

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2019 / 3 (36)

2019 / 3 (36)

Проблемы
МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

MUSIC
SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



Проблемы музыкальной науки

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

2019, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д-р иск. **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 **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, 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, № 3

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

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

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

Music Scholarship

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

2019, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3

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. Trembovelsky**, 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. 3

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

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

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

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАН, 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 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

Редактор

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

Дизайн: Аскаров Рашит Наилевич

Вёрстка: Гритаенко 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 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

Editor

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

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

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

DOI: 10.17674/1997-0854

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles.

Published four times a year.

Negotiable price.

The official website of the journal is

<http://journalpmn.com>

Подписано в печать 25.09.2019. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 12.2. Усл.-печ. л. 18.5. Заказ № 230015. 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 Исмәгилева: 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 25.09.2019. Format: 60 x 84^{1/8}. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 12.2. Printing l. 18.5. Order No. 230015. Run of 120 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal 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)

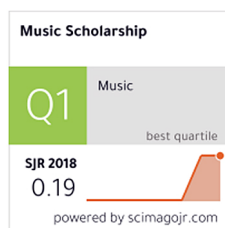
13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

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

Музыка в системе культуры

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

- 21 Девятко Е. Д.**
Музыкальная нищезана
Альфонса Дипенброка

Музыкальная культура народов России

- 33 Войтович А. А.**
О доминирующей роли одной звуковысотной
структуры в песенной традиции луговых
(сернурских) мари
- 44 Галина Г. С.**
Стиль ариозного пения
в башкирской национальной опере

Поэтика и семантика музыкального текста

- 53 Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б.**
Отражение исполнительской практики
барокко в фигуративном тематизме
сольного скрипичного уртекста

Музыкальный текст и исполнитель

- 62 Мерзлов А. Н.**
Варианты нотного текста
Сонаты для фортепиано № 1
Сергея Рахманинова

Музыкальный театр

- 71 Басок М. А., Ермаков А. А.**
Традиции Петербургской композиторской
школы в оперном творчестве для детей
уральского композитора Л. Б. Никольской
- 82 Щевелева А. В., Скурко Е. Р.**
К вопросу интерпретации трагедии
Карла Гуцкова «Уриель Акоста»
в одноимённой опере Валентины Серовой

Международный отдел

- 93 Efthymios Papatzikis**
A Research Episode in Dubai,
United Arab Emirates:
The Echo of the 27th International Society
For Music Education Research
Commission Seminar
- 104 Irina B. Gorbunova, Mikhail S. Zalivadny**
Leonhard Euler's Theory of Music:
Its Present-Day Significance
and Influence on Certain Fields
of Musical Thought
- 112 Alexander I. Demchenko**
The Horizons of Otherness.
Towards the 85th Anniversary of the Birth
of Alfred Schnittke

Музыкальный жанр и стиль

- 122 Андрущенко Е. Ю.**
Мюзикл и рок-опера на рубеже
XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги
- 130 Шорникова А. В.**
Документалистика в оперном театре
рубежа XX–XXI веков:
к проблеме становления

Музыкальное образование

- 139 Акимова А. Р.**
Индивидуально-типологические особенности
развития музыкальных, художественных
и интеллектуальных способностей
у детей дошкольного возраста

Художественный мир

музыкального произведения

- 150 Азарова В. В.**
Об организации звукового пространства
в Прологе драматической оратории
А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре»

Contents

Music in the System of Culture

- 7 Alexander I. Demchenko**
The World and the Human Being
of the Beginning of the 20th Century Reflected
by the Art of Music in Russia.
Third Essay
- 21 Ekaterina D. Devyatko**
The Musical Nietzscheana
of Alphons Diepenbrock

Musical Cultures of Russia

- 33 Alevtina A. Voytovich**
About the Dominating Role of One Pitch Structure
in the Song Traditions of the Field (Sernur) Mari
- 44 Gulnaz S. Galina**
The Style of Arioso Singing
in Bashkir National Opera

Poetics and Semantics of the Musical Text

- 53 Irina V. Alexeyeva, Flyura B. Sittikova**
Reflection of the Performance Practice
of the Baroque Period in Figuration-Type
Thematicism of the Solo Violin Urtext

Musical Text and its Performer

- 62 Arseny N. Merzlov**
Variants of the Musical Text
of Sergei Rachmaninoff's Sonata No. 1 for Piano

Musical Theater

- 71 Maxim A. Basok, Alexander A. Ermakov**
The Traditions of the St. Petersburg
Compositional School in the Children's Operas
by Composer from the Urals
Lubov Nikolskaya
- 82 Angelina V. Shcheveleva, Evgeniya R. Skurko**
Concerning the Question of the Interpretation
of the Tragedy of Karl Gutzkow "Uriel Acosta"
in Valentina Serova's Opera of the Same Title

International Division

- 93 Efthymios Papatzikis**
A Research Episode in Dubai,
United Arab Emirates:
The Echo of the 27th International Society
For Music Education Research
Commission Seminar
- 104 Irina B. Gorbunova, Mikhail S. Zalivadny**
Leonhard Euler's Theory of Music:
Its Present-Day Significance
and Influence on Certain Fields
of Musical Thought
- 112 Alexander I. Demchenko**
The Horizons of Otherness.
Towards the 85th Anniversary of the Birth
of Alfred Schnittke

Musical Genre and Style

- 122 Elena Yu. Andrushchenko**
The Musical and the Rock Opera
at the Turn of the 20th and the 21st Centuries:
Interactions and Dialogues
- 130 Alexandra V. Shornikova**
Documentation Activities in the Opera Theater
of the Turn of the 20th and 21st Centuries:
Concerning the Issue of Formation

Musical Education

- 139 Anzhelika R. Akimova**
Individual-Topological Features
of Development of Musical, Artistic
and Intellectual Abilities
among Pre-School Age Children

The Creative Worlds of Musical Compositions

- 150 Valentina V. Azarova**
About the Organization of the Sound Space
in the Prologue to Arthur Honegger's Dramatic
Oratorio "Jeanne d'Arc au bûcher"



А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория имени 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 третий**

Заключительный очерк серии из трёх очерков, опубликованных в предыдущих выпусках, посвящён рассмотрению ещё одного из магистральных процессов 1890–1920-х годов, связанного с вытеснением классической концепции мира и человека. Современный жизненный стиль утверждался, отбрасывая многие из прежних ценностей, отказываясь от установок и критериев былого уклада, устанавливая иной кодекс мироощущения. Вот почему антитезой антитез этого времени оказалось противостояние *старый мир – новый мир*. Именно в этом противостоянии и заключалось главное движущее противоречие данного исторического этапа. Последнюю стадию своей эволюции переживала Классическая эпоха, и одновременно фазу начального становления проходил Модерн. Это были два разнонаправленных потока, и по грани, их отделявшей, произошёл разлом миров. Совершался величайший исторический перелом: не просто XX век сменял век XIX, и даже не только Модерн пришёл на смену Классической эпохе, – шестисотлетнее Новое время сменялось Новейшей эрой. Вот чем объясняется небывалая острота и напряжённость диалога двух эпох в начале XX века, глубина водораздела, пролегающего между ними, резко выраженное расслоение старого и нового. Процесс вытеснения классической концепции мира и человека остриём своим сходил на проблеме отношения к гуманизму. Очень многое в современном бытии стало определяться чрезмерной интенсивностью всякого рода силовых воздействий на человека, что порождает исключительную интенсивность и чрезвычайно широкий спектр отрицательных эмоций, характеризующих его внутреннюю жизнь. И приходится признать, что происходившее тогда было не только скорбным знаком уходящей цивилизации – то был и знак вхождения в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения. Так *исход* прежней эпохи стал *истоком* эры небывалых катаклизмов и катастроф.

Ключевые слова: начало XX века, вытеснение классической концепции мира и человека, проблема гуманизма.

Для цитирования: Демченко А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 7–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.

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. Third Essay

The final essay of a series of three essays, published in the previous issues, is devoted to examination of another one of the mainstream processes of the time period between 1890 and 1920 connected with the displacement of the classical conception of the world and man. The contemporary living style was asserted, with many of the previous values being renounced and the notions and criteria of the previous patterns of life and thought abandoned, a different code of world-perception having been established. For this reason, the main antithesis of that time was formed by the confrontation between the *old world* and the *new world*. It was particularly this confrontation that contained the main motive contradiction of this historical period. The Classical Epoch was experiencing the final stage of its evolution, and simultaneously the Modern Period was undergoing the phase of its initial formation. These were two oppositely directed currents, and the rupture of the worlds occurred along their boundary which separated them. The greatest historical breakthrough occurred: it was not merely that the 20th century supplanted the 19th century, and not even that the Modern Era came in replacement of the Classical Era, – what happened was that the six-hundred-year-old Early Modern Period was replaced by Contemporary History. This is how we can explain the unprecedented sharpness and intensity of the dialogue between the two epochs in the early 20th century, the depth of the dividing line running between them, the harshly expressed lamination of the old and the new. The process of the displacement of the classical conception of the world and of man by its cutting point converged at the issue of the attitude towards humanism. Many things in contemporary existence began to be determined by an excessive intensiveness of all sorts of forceful effects on man, which generates an exclusive intensiveness and an extremely broad spectrum of negative emotions characterizing his inner life. And it must be acknowledged that what occurred at that time presented not only a doleful sign of a departing civilization – it was also the sign of entry into a historical zone of colossal conflict and a tragic world-sensation. Thereby, the *outcome* of the previous epoch became the source of an era of unheard of cataclysms and catastrophes.

Keywords: beginning of the 20th century, displacement of the classical conception of the world and man, issue of humanism.

For citation: Demchenko Alexander I. The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. Third Essay. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 7–20. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.

Предлагаемая статья, завершающая триаду очерков, посвящённых когнитивному осмыслению отечественной музыки начала XX века, обращена к наиболее кардинальной про-

блеме этого времени, связанной с коренным историческим переломом. Данная проблема деятельно освещалась в исследовательской литературе [3; 4; 8; 10; 11; 14; 17]. Многие грани рассматриваемого

процесса так или иначе касались животрепещущего для нашего времени вопроса драматического состояния гуманистической концепции [4; 7; 12; 16]. Итог предлагаемого подхода суммируют выводы о значимости построения художественной картины мира [2; 5; 9; 13; 18].

Третий из магистральных процессов начала XX века был связан с настойчивым **вытеснением классической концепции мира и человека**. Отбрасывались многие прежние ценности, происходил отказ от установок и критериев былого уклада, устанавливался новый кодекс мироощущения, утверждался современный жизненный стиль. Вот почему антитезой антитез этого времени оказалось противостояние *старый мир – новый мир*. Именно в этом противостоянии и заключалось главное движущее противоречие данного исторического этапа. Последнюю стадию своей эволюции переживала Классическая эпоха, и одновременно фазу начального становления проходил Модерн. Это были два разнонаправленных потока, и по грани, их отделявшей, произошёл разлом миров.

Один из аргументов объективной закономерности происходящего состоит в том, что сплошь и рядом наблюдалось самоизживание классики: через «сны золотые» и тихо застывающую красоту жизни, мертвенную дрёму и печаль прощания; через выветривание и опустошение некогда могучей «породы», через распад былой целостности; через утрату значительности, норм и опор, смыслов и целей; через замыкание в рамках пассивно-созерцательных, иллюзорных настроений и через бегство в гедонию; через духовное измельчание и эволюцию к психологии «бывших» или «лишних» людей, которые не нашли себе места в круговороте бурных событий и оказались на обочине жизни.

Разумеется, это угасание и крушение отмиравшей эпохи чрезвычайно усугублялось активнейшим воздействием со стороны мира нарождавшегося, восходящего, устремления которого были нацелены не только на преодоление всего инерционно-застойного, но и на резкую переориентацию ценностных критериев, на коренное преобразование всех сторон бытия. Не будем забывать и то, что совершался величайший исторический перелом: не просто век XX сменял век XIX, и даже не только Модерн пришёл на смену Классической эпохе, которая начинала свой отсчёт с середины XVIII столетия. Шестисотлетнее Новое время сменялось Новейшей эрой.

Этим объясняется небывалая острота и напряжённость диалога двух эпох в начале XX века, глубина водораздела, пролегающего между ними, резко выраженное расслоение старого и нового. Однако при всём антагонизме потоки не могли существовать изолированно друг от друга, они неизбежно вступали во взаимодействие, порождая всевозможные напластования и синтезы.

Одна из любопытнейших ситуаций – пребывание в самой точке перехода от прошлого к будущему, зыбко балансирующего между тем и другим, когда бывшие опоры уже разрушены, а новые ещё не обретенны, и всё вибрирует в предощущении канунов грядущего (симфонические поэмы «Прометей» А. Скрябина; «Сирены» Р. Глиэра; «Море» М. Чюрлёниса).

Среди многочисленных вариантов отчётливого дуализма старого и нового наиболее показательны два: первый из них состоит в том, что контрастные явления находятся в разнолежащих, как бы непересекающихся плоскостях. Причём сопоставление данных контрастов нередко складывается в пёстрый, многоликий конгломерат – внешне это выглядело

в духе «мирного сосуществования», хотя уже сам по себе факт размежевания означал явную противоречивость (балеты «Петрушка» И. Стравинского; «Красный мак» Р. Глиэра; Пятая симфония Н. Мясковского). Другой вариант был связан с открытой конфронтацией, основанной на несовместимости старого и нового, на их ожесточённой полемике и драматическом противоборстве (балеты «Пульчинелла» И. Стравинского; «Пламя Парижа» Б. Асафьева; Шестая симфония Н. Мясковского).

Что же отвергалось и что утверждалось в этой схватке миров? Если попытаться выделить ведущие векторы и развести их по «разным сторонам баррикад», получим приблизительно следующую картину:

- мягкость, пластичность, закруглённость – жёсткость, резкость, острота, ломано-угловатый рельеф;

- поэтичность, одухотворённость, благородство, этическая строгость, возвышенный строй мыслей и чувств – грубовато-разбитной характер, терпкость, «неотёсанность», нарочитое опрощение;

- безусловная интеллигентность с потенцией к духовному аристократизму – приверженность к материально-весомому, кряжистому, приземлённому, конкретно-чувственному;

- тонкость и богатство проявлений внутренней жизни, утверждение ценности личностно-индивидуального мира – акцент на массовом, всеобщем, внеличном, фовистские пристрастия, выдвижение инстинктивного;

- склонность к прекраснотушию, к идеализированным представлениям о народе, природе, жизни в целом – подчеркнуто реальный взгляд на окружающее, неприкрашенность до натурализма, нередко иронично-скептическое отношение;

- внутренняя размягчённость, доминанта элегических и созерцательных настроений, сосредоточенность на душевных переживаниях, тяга к рефлексии, хрупкость и расплывчатость – бодрая, активная настроенность, действенность и динамизм, наступательная устремлённость, волевой напор, экспансивность, чёткость, ясность и материальная осязаемость;

- главенство лирически-эмоционального, душевная теплота и проникновенность – приоритет социальных факторов, рациональный, суховато-рассудочный оттенок, сдержанность, отстранённость, пресс прагматики и деловитости.

Разумеется, это только схема, причём в ней акцентирована ситуация начала XX столетия, когда происходило столкновение не столько Классической эпохи и Модерна, взятых в целом, сколько конкретных исторических этапов – позднеклассического (как завершавшего эволюцию Классической эпохи) и раннесовременного (как начинавшего становление Модерна). Однако, в конечном счёте именно в таком направлении шло расслоение на два противостоящих типа жизнеощущения. Назовём некоторые из образцов концепции вытеснения в рамках отдельно взятого произведения – «Всенощная» С. Рахманинова; симфоническая поэма «Три пальмы» А. Спендиарова; Вторая фортепианная соната и Второй фортепианный концерт С. Прокофьева.

Расслоение это было резко выраженным, что часто базировалось на взаимном отталкивании, в чём особенно преуспевали представители восходящего мира, самым радикальным образом настроенные на ускоренный прорыв к новому, для чего казалось необходимым «сбросить классику с корабля современности» (В. Маяковский). И сила данного движе-

ния (как бы ни оценивать его «плюсы» и «минусы») состояла в нацеленности на перспективу.

Что же касается издержек, то человечеству постоянно приходится мириться с тем, что так называемый прогресс часто зиждется на опережающем развитии негативно-разрушительных тенденций. К тому же, как правило, со временем оказывается, что в подобной форме заявлял о себе новый уровень интенсивности и напряжения, который был немыслим для предшествующего исторического периода, но становится нормой для последующих поколений в ходе их постепенной адаптации.

Процесс вытеснения классической концепции мира и человека остриём своим сходил на *проблеме отношения к гуманизму* предшествующей эпохи и шире – к гуманизму Нового времени в целом. Атака на устоявшиеся представления о человеке и человечности велась самым широким фронтом и во всевозможных направлениях. Отметим наиболее существенные из них.

Серьёзную угрозу естественным формам существования гуманоида представляло активное внедрение урбанистики, особенно в варианте самодовлеющего техницизма. В трюизм превратилось понимание неизбежной взаимосвязи: чем большую роль приобретает механическое начало, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое. Под воздействием машинизации утрачиваются гибкость, теплота, живое дыхание, их заменяют жёсткая регламентация, отчуждённо-внеэмоциональный характер, прямолинейность и схематизм. То есть происходит обездушивание, машина подчиняет и даже порабощает человека.

В сущности, это был процесс примитивизации, хотя и завуалированной, так как осуществлялась она под флагом

технического прогресса. Но имелись и формы откровенной примитивизации, связанные с отказом от многовековых накоплений цивилизованного существования. Наиболее отчётливо это проявлялось в выдвижении современного «язычества», «варварства», «скифства», что нередко означало примат слепого инстинкта и грубой силы, культ людского множества, склонность к анималистским проявлениям, к одичанию и вандализму.

Печальной приметой времени становится разгул негативной стихии, предстающей в следующих измерениях:

- всевозможные жизненные эксцессы и нигилистические мотивы;
- одиозные проявления и наплывы зловещего сумрака, холода, отчуждения;
- свобода от этических предписаний с крайностями в виде анархии и тоталитаризма;
- максимально низкий индекс «падения нравов» (духовное оскудение, гротескные деформации человеческой натуры, воинствующий цинизм), что в частности являлось либо продуктом деморализации, связанной с реалиями Первой мировой войны, либо результатом разлагающего воздействия обывательской среды.

Многое в современном негативизме определяется чрезмерной интенсивностью всякого рода силовых воздействий на человека. Причём этот прессинг зачастую настроен на волну эскалации, ведущей к экстремальным величинам: от радикализма к фанатизму, от экспансивности к агрессивности. Ожесточение душ, нагнетание враждебности и устрашающих акций способно вылиться в такой зловещий фантом XX века, как вандалистское сладострастие попрапия и уничтожения.

Различные грани негативной сферы представлены в операх «Кашей

Бессмертный» и «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова; «Нос» Д. Шостаковича; в оркестровых пьесах «Баба Яга» и «Кикимора» А. Лядова; в балете «Весна священная» и музыкально-театральном представлении «История солдата» И. Стравинского; во Второй симфонии и кантате «Семеро их» С. Прокофьева.

Стоит ли удивляться тому, что в подобной ситуации из соображений самосохранения и выживания начался процесс «великого охлаждения». Происходит вуалирование и нейтрализация эмоциональной окраски, отстранение от привычных настроений радости или печали (романс С. Танеева «Сталактиты»; фортепианный триптих М. Чюрлёниса «Море»).

Многое сводится к констатации или своеобразному любопытству, к созерцанию или аналитическому изучению. Объективация жизнеощущения может привести к оттеснению человеческого как такового, когда оно сливается с отрешённой, бесстрастной природной материей или теряется в зияющей пустоте и всепроникающем холоде безмерного космоса (некоторые хоры и песни Комитаса).

Открывалась как бы новая ледниковая эра, и отсюда оставался всего один шаг до «феномена бесчувствия». Подразумевается нарочитая отчуждённость от переживаемого состояния, индифферентность к болевым ощущениям, страданиям, когда любые драмы и катаклизмы всего лишь регистрируются сознанием.

Это уникальное явление фиксировалось русскими поэтами-современниками – А. Блоком в высказываемой от лица безликой массы сверхлаконичной формуле «Ко всему готовы / Ничего не жаль» (поэма «Двенадцать»). М. Цветаевой – более развёрнуто и от имени взыскующей личности:

Что же мне делать, слепцу и пасынку,
В мире, где каждый и отч и зряч,
Где по анафемам, как по насыпам –
Страсти! – Где насморком
Назван – плач!

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

Приходится констатировать, что всякого рода отрицательных воздействий выпало на долю рассматриваемого периода более чем достаточно. Отметим важнейшие из них.

Мир потерял устойчивость, утратил жизненно важные опоры, в атмосфере всеобщего разлома слишком многое рушилось и ломалось. Всё наполнилось брожением и лихорадочными исканиями, наплыв смуты был настолько силён, что легко могло показаться, будто повсюду господствует стихийность, хаос, распад. В ситуации лихолетья и бездорожья весьма типичной становится фигура человека, бредущего сквозь мглистые туманы тревожного времени. Оно поистине грозное, накалено до предела, чревато столкновениями и катаклизмами, злым буйством бунтов и пожаров, извержением враждебных человеку стихий. Сильнейшим образом подавляет действие надличных факторов: будь то идущий извне жёсткий силовой прессинг, громада глобально-всеохватывающего социума с его категоричными установлениями или растворяющий в своём водовороте массовидный поток обезличенных множеств.

Однако многое в общем неблагополучии объясняется и тем, что нет согласия между людьми, царит рознь и ожесточение душ, происходит недопустимая коррозия нравственности.

В числе разноплановых образцов, иллюстрирующих отмеченное, можно назвать: оперы «Даиси» Д. Палиашвили и «Ануш» А. Тиграняна; оркестровую пьесу «Кикимора» А. Лядова, симфоническую поэму «Остров мёртвых» С. Рахманинова, Вторую симфонию В. Щербачёва; романсы «Что мне она!» С. Танеева, «Бессонница» Н. Метнера, «Полночь глуха» Д. Аракишвили, «Резиньяция» Э. Дарзиньша, «За лебединой стаей облаков» А. Калныньша; многое в творчестве Н. Мясковского – Третья, Четвёртая, Шестая и Десятая симфонии, симфонические поэмы «Алатор» и «Молчание», фортепианные циклы «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Причуды», Вторая фортепианная соната, романсы на стихи З. Гиппиус и т. д.

Из сказанного становятся понятными исключительная интенсивность и чрезвычайно широкий спектр отрицательных эмоций, характеризующих внутреннюю жизнь человека:

- психологическая неуравновешенность с соответствующими резкими перепадами эмоций;

- нервозность, настроения тревожного беспокойства, возбужденности, смятения;

- жгучая неудовлетворённость и душевный разлад;

- многочисленные признаки депрессии – обессиленность, тоскливость безотрадного существования, неприютность и горестная потерянности [1].

Развитие подобных состояний не раз подводило к грани трагизма. Он мог находить своё выражение в остроэкспрессивной форме мук и терзаний, в нестерпимой душевной боли, в наплывах отчаяния и болезненного страха, способных вырастать до кошмара, жути.

Не менее впечатляющими были и внешне бесстрастные формы выражения трагизма:

- горькая разувренность, констатация несбыточности идеалов и бесплодности усилий;

- подавленность, смертельная усталость, душевный надлом, неспособность противостоять обстоятельствам;

- ощущение обречённости, исход жизни или существование без света и надежды, когда бремя бытия воспринимается непомерным, а тяготы жизни непереносимыми.

Подрыв позитивных установок и наращивание конфликтности сделали устойчивым *«чувство катастрофы»* (А. Блок). Это могла быть социальная катастрофа, прежде всего падение некогда великой России как в результате самоисчерпания прежнего уклада, так и под напором чуждой, инородной силы (оперы «Китеж» и «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова; симфоническая поэма А. Спендиарова «Три пальмы»; Третья симфония Р. Глиэра). И могла быть катастрофа личности, когда человек напоминает до предела натянутую струну, постоянно находится на грани срыва, и закономерно, что присущий ему модус сверхнапряжённого существования неминуемо приводит к жизненному крушению (оперы «Пиковая дама» П. Чайковского; «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова; «Игрок» и «Огненный ангел» С. Прокофьева).

Было бы логично связать всё сказанное с исходом Классической эпохи, то есть локализовать рассмотренные процессы в частной исторической ситуации начала XX века. И действительно, в столкновении с новыми веяниями прежняя жизнь чаще всего занимала позицию отчуждённого неприятия перемен, ностальгии по безвозвратно уходящему, оплакивания накопленных ценностей, которые будут смяты натиском времени. Переход в иное историческое измерение

был во многом болезненным, мучительным и можно понять его трагедийное или резко критическое восприятие, естественность появления исповедей прощания, настроений *fin du siècle* и «мировой скорби». Вероятно, наиболее глубокое потрясение на переломе эпох выпало на долю поколения, представители которого выдвинулись на рубеже XX столетия и в своё время жаждали коренного обновления, призывали очистительную грозу, а затем, став очевидцами чрезмерно суровой, совершенно непредвиденной реальности, отшатнулись, вынужденные испытать чувство гнетущего разочарования, вынужденные отказаться от былых иллюзий и упований.

Всё это так, однако за антитезой *старый мир – новый мир* явственно просматриваются тенденции более общего порядка, имеющие непосредственное касательство к современности как таковой. Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации. Это был и знак вхождения в историческую зону колоссальной конфликтности, и трагического мироощущения – так *исход* стал *истоком* эры небывалых катаклизмов и катастроф. Всё это вместе с раскрепощением от устоявшихся норм, вместе с угрожающим размахом разного рода деформирующих воздействий, вместе с экспансией нового мира и взрывчато-скачкообразным характером развития повлекло за собой сильнейший кризис сознания, резкий слом сложившихся структур жизнеощущения и мировосприятия, крушение большинства привычных представлений и понятий.

Можно сколько угодно говорить о необходимости капитальной «встряски», кардинальной ревизии основ бытия, «переливания крови» дряхлеющему миру, но невозможно отрицать того, что в сфе-

ре гуманизма происходили труднообратимые разрушения. И если в начале XX столетия на повестке дня стоял вопрос морального выживания отдельных поколений и социальных слоёв, то к концу этого века со всей очевидностью встала проблема физического выживания человечества в целом.

В подобном контексте само собой разумеющейся становится острая противоречивость и явная дисгармония существования. Типичной воспринимается фигура смятенного человека не только с «расстроенным», но и с «разорванным» сознанием. Распространился тип жизненной судьбы, ход событий которой идёт не «от мрака к свету» (как в классической модели), а наоборот – «от света к мраку» (кантата С. Рахманинова «Колокола»; вокальный цикл С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой»; Первая симфония Д. Шостаковича).

Среди антитез, создающих ситуацию поляризованного двоемрия, особую значимость приобрела антиномия субъективного и объективного начал. Первое, связанное с действием центробежных тенденций, в своём крайнем выражении устремлялось к неограниченной свободе и субъективистской вседозволенности, утверждало принципы множественности и плюрализма, нередко склонялось к эзотерической замкнутости в себе. Второе, связанное с центростремительными тенденциями, было нацелено на формирование унифицированного стандарта и надлично-объективистских структур, устанавливало принципы единого центра, однородности и монолитности, тяготело к позиции силы, диктата, указующего императива.

Столкновение отмеченных двух начал, как основных движущих сил современности, ввиду их бескомпромиссности заключало в себе наиболее сильное

противоречие и чаще всего выглядело так: субъективизм, нервно бьющийся в тисках подавляющего объективизма. Именно эта глубочайшая антиномия и способствует возникновению ассоциаций с давно прошедшей, мрачной полосой истории человечества, заставляя вспомнить название и смысл книги Н. Бердяева «Новое Средневековье».

При всём угрожающем размахе деформирующих, подавляющих и разрушительных воздействий, другой несомненной реальностью являлось достаточно серьёзное сопротивление их натиску как со стороны гуманистических традиций прошлого, так и со стороны конструктивно-позитивных устремлений современности. Кроме того, вырывались на поверхность и брали своё здоровые начала жизни. Так на пути дегуманизации и дисгармонии воздвигался необходимый заслон.

Ощутимое противодействие процессу дегуманизации наблюдалось и изнутри формировавшейся структуры нового мира. Заметнее всего это проявлялось в моменты возникавшего время от времени смягчения, отката, когда обнаруживалось тяготение к стабилизации, успокоению, к отказу от излишеств и крайностей. Более того, на подобных этапах прямо противоположную метаморфозу получала концепция вытеснения: то, что ещё совсем недавно насаждалось (радикализм, силовой напор, «варварство», гротеск и т. д.), теперь преодолевалось посредством утверждения норм цивилизованного существования, сдержанно-уравновешенного тонуса, оптимального жизненного ритма (Первый скрипичный концерт С. Прокофьева; «Симфонии духовых» И. Стравинского).

И за пределами зон смягчения в волнах Модерна можно было заметить массу проявлений по-новому понимаемой, но,

тем не менее, истинной гуманности. Так, в области динамизма, несмотря на возникший культ технического прогресса, основным носителем мощного силового поля эпохи оставался человек, и при всей распространённости урбанистических веяний, определяющий вектор энергии лежал в плоскости вполне реальной, тесно связанной с представлениями о полнокровной, эмоционально наполненной жизни.

Если обратиться к сфере лирики, то пусть зачастую это были совсем крохотные островки чувства, но как драгоценны они своей целомудренной чистотой, тонкостью, деликатностью, сокровенностью (сказанное о динамизме и лирике превосходно иллюстрирует Третья фортепианная соната С. Прокофьева).

По достоинству оценивая указанные тенденции, всё же необходимо признать, что главные усилия по защите гуманизма исходили со стороны «дискриминируемой» классики. Складывается впечатление, что важнейшая её функция в это время как раз и состояла в этическом противостоянии пагубе современности. Иногда это противостояние выливалось в страстную отповедь: с болью и гневом вещая о скверне мира, осуждая человеческое неразумие, тщету, поправление святынь; гордый человеческий дух категорически подчёркивает своё неприятие и противление, утверждает высокий нравственный императив (вокальные монологи С. Рахманинова «Христос воскрес!», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна»). Однако чаще всего духовная оппозиция выражала себя в формах *«непротивления злу насилием»*, то есть через проповедь идеалов света, добра, разума и через собственное существование в согласии с высокими критериями гуманизма.

Центром притяжения становилась чуткая, глубоко чувствующая натура с доминантой лирического начала и статусом врождённой интеллигентности. Её усилия направлены теперь на то, чтобы поддержать критерии красоты, душевности, благородства, пестовать лучшее в человеке и наперекор всему утверждать блоковское «*Мир прекрасен*».

То был человек прежней эпохи, корни которого уходили в толщу романтического века, потому так важна для него «*память о прошлом*» (А. Ахматова) с сопутствующей дымкой воспоминаний, элегической и ностальгической нотой, а также с некоторым налётом «старомодности» (например, в чертах прекрасноты и патетизма). Оказавшись в изменившихся исторических условиях, он стремится сохранить свои константные качества и доказать их способность к дальнейшему развитию.

Вместе с тем это не было только длением былого – происходила адаптация к современности, пусть замедленная и чаще всего вынужденная, но, тем не менее, достаточно отчётливая. При удержании коренных устоев, шло неизбежное обновление, связанное с желанием понять меняющийся порядок вещей и, насколько это возможно, сблизиться с ним, внося в свою позицию необходимые коррективы, отыскивая приемлемые компромиссы. И нужно воздать должное этому человеку, идущему навстречу новому времени: как правило, он обнаруживал завидный «запас прочности», что позволяло ему культивировать мужественно-стоическое приятие суровых испытаний, вести деятельный поиск жизненных опор, осуществлять прорыв к конечным оптимистическим выводам.

Цель его заключалась не в том, чтобы просто выстоять в бурном водовороте всеобщего брожения, – он стремился

сберечь непреходящие ценности, пронести сквозь невзгоды мысль о высоком предназначении человека (Фортепианный квинтет и кантата «По прочтении псалма» С. Танеева; кантата «Колокола» и Этюды-картины С. Рахманинова; Соната-воспоминание op. 38 № 1 Н. Метнера).

Достаточно сильная оппозиция была и у чрезвычайно распространившейся в начале века дисгармонии бытия. Несмотря на тяжёлый пресс подавляющих и разрушительных воздействий, одно за другим появлялись свидетельства возможности полнокровного гармоничного существования. В частности, обнаружилось, что взаимодействие классических и современных элементов в структуре жизненного стиля может осуществляться не только по линии противоречия и конфликта, но и по линии контакта. Происходило это обычно в случае эволюционно-поступательного развития процессов и поддержания духа преемственности, сдержанности, терпимости.

Наиболее типичным подобное было для компромиссных моделей мироощущения, особенно примечательно представленных в классической и неоклассической ветви творчества (из характерных примеров – Концертная сюита для скрипки с оркестром Танеева; Четвёртый квартет Н. Мяковского; Первая симфония С. Прокофьева; балет И. Стравинского «Поцелуй феи»).

Столь же показательной такая компромиссность была и для утверждавшихся через искусство форм национального самосознания, которое в ряде регионов страны проходило стадию начального становления (если взять оперный жанр – «Абесалом и Этери» З. Палиашвили; «Банюта» А. Калныньша; «Алмаст» А. Спендиарова). При само собой разумеющихся отличиях,

общим в данных случаях являлось сбалансированное соотношение внутренней жизни и внешних проявлений, индивидуально-личностного и всеобщего, деятельного начала и моментов переключения, света и тени, напряжений и разрядок – всё это под эгидой безусловного жизнеутверждения, позитивно-созидательной направленности и объективно-уравновешенного тонуса.

Другие важные каналы претворения гармоничного жизнеощущения были связаны с миром детства-отрочества-юности и сферой гедонии. В первом случае предпосылками гармоничности становились следующие качества:

- цельность характера и отвечавшие этому ясность, простота представлений, бесхитростность, незамутнённость мировосприятия;

- нередко восторженное отношение к окружающему, чувство радостного единения с ним, окрылённость, безоглядный оптимизм;

- чаще всего принципиальное ограничение кругом внедраматических состояний, что в сочетании с юношеской беззаботностью и игриво-шутливым отношением к жизни позволяло исключить малейшие трения.

Показательны в этом отношении такие крупные произведения С. Прокофьева, как Первый и Третий фортепианные концерты, а также Первая симфония.

Во втором случае в противовес перенапряжению, катастрофичности и трагизму эпохи во всеуслышание заявляла о себе стихия жизненных радостей и отдохновений. Разворачивалась она в самом широком диапазоне: от возвышенных утех и утончённых наслаждений до шумных забав и грубоватых развлечений, от изысканно-респектабельных церемоний до балаганной бурлески. Часто вскипала жажда веселья, шуток, юмора,

чему соответствовала празднично-карнавальная атмосфера.

На волне «досужих» настроений не раз обнаруживалось тяготение к беспечности и «легкомыслию» беспроblemного существования, что чаще всего искупалось обаянием непосредственности и неотразимым жизнелюбием (концертные вальсы и фортепианные концерты А. Глазунова; «Петрушка» и «Байка» И. Стравинского; оперетта У. Гаджибекова «Аршин мал алан»; музыка Д. Шостаковича к спектаклю «Гамлет»).

В целом, отнюдь не упуская из виду множество издержек и негативных проявлений, всё же можно утверждать: в мир входил человек, живущий в бодром и динамичном ритме, в неустанном движении вдаль и ввысь, отличающийся полнотой сил и свежестью чувств, исполненный надежд и стремлений, уверенный в себе и в достижимости своих целей. Вступая в мир и утверждаясь в нём, он нередко как бы открывал и творил его заново. Поэтому неудивительно, что окружающее могло представлять праздничным фейерверком, в многоцветии слепяще ярких красок, в сиянии света и радости.

Зачастую создаётся впечатление, что человек того времени смотрел на мир глазами отрока и потому мир этот представлял страной чудес, оранжереей волшебства, иллюзионном «фокусов и аттракционов», где всё искрилось радужными бликами.

Иначе, но в чём-то созвучно тому чувствовала и душа современного «язычника» с его изначально-первозданными проявлениями, поэтому прав В. Хлебников, чутко отметивший: «Ребёнок и дикарь были новым поэтическим лицом».

Объединяла эти и подобные им формы существования принадлежность корневой системе бытия, а также нахождение на начальных ступенях человеческой

самореализации. Выражаясь метафорически, это были утро и весна восходящего потока жизни. Отсюда нерастраченность сил, их устремлённость в перспективу, манящую предвкушениями и обещаниями, что так резонировало известной блоковской строфе:

О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Таким образом, облик нарождавшейся эпохи представал многоликим, чрезвычайно противоречивым, в совмещении резко сопоставленных контрастов – в одно и то же время это было грозное зарево XX века и его солнечное утро. В любом случае, началу данного столетия удалось испытать радость коренного раздвижения жизненных горизонтов, радость прикосновения к неизведанному, радость кардинального обновления всего и вся. В дерзком развороте несравненных сил и возможностей поднималось «племя младое, незнакомое». То была «новая порода людей» (В. Маяковский), и в ходе коренной ломки мира ей удалось утвердить качественно иной тип жизненного ощущения, заложить фундамент совершенно новой реальности.

Произошёл невероятной силы взрыв, извержение первичной сверхэнергии, спрессованной в ядро, несущее в себе запас ресурсов, отпущенных на большую историческую перспективу. Вот чем объясняется *Sturm und Drang*, буйственная избыточность и повышенная, «термоядерная» температура, что соответствовало предназначению начала XX века как исходного импульса Модерна и Новейшей эры...

Всё сказанное выше служило воссозданию художественной картины мира.

Этот опыт, реализованный на материале отечественной музыки начала XX века, убеждает в том, что искусство затрагивает такие пласты жизни, которые практически недостижимы для осмысления с привычных гуманитарных позиций. Главный из них связан с духовным миром человека – как в его типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений. Духовный мир и жизнь души – это очень важная «статья доходов» искусства, но не будем забывать того, что оно способно охватить и все остальные области существования. Так что в сравнении с социально-историческим знанием можно говорить скорее о своеобразии и незаменимости подходов, предлагаемых искусством.

Подчас может смущать присущая художественному творчеству склонность к заострению и гиперболизации – и в ряде сентенций, высказанных в ходе изложения, это было совершенно очевидно. Но именно благодаря подобным преувеличениям творцы искусства способны донести глубинную суть происходящего в человеке и окружающем его мире.

Исходя из проделанного в данных очерках когнитивного анализа, можно сделать следующие выводы. Художественная память значительно обогащает наше знание о мире и человеке, даёт во многом иное измерение в осмыслении бытия, поскольку она располагает собственными методами постижения жизненных процессов и выдвигает ряд совершенно самостоятельных представлений и аспектов. Полноценная реконструкция модели существования той или иной эпохи возможна только на основе синтеза обобщений, которыми располагают социально-историческая и художественная картины мира.

 ЛИТЕРАТУРА

1. Апрелева В. А. Русская музыка как предвестие культуры XX века: монография. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2013. 172 с.
2. Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 260 с.
3. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2017. 276 с.
4. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 96 с.
5. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
6. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
7. Демченко А. И. Творчество С. В. Рахманинова // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 198–210. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.
8. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Друскин М. С. Собр. соч. В 7 т. Т. 4. СПб., 2009. С. 31–286.
9. 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.
10. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
11. 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.
12. Fanning D. Shostakovich Studies. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
13. Ivanova A. Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
14. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
15. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
16. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
17. Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
18. Wood P. The Politics of the Avant-Garde. The Great Utopia: the Russian and Soviet AvantGarde 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 имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

 REFERENCES

1. Apreleva V. A. *Russkaya muzyka kak predvestie kul'tury XX veka: monografiya* [Russian Music as a Harbinger of 20th Century Culture: A Monograph.]. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2013. 172 p.

2. Asaf'ev B. V. *O muzyke XX veka* [On 20th Century Music]. Leningrad: Muzyka, 1982. 260 p.
3. Val'kova V. B. S. V. *Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [Sergei Rachmaninov: Chronicles of his Life and Artistic Legacy]. Tambov: Publisher R. V. Pershin, 2017. 276 p.
4. Demchenko A. I. *Balet I. Stravinskogo «Vesna svyashchennaya». Opyt kontseptsionnogo analiza* [Stravinsky's Ballet "The Rite of Spring". An Attempt of Conceptual Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2000. 96 p.
5. Demchenko A. I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [The Picture of the World in the Art of Music of Russia in the Early 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
6. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
7. Demchenko A. I. *Tvorchestvo S. V. Rakhmaninova* [The Musical Legacy of Sergei Rachmaninoff]. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 198–210. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.
8. Druskin M. S. *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Druskin M. S. *Sobr. soch. V 7 t. T. 4* [Collected Works. In 7 Vol. Vol. 4]. St. Petersburg, 2009, pp. 31–286.
9. *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century. The Art of Russian Music in the History of 20th Century Artistic Culture]. Ed. by M. G. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. 874 p.
10. Savenko S. I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
11. 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.
12. Fanning D. *Shostakovich Studies*. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
13. Ivanova A. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
14. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935*. Yale University Press, 2003. 390 p.
15. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
16. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
17. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
18. 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



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

Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка

Статья посвящена точке диалогического сопряжения идей немецкого мыслителя Фридриха Ницше и нидерландского композитора и эссеиста Альфонса Дипенброка, а также ситуации их расхождения в пространстве вокально-оркестрового сочинения «В великом молчании» («Im grossen Schweigen»). Анализ симфонической поэмы предваряет раздел, в котором рассматриваются параллельные и пересекающиеся линии судеб и творческого развития обеих фигур, их пристрастия в сфере литературы, в частности, поэзии, затрагиваются концепты «аполлонического» и «дионисического», волнующие и Ницше, и Дипенброка. Афоризм Ницше «В великом молчании», ставший литературной основой одноимённой симфонической поэмы Дипенброка, приметен тем, что представляет собой бессюжетный текст, напоминающий по форме внутренний монолог модернистского романа. При этом композитор, внимательно следуя за словом Ницше, поместил этот текст в особый структурный каркас, своеобразно интерпретировал содержание афоризма, главными персонажами которого являются человек и природа. Переосмыслив семантический стержень философского текста, Дипенброк представил версию финала, отличающуюся от оригинальной. Будучи ортодоксальным католиком, он не прибегнул к критике человека, что мог бы позволить себе Ницше, не оставил его со своим несовершенством наедине, а направил на определённый путь, возвышающий человека над самим собой.

Ключевые слова: Ницше, Дипенброк, внутренний монолог, конфликт, дионисическое и аполлоническое, католицизм, гимн.

Для цитирования: Девятко Е. Д. Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 21–32. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.021-032.

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

The Musical Nietzscheana of Alphons Diepenbrock

The article is devoted to the dialogical point of convergence of the ideas of German thinker Friedrich Nietzsche and the Dutch composer and essayist Alphons Diepenbrock, as well as the situation of their divergence in the domain of the vocal-orchestral work “In the Great Silence” (“Im grossen Schweigen”). The analysis of the symphonic poem is preceded by a section which examines the parallel and intersecting lines of fate and the creative development of both figures, their preferences in literature, particularly poetry, touching upon the concepts of the “Apollonian” and “Dionysian” sides of art, which were of great concern for both Nietzsche and Diepenbrock. Nietzsche's aphorism “In the great silence”, which became the literary basis of the eponymous

symphonic poem by Diepenbrock, is marked by the fact that it is a plotless text that resembles the form of an internal monologue of a modernist novel. At the same time, the composer, carefully following the words of Nietzsche, placed this text into a special structural framework and interpreted in a particular way the content of the aphorism, the main protagonists of which are man and nature. Reevaluating the semantic core of the philosophical text, Diepenbrock introduced into it a version of finale which is different from the original. In this case, he, being a canonical Catholic, did not resort to criticism of man who could permit himself to deal with Nietzsche, did not leave him to himself with his imperfection, but directed him onto a certain path that elevates man above himself.

Keywords: Nietzsche, Diepenbrock, inner monologue, conflict, Dionysian and Apollonian sides of art, Catholicism, anthem.

For citation: Devyatko Ekaterina D. The Musical Nietzscheana of Alphons Diepenbrock. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 21–32. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.021-032.

Мировая музыкальная ницшеана весьма обширна. Она включает в себя имена как известных композиторов, так и неизвестных¹. Ряд первых представлен фигурами Ф. Бузони, П. Хиндемита, Г. Малера, С. И. Танеева, Н. К. Метнера, А. Лурье, А. Н. Скрябина, К. Орфа, А. Шёнберга, Р. Штрауса, К. Шимановского, А. Веберна, Г. Вольфа, В. Петерсон-Бергера² и других композиторов. Среди неизвестных – Александер Шварц, Рудольф Шиллер, Пауль Золль, Аладар Радó, а также Ганс Погге³, музыка которого к стихотворению Ницше «Солнце заходит» («Die Sonne sinkt») звучала на открытии бюста Фридриха Ницше работы Макса Клингера в Веймаре в октябре 1903 года. Ни к одной из названных групп не причастен Альфонс Дипенброк (1862–1921), названный исследователем музыкального творчества Ницше Д. Хаквейлом «наиболее значительным из менее известных композиторов» [10, р. 158]. Между тем молодые умы Нидерландов – ровесников Дипенброка – не остались в стороне от влияния Вагнера и Ницше. До Первой мировой войны Германия, её литература и музыка были

в сфере его литературных и музыкальных интересов. В данной статье через призму музыкальной ницшеаны Дипенброка показан один из путей диалога традиции и модерна в музыке Нидерландов начала XX века.

Дипенброк и Ницше: параллели и перекрёстки

Дипенброк был на восемнадцать лет моложе Ницше. Они никогда не были знакомы, но в ряде моментов линия жизни Дипенброка проходила по сходной с Ницше траектории. Оба в студенческие годы увлекались античной литературой и древними языками, проявляли активный интерес к философии и литературе и вели непродолжительную преподавательскую деятельность. Оба воспитывались в семьях с крепкими религиозными традициями. В родословной Ницше по отцовской и материнской линии были пасторы, а его дед написал трактат «О вечности и нерушимости христианской веры. Против сеятелей смуты» [2, с. 348]. После смерти отца Ницше учился в Наумбурге, «городке богобоязненным и монархическим», и имел прозвище



«маленький пастор» [там же]. Дипенброк происходил из древнего римско-католического вестфальского рода с крепкими германскими корнями. Как минимум восемь поколений предков по отцовской линии проживали в немецком городе Бохольт, расположенном на границе Германии и Нидерландов. Одним из известных предков Альфонса Дипенброка был немецкий католический князь-епископ Бреслау, кардинал Мельхиор Дипенброк (1798–1853), который приходился ему двоюродным дедом⁴.

И Дипенброк, и Ницше были ценителями поэзии, особо почитая творчество крупнейших представителей немецкой литературы: Й. В. Гёте, Ф. Шиллера, И. Х. Ф. Гёльдерлина. В работах Ницше также упоминаются Гомер, Эсхил, Аристофан, Фукидид, Данте, Шекспир, Байрон, Вольтер, Ларошфуко, Леопарди, Лессинг, Новалис, Руссо, Стендаль и другие. Среди многочисленных авторов вокальных произведения Дипенброка (кроме Гёте и Гёльдерлина) неоднократно встречается имя Новалиса, а также имена Аристофана и Софокла.

Ницше окончил университет в Лейпциге, где основал филологический кружок⁵, и после прохождения военной службы получил профессию в университете Базеля. Дипенброк в возрасте восемнадцати лет начал изучение классических языков в университете Амстердама. В 1888 году он успешно защитил докторскую диссертацию на латинском языке о жизни римского философа-стоика Луция Аннея Сенеки (4 до н. э. – 65 н. э.), о котором Ницше писал как о великом моралисте⁶. В «Весёлой науке» Ницше посвятил Сенеке ироничное четверостишие, назвав его «Seneca et hoc genius omne»⁷ [3, с. 5].

Дипенброк в детстве начал обучаться игре на органе, а с 1875 года брал

уроки игры на скрипке и альте. Он пел в хоре, практически самостоятельно научился играть на рояле, однако специального музыкального образования так и не получил. Ницше также не получил профессионального музыкального образования, хотя в период обучения в гимназии Шульпфорты⁸ хотел посвятить себя музыке. Период 1862–1865 гг. (до знакомства с Р. Вагнером⁹) был временем интенсивного композиторского творчества Ницше. В его переписке содержатся сведения о музыкальных предпочтениях юности. Таковыми были произведения Шумана («Фантастические пьесы», «Детские сцены», «Сцены из “Фауста” Гёте») и Бетховена (Симфония № 7), Гайдна («Времена года»). «Жизнь для меня без музыки была бы ошибкой», – признавался Ницше Георгу Брандесу (цит. по: [9, S. 16]). Позже он изменил своё мнение о Шумане: «Немцы неспособны к пониманию величия: доказательство – Шуман. Я сочинил намеренно, из злобы к этим слащавым саксонцам контр-увертюру к Манфреду, о которой Ганс фон Бюлов сказал, что ничего подобного он ещё не видел на нотной бумаге: что это как бы насилие над Евтерпой» [4, с. 714]. Аналогичным образом произошла переоценка Вагнера, которому Ницше посвятил отдельную работу¹⁰. Дипенброк в годы обучения в университете был горячо увлечён вагнеровскими творениями. В августе 1886 года в возрасте двадцати трёх лет он впервые побывал на фестивале в Байройте на представлении опер «Парсифаль» и «Тристан и Изольда».

Любовь Ницше к поэзии дала о себе знать в его песенном наследии. Он обращался к стихам Ф. Рюкерт, К. Грота, Й. фон Эйхендорфа, А. фон Шамиссо, Лу Саломе, к немецким переводам стихов Ш. Петёфи и А. Пушкина¹¹. Исследователь Хаквейл полагал, что «песни хорошо

сочетались с афористическим подходом Ницше к творчеству в целом. Краткие и самодостаточные, они были идеальной музыкальной формой для его особых талантов» [10, р. 12]¹². В 1863 году Ницше попробовал свои силы в мелодекламации, выбрав стихотворение Эйхендорфа «Разбитое кольцо» («Das zerbrochene Ringlein»). Очевидно, Ницше знал мелодекламации Шумана и Листа¹³. Дипенброк своё первое сочинение написал в жанре *Lied*¹⁴, а в последнее десятилетие жизни в сочинениях для театральной сцены («Марсий», «Гейсбрехт Амстельский», «Птицы», «Фауст», «Электра») использовал мелодекламацию.

Линии творческого развития Ницше и Дипенброка пересеклись в начале 1880-х годов. Энергия пересечения шла от самого Дипенброка и его университетского окружения. В 1883 году студент Амстердамского университета Герман Гортен¹⁵ (1864–1927) познакомился с Альфонсом Дипенброком. Их сблизила любовь к филологии (оба изучали классическую литературу), к музыке Вагнера и к работам Ницше. Вместе они погрузились в чтение «Рождения трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik») Ницше. В 1884 году Дипенброк приобрёл личный экземпляр произведения¹⁶, в котором тогда ещё отсутствовал «Опыт самокритики» с авторской переоценкой собственного труда. В дальнейшем композитор активно пополнял свою библиотеку произведениями Ницше, регулярно приобретая как труды самого философа, так и биографические работы о нём¹⁷, выходившие в то время из печати. Позднее, в статье «Профессор де Бур о Ницше» Дипенброк-критик¹⁸ писал: «...Ницше знал, какое большое значение в античной культуре имела риторика, в течение нескольких лет он читал лекции в Базеле по истории и прак-

тике этого искусства греков. Благодаря своему чрезвычайно тонкому слуху (слуху, который он обычно называл третьим ухом¹⁹) и изучению древней риторики, Ницше научился контролировать свою фразу и возвышать её до той золотой гармонии *мысли и звука* [курсив мой. – Е. Д.], которой мы в основном восхищаемся в его афористических произведениях» [9, S. 235].

Концепты *аполлонического* и *дионисического* были предметом долгих размышлений композитора. В 1899 году в статье «Монументальный характер музыкального искусства»²⁰ Дипенброк сформулировал свою интерпретацию аполлонического и дионисического. Движение его мысли становится понятным из фронтального сопоставления двух цитат:

Ницше: «Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического порыва – аполлоническое начало вырывает человека из его оргастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисического процесса мечтой, что он видит отдельную картину мира, например, Тристана и Изольду, и что музыка служит *для того*, чтобы он мог возможно лучше и сокровеннее её *видеть*. На что только не способны чары мудрого целителя Аполлона, раз он в состоянии даже вызвать у нас иллюзию, что дионисическое начало, служа аполлоническому, может усилить действия последнего, и что музыка есть по существу та форма искусства, в которую отливается аполлоническое содержание?» [3, с. 143].

Дипенброк: «В лоне самой музыки... мы должны принять противоречие между вокальным искусством как аполлоническим принципом, исходящим от Слова и Человека, и инструментальным как дионисическим принципом, исходящим от Природы» [9, S. 215]. Это противоречие

он решал каждый раз, когда начинал работу над новым сочинением.

Дипенброк – интерпретатор Ницше

«В великом молчании» («Im grossen Schweigen») – единственное произведение, написанное Дипенброком на текст Фридриха Ницше. Композитор выбрал одноимённый философский афоризм Ницше из его книги «Morgenrothe» («Утренняя заря, или Мысли о моральных предрассудках», 1881). Хотя афоризм привлёк внимание Дипенброка ещё в 1899 году, к сочинению музыки он приступил только в 1905-м и завершил произведение в 1906-м году²¹. В качестве названия поэмы композитор взял подзаголовок афоризма. На рукописном титуле партитуры сочинения для баритона с оркестром имеется указание композитора на жанр сочинения – симфоническая поэма²² (Tongedicht). На том же листе Дипенброк собственноручно вписал афоризм 628 из сочинения Ницше «Человеческое, слишком человеческое», имеющий заголовок «Серьёзность в игре»²³:

Пример № 1

Ernst im Spiele. — In Genua hörte ich zur Zeit der Abenddämmerung von einem Thurme her ein langes Glockenspiel: das wollte nicht enden und klang, wie unersättlich an sich selber, über das Geräusch der Gassen in den Abendhimmel und die Meerluft hinaus, so schauerlich, so kindisch zugleich, so wehmuthsvoll. Da gedachte ich der Worte Plato's und fühlte sie auf einmal im Herzen: alles Menschliche insgesamt ist des grossen Ernstes nicht werth; trotzdem —

Серьёзность в игре. В Генуе, в пору вечерних сумерек, я слышал долгий колокольный звон, раздававшийся с башни: он не знал конца и звучал так ненасытно, разносясь в вечернем небе и в морском воздухе над уличным шумом, так грозно-тайнственно и вместе с тем так ребячливо, так жалобно. И я вспомнил тогда слова Платона, и вдруг ощутил их в сердце: *Все человеческое, вместе взятое, недостойно великой серьёзности; тем не менее —*

Существуют две авторские редакции поэмы «В великом молчании». Вторая датируется 1911 годом (с окончательной

корректировкой в 1918-м). В ней Дипенброк сократил оркестровые эпизоды, сохранив с минимальными изменениями вокальную партию. В свете вышеприведённой цитаты очевиден вывод: творческое решение противоречия между аполлоническим и дионисическим не оставалось неизменным. Ближе к концу жизни композитор склонялся к аполлоническому.

В оригинале текст афоризма Ницше [12] не структурирован:

Пример № 2

Афоризм Ф. Ницше
«В великом молчании»

Im grossen Schweigen. — Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen. Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria — es ist jener düstere und thörichte, aber süsse Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht —, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles! Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit roten, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. — Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten! — Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen mußt, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen! — Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süsse Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahgeist lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten? — Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?

По форме афоризм напоминает внутренний монолог модернистского романа. Эту технику (со ссылкой на Э. Дюжардена) описал Умберто Эко: «Внутренний монолог, как и всякий монолог, — это дискурс определённого характера, использованный для того, чтобы ввести нас во внутреннюю жизнь персонажа без какого-либо вмешательства или по-

яснений со стороны автора. Как всякий монолог, этот дискурс без слушателя, а также дискурс, не произнесённый

вслух. Но от традиционного монолога он отличается следующим: в том, что касается содержания, он отражает мысли наиболее интимные и ближе всего стоящие к подсознанию; что касается духа, то он является дискурсом, лишённым логической организации, воспроизводящим мысли в их исходном состоянии – такими, какими они приходят на ум; что касается формы, то он выражается посредством прямых утверждений, сведённых к минимуму синтаксиса; и поэтому он, по сути дела, отвечает нашему нынешнему понятию о поэзии» [7, с. 211].

В первой редакции симфонической поэмы на партитурном листе рукой композитора был записан полный текст афоризма Ницше. Заметна попытка Дипенброка, знатока риторики, структурировать литературный текст²⁴. Во второй версии поэмы в рукописи переписанный текст афоризма практически не претерпел визуальных изменений. В программке, текст которой составлял сам Дипенброк, готовясь к премьере²⁵ симфонической поэмы в Консертгебау, автор указывал на то, что сочинение состоит из двух основных частей, или двух фаз. Дипенброк не уточнил, относятся ли его слова к композиции поэмы, или только к содержанию афоризма Ницше. В последнем случае движение мысли в первой фазе идёт от созерцания молчащей Природы до выражения сострадания ей. В тексте афоризма преобладают восклицательные знаки. Во второй фазе появляются вопросы, на которые Человек должен дать ответ самому себе: «Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm,

ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?» («Должен ли он вам отдаться? Должен ли он стать, как вы теперь, бледным, блестящим, немым, ужасающим, покоящимся в самом себе? Возвышающимся над самим собой?»)²⁶:

Пример № 3

Две фазы «В великом молчании»
А. Дипенброка

Интродукция	Прелюдия (т. 1–60)
	Hier ist das Meer, hier können wir der Stadt vergessen.
	Оркестровая интерлюдия 1 (т. 65–93)
1 ФАЗА	Zwar lärmten eben jetzt noch ihre Glocken das Ave Maria — es ist jener düstere und thörichte, aber süsse Lärm am Kreuzwege von Tag und Nacht —, aber nur noch einen Augenblick! Jetzt schweigt Alles!
	Оркестровая интерлюдия 2 (т. 114–127)
	Das Meer liegt bleich und glänzend da, es kann nicht reden. Der Himmel spielt sein ewiges stummes Abendspiel mit roten, gelben, grünen Farben, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche in's Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei. — Oh der Gleissnerei dieser stummen Schönheit! Wie gut könnte sie reden, und wie böse auch, wenn sie wollte! Ihre gebundene Zunge und ihr leidendes Glück im Antlitz ist eine Tücke, um über dein Mitgefühl zu spotten!
2 ФАЗА	Sei es drum! Ich schäme mich dessen nicht, der Spott solcher Mächte zu sein. Aber ich bemitleide dich, Natur, weil du schweigen musst, auch wenn es nur deine Bosheit ist, die dir die Zunge bindet: ja, ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen!
	Оркестровая интерлюдия 3 (т. 196–221)
	Ach, es wird noch stiller, und noch einmal schwillt mir das Herz: es erschrickt vor einer neuen Wahrheit, es kann auch nicht reden, es spottet selber mit, wenn der Mund etwas in diese Schönheit hinausruft, es genießt selber seine süsse Bosheit des Schweigens. Das Sprechen, ja das Denken wird mir verhasst: höre ich denn nicht hinter jedem Worte den Irrthum, die Einbildung, den Wahngeist lachen? Muss ich nicht meines Mitleidens spotten? Meines Spottes spotten?
Заключительная	Oh Meer! Oh Abend! Ihr seid schlimme Lehrmeister! Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein! Soll er sich euch hingeben? Soll er werden, wie ihr es jetzt seid, bleich, glänzend, stumm, ungeheuer, über sich selber ruhend? Über sich selber erhaben?
	Постлюдия (т. 290–324)

Дипенброк отвечает на вопросы положительно посредством утвердительной интонации в партии баритона:

Пример № 4 Фрагменты партии баритона из симфонической поэмы «В великом молчании»

а)

Allargando



б)

Maestoso



Сама по себе эта интонация безусловно важна для понимания общей

концепции поэмы Дипенброка и его расхождений со взглядами Ницше.

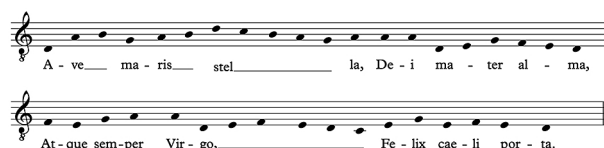
В работе «Антихрист» (1888), написанной Ницше в период заката его сознательной жизни, мыслитель утверждал: «Человечество *не* представляет собою развития к лучшему, или к сильнейшему, или к высшему, как в это до сих пор верят. <...> Теперешний европеец по своей ценности глубоко ниже европейца эпохи Возрождения, поступательное развитие решительно не представляет собою какой-либо необходимости повышения, усиления» [4, с. 634]. Дипенброк же «был пронизан католицизмом, безопасностью мысли католицизма, который, несмотря на все сомнения, все разочарования человека, все промахи и духовные поиски, оставался кровью его души и его разума» [11, S. 93]. Неизвестно, когда нидерландский композитор впервые прочитал «Антихриста» Ницше. Само имя Ницше Дипенброк впервые упомянул в своей статье 1891–1892 годов «Мелодия и мысль, или Музыка в интеллектуальной эволюции»²⁷. В сентябре 1906 года, уже после написания симфонической поэмы (!), он приобрёл труд Лоренца Фишера «Фридрих Ницше: “Антихрист” в новейшей философии» (1906)²⁸.

В ещё бóльшей степени расхождение Дипенброка и Ницше во взглядах на Человека проявляется в композиции поэмы, в местоположении оркестровых разделов и в их тематической основе. Формально в поэме пять оркестровых – «дионисических» – разделов. В автографе партитуры эти разделы не названы, но их функции в композиции поэмы чётко определены: прелюдия, постлюдия и три интерлюдии. Первая интерлюдия звучит после концептуального для Ницше противопоставления Природы и Человека (город как символ Человека и моря). Вторая интерлюдия предшествует опи-

санию моря, неба, скал и затем «оплотняется» в слове. Третья интерлюдия звучит после слов «Sei es drum! <...> ich bemitleide dich um deiner Bosheit willen!» («Так и быть! <...> я сочувствую тебе по поводу твоей злости»), которые разделяют те фазы, о которых говорилось выше (Природа и Человек). Постлюдия звучит после окончания текста афоризма. С точки зрения логики музыкальной композиции завершение поэмы «дионисической» постлюдией закономерно. Но с точки зрения концепции аполлонического/дионисического такое завершение поэмы композитором, явно отдававшим предпочтение вокально-хоровым жанрам перед жанрами инструментальной музыки, покажется неожиданным. Объяснение такого решения находим в точке золотого сечения композиции (т. 202), где возникает новая тема, ранее не звучавшая. Источником темы является мелодия католического гимна «Ave maris stella» первого тона²⁹.

Пример № 5

Средневековый гимн
«Ave maris stella»

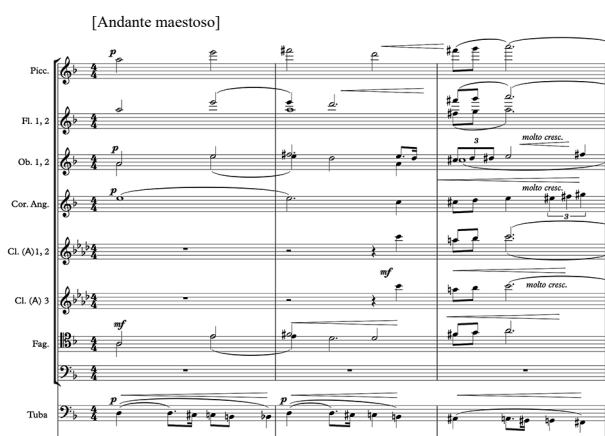


Хорошо известной католикам была не только мелодия, но и слова гимна, а потому мелодия гимна в поэме Дипенброка могла вызывать соответствующие словесные ассоциации. Неявленное в звуке слово гимна мысленно сопровождало звучание его мелодии, трансформируя дионисическое в потенциально аполлоническое.

В гимне семь строф³⁰, Дипенброк проводит инструментальную тему пять раз. Сохранив направление мелодической линии, он укрупняет ритм и изменяет

интервал между четвертым и пятым звуками с секунды на терцию, что позволило подчеркнуть звучание III ступени мажорной тональности. Первые два проведения темы звучат в третьей оркестровой интерлюдии. Здесь Дипенброк использует начальный семизвучный сегмент мелодии гимна, охватывающий крайние звуки амбитуса. Тема контрапунктически проводится у деревянных духовых инструментов, варьируясь в пределах семизвучного сегмента мелодии гимна (пример № 6). К контрапункту вариантов темы добавляется барочная риторическая фигура *passus duriusculus* в партиях туб и контрабасов, словно напоминая о «человеческом, слишком человеческом».

Пример № 6 Первое проведение мелодии гимна «Ave maris stella»³¹



Во втором проведении темы (т. 209–211) посредством «общих форм движения» происходит «снятие интонационно-чувственной определённости» [5, с. 211].

В третьем проведении (т. 271) тема «достраивается» до двенадцати звуков мелодии гимна и звучит на выдержанном октавном басу в партии контрабасов после слов «Ihr lehrt den Menschen aufhören, Mensch zu sein!» («Вы учите человека перестать быть человеком!»),

а также предваряет три заключительных вопроса в тексте Ницше, приведённые выше.

В оркестровой постлюдии (т. 291–324) Дипенброк использует полный мелодический вариант строфы гимна. Здесь четвёртое и пятое проведения темы соотносятся как тема и реальный ответ в полифонической форме. В партиях деревянных духовых и струнных инструментов в верхних регистрах, в особенности в партии валторны в строе ля (придающей особую яркость общему звучанию), тема обрела *гимническое*, величественное звучание (пример № 7).

Пример № 7 Начало постлюдии (финальные проведения «Ave maris stella»)



Альфонс Дипенброк завершил поэму в светлом «лествичном» Ми мажоре. «Набожный католик с глубоким знанием работ Ницше» [10, р. 157] одержал победу и над Антихристом, и над Дионисом благодаря вере в Человека духовного.

 ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дэвид С. Тэтчер в аннотированной библиографии привёл список композиторов, состоящий из 173 имён. Е. М. Щербакова в монографии «Ницше и музыка» со ссылкой на Тэтчера и другие источники сообщила о 370 произведениях, написанных на тексты Ницше. География ницшеанов также обширна: Германия, Австрия, Россия, Англия, Америка, Дания, Франция, Венгрия, Швеция, Италия, Польша, Испания, Бельгия, Австралия, Норвегия и Финляндия [6, с. 139].

² Петерсон-Бергер перевёл на шведский язык «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше.

³ Эти имена со ссылкой на работу Д. С. Тэтчера «Musical settings of Nietzsche texts: An annotated bibliography Unknown Binding» назвал Дэвид Хаквейл в своей книге «Music for the Superman. Nietzsche and great composers» [10, p. 156].

⁴ Мельхиор Дипенброк был родным братом Бернарда Дипенброка (1793–1877) – деда Альфонса. Также их родной сестрой, двоюродной бабушкой Альфонса, являлась Апполония Дипенброк (1799–1880), которая, как и брат, равнодушно относилась к судьбе церкви.

⁵ В автобиографическом наброске Ницше написал, что его бабушка «принадлежала к шиллеровско-гётевскому кругу в Веймаре» [3, с. 5].

⁶ «...нужно признаться, что наше время бедно великими моралистами, что Паскаль, Эпиктет, Сенека, Плутарх теперь уже мало читаются» [3, с. 389].

⁷ «Сенека и вся эта клика» [3, с. 505].

⁸ Воспитанниками Шюльпфорты были Клопшток, Фихте, Шлегель.

⁹ Ницше познакомился с Вагнером 8 ноября 1868 года. Основой их духовного сближения стало увлечение искусством древних греков и приятие взглядов Шопенгауэра. Охлаждение наступило после переезда Вагнера в Байройт (1872), а окончательный разрыв

наступил после выхода книги Ницше «Человеческое, слишком человеческое» (1878). Книга «Рождение трагедии из духа музыки» вышла из печати в начале 1872 года. Новое издание с включением «Опыта самокритики» вышло в 1886 году.

¹⁰ Имеется в виду произведение Ницше «Казус Вагнер» (1888).

¹¹ Таковы песни: «Из времён юности» («Aus der Jugendzeit», 1862) на стихи Ф. Рюккерта; «Течёт ручей» («Da geht ein Bach», 1862) на стихи К. Грота; «Ребёнок – потухшей свече» («Das kind an die erloschene kerze», 1864), «Буря» («Ungewitter», 1864) и «Всё лучше и лучше» («Gern und lieber», 1864) на стихи А. фон Шамиссо; «Мне знаки подаёт, кивает [виноградная лоза]» («Es winkt und neigt sich», 1864) на стихи Ш. Петёфи; «Заклинание» («Bechwörung», 1864) на стихи А. С. Пушкина.

¹² Исследователь обнаружил у Ницше подражание «Лорелеи» Г. Гейне.

¹³ Хаквейл убеждён в том, что Ницше «заложил глубокий фундамент в основание Sprechgesang» [10, p. 14].

¹⁴ «Blauw, blauw, bloemelijn» («Ik heb haar in mijn hart bemind») на стихи бельгийского (фламандского) поэта-лирика Гентила Антхёниса (1880).

¹⁵ Он был одним из руководителей литературного движения «восьмидесятников», к которому примкнул Дипенброк.

¹⁶ Источник информации — официальный сайт каталога сочинений А. Дипенброка [8]. Спустя два года, Дипенброк приобрёл только что опубликованное второе издание, включающее предисловие «Опыт самокритики» с переоценкой Ницше собственного труда. В нём Ницше писал: «...в настоящую минуту это для меня невозможная книга — я нахожу её дурно написанной, неуклюжей, тягостной, неистовой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое-где пересахаренной до женственности, неровной в темпе, без стремления к логической

опрятности» [3, с. 50]. Также библиотека Дипенброка пополнилась в то время четвёртым очерком из серии критических статей «Несвоевременные размышления: о пользе и вреде истории для жизни» под названием «Рихард Вагнер в Байройте» (1874).

¹⁷ Таковы издания: Kulke E. Richard Wagner und Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1890); Weigand W. Friedrich Nietzsche (München 1893); Deussen P. Erinnerungen an Friedrich Nietzsche (Leipzig, 1901); Vaihinger H. Nietzsche als Philosoph (Berlin, 1902); Richter R. Friedrich Nietzsche. Sein Leben und sein Werk (Leipzig, 1903); Oehler R. Friedrich Nietzsche und die Vorsokratiker (Leipzig, 1904); Lasserre P. Les idées de Nietzsche sur la musique (Paris 1905); Lessing T. Schopenhauer – Wagner – Nietzsche (München, 1906); Förster-Nietzsche E. Der junge Nietzsche (Leipzig, 1912); Belart H. Friedrich Nietzsches Freundschaftstragödie mit Richard Wagner und Cosima Wagner-Liszt (Dresden 1912); Huan G. La philosophie de Frédéric Nietzsche (Paris 1917) и др. Источник информации – официальный сайт каталога сочинений А. Дипенброка [8].

¹⁸ О литературно-критической деятельности Дипенброка речь ведётся в статье: Де-вятко Е. Литературное наследие нидерландского композитора Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 3. С. 40–46.

¹⁹ Метафорическое понятие «третьего уха» как олицетворения тончайшего слуха, подобного слуху древних греков, появляется в сочинении Ницше «По ту сторону добра и зла» (1886), афоризм 246 [4, с. 336].

²⁰ Diepenbrock A. Het monumentale karakter der toonkunst [9, S. 213–218].

²¹ До начала работы над поэмой Дипенброк осуществил трёхнедельную поездку в Италию: посетил Рим, Флоренцию, Милан, Геную, где имел возможность созерцать те же пейзажи, что и Ницше.

²² Симфоническая поэма Дипенброка не рассматривается с позиции отечественной теории жанра. Более перспективен когнитив-

ный подход, предложенный А. Амраховой, при котором «жанр – не столько имманентный аспект художественного высказывания, сколько результат его индивидуального и/или коллективного усвоения и преобразования в контексте определённой художественной традиции» [1, с. 27]. В данном случае речь может идти об индивидуальном усвоении и преобразовании жанра под влиянием концептов Ницше.

²³ Оригинал текста Ницше цит. по: Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister [13]. Перевод текста Ницше цит. по: [3, с. 482].

²⁴ За пределами данной статьи остаётся анализ музыкальной драматургии поэмы и композиционное строение в соответствии с канонами риторической диспозиции.

²⁵ Премьера состоялась в Амстердаме 20 мая 1906 года в исполнении оркестра Консертгебау под управлением Виллема Менгельберга. Партию баритона исполнил Герард Залсман, которому посвящена поэма.

²⁶ Перевод автора статьи.

²⁷ Diepenbrock A. Melodie en gedachte of De muziek in de intellectueele evolutie [9, S. 28–45].

²⁸ Fischer L. Friedrich Nietzsche. Der «Antichrist» in der neuesten Philosophie. Regensburg, 1906.

²⁹ Богородичный гимн «Ave maris stella» входит в состав официина. Мелодию гимна в качестве *cantus firmus* использовали Жоскен Дебре, Палестрина, Т. Л. де Виктория, Бёрд. Каноническая мелодия первого тона также использована Монтеверди в «Ave maris stella». В XIX веке мелодию гимна использовали Франк и Лист.

³⁰ Перевод гимна на русский язык см.: Лебедев С., Поспелова Р. Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. С. 148.

³¹ В примерах № 6 и № 7 оркестровая партитура отображается не полностью: отсутствуют строки партий, в которых Дипенброк не использует материал гимна (за исключением партии туб в примере № 6).

 ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 3 (15). С. 18–29.
2. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта / пер. с нем. П. Глазовой // Манн Т. Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1961. 696 с.
3. Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1 / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. 830 с.
4. Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 2 / сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. 829 с.
5. Шуранов В. А. Внутренний модус барочной формы: тематическое структурирование // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 208–213.
6. Щербакова Е. М. Музыка и Ницше: монография. Рязань: Копи-Принт; Коломна: КГПИ, 2009. 338 с.
7. Эко У. Поэтики Джойса / пер. с итал. А. В. Ковалю. СПб.: Симпозиум, 2003. 496 с.
8. The Alphons Diepenbrock Catalogue of Works. URL: <https://media.diepenbrock-catalogus.nl/docs/timeline/chronologie%201862-1893.pdf>. (08.04.2019).
9. Diepenbrock A. Versamelde geschriften / Ed. Eduard Reeser & Thea Diepenbrock. Het Spectrum, Utrecht: Brussel, 1950. 432 S. URL: https://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01_01/ (09.04.2019).
10. Huckvale D. Music for the Superman. Nietzsche and Great Composers. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2017. 232 p.
11. Meer de Walcheren, P. van der. Branding. Amsterdam: Van Munster Uitgevers-Maatschappij, 1930. 234 S. URL: https://www.dbnl.org/tekst/meer001bran02_01/meer001bran02_01_0003.php (08.04.2019).
12. Nietzsche F. Aforism 423. Im grossen Schweigen // Morgenrothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch. Chemnitz, 1881. S. 283–284.
13. Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geiste. URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I> (09.04.2019).

Об авторе:

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

 REFERENCES

1. Amrakhova A. A. Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [The Russian Theory of Genre in Light of Modern Humanitarian Methodologies]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2016. Issue 3 (15), pp. 18–29.
2. Mann T. Filosofiya Nitsshe v svete nashego opyta [The Philosophy of Nietzsche in Light of our Experience]. Translation from German by P. Glazova. Mann T. *Sobranie sochineniy. V 10 t. T. 10* [Mann Th. Collected Works. In 10 Vol. Vol. 10]. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1961, pp. 346–391.

3. Nitsshe F. *Soch. V 2 t. T. 1* [Nietzsche F. Works. In 2 vol. Vol. 1]. Compilation, editorial, introductory article and notes by K. A. Svasyan. Moscow: Mysl', 1990. 830 p.
4. Nitsshe F. *Soch. V 2 t. T. 2* [Nietzsche F. Works. In 2 vol. Vol. 2]. Compilation, editorial, introductory article and notes by K. A. Svasyan. Moscow: Mysl', 1990. 829 p.
5. Shuranov V. A. The Inner Modus of Baroque Form: Thematic Structuring. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 2, pp. 208–213. (In Russ.)
6. Shcherbakova E. M. *Muzyka i Nitsshe: monografiya* [Music and Nietzsche: Monograph]. Ryazan: Kopi-Print; Kolomna: Kolomna State Pedagogical Institute, 2009. 338 p.
7. Eko U. *Poetiki Dzhoysa* [Eco U. The Poetics of Joyce]. Translation from the Italian by A.V. Koval. St. Petersburg: Simpozium, 2003. 496 p.
8. *The Alphons Diepenbrock Catalogue of Works*.
URL: <https://media.diepenbrock-catalogus.nl/docs/timeline/chronologie%201862-1893.pdf>. (08.04.2019).
9. Diepenbrock A. *Versamelde geschriften*. Ed. Eduard Reeser & Thea Diepenbrock. Het Spectrum, Utrecht: Brussel, 1950. 432 S.
URL: https://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01_01/ (09.04.2019).
10. Huckvale D. *Music for the Superman. Nietzsche and Great Composers*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2017. 232 p.
11. Meer de Walcheren, P. van der. *Branding*. Amsterdam: Van Munster Uitgevers-Maatschappij, 1930. 234 S. URL: https://www.dbnl.org/tekst/meer001bran02_01/meer001bran02_01_0003.php (08.04.2019).
12. Nietzsche F. Aforism 423. Im grossen Schweigen. *Möorgenrothe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Fünftes Buch*. Chemnitz, 1881. S. 283–284.
13. Nietzsche F. *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geiste*.
URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I> (09.04.2019).

About the author:

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





А. А. ВОЙТОВИЧ

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

ORCID: 0000-0002-1867-1334; alevtina.voytovich@glazunovcons.ru

О доминирующей роли одной звуковысотной структуры в песенной традиции луговых (сернурских) мари

Одним из приоритетных направлений мари́йского этномузыкознания является исследование звуковысотной организации песенных напевов. Определённые результаты в этой сфере в отношении луговомари́йской песенной традиции были достигнуты российскими и зарубежными учёными. Однако многие вопросы, связанные с звуковысотной характеристикой песен в их координации с метроритмическими, композиционными, тембровыми закономерностями, остаются вне поля зрения исследователей. Статья посвящена ладовой организации напевов сернурских мари – одной из локальных групп луговых мари. Основанием для выделения этой субэтнической группы среди других групп луговых мари послужило то, что традиционная культура сернурских мари отличается целым рядом характерных особенностей: говором, костюмным комплексом, календарным циклом, музыкальным языком. Важным элементом, определяющим локальный стиль традиции сернурских мари, является звуковысотная характеристика напевов. Базовой для них служит пятиступенная шкала в амбитусе сексты – $g-h-c^1-d^1-e^1$. В статье анализируется реализация гемитонной ладовой структуры в свадебных, гостевых и лирических песнях, различающихся на уровнях ритмической организации и мелодической композиции песенной строфы. Многочисленные экспедиционные записи песен разных жанров и проведённая аналитическая работа позволяют сделать вывод о том, что гемитонная ладовая структура определяет специфику музыкальной культуры сернурских мари, выделяя её среди других луговомари́йских локальных традиций.

Ключевые слова: луговые мари, сернурские мари, песенная традиция, звуковысотная структура, гемитонная пентатоника.

Для цитирования: Войтович А. А. О доминирующей роли одной звуковысотной структуры в песенной традиции луговых (сернурских) мари // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 33–43. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.033-043.

ALEVINA A. VOYTOVICH

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0002-1867-1334, alevtina.voytovich@glazunovcons.ru*

About the Dominating Role of One Pitch Structure in the Song Traditions of the Field (Sernur) Mari

One of the foreground directions of Mari ethnomusicology is the research of pitch organization of song tunes. Certain particular results in this sphere in relation to the song tradition of the field

Mari have been achieved by scholars in Russia and in other countries. However, many questions connected with the pitch-related characteristics of the songs in their coordination with the metro-rhythmic, compositional and timbral laws have remained beyond the field of sight of researchers. The article is devoted to the modal organization of the melodies of the Sernur Mari – one of the local groups of the field Mari. The foundation for highlighting this subethnic groups among the other groups of the field Mari was that the traditional culture of the Sernur Mari is distinguished by a whole set of characteristic peculiarities: the parlance, the complex of costumes, the calendar cycle, and the musical language. A significant element defining the local style of the Sernur Mari is the pitch characteristic features of the melodies. The basic element in them is the five-step scale in the ambitus of a sixth – $g-b-c'-d'-e'$. The article analyzes the realization of the hemitonic modal structure in wedding, guest and lyrical songs, differing from each other on the levels of the rhythmic organization and melodic composition of the songs' stanzas. The numerous recordings of songs in various genres made during folk music expeditions and the work on analysis carried out make it possible to come to the conclusion that the hemitonic modal structure determines the specific features of the musical culture of the Sernur Mari, distinguishing it from the other local traditions of the field Mari.

Keywords: the field Mari, the Sernur Mari, the song tradition, pitch structure, hemitonic pentatonics.

For citation: Voytovich Alevtina A. About the Dominating Role of One Pitch Structure in the Song Traditions of the Field (Sernur) Mari. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 33–43. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.033-043.

Изучение звуковысотной организации песенных напевов сегодня является одним из приоритетных направлений марийского этномузыкознания¹. Определённые результаты в этой сфере в отношении лугомарийской песенной традиции были достигнуты марийскими музыковедами (Д. М. Кульшетов, М. Н. Мамаева, Н. В. Мушкина)², учёными казанской консерватории (А. Л. Маклыгин, О. К. Егорова)³, а также зарубежными исследователями (Ласло Викар, Бруно Неттл)⁴. Однако многие вопросы до сих пор остаются не прояснёнными. Так, звуковысотные характеристики песен сёрнурских мари в их связи с метроритмическими, композиционными, тембровыми закономерностями выявлены лишь частично. Не раскрыта обусловленность звуковысотной организации песен сёрнурских мари их

жанровой принадлежностью, в том числе связанной с хореографическим компонентом.

Часть этих вопросов будет освещена на примере песенной традиции сёрнурских мари, входящих в состав этнографической группы луговых мари.

Луговые мари – самая многочисленная этнографическая группа марийцев численностью около 400 тысяч человек, большая часть которых проживает в республике Марий Эл и Кировской области [8, с. 522]. Их традиционная культура неоднородна. Этнографы и фольклористы выделяют три локальные группы луговых мари – сёрнурскую, йошкар-олинскую и моркинскую⁵. Ниже представлена карта Республики Марий Эл, на которой штриховкой обозначена территория проживания сёрнурских мари; их песенная традиция является объектом изучения.

мари. В-третьих, спецификой обладает и календарный цикл сернурских мари. Только у них до сих пор справляют календарный праздник *шыжевазър* (осенняя ярмарка), основой которого являются обряды гостевания.



Ил. 3. Участники фольклорного ансамбля «Савак кундём»⁷

Помимо лингвистических и этнографических компонентов, своеобразие культуры сернурских мари придаёт и музыкальный язык их фольклорной традиции, в которой сохранились как обрядовые, так и внеобрядовые песни. К обрядовым исследователи относят свадебные песни, песни праздника *шорыкйól* (букв.: праздник овечьей ноги), гостевые и рекрутские песни, а к внеобрядовым – песни-раздумья о жизни, лирические песни, в том числе литературного происхождения [3, с. 351–356]⁸. В-третьих, спецификой обладает и календарный цикл сернурских мари. Только у них до сих пор справляют календарный праздник *шыжевазар*. В настоящее время активно бытуют свадебные, гостевые и лирические песни. Песни других жанров практически утрачены, и исполнители вспоминают их с трудом.

Важным элементом, определяющим локальный стиль традиции сернурских мари, её «узнаваемость», является звуковысотная характеристика напевов, выделяющая их среди напевов других локальных групп луговых мари.

Базовой для них является гemitонная пятиступенная шкала в амбитусе сексты – *g-h-c¹-d¹-e¹*. Исследователи её так и называют: «сернурский звукоряд с полутонном между 2-й и 3-й ступенью» [5, с. 60]⁹.

Пример № 1



Гемитонные ладовые структуры присутствуют во всех песенных жанрах данной традиции, сохранившихся до нашего времени. Для удобства дальнейшего изложения будем определять ступени лада не по их порядковому номеру (как в приведённой выше цитате), а по интервалу, на который они отстоят от главного опорного тона, расположенного внизу шкалы: 1, 3, 4, 5, 6.

Опираясь на результаты исследований мари́йских музыковедов и научные положения, разработанные отечественными этномузыкологами, последовательно рассмотрим звуковысотную организацию напевов свадебных, гостевых и лирических песен сернурских мари. Материалом для анализа послужили как собственные экспедиционные записи автора, так и нотные тексты, опубликованные в различных источниках¹⁰.

Свадебные песни сернурских мари развёртываются в обозначенном выше звукоряде. Их поэтическая строфа состоит из двух стихов, один из которых имеет структуру 8 (4+4) + 7 (4+3), а второй – 7+7¹¹. Обращает на себя внимание цепной повтор заключительной слоговой группы первого стиха в начале второго, поэтому форму поэтической строфы можно обозначить как ab/bc. Стихи ритмизуются при помощи пиррихического ритма с торможением в конце 16-времен-

ных музыкально-ритмических периодов, каждый из которых отвечает стиху. Слововым группам соответствуют 8-временные музыкально-ритмические построения. Напевы также имеют строфическое строение и состоят из двух интонационных периодов, или мелостихов, границы которых совпадают с границами ритмических периодов. Каждый из мелостихов, в свою очередь, содержит по два мелодических звена, охватывающих начальную и заключительную слоговые группы стиха. Анализ звуковысотной структуры напева показывает функциональное родство звуков двух оппозиционных терцовых рядов: 1/3/5 ступеней, с одной стороны, и 4/6 ступеней, с другой. В следующем примере (пример № 2) видно, что первый мелостих базируется на комплексе 4/6 ступеней, а второй – на комплексе 1/3/5 ступеней.

Пример № 2 Свадебная песня поезжан жениха
«Сўан толéш» («Свадьба идёт»)¹²



В примере № 3 противопоставление тех же оппозиционных терцовых комплексов реализуется не на уровне интонационных периодов, а на уровне каждого из мелодических звеньев, входящих в мелостихи.

Пример № 3 Свадебная песня поезжан жениха
«Сўан толéш» («Свадьба идёт»)¹³



Мелодике свадебных напевов свойствен общий принцип формообразо-

вания, основанный на повторе мелодических звеньев в рамках каждого из мелостихов. Их финальные опорные звуки находятся по преимуществу в квартových отношениях 4 (6) – 1 ступени, что формирует вопросо-ответную мелодическую структуру строфы.

Отметим, что исполнители всегда отличают «свои» напевы от «чужих» и безошибочно указывают территории, где они распространены. Даже внутри одной локальной традиции информанты выделяют несколько свадебных напевов, подразделяя их на *шернўр вел сўан мўро* (свадебная песня сернурской стороны), *куженёр вел сўан мўро* (свадебная песня куженёрской стороны), *торьял вёл сўан мўро* (свадебная песня торьяльской стороны). Имея общую гемитонную ладовую основу, эти напевы различаются между собой соотношением срединных и конечных ладовых опор, определяющих мелодический каркас напева.

Дневниковые заметки путешественников XIX века свидетельствуют о том, что раньше свадебные песни исполнялись либо без сопровождения, либо под аккомпанемент марийского аэрофона шўвыр (волынка) и мембранофона тўмыр (барабан)¹⁴. В настоящее время волынка практически вышла из употребления, её заменила гармонь-хромка.

Гемитонные ладовые структуры присутствуют во всех песенных жанрах сернурских мари, сохранившихся до нашего времени. В настоящее время одно из ведущих мест в музыкальном фольклоре локальной группы занимают *песни гостевания*, или *гостевые песни*. Традиция гостевания имеет древние корни и разветвлённую систему в быту марийцев. Гостевания проходят в основном во время календарных праздников, реже – семейных. Гостевые песни функционально близки свадебным. Они также бывают

приветственными, величальными, благодарственными, прощальными и т. д.

Стих гостевых песен со структурой 8 (4+4) + 7 (4+3) можно отнести к песенной силлабике, для которой характерно увеличение количества слогов в слоговых группах при сохранении временных масштабов отвечающих им музыкально-ритмических построений, поскольку появляющиеся дополнительные слоги ритмизуются за счёт дробления нормативных слоговых времён.

В процессе музыкального интонирования слоговые группы различного объёма координируются с восьмивременниками. Однако, если для свадебных песен характерно стремительное движение восьмыми, то для гостевых песен – размеренное движение четвертями, что приводит к большей временной протяжённости напева (пример № 4).

Пример № 4 Слоговые музыкально-ритмические формы (СМРФ) свадебных и гостевых песен сернурских мари

СМРФ свадебных песен сернурских мари

Стх 8+7 
Сү - ан то - леш сү - ан то - леш, пу - тат пе - ле шыл кў - леш.

СМРФ гостевых песен сернурских мари

Стх 8+7 
Та - у лий - же сур ку - ку - лан са - дыш то - лын мур - мыж - лан.

Особенность ритмики гостевых напевов заключается в наличии двузвучных распевов каждого из нормативных слогов, за исключением двух последних в стихе. Специфичной является ритмизация этих распевов ямбическими фигурами, свойственными также и лирическим песням. При увеличении количества слогов каждое из составляющих ямбическую ячейку музыкальных времён стано-

вится слоговым, то есть происходит дробление нормативного слогового времени.

Пример № 5

Гостевая песня

«Шернур пазарыш мияльым»
(«На сернурский базар сходила»)


Ше-р(ы)-ну-р(ы)па-за-рыш ми - я - лы-м(ы)да шы-м(ы)лу му - ным у-жа-лы-шым.
Шым - лу му - ным у-жа-лы-шым да ту - ла-рем дек у-на-ла пу - ра-лым.

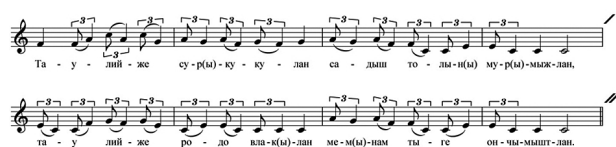
Часть гостевых песен сернурских мари разворачивается в той же шкале, что и свадебные песни (примеры № 2, № 3). В их мелодике также проявляется оппозиция двух терцовых комплексов 1/3/5 и 4/6 ступеней, однако отсутствует вопросо-ответный принцип в организации мелострофы. Соподчинение двух мелостихов, входящих в мелострофу, осуществляется на другой основе. Если первый интонационный период построен на противопоставлении двух первых мелодических звеньев, базирующихся на комплексе 4/6 ступеней, третьему, опирающемуся на терцовый комплекс 1-й ступени, то во втором периоде все мелодические звенья утверждают главную ладовую опору. Каждый из мелодических периодов построен по принципу суммирования.

Другие гостевые напевы, по сравнению со свадебными, демонстрируют расширение амбитуса базовой звуковысотной структуры за счёт добавления к оппозиционному терцовому комплексу ещё одной ступени, в результате чего противопоставляются два трезвучия: 1/3/5 и 4/6/8. Это видно в приведённом ниже примере (пример № 6). Строфический напев состоит из двух интонационных периодов. Первый из них – единого строения – характеризуется нисходящим мелодическим движением от 8 к 1 ступени лада¹⁶.

Причём, если в начальной фазе преобладают звуки оппозиционного главной ладовой опоре комплекса – 4/6/8 ступени, то в заключительной – звуки комплекса 1 ступени. Второй период включает в себя два сходных мелодических построения, утверждающих главную ладовую опору. В целом композиция мелострофы строится по принципу дробления.

Пример № 6

Гостевая песня
«Тáу лййже сýр куку́лан»
(«Спасибо серой кукушке»)¹⁷



Лирические песни сернурских мари – один из наиболее устойчивых жанров, сохранившихся и по сей день бытующих в традиции. Они сложились, вероятно, в конце XVIII века на основе обрядовых песен (календарных, свадебных), а позже выделились в самостоятельный жанр, относящийся к позднему историческому пласту. Исполнение лирических песен не регламентировано в традиции, поэтому их можно отнести к неприуроченным жанрам.

По содержанию поэтических текстов лирические песни сернурских мари делятся на несколько групп. Это песни о горе (*ойгáн мýро*), о семье (*еш нергén мýро*), сиротские (*ту́лык мýро*), о женской судьбе (*удырама́ш и́лыш нергén мýро*), о любви (*йöратыма́ш нергén мýро*), песни-раздумья о жизни (*мýро-шонка-лымáш*), о природе (*пýртýс нергén мýро*), праздничные песни (*пайрém мýро*). Но наибольшее распространение получили песни-сказывания (*калáсыме мýро*).

Часто информаторы обозначают лирические песни не термином «муро» (песня), а термином «мýро сém» (песен-

ный напев). Например, *калáсыме мýро сém* (песенный напев скáзывания). Кроме того, среди лирических напевов они различают *кужý мýро сем* (длинный песенный напев) и *кýчык мýро сém* (короткий песенный напев), на которые поются тексты различного содержания. Иногда напевы песен связывают с именем традиционного исполнителя-песенника или с названием деревни. Лирические песни могут иметь и локальные оригинальные напевы, например, «Кýчыкэнér вél мýро сém» (песенный напев Кучукэнёрской стороны), «Штрамарйй вél муро сém» (песенный напев Иштырйинской стороны) и т. д.

Как стих, так и ритмические структуры лирических песен аналогичны тем, которые были описаны в отношении гостевых песен. Слоговым группам песенного стиха 8+7 или 7+7 обычно соответствуют музыкально-ритмические построения восьмивременной протяжённости. Ритмическое варьирование в слоговых музыкально-ритмических формах при увеличении или уменьшении слогов достигается за счёт дробления или стяжения нормативных слоговых времён. Формообразующую роль в лирических песнях сернурских мари играет напев, удерживающий «неустойчивые» стихи в стабильных временных рамках.

Мелодика лирических песен базируется на той же гемитонной шкале, что и напевы вышеописанных жанров. Наиболее распространённый амбитус лирических напевов – секста, хотя встречаются напевы с расширенным до октавы диапазоном (пример № 7). Их отличает большее по сравнению с другими жанрами интонационное разнообразие и богатство. Для них, как и гостевых песен, характерны небольшие распевы слогов на двух-трёх звуках, огласовки согласных звуков.

Мелодическая композиция мелостроф лирических песен нередко объединяет в себе принципы, описанные на примере свадебных и гостевых песен. В них встречаются вопросо-ответные структуры, мелодические звенья, построенные на нисходящем движении от 8 к 1 ступени, на уровне интонационного периода или мелострофы реализуются принципы дробления и суммирования.

Пример № 7 Лирическая песня

«Тувыремат кўчык, шовыремат кўчык»
(«И платье короткое, и кафтан короткий»)¹⁸



Многочисленные экспедиционные записи песен разных жанров и проведённая аналитическая работа подтверждают

единство звуковысотной организации сернурских свадебных, гостевых и лирических песен, объединённых специфической гемитонной ладовой структурой¹⁹. Благодаря ей песенная традиция сернурских мари выделяется среди других лугомарийских локальных традиций. Дифференцирующими жанровыми признаками можно считать, с одной стороны, ритмическую организацию напевов, а с другой – различные формы их мелодической композиции.

В заключение отметим, что каждая локальная традиция луговых мари характеризуется определённым, «узнаваемым» ладовым типом, который может координироваться с многообразными ритмическими структурами в напевах различных песенных жанров. Это свидетельствует об общем системном принципе организации музыкально-фольклорных традиций у луговых мари.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Критерии анализа звуковысотной организации песен выработаны и апробированы представителями отечественного этномузыкального знания. Как отмечают Б. Б. Ефименкова и М. А. Енгаватова, «звуковысотная модель песенных напевов... формируется параметрами трёх взаимосвязанных уровней звуковысотной организации: лада, мелодической композиции (музыкального синтаксиса), многоголосия» [2, с. 6].

² Герасимов О. М. Элнет кундемын поянылыкше [Музыкальный фольклор елабужских мари]. Йошкар-Ола: М-во культуры Респ. Марий Эл, 1997. 239 с.; Кульшетов Д. М. Музыкально-стилистические особенности песен луговых мари // Основные тенденции развития марийского фольклора и искусства. Йошкар-Ола, 1989. С. 96–102; Кульшетов Д. М. К вопросу о классификации

марийских народных песен // Современные проблемы развития марийского фольклора и искусства. Йошкар-Ола, 1994. С. 51–66; Мамаева М. Н. Полифония в марийской музыке: монография / МарНИИЯЛИ. Йошкар-Ола, 2004. 168 с.; Мамаева М. Н. Гетерофония в народно-певческой традиции марийцев // Народное творчество и профессиональное искусство марийцев. Йошкар-Ола, 2002. С. 78–85; Мамаева М. Н. О систематизации марийских свадебных песен // Финно-угроведение. 2008. № 2. С. 38–48; Мушкина (Четкарёва) Н. В. Музыкально-стилевые особенности сернурского песенного диалекта // Проблемы, тенденции и современное состояние искусства в Марий Эл: матер. науч. конф. Йошкар-Ола, 2005. С. 92–99; Мушкина Н. В. Напевы луговых (сернурских) мари // Фольклорная



культура и её межэтнические связи в комплексном освещении. Петрозаводск, 1997. С. 77–81; Мушкина Н. В. О свадебных песнях марийцев // Традиционная культура народов Поволжья. Ч. 2. Казань, 2016. С. 54–62.

³ Маклыгин А. Л. О модальных свойствах пентатоники в песнях луговых мари // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: матер. межреспубл. науч. конф. Казань, 1995. С. 49–60; Егорова О. К. Вопросы ладообразования в марийской народной песне // Музыкальная культура народов Поволжья. М., 1978. С. 19–27.

⁴ См.: [9]; Vikar Laslo, and Bereczki Gabor. *Cheremis Folksongs*. Budapest, 1971. 544 p.

⁵ См.: [6, с. 5]; Смирнов К. А. Олык марий муро [Песни луговых мари]. Йошкар-Ола: Маркнигоиздат, 1955. С. 3; Молотова Т. Л. Марийский народный костюм. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1992. С. 12.

⁶ Карта Республики Марий Эл. URL: <http://photos-of-nature.ru/MariyElmap.htm> (дата обращения: 04.04.19).

⁷ Фото из семейного архива Зои Поликарповны Михеевой из д. Сысоево Мари-Турекского района Республики Марий Эл (экспедиционные материалы автора 2017 года).

⁸ В традиции сернурских мари причитания не зафиксированы.

⁹ Н. В. Мушкина. отмечает, что «звуковой строй сернурских мелодий основывается на “натуральном звукоряде” <...> “Сернурский звукоряд” имеет как бы двухъярусный состав: его верхняя часть – это звуки, исполняемые на мелодической трубке волюнки [традиционный марийский аэрофон шўвыр. – В. А.], а нижние – на басовой» [5, с. 60]. Исходя из положения о том, что музыкальные инструменты как предметы материальной музыкальной культуры закрепляют в своих звукорядах ладовые системы, исследователь считает, что гемитонные звукоряды являются исконными и были довольно широко распространены в традиционной музыкальной культуре мари.

¹⁰ См.: Кульшетов Д. М. Шернур корнет [Сернурской дорогой]. Йошкар-Ола, 1990. 356 с.; Марий калык муро [Песни народа мари] / сост. и коммент. В. Коукаль; ред. и вступ. ст. К. Четкарёва; муз. ред. Ф. Рубцова. Л.; М., 1951. 332 с.; Марий калык муро [Марийские народные песни] / сост. В. М. Васильев. Йошкар-Ола, 1991. 304 с.; [6; 7].

¹¹ Подробнее об этом см.: [1].

¹² Записана от Р. Т. Егоровой и А. А. Максимовой из д. Ильпанур Параньгинского района Республики Марий Эл (экспедиционные материалы и расшифровка автора 2016 года).

¹³ См.: [6, с. 547].

¹⁴ Вот каким образом описывается свадебный обряд марийцев в публикациях XIX века: «При звуках барабана и пузыря целый поезд отправляется за невестой: пустынными местами они едут скромно, а населёнными проезжают с боем барабана и пением <...> и везде шум, барабан, пузырь сопровождают поезжан» [4, с. 63]. «Все ходят, бурлят, стучат... но вот раздаются нестройные звуки музыки и среди всеобщей толкотни и давки начинается пляска, сопровождающаяся всеобщим хлопаньем в ладоши. При этом каждый затягивает, кто во что горазд, песню, начинающуюся со звуков “ой, ай, ой” и оканчивающихся теми же самыми звуками. Такой же шум сопровождает свадебный поезд» [там же, с. 62].

¹⁵ См.: [6, с. 566].

¹⁶ Подробнее о принципах развёртывания песенных мелодий см.: [9; 11].

¹⁷ Записана от Е. П. Самарцевой из д. Кучанур Сернурского района Республики Марий Эл (экспедиционные материалы и расшифровка автора 2015 года).

¹⁸ См.: [7, с. 57].

¹⁹ Мелодии с гемитонной пентатоникой (*g-h-c-d-e*) были записаны венгерским исследователем Ласло Викаром на северо-востоке республики Марий Эл – в п. Сернур и п. Торъял (территория проживания сернурской локальной группы луговых мари). Напевы с подобной структурой Викаром более нигде не зафиксированы [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Войтович А. А. Поэтика и ритмические формы свадебных песен луговых мари // Вопросы этномузыкознания. М., 2014. Вып. 8. С. 42–54.
2. Ефименкова Б. Б., Енгаватова М. А. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Мир традиционной музыкальной культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2008. Вып. 174. С. 6–44.
3. Кульшетов Д. М. Шернур корнет. Марий калык муро-влак [Сернурской дорогой. Марийские народные песни]. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1990. 356 с. На марийском яз.
4. Марийская музыкальная культура: библиографический указатель (1756–1930) / сост. М. А. Ключева. Йошкар-Ола: Изд-во Марийского гос. ун-та, 2011. 136 с.
5. Мушкина Н. В. О некоторых особенностях мелодики марийских народных песен // Финно-угроведение. 2016. № 1. С. 59–64.
6. Песни луговых мари / сост. Н. В. Мушкина. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2011. 592 с. (Свод марийского фольклора).
7. Шабердин И. Г. Шернур вел калык муро [Народные песни сернурской стороны]. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1980. 144 с. На марийском яз.
8. Энциклопедия Республики Марий Эл. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2009. 872 с.
9. Nettl Bruno. Cheremis Musical Stayles / With a preface by Thomas A. Sebeok. Indiana University Press: Bloomington, 1960. 133 p.
10. Vikar Laszlo. Collection of Finno, Ugrian and Turkic Folk Music in the Volga, Kama, Belaya Region (1958–1979) // Journal Musicellanea. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. No. 29. Akademiai Kiado: Budapest, 1987, pp. 355–422.
11. Vikar Laszlo. What is Old and What is New in the Traditional Music of the Volga-Kama Region // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. No. 37. Akademia Kiado: Budapest, 1996, p. 137.

Об авторе:

Войтович Алевтина Аркадьевна, преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1867-1334**, alevtina.voytovich@glazunovcons.ru

REFERENCES

1. Voytovich A. A. Poetika i ritmicheskie formy svadebnykh pesen lugovykh mari [The Poetics and Rhythmic Forms of Wedding Songs of the Field Mari People]. *Voprosy etnomuzykoznaniiya* [Questions of Ethnomusicology]. Issue 8. Moscow, 2014, pp. 42–54.
2. Efimenkova B. B., Engavatova M. A. Zvukovysotnaya organizatsiya russkikh narodnykh pesen v svete strukturno-tipologicheskikh issledovaniy [The Pitch Organization of Russian Folk Songs in Light of Structural and Typological Studies]. *Mir traditsionnoy muzykal'noy kul'tury: sb. tr.* [The World of Traditional Musical Culture: Collection of Works]. Issue 174. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2008. 379 p.



3. Kul'shetov D. M. *Sernurskoy dorogoy. Mariyskie narodnye pesni* [The Sernur Road. Mari Folk Songs]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House, 1990. 356 p. In the Mari language.
4. *Mariyskaya muzykal'naya kul'tura: bibliograficheskiy ukazatel' (1756–1930)* [The Mari Musical Culture: A Bibliographic Index (1756–1930)]. Compiled by M. A. Klyucheva. Yoshkar-Ola: Publishing House of Mari State University, 2011. 136 p.
5. Mushkina N. V. O nekotorykh osobennostyakh melodiki mariyskikh narodnykh pesen [On Some Features of the Melodies of Mari Folk Songs]. *Finno-ugrovedenie* [Finno-Ugric Studies]. 2016. No. 1, pp. 59–64.
6. *Pesni lugovykh mari* [Songs of the Field Mari People]. Compiled by N. V. Mushkina. Yoshkar-Ola: Mari Research Institute of Language, Literature and History, 2011. 592 p. (Svod mariyskogo fol'klora [Set of Mari Folklore]).
7. Shaberdin I. G. *Narodnye pesni sernurskoy storony* [The Sernur Region Folk Songs]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House, 1980. 144 p. In the Mari language.
8. *Entsiklopediya Respubliki Mariy El* [Encyclopedia of the Republic of Mari El]. Yoshkar-Ola: Mari Research Institute of Language, Literature and History, 2009. 872 p.
9. Nettl Bruno. *Cheremis Musical Styles*. With a preface by Thomas A. Sebeok. Indiana University Press: Bloomington, 1960. 133 p.
10. Vikar Laszlo. Collection of Finno, Ugrian and Turkic Folk Music in the Volga, Kama, Belaya Region (1958–1979). *Journal Musicellanea. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. No. 29. Akademiai Kiado: Budapest, 1987, pp. 355–422.
11. Vikar Laszlo. What is Old and What is New in the Traditional Music of the Volga-Kama Region. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. No. 37. Akademia Kiado: Budapest, 1996, p. 137.

About the author:

Alevtina A. Voytovich, Lecturer at the Department of Music of the Finno-Ugric Peoples, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-1867-1334, alevtina.voytovich@glazunovcons.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.044-052

Г. С. ГАЛИНА

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

ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru

Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере

В статье анализируются оперные вокальные формы, основанные на ариозной стилистике, создание которой стало результатом функционирования жанра оперы в башкирской национальной культуре. Указаны её фольклорные истоки – музыкальные особенности народных полупротяжных песен *халмак-кюев*, в национальной фольклористике разработанные недостаточно чётко. Рассмотрены возможные сочетания их с приёмами европейской оперы, которые привели к возникновению национальной мелодики нового типа. В качестве интонационных истоков ариозного стиля обозначаются русская романсная стилистика, оперно-ариозный стиль русских композиторов-классиков, вальсовые и протяжные башкирские темы, использованные в ритмически упрощённом виде. Отдельное внимание уделено ориентальным ариозо, написанным под влиянием первой тюркской оперы «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. В результате изучения оперных ариозо и арий русских авторов, а также представителей национальной культуры – Загира Исмагилова, Хусаина Ахметова, Рауфа Муртазина, Салавата Низаметдинова – делается вывод о наличии в них оригинального и самобытного стиля ариозного пения, развивающего как национальные, так и европейские музыкальные традиции.

Ключевые слова: башкирская национальная опера, ариозный стиль, умеренные песни – халмак-кюи.

Для цитирования: Галина Г. С. Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 44–52. DOI: 17674/1997-0854.2019.3.044-052.

GULNAZ S. GALINA

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru*

The Style of Arioso Singing in Bashkir National Opera

The article analyzes opera vocal forms based on the arioso style, the creation of which has become the result of functioning of the genre of opera in Bashkir national culture. Indication is made of its folk music roots – the musical particularities of the folk semi-plangent songs, the *halmak-kui*, have been elaborated insufficiently concisely in national folk music studies. Examination is made of the possible combinations of them with techniques of European opera, which has led to the emergence of national melodicism of a new type. In the quality of the intonational sources of the arioso style indication is made of the Russian art-song style, the opera

arioso style of the Russian classic composers, waltzes and plangent Bashkir themes utilized in a rhythmically simplified way. Special attention is given to oriental arioso melodies written under the influence of the first Turkic opera “Kyor-ogly” by Uzeir Gadzhibekov. As the result of studying opera arioso melodies and arias by Russian composers, as well as representatives of the national culture – Zagir Ismagilov, Khusain Akhmetov, Rauf Murtazin and Salavat Nizametdinov – the conclusion is arrived at about the presence in them of a distinctive and original style of arioso singing which develops both national and European musical traditions.

Keywords: Bashkir national opera, the arioso style, moderate songs – halmak-kui.

For citation: Galina Gulnaz S. The Style of Arioso Singing in Bashkir National Opera. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 44–52. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.044-052.

Важнейшей творческой задачей композиторов, работающих в области башкирской оперы, стало создание национальной оперной мелодики, соответствующей различным типам вокальной речи, основанных, в свою очередь, на различных принципах вокализации поэтического текста. Это такие структурные элементы музыкальной речи в опере, как виртуозное сольное пение, ариозно-кантиленный тип в умеренном темпе, быстрая вокальная речь персонажей, сформированные соответственно на основе традиционных песенных жанров башкирского фольклора узун-, халмак- и кыска-кюй, прочного синтеза национальной и европейской мелодики. В любой культуре ариозный тип мелодики особенно востребован композиторами для воссоздания в опере обширной сферы лирики и мелодизированного речитатива.

Теоретическое обоснование понятий «ариозная мелодия, ариозный принцип вокализации» содержится в работах Е. А. Ручьевской. Ею же отмечены особенности такой мелодики в песенных формах и речитативе [4, с. 390; 5, с. 60]. Характерные музыкальные свойства – общие для многих культур и реализо-

ванные в различных жанрах башкирской вокальной музыки – в качестве важной предпосылки заложены в фольклоре, в народных умеренных (полупротяжных) песнях – халмак-кюях. Вместе с тем этот тип мелодики наименее изучен в фольклористике, видимо, в силу его малотиочности для народной музыки башкир¹. Такие песни немногочисленны («Семь девушек», «Сношенька», «Хромой саврасый», некоторые рекрутские песни), но именно их отличает особого рода напевность, тесно связанная с выразительностью речевого интонирования, элегичность, обусловленная поступенностью мелодического движения. В халмак-кюях (затем и в ариозных оперных темах) при регулярной метрике наблюдается ровный, симметричный синтаксис, за основу берётся фраза поэтического текста, составляющая с музыкальной фразой неделимое целое. В результате основные акценты и ритмический остов хорошо прослушиваются в такой мелодике. Поэтический текст сочиняется как по типу протяжных узун-кюев (10–9 слогов), так и по типу коротких кыска-кюев (8–7 слогов), что говорит о синтаксической гибкости мелодики, её приспособляемости к различным синтагмам. Другими типо-

логическими особенностями халмак-кюев являются несложные, чаще двузвучные внутрислоговые распевы, более подвижный – умеренный, а не медленный темп исполнения, поскольку словесные и музыкальные фразы одинаковы по величине, что наиболее удобно для пропевания. Главной их ритмической особенностью является однотипность, часто – моноритмичность. Такие темы ложатся на текст силлабически (слог-тон), из мелизматических элементов применение находит лишь форшлаг – характерный приём восточной монодии. Преобразование фольклорных умеренных мелодий в ариозные оперные построения происходило на основе усвоения европейских принципов мышления поэтапно.

Первые образцы вокальных номеров такого типа по жанровым истокам и соответственно мелодическим типам представляют собой весьма пёстрое явление. Авторы первых башкирских опер были плохо знакомы с национальной традицией и в качестве жанровых моделей избирали различные прототипы русского ариозного стиля. Здесь и перенесение русских романсовых приёмов на башкирский материал (ария Танхылу «Мы не будем рабынями» из оперы «Акбузат» А. Спадавекия и Х. Заимова; три арии Айхылу из оперы «Хакмар» М. Валеева), и воплощение ариозного стиля русских композиторов-классиков (ариозо Серлебая «Разные слова слышу о вас» и ария Ахмета «Давно я ждал этого дня» из оперы «Айхылу» Н. Пейко), включение в ариозный контекст протяжных фольклорных мелодий (ариозо Серлебая «Сегодня с другом Колоем смотрели колхозные поля» из оперы «Айхылу» Н. Пейко), и вальсовые мелодии (ария Шатмурата «Всё знакомо мне здесь» из оперы Н. Чемберджи «Карлугас»). Были испробованы также темы «витиеватого»

строения, отчего они приобретали необычный восточно-ориентальный характер (ариозо Вагапа «Напал на твой след» и ариозо Карлугас «Как мне не плакать» из оперы «Карлугас» Чемберджи). Последние примеры основаны на нисходящей секвенции и удивительным образом укладываются в мелодические рисунки, выделенные И. Абезгауз применительно к мелодике У. Гаджибекова: «...с возвратом после опеваний («триольный») или без возврата (двузвучный)» [1, с. 22]². Их появление в башкирской опере следует считать инонациональным (закавказским) привнесением, объясняемым армянской национальностью Н. Чемберджи. Хотя такой «ступенчатый» мелодический тип имеет прототип и в башкирском фольклоре (протяжная песня «Баяс», «Старинная песня»), его можно считать невостребованным башкирскими композиторами: данный опыт Чемберджи остался единственным образцом подобного рода.

Путём искажения ариозного стиля на раннем этапе становления оперы в Башкирии создавался и отрицательный портрет классовых врагов. Сочиняя каватину старшины «Зажгите поярче свечи» (опера «Карлугас») и арию Масем-хана «Вот здесь постройте мне дворец» (опера «Акбузат»), как и арию разъярённого Тапкыр-хана «Где Маян?» (опера «Мэргэн» А. Эйхенвальда), их авторы ориентировались на «гаджибековскую типизацию отрицательного»: а именно, арию Гасан-хана «В дорогой мой фарфор вина мне налей!» (опера «Кёр-оглы»), когда композитор, «идя от противного, предложил своим слушателям несложную ассоциацию: “грубый тембр – грубый строй души”» [1, с. 149]. Подобно азербайджанскому композитору, Чемберджи, Спадавекия и Заимов создали отрицательный образ – незнакомый башкирскому

искусству: в трёхдольной метрике с переносом сильной доли в аккомпанемент (синкопой)³, что в сочетании с низким голосом (басом) при замедленном темпе и ограниченностью поэтического выражения (многократно повторялись четыре строчки-фразы) было призвано воплотить самодовольство и чванливость властелинов.

Гораздо более удачным привнесением в оперу возможно считать жанр сицилианы: напевы в трёхдольной метрике иногда встречаются в башкирском фольклоре (песни «Хромой саврасый», «Сношенька»). Происхождение таких вокальных номеров можно трактовать как проявление и национальных, и европейских традиций (например, ария Танхылу «Течёт Ашкадар», ария Юмагула «Кто так рано сошёл к реке» из оперы «Ашкадар» А. Эйхенвальда, дуэт Наркес и Хаубана «Надо тебе серебро?» из оперы «Акбузат», ариозо Сэсэк из оперы «Карлугас»). Очевидно, что из множества предложенных музыкальных решений композиторы следующего поколения – З. Исмагилов, Х. Ахметов, Р. Муртазин отберут те, которые, по их слуховым представлениям, будут наиболее соответствовать понятию «умеренно-ариозное пение».

В сформировавшемся законченном виде ариозный стиль впервые предстал в операх З. Исмаилова. Уже в самых первых его образцах – ариозо Юлая (пример № 1) и ариозо Кюнбики из оперы «Салават Юлаев» – одновременно проявляются две основные необходимые тенденции: запечатлеть в музыке речевой ритм и его подчинение музыкальным закономерностям, приводящее к образованию встречного ритма. Последнее объясняет и купирование «лишних» гласных в ариозо Юлая (на словах «сокол» и «это»), и перестановку глагола «возьми» на пред-

последнее место (хотя в башкирском предложении глагол всегда находится на последнем месте), и выровненность ритмики, сглаживающую различия между ударными и безударными гласными. Здесь заметно стремление Исмаилова соответствовать закономерностям, сложившимся в русских классических операх: «...тяготение к повторности одинаковых по величине фраз <...> преимущественно плавное движение, заполнение скачков, секундовые [в пентатонической культуре также и терцовые. – Г. Г.] последовательности» [5, с. 61, 63].

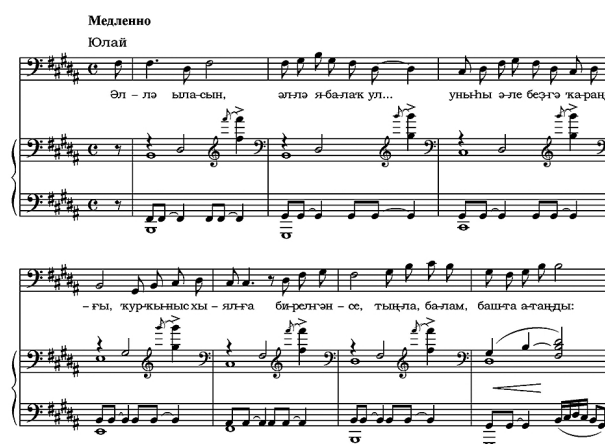
Пример № 1

З. Исмаилов.

Опера «Салават Юлаев».

Ариозо Юлая Азналина, I д., 1 карт.

Меленно
Юлай



Әл - лә ыла-сын, әл-лә я-балак ул... уныны әле безгә караң-

-гы, куржыныскы - ләтгә би-регән - се, тыңла, балам, башча а-таңды:

Ярким подтверждением этому являются напевные ариозо Аязгула из оперы «Шаура», ариозо Куйхылу «Если перестанет светить солнце» из оперы «Послы Урала». Имеющееся дробление вокальной речи (триольные и шестнадцатые группировки) в первом фрагменте подчёркивает смысл наиболее важных слов, раскрывающих суть повествования (Аязгул рассуждает о поведении коварной Яубики), во втором – помогает быстрее пропеть длинные (четырёхсложные) слова.

Впоследствии З. Исмаилов утверждает этот мелодический тип в националь-

ной опере, написав арию Харыласэс (опера «Послы Урала»), две арии Акмуллы (одноимённая опера), все вокальные номера Гульзифы и Вадима (опера «Волны Агидели»). Для них также характерен ровный ритмический рисунок, основанный на движении восьмыми длительностями, что является основой ариозной мелодики. На примере ариозо Буранбая «Нет горы, ай, выше Урала» из оперы «Кахым-Туря» (пример № 2) можно судить, что трёхдольность мало способствует ариозности, так как при ней, несмотря на размеренно-плавное мелодическое движение, укорачивается дыхание и исчезает ширина фраз. Исмагилов трактует пятистопный ямб в вальсовом ритме, удлиняя акценты ударных слогов. В целом он смог уловить главное качество, присущее самобытному ариозному стилю русских классиков – «продление, распев гласного на одном звуке или силлабический распев»; выровненность ритмических акцентов, нейтрализованных распевом [5, с. 20]. Для ариозного стиля Исмагилова характерны умеренные темпы (*Moderato*, *Quieto*, *Andante*, *Andantino*), поступенный, без единого скачка характер мелодического развития, эмоциональная и мелодическая уравновешенность музыкальных фраз. Нормой для его ариозо являются двузвучные и трёхзвучные распевы, изредка «разбавляемые» четырёх-, пятизвучными оборотами. Одинаковая длина распева как ударных, так и безударных гласных, возникающая в результате смещения ударений на безударные слоги и приводящая к ровному ритмическому движению (четвертями и восьмыми длительностями), стала новым качеством, умело заимствованным композитором из европейской оперной мелодики и заметно преобразовавшим национальный вокальный стиль.

Пример № 2

З. Исмагилов.

Опера «Кахым-Туря».

Ариозо Буранбая, II д., 3 карт.

Andantino
Буранбай

В операх Х. Ахметова и Р. Муртазина отмеченные признаки ариозного стиля сохраняются за исключением распевов, которые могут быть более сложными. В творчестве этих композиторов полупротяжных тем заметно меньше, как и опер, написанных ими (по две). Интересный пример силлабического распева, нетипичный как для стиля Ахметова, так и для башкирских опер в целом, можно наблюдать в крайних разделах арии Бибинур из его оперы «Современники» (пример № 3). Равномерное ритмическое движение четвертными длительностями выравнивает здесь речевые акценты, нивелирует разницу в длине ударных и безударных гласных. Хотя равномерное движение (скороговоркой) в быстром

Пример № 3

Х. Ахметов.

Опера «Современники».

Ария Бибинур, II д., 3 карт.

Andante con moto
Бибинур



темпе типично для башкирских коротких песен – кыска-кюев, в медленном темпе такая мелодика для башкирской музыки не характерна и может расцениваться как усвоенный европейский образец.

Внутрислоговые распевы, завершающие первую, вторую и четвертую фразы, типичны для лексики узун-кюй. Ввиду их малочисленности не они определяют в целом общий тип мелодики, но именно они способствуют адаптации европейского типа мелодического движения, его свойств на конкретной национальной почве. В результате рождается тема-гибрид с контрастной ритмикой: кантилена длящегося тона (европейское качество) с отдельными вкраплениями-распевами (национальное свойство).

Понятие напевности, пожалуй, ярче всего проявилось в соответствующих фрагментах опер Р. Муртазина. Это ариозо Гульюзум «Подруженьки мои, скажите», ариозо Яланбики «Белые цветы моей молодости», ария Ниязгула «Серебро на поясе у меня» из оперы «Дауыл» («Буря»). Как и Исмагилов, Муртазин придерживается норм ариозной мелодики и, опираясь на синтаксис, отталкивается как от пофразового членения текста, так и от предложений, отчего музыкальные построения удлиняются вдвое. Во всех случаях имеет значение один главный акцент, выраженный более протяжённым звуком на сильной доле такта, что приводит к повторности одинаковых по величине фраз и предложений. Иногда в его ариозную мелодику проникают элементы декламационности, и это объясняется желанием композитора выделить отдельные слова-мотивы, ключевые по смыслу («Нет, нет, Айбулат» в ариозо Гульюзум). О подчинении фольклорных закономерностей европейским свидетельствуют замедление темпа в двудольных темах, ритмические особенности

композиторских тем, начинающихся со слабой доли такта.

В произведениях классиков национальной башкирской оперы, таким образом, закрепился полупротяжный ариозный музыкальный стиль, характеризующийся напевной поступенной мелодикой, свободным завоеванием диапазона, плавным послекульминационным спуском темы. Типологической чертой данного стиля является и проникновение в мелодику ариозного типа кантилены в виде двух-, трёхзвучных распевов – устойчивого элемента фольклорного мышления, придающего всем высказываниям национальную характерность.

В творчестве С. Низаметдинова – ведущего оперного композитора республики на рубеже XX–XXI веков – ариозный стиль имеет более широкий круг интонационных истоков: здесь и русская музыка в различных проявлениях, и национальная эстрадная музыка, и романсная стилистика. В его операх можно наблюдать сочетание различных принципов вокализации текста, что придаёт его ариозной мелодике большую интонационную гибкость. Более всего это качество присуще партии Женщины в опере «Чёрные воды», ознаменовавшей смелый поиск в области национального речевого и музыкального интонирования. Разнообразная вокализация объясняется сложным внутренним состоянием героини, переживающей гамму самых различных чувств: любовь, смятение, тоску, тревогу, взволнованность, надежду. В её партии имеются четыре вокальных номера – ария и три ариозо, по которым можно судить о развитии её внутренней жизни от первоначальной депрессии к постепенному просветлению. В начальном ариозо «Долгие годы не могла поверить», которым она представляется хозяину дома,

включены практически все принципы вокализации (кроме танцевального). В крайних разделах трёхчастной формы для воплощения драматического содержания (героиня сорок лет ищет не вернувшегося с войны жениха) ариозность соединяется с декламационностью (пример № 4), в синтаксическом строении текста (по фразам) композитор многократно повторяет важные по смыслу слова («не верила!») и выделяет их музыкально как паузами, так и восходящими скачками. В контрастно-составной средней части ариозо, помимо данного сочетания, в мелодию проникают и метрический (ритм стиха и мелодии совпадают), и силлабического вида кантиленный принципы (распевание не только ударных, но и безударных слогов) – оба для подчёркивания смысла повествования. Пентатоническое ладовое строение темы, её обогащение элементами хроматики, активное модулирование в средней части ариозо говорят о взаимопроникновении национальной и европейской традиций, создании национальной мелодики нового образца. В арии «Говорил, что полюбил навсегда» из пролога, ариозо «День расставания как будто с того мира» из 2-й картины и «Раскрыла я сердце своё» из 3-й картины сказывается сильное влияние эстрадной стилистики, являющейся неотъемлемым компонентом лирики Низаметдинова.

Пример № 4

С. Низаметдинов.
Опера «Чёрные воды».
Ариозо Женщины, 1 карт.

Largo $\text{♩} = 46$
Катын *mp*

Кырк йыл бу - йы шу - га ы - шан - ма - ным, ы - шан - ма - ным.

Продолжением этой линии являются лирические страницы оперы «Наки», воплощающие образы нежной, трогательно чистой Янбики: два ариозо главной героини – «Не знаю, что судьба преподнесёт» и «Ах, нет, отец, мне нравится бродить одной», её ария «Я только на мгновение вздремну» и последующий лирический дуэт с любимым Айтуганом. Особенностью ариозного стиля Низаметдинова стало своеобразное синтезирование элементов эстрадных лирических песен, стиля, найденного в опере «Чёрные воды», и общеевропейских стилевых моделей. К этому же стилю относятся вокальные проведения светлой лейттемы Наки и лейттема старца Халиля. Здесь сказались лучшие черты песенной лирики композитора, отличающиеся одухотворённостью, интонационной прихотливостью, тонкостью модуляционных переходов.

Как видно из вышеизложенного, можно вести речь о сформировавшемся в башкирских операх самобытном стиле ариозного пения, индивидуально преломлённом в творчестве различных композиторов. Именно он является в национальных операх доминирующим, превосходя даже излюбленный народом протяжный мелос – узункюй. Причины этого, очевидно, кроются в специфичности протяжной мелодики, очень сложной даже для профессиональных вокалистов. Другая причина видится в эстетике русских композиторов-классиков второй половины XIX века, утвердивших в оперном творчестве своеобразный, глубоко выразительный речитативно-ариозный стиль, ставший в период советского культурного строительства основным стилеобразующим компонентом европейского жанра, определившим в конечном итоге мелодический облик оперы в национальных республиках.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин *халмак-кюй* (буквально – умеренная мелодия) введён в научный обиход Р. С. Сулеймановым в его диссертации «Песенные жанры иргизо-камеликских башкир» (Л., 1987), до того – в статье «О музыкальном фольклоре иргизо-камеликских башкир» [7] применительно к этнической группе народа, проживающей в бассейне р. Большой Иргиз (Саратовская и Самарская области РФ). Как указывает автор, «в песенном творчестве иргизо-камеликских башкир халмак-кюй занимает равноправное положение наряду с протяжными и короткими песнями и бытует в ритмически упрощённом виде [по сравнению с протяжными мелодиями. – Г. Г.]» [там же, с. 12].

² Х. Кушнарёв приводит образцы армянских крестьянских песен с такой «ступенчатой», как он пишет, мелодикой («Ходи,

ходи», «Святой Карапет, твой монастырь...», «Приди!»), общими чертами которых называет лад квинтовой основы и ход развёртывания интонации путём постепенного нисхождения от побочной ладовой опоры в сфере верхне-квинтового тона к тонике лада. Он же уточняет, что «названное нисхождение приобретает секвентный характер» [3, с. 153–154].

³ Об этой ритмической особенности азербайджанской музыки, нашедшей воплощение и в русской ориенталистской традиции, пишет И. Абезгауз [1, с. 43]. Благодаря исследованию Х. Кушнарёва становится ясным, что ритмически ария Масем-хана (в большей степени) и каватина старшины (в меньшей) близки армянской народной песне «Индило» [3, с. 506]. Это не удивительно, ведь обе оперы сочинялись одновременно, в 1941 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абезгауз И. В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: Советский композитор, 1987. 232 с.
2. 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: 10.17674/1997-0854.2019.1.115-122.
3. Кушнарёв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.
4. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 395 с.
5. Ручьевская Е. А. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л., 1988. С. 5–80.
6. Сайдашева З. Н. Татарская этномузыкалогия: перспективы развития // ИКОНИ. 2019. № 2. С. 68–77. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.068-077.
7. Сулейманов Р. С. О музыкальном фольклоре иргизо-камеликских башкир // Народное творчество башкир / под ред. Р. Г. Кузеева, Н. В. Бикбулатова; АН СССР, Башк. филиал, Ин-т истории, языка и литературы. Уфа, 1976. С. 143–151.
8. Цодоков Е. С. Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html> (дата обращения: 12.05.2017).
9. Mazalan P. Theater Stage Design of the 20th Century as Cultural Diplomacy // SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Sciences and Arts Pages. Sofia, 2016, pp. 407–413.

10. Orrey L. *Opera: A Concise History*. London: Thames and Hadson, 1987. 252 p.

Об авторе:

Галина Гульназ Салаватовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры этномузыкологии, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, gulnazgalinas3@yandex.ru

REFERENCES

1. Abezgauz I. V. *Opera «Kerogly» Uzeira Gadzhibekova. O khudozhestvennykh otkrytiyakh kompozitora* [The Opera “Koroglu” by Uzeyir Hajibeyov. About the Composer’s Artistic Discoveries]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 232 p.
2. Dzhumakova U. R., Musakhodzhaeva S. K. Collective Creativity and Authorship in Opera: The Historical Experience of the Musical Culture of Kazakhstan. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 115–122. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.115-122.
3. Kushnarev Kh. S. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* [Questions Concerning the History and Theory of Armenian Monodic Music]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 626 p.
4. Ruch'evskaya E. A. «*Ruslan*» Glinki, «*Tristan*» Vagnera i «*Snegurochka*» Rimskogo-Korsakova: stil', dramaturgiya, slovo i muzyka [“Ruslan” by Glinka, “Tristan” by Wagner and “The Snow Maiden” by Rimsky-Korsakov: Style, Dramaturgy, Word and Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2002. 395 p.
5. Ruch'evskaya E. A. Slovo i muzyka [Word and Music]. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie* [Analysis of Vocal Works: A Textbook]. Ed. by O. P. Kolovskiy. Leningrad, 1988, pp. 5–80.
6. Saidasheva Z. N. Tatarskaya etnomuzykologiya: perspektivy razvitiya [Tatar Ethnomusicology: Development Prospects]. *ICONI*. 2019. No. 2, pp. 68–77. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.068-077.
7. Suleymanov R. S. O muzykal'nom fol'klore irgizo-kamelikskikh bashkir [About the Folk Music of the Irgizo-Kameliksky Bashkirs]. *Narodnoe tvorchestvo bashkir* [The Folk Art of the Bashkirs]. Edited by R. G. Kuzeev, N. V. Bikbulatov; USSR Academy of Sciences, Bashkir Branch, Institute of History, Language and Literature. Ufa, 1976, pp. 143–151.
8. Tsodokov E. S. *Opera – ukhodyashchaya natura, ili Pominki po zhanru* [Opera – the Departing Nature, or Wake on the Genre]. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html> (12.05.2017).
9. Mazalan P. Theater Stage Design of the 20th Century as Cultural Diplomacy. *SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Sciences and Arts Pages*. Sofia, 2016, pp. 407–413.
10. Orrey L. *Opera: A Concise History*. London: Thames and Hadson, 1987. 252 p.

About the author:

Gulnaz S. Galina, Ph.D. (Philology), Associate Professor at the Ethnomusicology Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, gulnazgalinas3@yandex.ru





И. В. АЛЕКСЕЕВА, Ф. Б. СИТДИКОВА

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

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

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

Отражение исполнительской практики барокко в фигурационном тематизме сольного скрипичного уртекста

Специфика организации сольного скрипичного текста в эпоху барокко была детерминирована единой практикой инструментального музицирования. Участие скрипки в различных, но тесно взаимосвязанных между собой устных формах ансамблевого и сольного интонирования обусловило формирование целостного и вариативного инструментального уртекста. Свободный от редакторских привнесений и конспективно изложенный, он был открыт для преобразований и исполнительских интерпретаций. Наиболее ярко процессы зарождения собственно инструментальной специфики скрипичного тематизма происходят в сольных сочинениях, где запечатлены знаки-образы импровизирующего и прелюдирующего скрипача-виртуоза. Они рассматриваются в статье посредством семантического анализа распространённых и связанных со спецификой скрипичной игры типов изложения и клише. С одной стороны, это знаки-образы, сформированные в ансамблевой музыке – «аккордовая» техника (с учётом адаптации для игры на скрипке без сопровождения) и игра двойными нотами. С другой – орнаментальный мелодико-фигурационный тематизм, типичный для сольного импровизационного или прелюдийного «высказывания». Тесно взаимодействующие в сольном уртексте, они фиксируются на одной нотной строке. Формирующиеся в одноголосном тематизме за счёт его разделения на слои опоры и орнамента (гармонические и мелодические фигуры) знаки-образы сольного и ансамблевого музицирования существуют в условиях скрытого многоголосия. В нём обнаруживается присутствие нескольких смысловых пластов, вступающих в различные отношения, что свидетельствует о многомерности, нелинейности конструкции сольного скрипичного текста.

Ключевые слова: скрипичный текст, уртекст, музицирование, знаки-образы, фигурационный тематизм.

Для цитирования: Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. Отражение исполнительской практики барокко в фигурационном тематизме сольного скрипичного уртекста // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.

IRINA V. ALEXEYEVA, FLYURA B. SITDIKOVA

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

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

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

Reflection of the Performance Practice of the Baroque Period in Figuration-Type Thematicism of the Solo Violin Urtext

The specific features of the organization of the solo violin musical text in the baroque era was determined by a single practice of instrumental music making. Participation of the violin in diverse oral forms of ensemble or solo intoning, which, nonetheless, are closely interconnected with each other, has stipulated the formation of the integral and varied instrumental urtext. Free from editorial editions and synoptically expounded, it was opened up for transformations and performers' interpretations. Most vividly the processes of conception of the instrumental specificity of violin thematicism as such occurs in solo compositions where the signs-images of the affixed and preluding virtuoso violinist are imprinted. They are examined in the article by means of semantic analysis of widespread types of exposition and cliché connected with the specificity of violin playing. On the one hand, these are signs-images, formed in ensemble music – the “chord” technique (with the consideration of adaptation for performance on the violin without accompaniment) and playing with double notes. On the other hand, there is ornamental melodic and figuration-type thematicism, typical for solo improvisational and preluding “utterance.” Closely interacting with each other in the solo urtext score, they are inscribed on one musical line. Being formed in one-voice thematicism by means of its bifurcation into the strata of support and ornament (harmonic and melodic figurations), the signs-images of solo and ensemble music-making exist in the conditions of a concealed type of polyphony. One can discover in them the presence of several semantic strata developing into various relationships, which testifies of the multidimensionality of the construction of the solo violin musical text.

Keywords: Violin musical text, music-making, signs-images, figuration-type thematicism.

For citation: Alexeyeva Irina V., Sitdikova Flyura B. Reflection of the Performance Practice of the Baroque in Figuration-Type Thematicism of the Solo Violin Urtext. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 53–61. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.

Скрипичные уртексты рождались в музыкально-исполнительской практике и во многом отражали принципы импровизации и прелюдирования на скрипке. В этой связи её акустические и технические исполнительские возможности отшлифовывали целый ряд специфических инструментальных клише. Их виды и формы запечатлели

специфику звукоизвлечения и сложились в своеобразную модель виртуозного прелюдирования, запечатлённую в нотном тексте. Признаки импровизационного музыкального высказывания связаны с развитием инструментальной культуры в целом, и импровизационных жанров токкаты, фантазии, прелюдии, в частности. Целостность воплощённо-

го эмоционального настроения влечёт за собой характерные для прелюдирования моноинтонационность и единство развёртывания фактурно-интонационного тематизма в одной тональности. Доминирующую роль в прелюдировании на скрипке при этом выполняет принцип *развёртывания вертикали в горизонталь*. Одноголосная линия представляет собой орнаментальное изложение аккордов в виде последовательного движения входящих в них звуков.

Импровизационные компоненты проявляются в фигурационной разработке музыкального материала. Широко и концентрированно изложенные в импровизационных жанрах, в иных сочинениях они дают знать о себе в виде особой техники фигурационного развёртывания тематизма *общих форм движения* моторно-двигательной природы. Представляя кристаллизацию гармонических принципов мышления в недрах полифонии, они выявляют логику организации сольного скрипичного текста барокко и участвуют в формировании «лексического словаря» солирующего инструмента. Взаимодействуя в качестве расшифровки гармонической части генерал-баса с линейным *basso continuo*, фигурации отображали основы техники виртуозного прелюдирования на скрипке. Освобождённая в сольной практике от необходимости исполнять партию *basso continuo*, скрипка, тем не менее, включает её в качестве скрытого голоса в одноголосный фигурационный тематизм. Бас и расшифровывающие его фигурации представляют свёрнутую *quasi*-ансамблевую партитуру.

Наблюдения показали, что наиболее распространёнными в скрипичных произведениях барокко являются инструментальные клише в виде *гармонических фигураций с широко изложенными тонами*. Они типичны для скрипки и удобны

для исполнения, поскольку берутся на открытых¹ струнах и не требуют нажатия струны пальцем. Звук каждой из них имеет собственную тембровую «палитру». Этот приём был отшлифован многолетней исполнительской практикой как сольной, так и ансамблевой.

К примеру, аккомпанирующая функция инструмента в ансамбле осуществлялась в *импровизационной* манере и часто сводилась к ритмизированному исполнению гармонических интервалов. Названное было особенно характерно для партии скрипки в танцевальной и вокальной бытовой музыкальной культуре, где она выступала в качестве инструмента для сопровождения партии солиста (чаще всего – певца). При этом одна из струн выполняла функцию бурдона, а другая – его гармонической «расшифровки», которая исполнялась при помощи минимального усилия (нажатия струны пальцем)².

В основу фигурационных клише легла техника скордатуры, предполагающая настройку инструмента «с таким расчётом, чтобы большее число аккордовых звуков могло быть взято на открытых струнах» [4, с. 16]. В эпоху барокко она значительно облегчала исполнение многоголосия на скрипке.

В сольном скрипичном тексте встречаются многочисленные образцы влияния практики скрипичного исполнительства (расположение пальцев левой руки на грифе) на формирование типичных *клише с использованием открытых струн инструмента*. Вероятно, их применение связано с практикой бурдонных струн³, которая в своё время в народной музыке создавала эффект многоголосия и привносила в игру яркость, объём и протяжённость звучания.

Так, при изложении гармонических фигураций в Фуге из Сонаты № 1 *g moll*

BWV 1001 И. С. Баха (пример № 1) участвуют три струны в диапазоне кварты через октаву. Фигурации исполняются с учётом открытой струны *g* (т. 1). Затем первый и второй пальцы удерживаются весь такт соответственно на струнах *d* и *a*, а третий располагается попеременно на струнах *g* и *d* (в одном месте на грифе). Далее (т. 2), несмотря на «отсутствие» открытых струн, удобство исполнения фигураций сохраняется, поскольку первый палец одновременно ставится на две соседние струны *g* и *d*, а остальные пальцы сохраняют прежние позиции. Такая техника значительно упрощает исполнение фигураций.

Пример № 1

И. С. Бах. Фуга из Сонаты № 1
g *moll* BWV 1001 для скрипки соло



Существовали и другие приёмы игры на открытых струнах, участвующие в формировании фигурационных сегментов сольного скрипичного текста. Так, в игре могут быть задействованы только первый и второй пальцы, прижимающие две открытые струны *d* и *a* (т. 3 примера № 1): первый удерживается на струне *g*, а второй передвигается по струнам *d* и *a*. Перемещение второго пальца усложнено его расположением на струне *d* на полтона выше (тон *fis*¹) относительно струны *a* (тон *c*²). Но для профессионального скрипача в эпоху барокко это не составляло особой проблемы.

Имеющие сильную ритмическую позицию тоны основания темброво отделены от фигурационных благодаря звучанию на самой низкой струне скрипки. В результате контрастные в регистровом отношении скрытые мелодические «узоры» формируют свойства диалогичности в скрипичном тексте. Возникает проти-

вопоставление «переднего» (*quasi-basso continuo*) и «дальнего» (фигурационная расшифровка) планов⁴.

Использования всех четырёх струн скрипки, как в Чаконе из Партиты № 2 *d* *moll* BWV 1004 И. С. Баха (т. 1–2 примера № 2) приводит к расслоению одногласного текста. Здесь бас берётся на самой нижней струне *g*, а звуки гармонических фигураций – поочерёдно на струнах *d*, *a*, *e*. Расположение пальцев левой руки достаточно удобно (оно аналогично описанному выше). А двухоктавный объём между крайними голосами и игра в начальных трёх позициях типичны для скрипичного исполнительства барокко.

Пример № 2

И.-С. Бах.
Чаконя из Партиты № 2
d *moll* BWV 1004 для скрипки соло



При постоянстве и единообразии ритмических рисунков отмечается многообразие абрисов тонов в гармонических фигурациях. Так, их расположение в одном направлении – от баса, исполняемого на нижних струнах скрипки к верхним тонам, звучащим на высоких струнах, естественно формирует рост интонационного напряжения. Вместе с тем их абрис может иметь разнообразные конфигурации, к примеру, в Куранте из Партиты № 1 *h* *moll* BWV 1002 И. С. Баха (т. 1, 3, 4) тоны арпеджио исполняются от вершины к басу⁵.

Различные направления и конфигурации тонов в целом подчиняются общему волнообразному принципу заполнения звукового пространства с моментами накопления, кульминации и разрядки напряжения. В то же время, «чем шире интервал мелодического движения, тем

больше в нём энергии напряжения» [5, с. 51]. Она насыщает тематизм сольной скрипки динамикой, повышенным эмоциональным тонусом и виртуозным блеском. Однако, вероятно, что направление обусловлено эстетическими «координатами» личности барокко, а «различные виды движения... имеют вертикальные ориентиры: “вознесение” и “грехопадение” человеческого духа “руководят” перемещением в музыкальном пространстве» [2, с. 133].

Статус виртуозных скрипичных клише обретают и ломаные арпеджио с широко отстоящими друг от друга тонами, тем не менее, удобные для исполнения на соседних струнах скрипки. Они складываются в *quasi*-гармонические вертикали и «оживляют» одноголосие, формируя эффект «воздуха» в иллюзорном пространстве.

Одним из исполнительских приёмов тембрового противопоставления баса фигурационным тонам является переброс смычка через струну. Так, в Пассакалии *g moll* Г. И. Бибера опорные тоны складываются в фигуру *catabasis* $g^1 - f^1 - es^1 - d^1$ (т. 4–5 примера № 3), а их развёртывающие – в ломаные арпеджио с восходящими тонами. Образуется ряд из четырёх параллельных разложенных трезвучий, расстояние между крайними тонами которых составляет дециму. Начальные, самые нижние тоны фигураций (линия *quasi-continuo*) исполняются на струне *d*, а заключительные и самые верхние – на струне *e*. Размежевание происходит за счёт микроцезуры, необходимой для переноса смычка, который в это время чуть приподнимается над струной *a*. Противодвижение нисходящей линии *quasi-continuo*, устремлённой в противоположном расшифровке баса направлении, расширяет звуковой диапазон и придаёт одноголосному

скрипичному тексту многослойность и объём.

Пример № 3 Г. И. Бибер. Пассакалия *g moll* для скрипки соло



Внутри фигурационного узора из шестнадцатых происходят характерные процессы формирования внутреннего рисунка, или иначе, «узора в узоре»⁷. Рисунок состоит из перемежающихся линий. Нижняя ($g^1 - f^1 - es^1 - d^1$) складывается в линию *quasi-basso continuo*. Среднюю $g^1 - b^1 - d^2$ образуют сильная ритмическая позиция и близкое расположение звуков (т. 4–5 примера № 3), которые при слуховом восприятии объединяются в трезвучия. Линия из звуков со слабой, но постоянной ритмической позицией в виде разложенного квартсекстаккорда ($d^2 - g^2 - b^2$), «прорисовывает» мелодическую линию. Наконец, скрытый узор самого верхнего голоса ($b^2 - a^2 - g^2 - fis^2$) дублирует *quasi*-бас в дециму. В результате возникает аналогия канвы, на которой «вышит узор». С одной стороны, гармонические фигурации соединяются в аккорды, с другой – гармоническая вертикаль разворачивается в несколько горизонтальных «лент», где каждая из скрытых линий следует в автономном ритме. Вместе с тем, объединённые по парам в интервалы (квинты, сексты) тоны фигураций образуют скрытый «узор в узоре».

Особенности техники скрипичной игры разделяют скрытые линии посредством их разнотембрового звучания. Так, нижняя исполняется на струне *d*, средняя – на струнах *d* и *a*, а верхняя – на струнах *a* и *e*. Квинта $g^1 - d^2$ и сексты $b^1 - g^2$,

$d^2 - b^2$ (т. 4), входящие в состав клише, звучат на соседних струнах, поэтому исполнитель плавно соединяет их посредством переноса смычка с одной струны на другую (приём *смены струн*). Тембровые же «поля» струн сливаются, и акустически возникает повторяемая на протяжении сегмента текста фигура в виде следующих друг за другом квинты и двух секст. Отметим, что скрытое двухголосие могло бы состояться, так как интервалы на соседних струнах способны браться одновременно⁸. Можно предположить, что в исполнительской практике того времени приёмы их исполнения варьировались. В результате возникает аллюзия принципа ансамблевого со-интонирования в трио-сонате, где два верхних солирующих голоса противопоставлялись поддерживающему их басу. Складывается впечатление, что здесь в свёрнутом виде запечатлены функции трёх участников ансамбля: континуиста и двух солистов. Совмещённые в партии солирующей скрипки, они хранят «память» о ситуации ансамблевого музицирования, тесно связанной с солированием, и свидетельствуют о формировании основ виртуозности.

Здесь, как и в других случаях, одноголосный скрипичный текст преобразуется в скрытое многоголосие, расширяющее его «мелодическое» пространство. При сопоставлении рисунков «узора в узор» возникает игра пространственными планами, когда сегменты музыкального текста развёртываются в горизонтальную линию или свёртываются в вертикальные комплексы. Парадоксальным является то, что названные процессы происходят в одноголосном тексте для сольной скрипки.

Замысловатые конфигурации тонов орнаментальных клише демонстрируют возрастание исполнительских сложно-

стей, связанных с концертной виртуозностью. При слуховом восприятии другого сегмента пассакалии (т. 6 примера № 3) одноголосие также разделяется на четыре смысловых слоя, но с иной конфигурацией трёх, помимо *quasi-basso-continuo*, слоёв. Один из них ($g^1 - d^2 - b^1$) исполняется на струнах d и a , а другой ($b^2 - g^2 - b^2$) – на струне e . Третий (т. 6) складывается парами интервалов: децимы ($g^1 - b^2$) – кварты ($d^2 - g^2$) – октавы ($b^1 - b^2$). Гибкое и плавное соединение звуков, расположенных на струнах d и e , требует исполнительских усилий в виде переброски смычка через струну. Для этого необходимо небольшое количество времени, дающего возможность отделить тоны *quasi-continuo* от его расшифровки. Свободное отношение к ритму взаимодействия «рисунков»-линий внутри такта создают, с одной стороны, впечатление смысловой полифонии скрипичного текста, а с другой – импровизационности интонационного развёртывания. Названные принципы разделения линии *quasi-continuo* и гармонической расшифровки очевидны в целом ряде фрагментов текста Чаконы из Партиты № 2 *d moll* BWV 1004 И. С. Баха.

Итак, инструментальная исполнительская практика барокко отшлифовала виртуозные скрипичные клише, которые отразили специфику звукоизвлечения и приёмы игры на инструменте. Их основой явилась модель прелюдирования, развёртывания звукового состава вертикальных комплексов на основе генерал-баса в двух типовых ситуациях – одноголосного изложения и со скрытым многоголосием. В одном случае знаки-образы запечатлевают в уртексте сочинений для скрипки воображаемого солиста, в другом – нескольких участников ансамблевого музицирования.

Со временем вариативно повторяющиеся фигурационные комплексы формируются в узнаваемые клише и входят в состав интонационного «словаря» виртуозного скрипичного тематизма. Общий инто-

национный лексикон и интеграционные процессы образовали единое межтекстовое пространство, в недрах которого рождались ростки скрипичного сольного текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как отмечает В. Ю. Григорьев, «наиболее открытым, серебристым, ярким и “носким” звуком, проникающим в отдалённые уголки зала, обладает струна Ми, тембр которой близок женскому сопрано, высокому серебристому тенору (как Л. Собинов). Наиболее закрытым, напряжённым, тёмным, наполненным мужественным звуком обладает струна Соль, соответствующая по тембру густому басу или низкому, насыщенному баритону. Две средние струны, наряду с собственной тембровой окраской, в то же время соединяют в себе качества двух крайних струн – свет и мужество (струна Ля), мужество и свет (струна Ре). Вместе с тем струна Ля обладает богатой тембровой насыщенностью глубокого тенора (типа Э. Карузо) или низкого сопрано, а струна Ре – прикрытого, чуть матового тембра контральто или высокого баритона, поющих как бы в некотором отдалении» [3, с. 130–131].

² Эта функция скрипки и соответствующая ей манера игры, по мнению М. А. Сапонова, известна уже со времён Средневековья, когда инструменталист мог «заменить певца, не хуже его орнаментируя напевы монодических песенников, но и аккомпанировать ему, играя параллельно свою версию-фантазию то гетерофонно, то с помощью бурдона, фигураций, диминуций, прелюдий, отыгрышей и т. п.» [6, с. 226].

³ Как известно, бурдонные струны не использовались непосредственно для игры. Эффект эха создавался посредством их резонанса от звука основных струн.

⁴ Первые наблюдения за внутренними линиями или «мнимыми голосами» («Scheinstimmen») в одноголосном тема-

тизме виолончельных сочинений И. С. Баха находим в исследовании Э. Курта [5]. См. об этом также в статье «Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки» И. В. Алексеевой [1].

⁵ Совмещение названных видов движения в гармонических фигурациях встречается в сегментах Фуги из Сонаты № 1 *g moll* BWV 1001 и Presto из Сонаты № 1 *g moll* BWV 1001 И. С. Баха, где нижние тоны фигурированных звеньев секвенции складываются в стройную нисходящую линию *quasi-basso continuo*.

⁶ Типичный и естественный приём на скрипке входит в число наиболее распространённых и достигается минимальным изменением положения правой руки, переносающей смычок с нижней струны на верхнюю и наоборот. Названная закономерность отличает исполнение больших скачков на скрипке от клавишных инструментов (клавесин, орган, фортепиано и др.), где требуется быстрый и точный перенос руки из одной октавы в другую.

⁷ Формирование «узора в узоре» описано на примере фортепианной музыки Й. Гайдна в работе Н. Л. Тухватуллиной и П. В. Кириченко [8].

⁸ В скрипичной педагогической практике известен противоположный приём свёртывания скрытых голосов-линий в аккорды или в двойные ноты, которые исполнитель формирует специально в одноголосном тексте. Этот приём используется в дидактических целях для достижения чистой интонации, чтобы тоны интервалов между собой «строили».

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. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. Уфа: УГАИ имени З. Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2005. 298 с.
3. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Классика-XXI, 2006. 256 с.
4. Казанская Т. Н. К вопросу научной классификации смычковых инструментов // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика / отв. ред.-сост. В. О. Рабей. М., 1990. С. 9–27.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
6. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с.
7. Тараева Г. Р. Артикуляция в инструментальной музыке XVIII века и ритмика текста в вокальных жанрах // Старинная музыка сегодня: матер. науч.-практ. конф. / РГК имени С. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2004. С. 101–119.
8. Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. Уфа: УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики, 2002. 24 с.
9. Donington R. The Interpretation of Early Music. New York and London: St. Martin's Press, 1992. 766 p.
10. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, 1978. 648 p.
11. 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:

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

Ситдикова Флюра Булатовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой струнных инструментов, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.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. *Tematizm basso-ostinatnykh zhanrov v instrumental'noy muzyke zapadnoevropeyskogo barokko* [The Thematicism of the Genres of Basso-Ostinato in the Instrumental Music of the Western European Baroque]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2005. 298 p.
3. Grigor'ev V. Yu. *Metodika obucheniya igre na skripke* [The Methodology of Instruction of Violin Playing]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 256 p.
4. Kazanskaya T. N. K voprosu nauchnoy klassifikatsii smychkovykh instrumentov [Concerning the Question of a Scholarly Classification of Stringed Instruments]. *Skripka, al't: istoriya, muzykal'noe nasledie, pedagogika* [Violin, Viola: History, Musical Heritage, Pedagogy]. Ed. by V. O. Rabey. Moscow 1990, pp. 9–27.
5. Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Kurth E. The Foundation of Linear Counterpoint]. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
6. Saponov M. A. *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoy Evropy* [The Minstrels. A Book About the Music of Medieval Europe]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 400 p.
7. Taraeva G. R. Artikulyatsiya v instrumental'noy muzyke XVIII veka i ritmika teksta v vokal'nykh zhanrakh [Articulation in the Instrumental Music of the 18th Century and the Rhythm of the Text in Vocal Genres]. *Starinnaya muzyka segodnya: mater. nauch.-prakt. konf.* [Early Music Today: Materials of the Scholarly-Practical Conference]. Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2004, pp. 101–119.
8. Tukhvatullina N. L., Kirichenko P. V. *Struktura i funktsii ornamenta v muzykal'nom tekste fortepiannkh sonat I. Gaydna* [The Structure and Functions of the Ornament in the Musical Text of the Piano Sonatas of Joseph Haydn]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of Arts, 2002. 24 p.
9. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. New York and London: St. Martin's Press, 1992. 766 p.
10. Neumann F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton, 1978. 648 p.
11. 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:

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

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





А. Н. МЕРЗЛОВ

*Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия*

ORCID: 0000-0003-1056-5016, i_am_m-ars@mail.ru

Варианты нотного текста Сонаты для фортепиано № 1 Сергея Рахманинова

Несмотря на всё более возрастающий интерес к музыке Сергея Рахманинова, в его фортепианном творчестве до сих пор остаются произведения не в полной мере изученные. К таким сочинениям относится Соната для фортепиано № 1 op. 28 *d moll.* В статье сопоставляются различные варианты нотного текста произведения, включая три сохранившихся автографа. Рассматриваются следующие нотные тексты: рукопись, принадлежащая Константину Игумнову (датированная 14 мая 1907 года); два автографа (от 17 сентября 1907 года и от 30 марта 1908 года); ранние издания Сонаты (первое издание 1908 года фирмы «А. Гутхейль»; английское издание 1908 года «Hawkes & Son») и наиболее популярные российские издания (1948, 1964, 1981 и 2012 годов). Автор анализирует также некоторые моменты биографии композитора, дающие возможность разобраться в причинах фрагментарно кардинального отличия рукописей. Используемые методы позволяют приблизиться к объективному пониманию авторского замысла и возникающих сомнений в подлинности нотного текста, которые могут появиться у пианиста в процессе работы над Сонатой для фортепиано № 1 Рахманинова.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, Соната для фортепиано № 1, нотный автограф, Константин Игумнов, нотный текст.

Для цитирования: Мерзлов А. Н. Варианты нотного текста Сонаты для фортепиано № 1 Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 62–70.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.062-070.

ARSENY N. MERZLOV

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0003-1056-5016, i_am_m-ars@mail.ru

Variants of the Musical Text of Sergei Rachmaninoff's Sonata No. 1 for Piano

Despite the continuously growing interest in the music of Sergei Rachmaninoff, his piano music still contains compositions which have remained un studied in full measure. These works include the Sonata No. 1 for piano, opus 28 in D minor. Various versions of the musical text of the composition are compared in the article, including the three preserved manuscripts. The following musical score texts are examined: the manuscript which belonged to Konstantin Igumnov (dated May 14, 1907); two autograph scores (from September 17, 1907 and March 30, 1908); early publications of the Sonata (the first publication from 1908 in the company “A. Gutheil”; the British publication from 1908 by “Hawkes & Son”) and the most popular Russian editions (from 1948, 1964, 1981 and 2012). The author also analyzes certain moments of the composer’s biography, which present the



possibility to gain insight into the reasons for the fragmentarily cardinal differences between the various manuscripts. The methods used in the research make it possible to approach an objective understanding of the composer's conception and the arising doubts in the genuineness of the musical score text which may appear in the pianist's mind during the process of work on Rachmaninoff's Sonata No. 1 for piano.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, Sonata No. 1 for piano, musical score autograph, Konstantin Igumnov, musical text.

For citation: Merzlov Arseny N. Variants of the Musical Text of Sergei Rachmaninoff's Sonata No. 1 for Piano. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 62–70. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.062-070.

Неопровержимо существование общей исполнительской проблемы, возникающей на первичном этапе работы над любым фортепианным произведением, – проблемы тщательного изучения нотного текста сочинения. В контексте фортепианного творчества Сергея Рахманинова эта задача усугубляется определёнными особенностями музыкального языка композитора; к таким относится, прежде всего, чрезвычайная насыщенность фактуры [2; 10]. Однако структура фортепианной ткани того или иного произведения Рахманинова всегда подчиняется строгой логике построения и развития [9]. Данный факт, при более тщательном анализе сочинения и выявлении элементов, не подчиняющихся ситуативным законам формирования и развития тематизма, иногда позволяет ставить под сомнение подлинность авторского текста в разных издательских интерпретациях. В то же время, ввиду многоплановости фактуры фортепианных произведений композитора, всегда остаётся вероятность авторской описки. В связи с этим, при изучении того или иного сочинения Рахманинова формируется задача исследования различных вариантов нотного текста, включая как издания, так и авторские рукописи.

В наше время, несмотря на всё более возрастающий интерес к музыке Рахма-

нинова, можно говорить о том, что в его фортепианном творчестве до сих пор остаются произведения не в полной мере изученные. К таким сочинениям относится и Соната для фортепиано № 1 op. 28 *d moll.* В течение второй половины XX века данное произведение, незаслуженно забытое на заре своего существования, постепенно начинает входить в репертуар многих концертирующих пианистов. И если ещё в 1960-е и 1970-е годы к числу последних можно было отнести лишь нескольких исполнителей (к примеру, Майкла Понти, Джона Огдона, Константина Аджемова), то ныне в ряду интерпретаторов фортепианной Сонаты находятся такие выдающиеся российские и зарубежные музыканты, как Николай Луганский, Борис Березовский, Михаил Плетнёв, Яков Касман, Говард Шелли, Джон Лилл.

С ростом популярности произведения повышается заинтересованность в исполнении Сонаты, в частности, в музыкальной студенческой среде. Перед молодыми исполнителями возникает проблема нехватки методической литературы по данной теме, так же, как и вопрос о подлинности авторского нотного текста в издательских версиях.

На сегодня существуют три варианта авторского текста Сонаты, два из которых хранятся в фондах Российского национального музея музыки. Первый

их них представляет собой рукопись, датированную 14 мая 1907 года и принадлежавшую впоследствии Константину Игумнову – первому (после автора) исполнителю произведения¹. Другой же вариант обозначен как автограф от 30 марта 1908 года². Также существует автограф, датированный 17 сентября 1907 года и хранящийся в Российском государственном архиве литературы и искусства³. Для того, чтобы разобраться в причинах зачастую кардинального различия рукописей, необходимо обратиться к истории создания произведения.

Фортепианная Соната № 1 создавалась Рахманиновым в 1907–1908 годах, в период необычайного творческого подъёма. Сочинение являет собой опыт синтеза музыкальных, литературных и художественных впечатлений, воплощённых композитором в грандиозном полотне симфонического масштаба. В Сонате так или иначе Рахманиновым были реализованы творческие диалоги с Иоганном Гёте, Ференцом Листом и Михаилом Врубелем [4; 5; 6]. Данное произведение – одно из самых продолжительных по звучанию, написанных кем-либо и когда-либо в этом жанре: около 36–39 минут. При этом существующая редакция сочинения – результат строгого отбора материала и многочисленных сокращений текста. В письме к Никите Морозову от 25 апреля 1907 года Рахманинов пишет следующее: «Третьего дня я играл Сонату Риземану, и, кажется, она ему не понравилась. Вообще я начинаю замечать, что [то], что я пишу за последнее время – то никому не нравится. Да и у меня часто является сомнение, не ерунда ли это всё. Соната безусловно дикая и бесконечно длинная. Я думаю, около 45 минут» [8, с. 329–330]. Из данных строк видно, как сильно тревожат композитора возможные недостатки сочи-

нения. По-видимому, именно эти сомнения послужили причиной тому, что Рахманинов просил совета у некоторых пианистов, в том числе у Игумнова. Впоследствии тот вспоминал: «Весною 1907 года... Сергей Васильевич Рахманинов в квартире Владимира Робертовича Вильшау сыграл в первый раз свою новую сонату для фортепиано (*d moll*) несколькими собравшимися для этого случая музыкантам. Помнится, кроме хозяина и меня, присутствовали Г. Катуар, Л. Конюс, Н. Метнер. Сильное впечатление, произведённое на меня сонатой, побудило меня через некоторое время обратиться письменно к её автору с вопросом, печатается ли она и как скоро можно ждать появления её в продаже» (цит. по: [7, с. 154]).

Через несколько месяцев (согласно воспоминаниям Игумнова – в сентябре-октябре 1907 года [там же]) Рахманинов прислал готовую рукопись Сонаты со специальным сопроводительным письмом, где просил Игумнова откровенно высказать свои замечания о произведении. Тот деликатно изложил их в ответном письме от 12 ноября (1907). Рахманинов, в очередной раз вернувшись к работе над Сонатой лишь в марте 1908 года, учёл некоторые из них. В письме к Игумнову от 30 марта (1908) композитор писал: «Многоуважаемый Константин Николаевич, вчера я кончил поправлять свою фортепианную Сонату и завтра отправлю её в печать. Таким образом, только сейчас могу Вам ответить на Ваше письмо, посланное мне ещё 12-го ноября 1907 года. Всё, в чём я с Вами согласен и не согласен, Вы, конечно, заметите, когда увидите ноты. Мне же пока остаётся только от души поблагодарить Вас за Ваши замечания. Я распоряжусь о том, чтобы первая же корректура была бы Вам немедленно выслана» [8, с. 342–343]. Впоследствии Игумнов, ознакомившийся



с изменениями, как видно из письма, уже только после выхода Сонаты из печати, будет вспоминать: «...При сличении последней [редакции] с первой редакцией рукописного экземпляра выяснилось, что автор наиболее существенное из замечаний принял во внимание. Была пересочинена значительная часть репризы 1-й части, что укоротило последнюю более, чем на 50 тактов, были сделаны сокращения в финале (преимущественно в репризе) около 60 тактов. Фактурные изменения были сделаны лишь в финале. 2-я часть осталась без изменений...» [5, с. 85].

Однако сопоставляя комментарии, сделанные Игумновым по поводу внесённых Рахманиновым в текст поправок, и автографы, хранящиеся в фондах Российского национального музея музыки, нельзя не заметить некоторых расхождений. Фактурные изменения были внесены композитором во все части и, особенно, – в первую, почти вся разработка которой была кардинально переделана Рахманиновым, как и отдельные элементы связующей и побочной партий. Вторая часть также подверглась некоторым незначительным изменениям, более касающимся таких чисто колористических моментов, как расположение баса в среднем разделе части.

Необычным представляется тот факт, что Рахманинов в сентябре-октябре 1907 года выслал Игумнову наиболее ранний автограф Сонаты, датированный 14 мая, хотя к тому моменту у него уже была или почти была готова новая редакция сочинения, датированная 17 сентября того же года и изначально предназначавшаяся для издания в фирме «А. Гутхейль». С данным рукописным вариантом, оригинал которого хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства, автору статьи, к сожалению, ознакомиться не удалось. Валентин Иванович Антипов, один из ведущих рахманиноведов наше-

го времени, характеризует её, как полный вариант второй редакции сочинения, а впоследствии изданный вариант – как сокращённый вариант второй редакции [1]. Однако тогда становится неясным: почему автограф последнего, в настоящее время единственного изданного варианта (от 30 марта 1908 года, хранящегося в Российском национальном музее музыки), представляет собой исправленную версию именно первой редакции Сонаты (варианта Игумнова от 14 мая 1907 года). То есть те такты и страницы автографа от 30 марта, которые были зачёркнуты композитором в процессе редактирования, полностью соответствуют так называемой первой редакции.

Таким образом, встаёт вопрос о том, какой именно из двух вариантов Сонаты, известных Игумнову, – самый первый или последний, – пианист исполнял 17 октября 1908 года в Москве в Малом зале Благородного собрания (а именно этим числом датируется первое публичное исполнение произведения) и, вслед за этим, в Лейпциге (10 ноября) и в Берлине (16 ноября). Известно, что критики, в частности, Юлий Энгель, весьма холодно отнеслись к новому сочинению Рахманинова, однако отмечая при этом энергичное и вдумчивое исполнение Игумнова [7, с. 156]. Вероятно, так и останется тайной, какая именно редакция Сонаты была представлена тогда публике и повлекла за собой появление рецензий, не способствующих быстрому росту популярности нового произведения.

В попытке понять уникальную композиторскую логику, долго не позволявшую Рахманинову оставить работу над данным сочинением, в наше время необходимым представляется анализ именно последнего из автографов с целью проследить то, каким образом авторский текст интерпретируют наиболее популярные

советские издания. К их числу относятся издания 1948 года⁴, 1964-го⁵, 1981-го⁶ и 2012-го⁷. Следует отметить, что издания 1948 и 1964 годов, будучи идентичными, за основу берут первое издание произведения (М.: А. Гутхейль, 1908). Издание же 2012 года полностью, с сохранением форматирования, воспроизводит издание 1981 года, где за основу взято английское издание (London: Hawkes & Son, 1908), и именно данный вариант (с суммарным тиражом в 5000 экземпляров) чаще всего можно найти в российских нотных библиотеках и на интернет-сайтах. Поэтому в качестве основного материала анализа будет использоваться эта версия нотного текста произведения, как самая популярная в музыкальной среде России.

Обращаясь к первой части Сонаты, можно столкнуться с сомнениями по поводу точности текста уже на третьей странице. В показанном фрагменте (пример № 1), нарушен принцип последовательного голосоведения в среднем плане правой руки (изложен целыми нотами). В процессе кульминационного спада главной партии Рахманинов выносит аккордовое заполнение в отдельный голос, однако его линейность нарушается терцией $h - d$. Заметим, что это единственный пример четырёхзвучной конструкции в правой руке за предыдущие восемь тактов. Последующий эпизод влечёт за собой кардинальную смену фактуры, в связи с чем возможно предположить, что данная терция либо служит цели создания специального колористического эффекта, указывая при этом на интонационный центр, либо, по всей видимости, является авторской опiskeй, поскольку во всех вышеуказанных изданиях и автографах данный элемент присутствует. В таком случае, в соответствии с логикой голосоведения, вместо терции $h - d$ нужно исполнять только тон h .

Пример № 1

С. Рахманинов.
Соната для фортепиано № 1.
I часть, экспозиция



В середине разработки первой части наблюдается опечатка, допущенная ещё в первом издании. В данном эпизоде (пример № 2, такт 2) в правой руке вместо ритма «четверть-пауза, половинка, половинка с точкой» следует читать «четверть-пауза, половинка с точкой, половинка». Именно такой вариант можно найти в автографе от 30 марта 1908 года, и именно в таком ритме композитором излагается «ответ» в левой руке спустя 2 такта.

Пример № 2

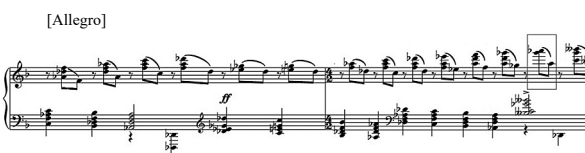
I часть, разработка



В заключительном эпизоде разработки первой части (пример № 3, такт 2, седьмая доля) пропущен тон c в одном из аккордов в правой руке. В автографах, как и в первом издании, данный тон присутствует.

Пример № 3

I часть, разработка



В последней кульминации первой части Сонаты (пример № 4, такт 3) имеет место издательская неточность 1948 года (и сохранившаяся во всех последующих изданиях) в изложении двух голосов среднего фактурного плана. В автографах, как и в первом издании, верхний из них продолжает нисходящее движение по полутонам до конца такта, тогда как средний два раза утверждает *b – a*.

Пример № 4 I часть, реприза



Через восемь тактов после этого можно наблюдать аналогичную (в плане происхождения) опечатку. В фактуре правой руки (пример № 5, такт 3) вторую ноту следует читать как *a*, но не *f* или *fis*.

Пример № 5 I часть, реприза



Во второй части Сонаты (также начиная с издания 1948 года) в экспозиционном разделе пропущена лига в левой руке, соединяющая *a – a* (пример № 6, такт 4). Согласно автографу и первому изданию автором здесь задумана такая же лига, как в аналогичных тактах в репризе, и, значит, тон *a* повторять не следует.

Пример № 6 II часть, начальный раздел



В среднем разделе второй части (пример № 7, такт 2), тон *c* в левой руке ошибочно не отнесён к подголоску, как это происходит в следующем такте и в подобном случае через десять тактов. Истоки данной опечатки лежат в первом издании Сонаты.

Пример № 7 II часть, средний раздел



Пример № 8 II часть, заключительный раздел



В коде второй части перед нами налицо издательская неточность, опять же, 1948 года, в записи верхнего голоса правой руки (пример № 8, такт 3). Пунктир *d – des* следует читать как *e – es*.

На второй странице третьей части можно обнаружить одну из самых интересных возможных авторских описок (исходящую, соответственно, из автографа), не бросающуюся сразу в глаза. Логика, по которой строится гармоническое обрамление мелодии в правой руке в главной партии (в виде двух или трёх восьмых), обоснована тем, дублируется ли одномоментно нижний тон в правой руке верхним тоном в левой. То есть, проще говоря, если в рамках одного полутактового звена первые пальцы двух рук оказываются на одной клавише, то в этом случае правая как бы уступает

левой, и структура из трёх восьмых трансформируется в структуру из двух. Данный принцип распространяется на весь экспозиционный эпизод главной партии финала, кроме одного момента (пример № 9, такт 2). Аналогичное место есть и в репризе части (пример № 9 а, такт 3). Судя по всему, данная логика развития тематизма должна охватывать и два этих фрагмента: в этом случае в экспозиции не следует играть первый в такте в правой руке тон *g*, в репризе, аналогично, – тон *с*.

Пример № 9 III часть, экспозиция



Пример № 9 а III часть, реприза



В заключительной партии в экспозиции (пример № 10, такт 2) и в репризе финала (пример № 10 а, такт 1) также есть спорный момент. Гармонические фигурации в правой руке внутренне строго организованы. Группы из трёх восьмых, приходящиеся на вторую и четвертую доли такта, не пересекаются с мелодией; исключение составляет только первый случай. Вероятно, можно увидеть в этом особый композиторский замысел, который предполагает специфическое интонирование данной детали. Однако логично допустить здесь авторскую опisku: тогда в экспозиции вместо *b* нужно читать *as*, в репризе вместо *d* читать *с*. В этом случае останется реализованным также ситуативный тематический принцип совпадения третьей восьмой каждой фигурации в левой руке с аналогичным элементом в правой.

Пример № 10

III часть, экспозиция



Пример № 10 а

III часть, реприза



Кульминация экспозиции финала завершается нисходящим каскадом аккордов, и Рахманинов здесь, прекрасно зная особенности фортепианной тесситуры, начинает «прореживать» фактуру по мере того, как регистр становится ниже. В этот принцип не вписывается только один элемент в левой руке (пример № 11, такт 1, последняя восьмая), который во всех изданиях, начиная с первого, наоборот, усложняется: в первом такте он представлен в виде сексты *as – f*, во втором – в виде трёхзвучного аккорда *as – b – f*. Следуя автографу, необходимо исполнять аккорд и в первом случае.

Пример № 11

III часть, экспозиция



Наконец, в эпизоде разработки финала, предваряющего репризу, также возможно наличие авторской опiski (пример № 12, такт 1). Перед нами пример чрезвычайной степени полифонизации фактуры. Однако один из средних голосов развивается несколько асимметрично. Скорее всего, в правой руке на третью долю такта вместо *e* нужно читать *dis*, в таком случае подголосок будет реализован, как нисходящая полутоновая линия, – равно как и в последующем такте, и за два такта до этого.



Пример № 12

III часть, разработка



Подводя итог, отметим, что издание 1981 года Сонаты № 1 Рахманинова, как, соответственно, и издание 2012 года, представляют собой замечательный вариант издательской интерпретации нотного текста. Прежде всего, заслуживает особого внимания то, с какой подробностью и тщательностью выписаны вся нюансировка и штрихи. Однако, учиты-

вая масштабность произведения и сложность изложения музыкального материала, неудивительно, что определённые текстовые неточности всё же имеются. Из уважения к оригинальному творческому замыслу представляется необходимым при исполнении придерживаться нотного варианта именно автографа от 30 марта 1908 года. В случаях, когда в самом первоисточнике обнаруживаются спорные моменты, их интерпретация целиком зависит от воли исполнителя, который ситуативно должен определить для себя, какой именно логики развития тематизма следует придерживаться.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Российский национальный музей музыки. Ф. 18, д. № 97.

² Там же. Ф. 18, д. № 96.

³ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2743, д. № 337.

⁴ Полное собрание сочинений. Т. 2. М.; Л.: Музгиз. О тираже сведений нет.

⁵ М.: Музыка. Тираж 2000 экз.

⁶ М.: Музыка. Тираж 4700 экз.

⁷ М.: П. Юргенсон. Тираж 300 экз.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипов В. И. Творчество С. В. Рахманинова в 1901–1910-е годы. Становление Личности // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы V междунар. науч.-практ. конф., 25 января 2009 года / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2009. С. 20–43.

2. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2017. 276 с.

3. Демченко А. И. «Здесь русский дух...» К 145-летию со дня рождения С. В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

4. Зенкин К. В. Фаустовская тема в Первой фортепианной сонате Рахманинова // Сергей Рахманинов. История и современность: сб. ст. / РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. С. 109–120.

5. Из архива К. Игумнова // Советская музыка. 1946. № 1. С. 84–89.

6. Мерзлов А. Н. С. В. Рахманинов и М. А. Врубель: творческие параллели // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 141–146. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146.

7. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.

8. Рахманинов С. В. Письма / под ред. З. А. Апетян. М.: Музгиз, 1955. 604 с.

9. Черная М. Р. Апофеоз фигурационности как авторский знак в фортепианной фактуре у С. В. Рахманинова // Наследие Рахманинова в культурном универсуме: сб. ст. по матер.

междунар. симпозиума 21–23 марта 2013 года / науч. ред. и сост. М. Р. Черная. РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2015. С. 180–204.

10. D'Antoni C. A. *Rachmaninov – Personalità e poetica*. Roma: Bardi Editore, 2003. 400 p.

Об авторе:

Мерзлов Арсений Никитич, аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1056-5016**, i_am_m-ars@mail.ru

REFERENCES

1. Antipov V. I. *Tvorchestvo S. V. Rakhmaninova v 1901–1910-e gody. Stanovlenie Lichnosti* [The Work of Rachmaninoff During the Years 1901–1910. Formation of the Personality]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: tezisy V mezhdunar. nauch.-prakt. konf., 25 yanvarya 2009 goda* [Music in the Modern World: Scholarship, Pedagogy, Performance: Theses of the 5th International Scholarly-Practical Conference, January 25, 2009]. Tambov State Music and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov. Tambov, 2009, pp. 20–43.

2. Val'kova V. B. *S. V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. V. Rachmaninoff: A Chronicle of Life and Work]. Tambov: Publisher R.V. Pershin, 2017. 276 p.

3. Demchenko A. I. “The Russian Spirit is Here ...” Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff's Birthday]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 81–87. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

4. Zenkin K. V. Faustovskaya tema v Pervoy fortepiannoy sonate Rakhmaninova [The Faust Theme in the First Piano Sonata by Rachmaninoff]. *Sergey Rakhmaninov. Istoriya i sovremennost': sb. st.* [Sergei Rakhmaninoff. History and Modernity: Digest of Articles]. Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2005, pp. 109–120.

5. Iz arkhiva K. Igumnova [From the Archive of Konstantin Igumnov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946. No. 1, pp. 84–89.

6. Merzlov A. N. S. V. Rakhmaninoff i M. A. Vrubel: tvorcheskije paralleli [Sergei Rachmaninoff and Mikhail Vrubel: Creative Parallels]. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 141–146. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146.

7. Mil'shteyn Ya. I. *Konstantin Nikolayevich Igumnov* [Konstantin Nikolayevich Igumnov]. Moscow: Muzyka, 1975. 471 p.

8. Rakhmaninov S. V. *Pis'ma* [Letters]. Ed. by Z. A. Apetyan. Moscow: Muzgiz, 1955. 604 p.

9. Chernaya M. R. Apofeozy figuratsionnosti kak avtorskiy znak v fortepiannoy fakte u S. V. Rakhmaninova [Apotheosis of Figurativeness as an Author's Sign in the Piano Faculty of S. Rachmaninoff]. *Naslediye Rakhmaninova v kul'turnom universume: sb. st. po mater. mezhdunar. simpoziuma 21–23 marta 2013 goda* [Rachmaninoff's Legacy in the Cultural Universe: A Digest of Articles Based on the Materials of the International Symposium of March 21–23, 2013]. Ed. by M. R. Chernaya. Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2015, pp. 180–204.

10. D'Antoni C. A. *Rachmaninov – Personalità e poetica*. Roma: Bardi Editore, 2003, 400 p.

About the author:

Arseny N. Merzlov, Post-graduate Student at the Department of History and Theory of Performing Arts, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-1056-5016**, i_am_m-ars@mail.ru



М. А. БАСОК, А. А. ЕРМАКОВ

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

г. Екатеринбург, Россия

ORCID: 0000-0002-2828-1372, bassokmax@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru

Традиции Петербургской композиторской школы в оперном творчестве для детей уральского композитора Л. Б. Никольской

Любовь Борисовна Никольская (1909–1984) – композитор, исследователь и музыкальный педагог, выпускница Ленинградской консерватории по классам Семёна Гинзбурга (музыковедение) и Максимилиана Штейнберга (композиция). Основной период творческой деятельности пришёлся на 1947–1984 годы, когда она работала в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, пройдя путь от преподавателя до профессора на кафедрах теории музыки и композиции. Любовь Никольская является основателем традиции создания детской оперы на Урале. Её перу принадлежит около десяти сочинений для детских оперных коллективов, в основу либретто которых положены литературные произведения уральских писателей прошлого века (сказ «Серебряное копытце» Павла Бажова, стихотворная сказка «Девушка-семиделушка» Елены Хоринской и др.). Значительное место в них занимает сказочно-фантастическая образная сфера. В воплощении фантастических образов Никольская опирается на традиции Петербургской композиторской школы XIX – начала XX века, представленные именами Николая Римского-Корсакова, Анатолия Лядова, Николая Черепнина и др. Сказанное относится к особенностям драматургии либретто, трактовке сценических образов, специфике использования средств гармонии, полифонии, фактуры, оркестрово-тембрового колорита. Всё это раскрывается в музыкальной лексике её оперных сочинений, рассматриваемых в статье.

Ключевые слова: Любовь Никольская, детская опера, традиции Римского-Корсакова, Уральская композиторская школа, Павел Бажов.

Для цитирования: Басок М. А., Ермаков А. А. Традиции Петербургской композиторской школы в оперном творчестве для детей уральского композитора Л. Б. Никольской // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 71–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.071-081.

MAXIM A. BASOK, ALEXANDER A. ERMAKOV

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0002-2828-1372, bassokmax@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru

The Traditions of the St. Petersburg Compositional School in the Children's Operas by Composer from the Urals Lyubov Nikolskaya

Lyubov Borisovna Nikolskaya (1909–1984) was a composer, music researcher and music teacher, who graduated from the Leningrad Conservatory, where she majored in composition (having studied with Maximilian Steinberg) and musicology (as a student of Semyon Ginzburg). The main period of her creative activity was during the years 1947–1984, when she worked at the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, having traversed the path from a teacher to a professor at the music theory and composition departments. Lyubov Nikolskaya became the founder of the tradition of composition of children's operas in the Ural Mountains region. She composed about ten children's operas based on literary works by writers from the Ural Mountains region of the previous century ("The Silver Hoof" by Pavel Bazhov, "The Devushka-Semidelushka" by Elena Khorinskaya, etc.). A weighty position in them is held by the domain of fairytale-fantastic imagery. In the realization of her fantastic imagery Nikolskaya relies on the traditions of the St. Petersburg Compositional School of the 19th and early 20th centuries, presented by such significant composers as Nikolai Rimsky-Korsakov, Anatoly Lyadov, Nikolai Tcherepnin and others. The aforementioned refers to the features of the dramaturgy of the libretto, interpretation of stage images, the specificity of the use of the means of harmony, counterpoint, texture, and orchestral-timbre color, which is perceived in the musical vocabulary of her opera compositions examined in this article.

Keywords: Lyubov Nikolskaya, children's operas, the traditions of Nikolai Rimsky-Korsakov, Urals Composer School, Pavel Bazhov.

For citation: Basok Maxim A., Ermakov Alexander A. The Traditions of the St. Petersburg Compositional School in the Children's Operas by Composer from the Urals Lyubov Nikolskaya. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 71–81. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.071-081.

Одним из направлений современной музыкальной науки стало накопление знаний о творческой деятельности авторов так называемого «второго ряда», значение которых сегодня может быть переосмыслено под новым углом зрения. Предметом статьи является оперное творчество для детского музыкального театра екатеринбургского (свердловского) композитора Любви Борисовны Никольской (1909–1984)¹, ко-

торую можно считать основателем этой традиции на Урале.

В сфере творчества Л. Б. Никольская уже с первых свердловских опусов стала проявлять себя как продолжатель традиций петербургской композиторской школы. Среди сочинений этого периода – обработки уральских песен для голоса с оркестром русских народных инструментов, одночастная «Фантазия» для фортепианного трио (1950), наве-

янная образным строем сказов недавно ушедшего из жизни писателя П. Бажова (1879–1950).

Отдельного внимания заслуживают работы Л. Никольской 1950–1960-х годов для детского музыкального театра. Послевоенный период был отмечен в стране особым подъёмом в среде творческой интеллигенции, вызвавшим к жизни множество самодеятельных (в том числе музыкальных) коллективов. Так, в Свердловске одновременно с профессиональными Театром оперы и балета и Театром музыкальной комедии в течение значительного периода функционировали народные театры оперы (при ДК Metallургов) и оперетты (при ДК Уралмашзавода). В городе были организованы детские любительские театральные коллективы, в том числе и музыкальные. К этому времени в отечественной музыке насчитывалось немалое количество опусов для детского любительского театра [4]². Однако в таком крупном городе, как Свердловск, существовала и значительная потребность в новом репертуаре, особенно основанном на местной тематике и созданном в расчёте на конкретных исполнителей.

Начало 1950-х годов отмечено творческим сотрудничеством Л. Никольской с детским музыкальным коллективом Дворца пионеров (руководитель М. А. Мебель). Для него она сочиняет оперу «Девушка-семиделушка» (1952) на основе стихотворной сказки уральской поэтессы Е. Хоринской. На Урале ещё не сложились традиции создания и постановок оригинальных сочинений для детского самодеятельного театра, поэтому композитору пришлось начинать фактически с нуля³. Проблемой было отсутствие полноценных либретто (при том, что Л. Никольская сама хорошо владела литературным стилем и могла

быть, как минимум, соавтором либреттиста). Не приходилось рассчитывать на стабильные составы инструментальных ансамблей (тем более, оркестров), сопровождающих действие, что вынуждало писать клавиры, а не партитуры. Ограниченные возможности юных солистов приводили к необходимости уже на этапе замысла упрощать их партии. Определённые трудности были и в координации возможностей «поющей» и «танцующей» частей самодеятельной труппы.

Тем не менее, за десятилетие с 1952 по 1963 год, кроме «Девушки-семиделушки» Л. Никольской было создано ещё четыре опуса для исполнения юными артистами. Литературной основой их становится и отечественный фольклор («Петух и Лиса», 1954), и сочинения современных писателей («Угомон» по С. Маршаку, 1956), и русская литературная сказка («Аленький цветочек», 1958; «Серебряное копытце», 1963⁴).

На двух последних названиях следует остановиться особо. И в первом случае – «ходячем» сюжете, известном по сказочным источникам разных стран, обработанном отечественным писателем С. Аксаковым, и в незадолго до того времени вошедшем в литературный обиход оригинальном материале сказа уральца П. Бажова – обращает на себя внимание наличие достаточно разветвлённой сюжетно-бытовой интриги с участием волшебных сил. Обращаясь к подобному материалу, композитор заведомо должна была поставить себя в зависимость от существующих традиций воплощения сказочно-фантастических образов. Применительно к описываемому периоду это могло означать почти исключительно опору на отечественные образцы жанра рубежа XIX – XX века и, прежде всего, на оперные сочинения своего музыкального предшественника (через одно

поколение) – Н. А. Римского-Корсакова (педагога М. О. Штейнберга).

Сочиняя оперы, предназначенные не только для юных исполнителей, но и преимущественно для детской слушательской аудитории, Никольская ориентируется на их возможности исполнения и восприятия. Общими чертами указанных театральных опусов являются сравнительно скромные временные масштабы, одноплановость сценической интриги при небольшом количестве действующих лиц, приоритетное использование детских (женских) голосов зачастую даже для исполнения партий героев-мужчин (исключением в этом плане является «Аленький цветочек»). Важная роль принадлежит хоровым эпизодам: исходя из отечественной традиции, хор является и участником действия, и комментатором событий. Особую значимость приобретают балетные номера.

Использование развёрнутых танцевальных дивертисментов, воплощающих сказочную стихию и, одновременно, оттеняющих бытовой характер основного сюжета, – черта, чрезвычайно типичная для оперных сочинений Н. Римского-Корсакова. Стоит вспомнить здесь «Садко» с балетными сценами Подводного царства и «Ночь перед Рождеством» (Игры и пляски звёзд). Безусловно, продолжая указанную традицию, Никольская специально отмечает в нотном тексте отдельные этапы хореографической драматургии. Так, в «Серебряном копытце» чётко прописаны не только моменты появления танцующих персонажей (Звёздочек, Луны), но и их действия на сцене. Большинство хореографических номеров связано с чем-то необычным, волшебным. Исходя из развития сюжета, танцевальные эпизоды, как правило, привязаны к «таинственным» местам действия (лес, волшебный сад) и к ночному времени. К числу таких

балетных номеров относятся танцы Звёздочек и Луны в «Серебряном копытце», Танец золотых яблок, Вальс цветов, номера «Феникс» и «Колибри» в «Аленьком цветочке». Соответственно, и музыка в эти моменты отмечена ярким сдвигом в сторону усиления фонических свойств, красочности звучания, которые у композитора связываются с использованием альтерированной аккордики, эллиптических оборотов – в противовес «ясности» и функциональной определённости звуковысотной организации сцен реального мира. Многие из перечисленных номеров (особенно в «Серебряном копытце») объединяются в сквозные танцевальные сюиты, по временным масштабам соотносимые с половиной действия (картины)⁵. Даже в логике их появления можно усмотреть определённую закономерность. Сказочно-фантастические эпизоды, как видно из приведённого списка, чаще всего мотивированно возникают во втором действии (картине). Автор учитывает особенности детского восприятия, требующего постоянного разнообразия впечатлений. После первого этапа действия, как правило, посвящённого изображению реального мира, происходит переход в иную образную сферу. Он поддерживается изменением сценической ситуации, при которой слуховой образ дополняется визуальным. Временной остановке действия, сопровождаемой сменой видов сценических искусств, соответствует и качественный поворот в иную, волшебную интонационную сферу внутри музыкальной организации.

Показательно, что в «Аленьком цветочке» – самом масштабном сочинении и наиболее сложном по сумме музыкально-драматургических компонентов – отдельно прослеживается своеобразная танцевальная драматургия. В первом действии, во время пира по случаю благополучного приезда Купца, после Песни Скоморохов

представлена сюита характерных танцев в русском народном духе, состоящая из трёх номеров (Пляска Девушек, Пляска Парней и Общая пляска). Их развитие направлено в сторону усиления динамики, общего настроения безудержного веселья. Эта своеобразная танцевальная вставка выполняет важную драматургическую функцию. Вслед за ней резким контрастом звучит поворотная Ария Купца, в которой он рассказывает, какой ценой достался ему цветок аленький.

Линия развития танцевальных сцен продолжается во втором действии, в «мрачном, густом лесу», который впоследствии превращается в «чудесный сад, окружающий дворец». Презентация этого иного, волшебного мира осуществляется посредством сказочного Хора птиц (без слов), Вальса цветов, Танца золотых яблочек и вставных танцевальных эпизодов «Феникс» и «Колибри». Последующий выход слуг также сопровождается их танцем. В музыке господствует иная интонационная сфера. В обрисовке сказочных образов Никольская ориентируется на отечественную традицию, связанную с отражением экзотических образов Востока. В «Аленьком цветочке», в отличие от некоторых произведений отечественной оперной и балетной классики, идея сопоставления характерных русских (славянских) танцев и ориентальных восточных не может быть реализована из-за отсутствия её на сюжетном уровне. Однако со всей очевидностью присутствует преобладание стандартов восточной образной сферы: например, в фактурном решении номера «Феникс», где фигурация сопровождения практически чуть ли не заимствована из известной темы моря симфонической сюиты «Шехеразада». О последней напоминает общий тип мелодики «Феникса», его ориентальный характер (пример № 1).

Пример № 1

Л. Б. Никольская.
Опера «Аленький цветочек».
Феникс



Связи Л. Никольской с творчеством Н. Римского-Корсакова прослеживаются и в общем эпическом типе музыкального мышления. Это проявляется, в том числе, на уровне строения танцевальных сцен из «Аленького цветочка» и «Серебряного копытца». Сцены выглядят как отдельные завершённые картины-эпизоды, ясные по структуре (как правило, сложные трёхчастные формы), в которых важную коммуникативную и архитектурную функцию выполняют различного рода повторы музыкального материала. Следует отметить также некоторые прямые переключки с фрагментами из известных опер Римского-Корсакова, возможно, носящие для Никольской знаковый смысл. Так, Хор гостей из первого действия «Аленького цветочка» – фугетта с последовательным тонико-доминантовым вступлением четырёх голосов – может ориентировать на его «первоисточник» – фугетту «Слаще мёда» из оперы «Царская невеста».

Связь с традициями сказочно-фантастических опер Римского-Корсакова в наибольшей мере ощущается в «Серебряном копытце». Литературный первоисточник оперы – сказ известного

российского писателя Павла Петровича Бажова (1879–1950) основан на традициях уральского горного фольклора⁶. Концепция либретто А. Лумповой вполне соответствует идейным установкам своего времени, что например, заметно по финалу, где в тексте заключительного хора содержится характерный тезис о добытии богатств для рабочего народа: «И в рабочей руке, словно в Медной горе, камень счастья народа блестит»⁷.

Говоря о музыкальном языке «Серебряного копытца», можно предположить, что в период его создания, когда уральская фольклористика находилась ещё на этапе становления, Никольская сознательно опиралась на «общерусскую» песенно-романсовую интонацию (например, финал 1 картины). Другой особенностью сочинения является широкое использование (зачастую даже в песенных номерах) танцевальной жанровой основы (вальс, полька, марш). В то же время, даже в условиях сравнительно небольших масштабов произведения здесь заметны черты традиционной оперы со сквозным развитием. Это касается и законченных форм (песни, дуэты, хоры, завершающие картины), и применения лейтмотивных характеристик.

Либретто оперы сохранило такие жанровые особенности сказа, как неторопливость, повествовательность, отсутствие ярких драматургических ходов. Преодолевая некоторую статичность сюжета, авторы вводят новых персонажей (подружки Дарёнки, Хозяйка Медной горы), а также сцены, отсутствующие в первоисточнике (хоровод подружек Дарёнки, упомянутый выше балетный дивертисмент).

Драматургия «Серебряного копытца» основана на сопоставлении мира «обычных» персонажей с фантастическим миром практически в соответствии с предложенным в статье Римского-Корсакова

разделением действующих лиц на «мифических, частью полумифических-полуреальных и реальных, родящихся и умирающих» [9]. «Реальные» действующие лица (дед Кокования, Дарёнка, Хозяйка, подружки Дарёнки) охарактеризованы средствами, типичными для русского музыкального фольклора: диатоника, опора на песенные жанры. Благодаря интонационному единству материала создаются цельные, законченные образы. Так, дед Кокования представлен как человек неторопливый, размеренный, речь его повествовательна. Не случайно именно ему принадлежит один из лейтмотивов оперы (пример № 2).

Пример № 2

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Кокования



Образ Дарёнки показан преимущественно в игровом ключе. Тема её песни «Мурёнушка, Мурёнушка...» в том или ином варианте проходит через всю оперу (пример № 3).

Пример № 3

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Дарёнка



Представителями волшебного мира являются Хозяйка Медной горы и, собственно, Серебряное копытце. (В опере это – один и тот же персонаж, поскольку, согласно сценическому ходу, предложенному либреттистом, Хозяйка Медной горы просто *оборачивается* в сказочного козлика Серебряное копытце.) Ему даны, главным образом, инструментальные характеристики. Следуя традиции обрисовки сказочных образов, композитор изначально не наделяет интонационный строй Хозяйки Медной горы богатством и разнообразием. Её мелодическая линия либо насыщена хроматизмами, либо состоит из повторения одного звука в мерном ритме, напоминая «сухой говорок» Лешего в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Можно проследить даже некоторое тематическое сходство в указанных характеристиках (примеры № 4, № 5). Эти мифические существа не враждебны людям, а напротив, становятся их союзниками, помогают добиться удачи.

Пример № 4

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Хозяйка Медной горы

[Andante sostenuto]



В «Серебряном копытце» действует и полуфантастический-полуреальный персонаж – кошка Мурёнка. Ей отведена роль своеобразного медиума, посредника между «этим» и «тем» мирами. С одной стороны, Мурёнка – вер-

Пример № 5

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Хозяйка Медной горы

Moderato



ная спутница Дарёнки. В начале оперы своей сквозной фразой «Пррравильно, пррравильно говоришь» она старается поддержать и успокоить сироту. Более того, 2-я картина открывается её песней «Я на солнышке сажу», в которой очевидно прослеживаются фольклорные истоки. Однако последующее появление Хозяйки Медной горы и обращение её к Мурёнке как к своей союзнице ясно выявляют посредническую роль кошки (в этот момент и сценически, и в музыкальном отношении последняя никак себя не проявляет).

В литературном первоисточнике – одноимённом сказе П. Бажова – персонаж Хозяйка Медной горы вообще отсутствует. При этом сказу присущ элемент некой недоговорённости, загадки: до конца остаётся не выявленным статус Мурёнки, отсутствует мотивация появления Серебряного копытца (кто он, откуда и зачем пришёл); упомянутая выше недоказанность присуща финалу в целом. Для *литературных* сказов из сборника «Малахитовая шкатулка», основанных на преданиях горного Урала, подобная незавершённость, вплоть до встречающегося иногда элемента мистификации, является вполне закономерной. В опере

же, предназначенной для детского исполнения и восприятия, с обязательным *сценическим подтверждением* сюжетных ходов, всё должно быть объяснено с точки зрения причинно-следственных связей. Вероятно, этим можно объяснить возникшую у авторов оперы идею привлечения из других сказов Бажова образа Хозяйки Медной горы как антипода реальным персонажам с её последующим превращением в Серебряное копытце. Сегодня подобный сюжетный поворот выглядит наивным и весьма условным. Однако, учитывая время создания, а также упомянутые выше особенности первоисточника, возможность подобного финала казалась для авторов вполне логичной.

Наследие Л. Никольской для детского музыкального театра не ограничилось пятью вышеназванными опусами. В поздний период творчества (с 1970 по 1983 годы), не считая произведений, предназначенных по тематике для взрослых⁸, для юных исполнителей ею было создано две оперы и два балета, значительно меньших по масштабам и более простых по музыкально-драма-

тургическим средствам. Возможно, указанные особенности стали следствием того, что произведения раннего периода не обрели полноценной сценической жизни. Более всего повезло «Девушке-семиделушке». Спектакль музыкального коллектива Дворца Пионеров несколько лет не сходил со сцены, после чего в конце 1950-х был тиражирован на грампластинках (редкий случай для провинциального композитора). А в самом конце прошлого века – в 1996 году – на Областном радио прошла специальная передача, посвященная 40-летию постановки, в которой приняла участие автор либретто – уральская поэтесса Елена Хоринская. Другие же оперные сочинения удостоились лишь отдельных любительских спектаклей, хотя имеются сведения о том, что автор вела переписку о постановке их в профессиональных театрах⁹.

Сегодняшний интерес к художественным явлениям прошлого, не оказавшимся ранее «на первом плане», вполне возможно, даст безусловно талантливым оперным сочинениям Л. Никольской новый шанс и импульс к исполнению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Б. Никольская родилась в Грузии, в местечке Вани. Её детство и юность прошли в украинском городке Вознесенске на Херсонщине. Отец – профессиональный виолончелист – рано распознал одарённость дочери, которая уже с восьми лет стала участником семейных музыкальных вечеров, а в девять предприняла первые попытки сочинения. Отличные способности – абсолютный слух вкупе с превосходной музыкальной памятью – позволили ей рано овладеть навыками игры на фортепиано. В сложный период 1920-х годов Любовь Бо-

рисовна в качестве пианиста-концертмейстера, автора и аранжировщика музыкально-театральных композиций работает в клубах и домах культуры, участвует в деятельности агитбригад. К получению профессионального музыкального образования приступила поздно – в 26-летнем возрасте, когда, переехав в 1935 году в Ленинград, поступила в Музыкальный техникум при консерватории. Через два года, со значительным ускорением, стала студенткой консерватории, где занималась по двум специальностям – музыковедению (С. Л. Гинзбург) и композиции



(М. О. Штейнберг). Быстро выдвинулась в ряды самых перспективных музыкантов, получала Сталинскую стипендию. Окончила консерваторию как музыковед за четыре года вместо положенных пяти. Композиторское образование завершила только в 1945 году: помешала начавшаяся война.

После получения второго вузовского диплома молодой специалист параллельно педагогической деятельности в консерватории (заведующая теоретико-композиторским отделением Музыкального училища при Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова) приступает к созданию кандидатской диссертации. Может быть, столь активная деятельность позволяет ей немного заглушить незаживающую рану, которую в сердце оставила прошедшая война. На фронте погиб единственный сын, которому не исполнилось и восемнадцати лет.

Вряд ли решение о переводе Никольской на Урал было исключительно командно-административным. Возможно, что ей самой хотелось начать творческую жизнь «с чистого листа» в условиях недавно открытого (1934) музыкального вуза [2].

² Можно отметить два этапа: дореволюционный, когда оперы для любительских детских коллективов писали, как правило, композиторы «второго ряда» [4] (исключения – поздняя опера Ц. Кюи «Красная Шапочка» (1917), ставшая подарком престолонаследнику Алексею, и несколько ранних сочинений Б. Асафьева) и довоенный – с середины тридцатых годов. В этот период детские театральные сочинения создавались в расчёте на организуемую школьную самодеятельность («знаковой» стала опера «Волк и семеро козлят» М. Ковалёва (1939), либо для исполнения по радио взрослыми артистами, но специально для маленького слушателя («Гуси-лебеди», «Сказка о мёртвой царевне» ленинградского автора Ю. Вейсберг) [6].

³ Самым ранним «уральским» оперным опусом, по данным дореволюционной екатеринбургской прессы, можно считать оперу-феерию С. И. Герца «Царица Эльфов»,

поставленную в 1906 году, о нотной записи которой сведения отсутствуют. К сожалению, это же можно сказать о нотном материале шести (из семи) ранних детских опер 30–40-х годов Б. Д. Гибалина (1911–1982), тогда же исполненных по радио [5, с. 84].

⁴ В справочных изданиях по дате создания этой оперы имеются разночтения – указываются годы 1959 (дважды) и 1969. Готовя к изданию клавиш [3], авторы настоящей статьи ссылались на титульный лист машинописного экземпляра либретто и черновик нотной рукописи клавиша, где рукой композитора указан год – 1963.

⁵ Масштабы детской оперы, как правило, по времени подразумевают весьма сокращённый вариант «взрослого» стандартного спектакля, приблизительно до 40–60 минут, поэтому здесь логично оперировать понятием картина как самостоятельной сюжетно-смысловой единицей, в отличие от традиционного спектакля. Именно такой принцип предлагается нами в сценической редакции «Серебряного копытца» [3].

⁶ В деревне, в бедной крестьянской семье живёт приёмным сирота Дарёнка с кошкой Мурёнкой. Приходит дед Кокованя – охотник и золотоискатель, который предлагает Дарёнке перейти жить в его лесную избушку, обещая показать ей волшебного козлика – Серебряное копытце. Там, где козёл ударит своими копытцами, остаются драгоценные камни. Зимой, когда Дарёнка с Мурёнкой остаются ночью одни в избушке, появляется Серебряное копытце, за которым они наблюдают в окошко. На месте танца козлика они, вместе с пришедшим с охоты Кокованей, находят груды драгоценных камней.

⁷ Финал сказа П. П. Бажова не отмечен всеобщим ликованием. Наоборот, здесь «к утру-то большой снег выпал. Все камни и засыпало. Перегребали потом снег-то, да ничего не нашли...» [1, с. 249].

⁸ Одноактная опера о событиях Великой Отечественной войны «Жар-птица» (1965, либретто И. Шепелева) и две музыкальные комедии – «Это было у моря» (1965, пост.

Народного театра музыкальной комедии – 1966) и неоконченная «Королева д’Ампеццо» (либретто А. Таршиса по повести Л. Кассиля).

⁹ Письма Л. Никольской основательнице Детского музыкального театра Н. И. Сац хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (фонд № 1859).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. СПб.: Речь, 2016. 592 с.
2. Басок М. А. Любовь Борисовна Никольская // Композиторы Екатеринбурга / УрГПУ. Екатеринбург, 1998. С. 132–139.
3. Басок М. А., Ермаков А. А. Традиции отечественной детской оперы и творчество уральского композитора Л. Б. Никольской // Никольская Л. Серебряное копытце: клавир / УГК имени М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2008. С. 57–63.
4. Бахтин Н. Н. Обзор детских опер. Петроград: Тип. Императорского уч. глухонемых, 1915. 48 с.
5. Бородин Б. Б. Уральская композиторская организация. История и современность (монографический справочник). Екатеринбург: Уральское литературное агентство, 2012. 399 с.
6. Ковнацкая Л. Г., Мазур М. М. ЛАСМовский портрет Юлии Вейсберг // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 85–94.
7. Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: художник и время: монография. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012. 512 с.
8. Преображенский А. В Уральской консерватории // Советская музыка. 1950. № 9. С. 72.
9. Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка» – весенняя сказка. Тематический разбор. М.: Музыка, 1978. 32 с.
10. Sviben T. Children’s Opera – Motivation for the Reception of Art in Teaching Music in Primary Education // Croatian journal of education-hrvatski casopis za odgoj i obrazovanje. 2018. Vol. 20. No. 2, pp. 11–48. DOI: 10.15516/cje.v20i0.3380.

Об авторах:

Басок Максим Андреевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-2828-1372**, bassokmax@mail.ru

Ермаков Александр Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4536-8696**, theoreticural@mail.ru

 REFERENCES

1. Bazhov P. P. *Malakhitovaya shkatulka* [The Malachite Casket]. St. Petersburg: Rech, 2016. 592 p.
2. Basok M.A. Lyubov' Borisovna Nikol'skaya [Lyubov Borisovna Nikolskaya]. *Kompozitory Ekaterinburga* [The Composers of Yekaterinburg]. Urals State Pedagogical University. Yekaterinburg, 1998, pp. 132–139.
3. Basok M. A., Ermakov A. A. Traditsii otechestvennoy detskoy opery i tvorchestvo ural'skogo kompozitora L. B. Nikol'skoy [Traditions of the Russian Children's Opera and the Works of the Ural Composer L. V. Nikolskaya]. *Nicol'skaya L. Serebryanoe kopyttse: klavir* [The Silver Hoof. Piano-Vocal Score]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Yekaterinburg, 2008, pp. 57–63.
4. Bakhtin N. N. *Obzor detskikh oper* [An Overview of Children's Operas]. Petrograd: Printing House of the Imperial School of the Deaf, 1915. 48 p.
5. Borodin B. B. *Ural'skaya kompozitorskaya organizatsiya. Istoriya i sovremennost' (monograficheskiy spravochnik)* [The Urals Composers' Organization: History and Modernity: Monographic Guide]. Yekaterinburg: Urals Literary Agency, 2012. 399 p.
6. Kovnatskaya L. G., Mazur M. M. LASMovskiy portret Yulii Veysberg [A Portrait of Julia Weisberg in the Leningrad Association of Contemporary Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2018. No. 4, pp. 85–94.
7. Lukonina O. I. *Maksimilian Shteynberg: khudozhnik i vremya: monografiya*. [Maximilian Steinberg: The Artist and His Time: Monograph]. Volgograd: Volgograd Scientific Publishing House, 2012. 512 p.
8. Preobrazhenskiy A. V Ural'skoy konservatorii [In the Urals State Conservatory]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1950. No. 9, p. 72.
9. Rimskiy-Korsakov N. A. «*Snegurochka*» – *vesenniyaya skazka. Tematicheskiy razbor* [“Snow Maiden” – Spring Fairy Tale. Thematic Analysis]. Moscow: Muzyka, 1978. 32 p.
10. Sviben T. Children's Opera – Motivation for the Reception of Art in Teaching Music in Primary Education. *Croatian journal of education-hrvatski casopis za odgoj i obrazovanje*. 2018. Vol. 20. No. 2, pp. 11–48. DOI: 10.15516/cje.v20i0.3380.

About the authors:

Maxim A. Basok, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-2828-1372, bassokmax@mail.ru

Alexander A. Ermakov, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.082-092

А. В. ЩЕВЕЛЕВА, Е. Р. СКУРКО

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0003-4135-5644, angelinajanka@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru

К вопросу интерпретации трагедии Карла Гуцкова «Уриель Акоста» в одноимённой опере Валентины Серовой

Статья посвящена неизвестной опере «Уриель Акоста» Валентины Серовой, русского композитора так называемого «второго ряда», общественного деятеля, музыкального критика, автора пяти опер, произведений для симфонического оркестра, циклов инструментальных миниатюр. Сопоставляются оперное либретто и литературный первоисточник, рассматриваются особенности содержания и драматургии произведения. Анализируются идея, содержание и драматургия одноимённой трагедии немецкого писателя, драматурга и общественного деятеля Карла Гуцкова, послужившие источником либретто. Подчёркивается наличие двух сюжетных линий: социально-религиозной и лирической; показываются различия в соотношении данных линий – доминирование первой в пьесе и второй (тема трагической любви) – в либретто. Прослеживаются изменения, внесённые композитором в первоисточник, отражающие смещение драматургических акцентов: замена имён главных героев, состава действующих лиц, купюры некоторых действующих лиц и сцен; введение новых сцен; сокращение текста в отдельных сохранённых эпизодах; иная трактовка сценических ситуаций и др. Выявляются связи с оперными концепциями П. И. Чайковского (ведущая роль лирической линии, стремление к психологизации образов, волновая драматургия).

Ключевые слова: Валентина Серова, трагедия Карла Гуцкова, опера «Уриель Акоста».

Для цитирования: Щевелева А. В., Скурко Е. Р. К вопросу интерпретации трагедии Карла Гуцкова «Уриель Акоста» в одноимённой опере Валентины Серовой // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 82–92. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.082-092.

ANGELINA V. SHCHEVELEVA, EVGENIYA R. SKURKO

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0003-4135-5644, angelinajanka@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru

Concerning the Question of the Interpretation of the Tragedy of Karl Gutzkow “Uriel Acosta” in Valentina Serova’s Opera of the Same Title

The article is devoted to the unknown opera “Uriel Acosta” by Valentina Serova, a Russian composer of the so-called “second tier,” a public figure, musical critic, and the author of five operas, works for symphony orchestra and cycles of instrumental miniatures. Comparison is made between the opera libretto and the literary source, and examination is made of the particularities of the content and dramaturgy of the work. Analysis is made of the idea, the content and the dramaturgy



of the tragedy with the same title by German writer, playwright and public figure Karl Gutzkow, which served as the source of the libretto. Emphasis is made of the presence of two plotlines: the social-religious and the lyrical; demonstration is made of the differences in the correlation of the given lines – the predominance of the first in the play and of the second (the theme of tragic love) in the libretto. Observation is made of the changes added by the composer into the primary source as the reflecting shift of literary accents: the replacement of the names of the main protagonists and the contingent of the *dramatis personae*, as well as the cuts of several of the characters and scenes; the addition of new scenes; abridgement of the text in separate preserved episodes; a different interpretation of the stage situations, etc. The connections with the operatic conceptions of Piotr Tchaikovsky (the leading role of the lyrical line, the aspiration towards endowing the images with greater psychological attributes, the wavelike dramaturgy) are brought to light.

Keywords: Valentina Serova, Karl Gutzkow's tragedy, the opera "Uriel Acosta."

For citation: Shcheveleva Angelina V., Skurko Evgeniya R. Concerning the Question of the Interpretation of the Tragedy of Karl Gutzkow "Uriel Acosta" in Valentina Serova's Opera of the Same Title. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 82–92. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.082-092.

Имя Валентины Семёновны Серовой (урождённой Бергман, 1846–1924) – отечественного композитора XIX века, активного общественного деятеля и музыкального критика является малоизвестным как профессиональным музыкантам, так и любителям музыки. Интерес к личности и творчеству В. С. Серовой возникает лишь в конце XX века, когда появляются биографические факты и сведения о её многогранной деятельности в предисловии И. С. Зильберштейна к мемуарам В. С. Серовой «Как рос мой сын» [4]¹, на страницах монографии М. П. Шишковой «Тверской край – Музыка – Санкт-Петербург», а также в журнале «Лехаим»². Ей посвящены статья из Новгородской электронной библиотеки «Деревенская рапсодия» неизвестного автора и ряд работ, опубликованных в других сетевых изданиях³. Кроме того, оценка композиторского творчества представлена в статье С. В. Ивановой, которая называет В. С. Серову «самой яркой фигурой в истории женского композиторского творчества в России» [6, с. 565]. Особый интерес представляет стихотворение Л. И. Болеславского «Валентина Серова.

Первая в России женщина-композитор», где раскрывается её нелёгкая судьба⁴.

Композиторское наследие В. С. Серовой поражает своей масштабностью. Подобно европейским композиторам-романтикам, она отдаёт дань жанру фортепианной миниатюры, объединяя пьесы в циклы⁵, её перу принадлежат произведения для симфонического оркестра (поэма «Ундина» и «Песнь любви»). Однако основу творчества составляют пять опер: «Уриель Акоста», «Илья Муромец»⁶, «Мария д'Орваль», «Мироед» и «Встрепенулись». Несмотря на это, В. Серову можно отнести к разряду «композиторов второго ряда», что не умаляет её значимости в истории русской музыки. Как пишет А. М. Цукер, «великие творения <...> вырастали из недр этого потока, который в основной своей массе состоял из произведений, рождённых творцами "второго ряда". Именно они формировали художественную среду для деятельности корифеев, разрыхляли почву для расцвета их гения» [8, с. 9].

Достичь вершин профессионального композиторского творчества Серовой

помешал целый ряд факторов как общего, так и частного характера. Прежде всего, имеется в виду бытовавшее в то время мнение, что для женщин не характерен данный вид деятельности. Подобной точки зрения придерживался и А. Н. Серов – известный композитор и критик, явно недооценивавший способности своей супруги⁷. Он утверждал, что женщины могут добиться успеха лишь в сфере виртуозного исполнительства, но не в написании произведений крупных жанров.

Многие музыканты того времени считали, что именно такая позиция автора «Юдифи», «Рогнеды», «Вражьей силы» помешала раскрыться Серовой в качестве профессионального композитора⁸. Например, С. С. Прокофьев отмечал: «...она сама была композитором; Серов при жизни задавил её творческие начинания» (цит. по: [4, с. 2]). Серова же обосновывала своё тяжёлое положение в профессиональной композиторской сфере следующим образом: «1. Женщина, автор оперы – новинка для света, поэтому, невольно, недоверие встречает её на каждом шагу. 2. А. Н. Серов оставил мне в наследство массу врагов» [там же, с. 17].

Наибольшим успехом у публики пользовалась первая опера Серовой «Уриель Акоста». Помимо Большого театра (1885) с Б. Б. Корсовым в заглавной партии и декорациями М. А. Врубеля, В. Д. Поленова и С. М. Антокольского⁹, опера с успехом прошла в Киеве (1887) и Петербурге (1893). Несмотря на это, со стороны профессиональных музыкантов сочинение вызывало множество негативных отзывов. П. И. Чайковский и А. К. Лядов осуждали композиторскую технику Серовой, а также гармоническую сторону произведения. Э. Ф. Направник отмечал отсутствие основной мысли, а также законченных музыкальных форм. Ц. А. Кюи критиковал темы, мелодии,

называя их неясными и неопределёнными. Н. А. Римский-Корсаков подчёркивал отсутствие эстетических достоинств [там же, с. 17]¹⁰.

Контрастом к приведённым отзывам явилась оценка оперы известным критиком С. Н. Кругликовым, который, прослушав произведение ещё до премьеры, настаивал на его постановке в крупных театрах: «...опера должна, по мне, произвести сильное впечатление, а поэтому очень желательна её постановка на большой сцене» (цит. по: [3, с. 51]).

В статье предпринята попытка рассмотреть особенности содержания и драматургии «Уриеля Акосты», сопоставляя литературный первоисточник с оперным либретто.

Опера «Уриель Акоста», написанная по мотивам одноимённой трагедии немецкого писателя, драматурга и общественного деятеля Карла Гуцкова, пользовалась широкой популярностью у публики¹¹. Созданная в период политической и общественной нестабильности, драма отразила волну нарастания революционных настроений в Западной Европе, что нашло воплощение в главной идее – конфликте героя и общества¹².

В пьесе столкновение взглядов происходит на социально-религиозной почве. Главный герой, философ Уриель Акоста – подлинное историческое лицо – в своих трудах выражает негативное отношение к религиозным процессиям, обрядовым действиям и церковным службам, которые занимали важное место в жизни еврейского народа. За смелую жизненную позицию он был отвергнут соплеменниками и изгнан из общины.

Образ Уриеля Акосты, его бунтарские взгляды были созвучны композитору: мыслитель был недооценён современниками, впрочем, отчасти так же, как и В. С. Серова, которой в её общественной

деятельности приходилось преодолевать значительные трудности¹³. В итоге актуальная во все времена *проблема непонимания, одиночества человека, его противостояния обществу становится основной художественной идеей оперы.*

События, описываемые в трагедии, происходят в Амстердаме в начале XVI века. Центральное место и в пьесе, и в опере занимает трагическая судьба мыслителя Уриеля Акоста. Единственной родственной душой, не отвернувшейся от него, была Юдифь. Её любящий отец Манассия смиряется с выбором дочери, но лишь при условии, что Акоста отречётся от своих взглядов. Таким образом, главный герой находится перед тяжёлым выбором: переступить через себя, отказавшись от сложившихся убеждений и остаться с любимой, или жить в изгнании, не изменив жизненному кредо. Он выбирает первый путь, прислушавшись также к советам своей матери Эсфирь¹⁴. Однако герой узнаёт, что его возлюбленная, покоряясь воле отца, выходит замуж за другого (Иохаи). Понимая, что все жертвы были напрасны, чувствуя себя преданным и находясь в подавленном состоянии, Уриель Акоста думает о самоубийстве. Явившись на свадьбу Юдифи и Иохаи, он застаёт свою возлюбленную в предсмертном состоянии: не желая быть в браке с нелюбимым человеком, она выпивает яд. Уриель Акоста убивает себя выстрелом из пистолета.

Смерть главных героев становится выражением протеста против алчного, эгоистичного и порочного общества, где любовь измеряется материальными ценностями и социальным положением. С этой точки зрения, несомненно влияние на сюжет драмы К. Ф. Гуцкова трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» и, в частности, *вечной темы искусства: прославления всепобеждающей любви, воссоединения влюблённых по другую*

сторону бытия, которая становится идейной основой и оперы Серовой.

Пьесу и оперу, помимо сюжетной фабулы и идеи, объединяют многие сходные черты. Такова, прежде всего, пятиактная структура с дроблением на такие композиционные единицы, как монологи, диалоги, сцены – в пьесе, и арии, дуэты, ансамбли, хоры – в опере. К общим чертам можно отнести наличие *двух сюжетных линий: социально-религиозной* (противостояние героя окружающему миру) и *любви* («треугольник» Уриель Акоста – Юдифь – Иохаи), каждая из которых имеет свою направленность развития. В то же время, переплетаясь и взаимно усиливая друг друга, они приводят к единой трагической развязке.

Однако в трагедии К. Ф. Гуцкова и в сочинении В. С. Серовой соотношение обозначенных линий различно: если в пьесе доминирующее значение имеет первая, то в опере господствует *лирическое начало – тема трагической любви.* С этой точки зрения, в трактовке вечной темы, сюжета и в драматургии и музыкальном языке «Уриеля Акоста» Серова отталкивается от лирических оперных концепций П. И. Чайковского. Смещение смысловых, драматургических акцентов в опере повлекло за собой замену в либретто имён главных героев¹⁵, состава действующих лиц, а также общего драматургического плана пьесы.

Так, имя Юдифь было изменено на Рахиль, а её жениха Иохаи – на Педро. Известно, что Юдифь – легендарная, героическая личность, которая спасла свой родной город от ассирийского врага. Она стала *символом борьбы* иудейского народа против поработителя, в то время как имя Рахиль является *олицетворением мягкости, нежности, преданности* и для В. С. Серовой – лирического начала как такового [5]¹⁶.

В свою очередь, изменение еврейского имени Иохай на испанское Педро подчёркивает различную трактовку мотива Испании в опере и в трагедии¹⁷. В трагедии герой, воспевая могущество родного города Амстердама, отзывается об Испании негативно как о чужой стороне, которая принесла ему лишь страдания: «Я Амстердам нашёл таким, как встарь. В нём крепнет дух свободного гражданства – торговля помогла уврачевать *Испанией оставленные раны* [курсив наш. – А. Щ., Е. С.]» [2, с. 4]. В сочинении Серовой, напротив, отношение героя к Испании, в соответствии с трактовкой данного образа в русской художественной культуре XIX века (испанские романсы в творчестве Глинки и Даргомыжского, испанские увертюры Глинки и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и др.), проникнуто *романтикой, любовными воспоминаниями и мечтаниями*: «В испанских чудных рощах, в стране цветущих роз манят к свиданьям сладким певцы волшебных грёз»¹⁸.

В целом же в интерпретации Серовой текста трагедии можно выделить четыре тенденции: *купюры некоторых действующих лиц и сцен; введение новых сцен; сокращение текста в отдельных сохранных эпизодах; иная трактовка ряда сценических ситуаций*.

Смещение драматургического вектора в сторону лирической линии обусловило отказ в опере от сцен, где концентрируется мысль о конфликте религиозных взглядов Акосты и членов сообщества: прощание Акосты с де Сильвой – учителем Уриеля Акосты и его непримиримым идеологическим врагом (первый акт), диалог де Сильвы и Иохай-Педро, сцена Юдифи-Рахили с отцом (второй акт). Также отсутствует ряд сцен повествовательного характера¹⁹, прежде всего связанных с образом де Сильвы. Отсюда – отсутствие линии развития его

отношений с Уриелем Акостой²⁰.

Замена купированных сцен трагедии новыми ситуациями, преимущественно лирического характера, обусловила, как отмечалось прежде, воздвижение лирической ветви на первый план. Так, вместо диалога де Сильвы и Иохай-Педро введены сцена в беседке Акосты и Юдифи-Рахили, серенада Иохай-Педро и дуэт Иохай-Педро с Юдифью-Рахилью (первое действие). Тем самым, В. С. Серова, следуя *принципу отбора*²¹, в интерпретации литературного первоисточника отсекает линию социально-религиозного конфликта и активно развивает мотив *любви Акосты и Юдифи-Рахили*, а также *ревности Иохай-Педро*. Причём, удаляя некоторые сцены, Серова акцентирует внимание на трагической судьбе Акосты, что способствует углублению драматизма и в целом – психологизации образа. С этой точки зрения особенно тщательной переработке подверглось пятое действие. Вместо диалогов де Сильвы и Юдифи-Рахили²², Уриеля с Барухом²³, а также свадьбы Юдифи-Рахили и Иохай-Педро вводятся такие сцены, как монолог Акосты, где герой, обречённый на страдания, прощается с жизнью, и дуэт Акосты и Юдифи-Рахили, мечтающих о счастье.

Кроме того, в финале оперы полностью изменена сюжетная фабула, в результате чего развитие сюжета в сторону трагической развязки оказывается более динамичным и концентрированным²⁴. Введение сцены оплакивания Акосты его учениками, перенос действия на вершину горы, освещённую солнцем, символизируют духовное превосходство философа над эгоистичным и жестоким обществом. Такое завершение выполняет функцию катарсиса в драматургии оперы и в то же время воспринимается как голос автора, сопереживающего трагической судьбе главного героя.

Важной особенностью либретто становится *изменение трактовки ряда сцен*, обусловленное обозначенным выше смещением смысловых акцентов (по сравнению с пьесой). Так, функцию лирического центра выполняет дуэт Юдифи-Рахили и Уриеля – ярко эмоциональное признание в любви, в то время как в пьесе Акоста сдержан в проявлении своих чувств²⁵. В этом же ряду – и сжатие некоторых сценических ситуаций, в результате чего происходит смысловая концентрация эпизодов. Так, наибольший интерес представляет ключевая в драматургии обоих произведений сцена отречения Уриеля Акосты от своих идей (четвёртое действие), где преобразования обнаруживаются на трёх уровнях литературно-художественного текста: *образном, сюжетном и собственно вербальном*.

Прежде всего, это касается трактовки образа главного героя. В драме Гуцкова Акоста твёрд духом, решителен и уверен в необходимости отречения: «Пусть не дрожит моя нога! Итак, вперед, Акоста! <...> Шествуй же спокойно <...> Прямо к смерти, что во сто раз ужасней, – от стыда!» [2, с. 62]. В опере же Серова углубляет внутренний конфликт главного героя: «Акоста! Где ты? Зачем идёшь на гнусный ты позор? <...> О, ужас! Нет сил дышать! Дух рвётся на свободу!»²⁶.

На вербальном уровне Серова преобразует словесный ряд монолога главного героя, приближая поэтизированный текст первоисточника к молитве. Стилизация под молитвенный текст осуществляется посредством использования характерных лексических повторов²⁷:

Пьеса К. Гуцкова

Пред взором бога ныне признаю
Что недостойн милостей его
Христову веру исповедал я,

Уже ребёнком, чтил её, однако
Неискренне, одними лишь устами
И сердцем был всегда враждебен ей.
Кровью омочено перо, которым я
Ложь закрепить пытался богомерзко,
Что вере я противопоставлял.
То, что я звал источником рассудка,
Ведя с собой всех жаждущих к нему,
Всё это – лишь корыто для животных,
Презренных нами от отцовских дней.
Святое слово в откровенье божьем
Я извращал и ложно толковал,
Мне на потребу, искажая смысл,
Злорадствуя в своей безбожной лжи,
Я извращал слова пророков наших...
Презренным... ныне... чувствуя себя...
В своём тщеславии гордом и безмерном,
Я искупить раскаяньем готов
Проклятия заслуженную кару.
Чтоб доказать смирение души,
Что не кичусь пред братьями своими
Моей гордыней больше, на земле
Пред входом в нашу синагогу, лягу –
Я, кающийся грешник!..

Опера В. Серовой

Отец мой! Я грешник великий!
Я удался от **святых твоих** заповедей.
Изменил **святому** имени **твоему**!
Страх **твой** забыл в сердце своём,
Чистоту **твою** осквернил
твореньем рук моих.
Не стою любви **твоей**, безупречный!
Твоим милосердьем ты жизнь
мне вновь даруешь
Душа моя плачет, льёт слёзы...
Ты свет мой, рай!
Блаженство всей жизни.
Прими сына из тьмы... в **твоё** царство!

Помимо этого, в опере иначе, чем в трагедии, трактуются основные этапы развития двух драматургических линий.

В пьесе экспозицией *социально-религиозного конфликта* и одновременно *любвиной линии* является открывающий драму диалог де Сильвы и Иохан. В нём

очерчиваются религиозные устои, а также раскрывается негативное отношение де Сильвы и всего сообщества к Уриелю Акосте («полуеврей, полухристианин, парит в мечтаньях и сомненье сеет в твердых веры, трон её колебля» [2, с. 8] и «Мой враг заклятый – Уриель!» [там же, с. 9]). Вторая драматургическая линия выражена *мотивом ревности Иохай-Педро*²⁸. Именно такое переплетение двух линий становится основой драматургии обоих произведений.

В опере экспозиция конфликта героя и общества в значительной степени теряет свою остроту и рельефность, и смещаясь в предфинальную сцену первого действия (приход раввинов)²⁹, уступает место любовному конфликту в отношениях трёх главных героев. В результате в опере экспозиция лирической линии занимает почти всё первое действие (за исключением прихода раввинов). При этом очерчиваются три составляющие компонента: *любовь Акосты и Юдифи-Рахили* (сцена в беседке), *конфликт Иохай-Педро и Юдифи-Рахили*, не отвечающей ему взаимностью (дуэтные сцены), и как следствие – *мотив ревности Иохай-Педро* (заключительный дуэт Педро и Рахили).

В пьесе Гуцкова *социально-религиозная линия* развивается на протяжении всего первого действия и получает продолжение во втором – в диалогах Уриеля Акосты с де Сильвой, раввином Сантосом и Иохай-Педро, а также в репликах Манассии. В трагедии постепенное обострение конфликта, нагнетание драматизма приводит к двум кульминациям – *сценам проклятия* (финал второго действия) и *отречения* (четвёртое действие). В первой из них раввин Сантос проклинает философа, предвещая беды и несчастье всем его близким³⁰. Во второй кульминационной сцене Акоста под давлением различных обстоятельств признаёт свои антирелиги-

озные взгляды ошибочными и отрекается от них, называя себя грешником.

В опере *ослабление социально-религиозного конфликта* в сочетании с отмеченными ранее другими особенностями либретто обуславливает трактовку *сцены проклятия* как этапа развития (функция местной кульминации), приводящего к главной кульминации оперы – *отречению*. Вместе с тем в развитии лирической линии оперы кульминационные зоны совпадают, и они так же связаны со *сценами проклятия и отречения*. В первой Юдифь-Рахиль публично заступает за возлюбленного, заявляя о своей любви к нему («Он мной любим! Любим!» [2, с. 31]). Во второй достигает апогея мотив ревности Иохай-Педро, его торжество победы над Акостой³¹.

Однако по сравнению с трагедией в опере обозначенные кульминации отличаются более высоким уровнем драматизма и напряжённости. Этому способствует предварение кульминационных сцен эпизодами отстраняющего характера (приём, который, как известно, широко применяется в «Борисе Годунове» Мусоргского, в «Пиковой даме» и других операх Чайковского). Так, первой кульминации любовной линии предшествует ряд бытовых сцен (с гостями, катание на лодке и хор), выполняющих функцию отстранения от конфликта и создающих умиротворённую, романтическую и пасторальную атмосферу. Контрастом ко второй кульминации выступают сцена в синагоге и еврейская молитва, проникнутые глубоко религиозным и возвышенным чувством. В результате в опере возникает *волновая драматургия*, придающая развитию сюжета в целом поступательный характер. Заклучительным этапом и трагической развязкой обеих драматургических линий и в пьесе, и опере является пятое действие – гибель главных героев.

Таким образом, В. С. Серова, оттачиваясь от основных драматургических, сюжетных, композиционных принципов трагедии К. Ф. Гуцкова, в то же время подвергает текст оригинала существенной переработке, расставляет иные смысловые акценты. Они влияют на интерпретацию сюжета в целом, влекут за собой изменения в трактовке как главных действующих лиц, так и некоторых сценических ситуаций. Помимо этого, следуя основным принципам оперного творчества Чайковского, Серова стремится к психологизации образов. Прежде всего, это касается главного героя, с которого отчасти снимается налёт плакатности, декларативности, и усиливается личностное начало; острее очерчены внутренние противоречия.

Связь с оперными концепциями Чайковского раскрывается и в доминирующей роли лирической линии, чем объясняются особенности драматургического плана оперы, а также изменение имён главных

героев. При этом в произведении Серовой основными принципами подхода к сюжету становятся: замена купированных сцен новыми, обусловленными иной расстановкой драматургических акцентов, изменение трактовки ряда сцен и основных драматургических этапов, а также тенденция сжатия текста оригинала.

Опера «Уриель Акоста» В. С. Серовой, несмотря на отдельные недостатки либретто: «рыхлый» драматургический и композиционный план, некоторую схематичность образов, стилистическую уязвимость вербального текста, – представляет значительный интерес и дополняет панораму русской оперы рубежа XIX–XX веков. Особенности драматургического решения, композиции, интерпретация образов главных героев в опере проявляются также в направленности музыкального развития, в характеристиках главных героев, в наличии лейтмотивной системы. Изучение данных вопросов может стать темой дальнейшего исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сын В. С. Серовой – замечательный художник Валентин Серов (1865–1911).

² См.: Шишкова М. П. Валентин Александрович Серов (1865–1911). Валентина Семёновна Серова (1846–1924) // Шишкова М. П. Тверской край – Музыка – Санкт-Петербург. Тверь, 2003. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=279871&p=19> (дата обращения: 04.05.2019); Медовар Л. Валентина Серова: служение музыкальной культуре // Ле-хаим. 1999. № 11 (91). URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/91/medovar.htm> (дата обращения: 02.05.2019).

³ См.: Деревенская рапсодия // Муравейник: Новгородская электронная библиотека. URL: <http://ant53.ru/article/48/> (дата обращения: 03.05.2019); Салимхан В. Жизнь, отданная музыке // Pandia.ru: сетевое издание. URL: <http://pandia.ru/text/77/312/33676>.

php (дата обращения: 04.05.2019); Карпова Д. Истории «Муравейника»: как вырастить гения // ВНовгороде.ру: сетевое издание. URL: <https://vnovgorode.ru/avtorskie-materialy/6890-istorii-muravejnika-kak-vyrastit-geniya.html> (дата обращения: 06.07.2019).

⁴ Поэт сравнивает героиню с прекрасной птицей – дроздом: «Он запоёт, дрозд! Он – певчий!» [1, с. 34].

⁵ Таковы «Музыкальные виньетки», «Музыкальные иллюстрации» к рассказам Л. Н. Толстого «Чем люди живы», «Бог правду видит, да не скоро скажет». В этом же ряду – музыка к его комедии «Первый винокур».

⁶ Опера «Илья Муромец» была поставлена в 1899 году Московской частной русской опере С. И. Мамонтова с Ф. И. Шаляпиным в главной роли.

⁷ Их первая встреча состоялась в 1863 году на премьере оперы «Юдифь». Через год они поженились, а спустя некоторое время (1865) на свет появился первенец Валентин. А. Н. Серов оказал огромное влияние на духовное развитие жены: познакомил её с Ф. Листом, Р. Вагнером, И. С. Тургеневым и др. О встречах с зарубежными и русскими деятелями культуры того времени пишет сама Серова на страницах «Русской музыкальной газеты» (1894, № 4, с. 81–85) и журнала «Артист» (1891, № 13, с. 88–92). Супруги прожили вместе восемь лет (в 1871 году А. Н. Серова не стало).

⁸ Следует добавить, что именно В. С. Серова совместно с Н. Ф. Соловьёвым завершила оставшуюся неоконченной последнюю оперу мужа (1871).

⁹ Опера создавалась в течение 1870-х – начала 1880-х годов. Известно, что Дирекция императорских театров не сразу приняла произведение к постановке, однако благодаря упорству В. С. Серовой оно всё же было поставлено.

¹⁰ Примечательно, что В. С. Серова в целом соглашалась с критическими замечаниями своих современников. Об этом красноречиво свидетельствуют следующие её слова: «...я хочу работать, считаю себя новичком в оперном деле, и теперь именно время слушать советы опытных людей» [4, с. 18].

¹¹ Премьера пьесы с успехом прошла на сцене Дрезденского (1846) и других европейских театров. Кроме того, она была переведена на множество языков, в том числе, русский. В России она ставилась в Малом театре (1879, 1883), театре Корша (1883), Михайловском театре (1910). Также известно, что во второй половине XX века она была поставлена в театре имени Сундукяна в Армении (1958), на сцене Латвийского театра драмы (1960), в театре имени Марджанишвили в Грузии (Тбилиси, 1990). Более подробно см.: Уриэль Акоста // Театральная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. П.А. Марков. М., 1967. Т. 5. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s09/e0009904/index.shtml> (дата обращения: 23.03.2019).

¹² Как известно, во Франции, Германии, Австрии, Италии и других странах 1848–1849 годы были ознаменованы глубочайшими социальными и политическими потрясениями, носившими антифеодальный и национально-освободительный характер.

¹³ Известно, что В. С. Серова организовывала бесплатные столовые для голодающих, открывала общеобразовательные школы, считая, что люди разных сословий в равной степени имеют право на образование. Она осуществила постройку Хорового дома имени А. Серова, где крестьяне обучались сольному и хоровому пению, и Народной консерватории. Её обвиняли в либеральных взглядах, во влиянии на рост революционных настроений в деревнях. По этой причине она находилась под негласным надзором полиции.

¹⁴ Она молит сына явиться в синагогу и покаяться ради любви к Юдифи.

¹⁵ В тексте данной статьи для большей ясности имена героев даны в двух вариантах: оригинальном и оперном.

¹⁶ Подробнее см.: Юдифь // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/bible/heroes-and-characters/15155/> (дата обращения: 23.04.2019); Происхождение, характеристика и значение имени Рахиль. URL: <https://my-calend.ru/names/rahil> (дата обращения: 23.04.2019).

¹⁷ См.: Иохан // Словарь еврейских имен. URL: <https://isroe.co.il/slovar-evrejskix-imen/> (дата обращения: 23.04.2019); Педро. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Педро> (дата обращения: 23.04.2019).

¹⁸ См.: Серова В. С. Уриэль Акоста: опера в 5 д. Клавир. СПб., 1884. Н. д. 7300. С. 2.

¹⁹ Таковы диалог де Сильвы с Манассией, Акостой (третье действие) и раввином Сантосом, сцена отречения Уриеля перед раввинами (четвёртое действие).

²⁰ В первом действии трагедии де Сильва – главный оппонент Акосты. Однако уже во втором акте (и на протяжении всей пьесы) его отношение к Уриелю будет иным: он, восхищаясь большим умом и талантом философа, беспокоится за судьбу своего ученика.



²¹ Более подробно о принципе отбора см.: [7].

²² В названных сценах раскрывается трагическое прошлое семьи Рахили-Юдифи (смерть матери и брата), а также косвенно описывается тяжкая жизнь в изгнании Акосты.

²³ Барух Спиноза (1585–1640) – последователь философии Акосты, в пьесе – его племянник.

²⁴ О событиях в финале пьесы речь идёт выше. В опере же главный герой сходит с ума и погибает. Иохан-Педро, не заметив гибели философа, в порыве ревности убивает свою невесту, склонившуюся над телом Уриеля.

²⁵ В трагедии Гуцкова это обусловлено, с одной стороны, существовавшими в то время семейными традициями: брак заключался по настоянию родителей в зависимости от материального положения и социального статуса жениха или невесты. С другой стороны, сдержанность Акосты в данной сцене вызвана опасением за судьбу Юдифи.

²⁶ См.: Серова В. С. Уриель Акоста: опера в 5 д. ... С. 28.

²⁷ Подробнее см.: Прохвятилова О. А. Православная проповедь и молитва как фе-

номен современной звучащей речи (часть первая) // Слово: образовательный портал. Филология. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/37453.php> (дата обращения: 04.05.2019).

²⁸ Герой застаёт свою возлюбленную Юдифь-Рахиль с Уриелем Акостой в саду, о чём повествует де Сильве: «Искал Юдифь, разлукою томимый. И вот нашел её – но не одну. С каким-то незнакомцем, в дальнем гроте, увитом виноградом и плющом» [2, с. 7].

²⁹ Священнослужители, называя Акосту «отступником веры», просят явиться в синагогу на суд: «Ищем Акосту мы! Злого преступника, веры отступника, да на суд праведный явится он!». См.: Серова В. С. Уриель Акоста: опера в 5 д. ... С. 38.

³⁰ «Зловонная чума – твоё дыхание, струит отраву каждый мерзкий взгляд, уродами твои да будут дети – носители проклятья твоего! <...> Когда ж тебе предстанет ангел смерти, – умри в пути, как шелудивый пёс» [2, с. 30].

³¹ Иохан-Педро: «Смотрите! Вот – гордец! Лежит в пыли! <...> Юдифь – моя! И гордый лавр победы в её руке цветет не для тебя!» [2, с. 64].

ЛИТЕРАТУРА

1. Болеславский Л. И. С любовью, музыкой и Богом. М., 2014. 96 с.
2. Гуцков К. Ф. Уриель Акоста / послесл. Ф. Шиллера; пер. Г. Пиралова. М.: Художественная литература, 1937. 143 с.
3. Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка / сост. А. П. Зорина, И. А. Коноплёва. М.: Музыка, 1981. Т. 8 А. 253 с.
4. Серова В. С. Как рос мой сын / сост. И. С. Зильберштейн. Л.: Художник РСФСР, 1968. 296 с.
5. Суперанская А. В. Современный словарь личных имен: сравнение, происхождение, написание. М.: Айрис-Пресс, 2005. 375 с.
6. Иванова С. В. Русские женщины-композиторы XIX века // Известия Самарского Научного центра Российской Академии наук. 2010. № 5 (2). С. 563–566. URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_563_566.pdf. (дата обращения: 02.05.2019).
7. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы и литературный первоисточник: монография. Магнитогорск: МаГК им. М. Глинки, 2004. 216 с.
8. Цукер А. М. В тени классиков: к проблеме цельности музыкально-исторического процесса // Композиторы «Второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер; РГК им. С. В. Рахманинова. М.: Композитор, 2010. С. 5–19.
9. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Музгиз, 1947. 240 с.

Об авторах:

Щевелева Ангелина Васильевна, студентка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-4135-5644**, angelinajanka@mail.ru

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

REFERENCES

1. Boleslavskiy L. I. *S lyubov'yu, muzykoy i Bogom* [With Love, Music and God]. Moscow, 2014. 96 с.
2. Gutskov K. F. *Uriel' Akosta* [Uriel Acosta]. Afterword by F. Schiller; Translation by G. Piralov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1937. 143 p.
3. Rimsky-Korsakov N. A. *Poln. sobr. soch.: literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works: Literary Works and Correspondence]. Compiled by A. P. Zorin, I. A. Konoplev. Vol. 8 A. Moscow: Muzyka, 1981. 253 p.
4. Serova V. S. *Kak ros moy syn* [How My Son Grew Up]. Compiled by I. S. Zil'bershteyn. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1968. 296 p.
5. Superanskaya A. V. *Sovremennyy slovar' lichnykh imen: sravnenie, proiskhozhdenie, napisanie* [Modern Dictionary of Personal Names: Comparison, Origin, Spelling]. Moscow: Ayris-Press, 2005. 375 p.
6. Ivanova S. V. Russkie zhenshchiny-kompozitory XIX veka [Russian Women Composers of the 19th Century]. *Izvestiya Samarskogo Nauchnogo tsentra Rossiyskoy Akademii nauk* [Bulletin of the Samara Scholarly Center of the Russian Academy of Sciences]. 2010. No. 5 (2), pp. 563–566. URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_563_566.pdf. (02.05.2019).
7. Pivovarov I. L. *Libretto otechestvennoy opery i literaturnyy pervoistochnik: monografiya* [Libretto of Russian Opera and its Literary Source: Monograph]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), 2004. 216 p.
8. Tsuker A. M. V teni klassikov: k probleme tsel'nosti muzykal'no-istoricheskogo protsessa [In the Shadow of the Classics: Concerning the Problem of the Integrity of the Musical Historical Process]. *Kompozitory «Vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom protsesse: sb. st.* [Composers of the “Second Tier” in the Historical and Cultural Process: Compilation of Articles]. Ed. by A. M. Tsuker; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Moscow: Kompozitor, 2010, pp. 5–19.
9. Yarustovskiy B. M. *Opernaya dramaturgiya Chaykovskogo* [The Operatic Dramaturgy of Tchaikovsky]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. 240 p.

About the authors:

Angelina V. Shcheveleva, Student at the Department of Theory of Music, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-4135-5644**, angelinajanka@mail.ru

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



EFTHYMIOS PAPATZIKIS

Canadian University Dubai

Dubai, United Arab Emirates

ORCID: 0000-0003-1801-6986, Efp331@mail.harvard.edu

A Research Episode in Dubai, United Arab Emirates: The Echo of the 27th International Society For Music Education Research Commission Seminar

The Seminar of the International Society for Music Education Research Commission (ISME) is presented throughout the world as an international, high level academic community, where music education scholars meet to discuss the various advancements in music and music education. In 2018, the seminar took place in Dubai, UAE and enjoyed attendance from all the six continents. This report article not only communicates a functional summary of the event's proceedings, but also critically approaches its impact in Dubai and the Middle East. Introducing advanced musical experiences, exchanging ideas on cutting-edge theories and major practices of music making and music education, proposing many constructive ideas on improved, efficient, balanced and sustainable thinking processes, and providing a fervent analysis of existing problems across the globe, this seminar has proven to express a brilliant dialogue, a clash of various modes of wisdom and a feast of thought. All forms of relevant communication, as this article proposes, comprise a glance forward into the future, creating a high-end and prudent platform for global communication and cooperation.

Keywords: ISME, Research, Music Education, Seminar, Music in Dubai.

For citation: Papatzikis Efthymios. A Research Episode in Dubai, United Arab Emirates: The Echo of the 27th International Society For Music Education Research Commission Seminar. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 93–103.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.093-103.

ЭФТИМИОС ПАПАЦИКИС

Канадский Университет Дубая

г. Дубай, Объединённые Арабские Эмираты

ORCID: 0000-0003-1801-6986, Efp331@mail.harvard.edu

О XXVII семинаре Научной комиссии Международного общества музыкального образования (ISME) в Дубае

Семинар Научной комиссии Международного общества музыкального образования (ISME) является международным академическим собранием высокого уровня, где педагоги-учёные встречаются для обсуждения достижений в области музыки и музыкального образования. XXVII семинар состоялся в Дубае, в Объединённых Арабских Эмиратах в 2018 году с участием представителей шести континентов. Настоящая публикация не только

содержит функциональное резюме хода работы мероприятия, но и оценивает его влияние в Дубае и на Ближнем Востоке. Знакомство с передовым музыкальным опытом, обмен идеями по инновационным теориям и основным практикам музыкального образования, предложение многих конструктивных идей по совершенствованию, эффективности, сбалансированности и устойчивости процессов мышления, а также обеспечению анализа существующих проблем по всему миру, дало возможность ведения блестящих диалогов, сопоставления мнений, что вылилось в настоящий праздник мыслей. Любое подобное общение, как это показано в настоящей статье, предполагает взгляд в будущее, создавая высококачественную и разумную платформу для глобальной коммуникации и сотрудничества.

Ключевые слова: ISME, исследования в музыкальном образовании, XXVII семинар ISME, музыка в Дубае.

Для цитирования: Papatzikis Efthymios. A Research Episode in Dubai, United Arab Emirates: The Echo of the 27th International Society For Music Education Research Commission Seminar // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 93–103. DOI: 17674/1997-0854.2019.3.093-103.

It was in October 2016, when I first received an email from a very good friend and colleague, Patricia Gonzales, offering me the possibility to organize the 27th International Society for Music Education (ISME) Research Commission (RC) Seminar in the Canadian University Dubai, United Arab Emirates. I must admit that I was quite hesitant to do so in the very beginning. It was not because I did not have the experience of organizing similar events; rather I was feeling that music and music education were fairly both absent at confessional – not to mention academic – fields in the UAE up to that moment. Moreover, as I was a newcomer in Dubai at the time, I was not quite sure how I could handle in this working and academic framework – which were new for me – both the administrative and the academic outreach of such an important, high caliber and surely demanding event.

Indeed, it was the RC Chair, Evelyn Orman a few days later, showcasing a large amount of support in our very first email correspondence, who persuaded me to accept this project, which finally resulted in being what could be seen later on a very

distinctive event for the ISME and the Canadian University Dubai. This meeting signified an important time-point and music education research benchmark since the very first gathering in 1968. It was the 50th year of the Commission's conventions, which showcased an established tradition highlighting the established educational, music and research values.

In relation to the RC's seminar guidelines, Bentley's benchmark publication (Bentley, 1969) shows that nothing has changed in structure since the very first event, as the meeting still focuses predominantly on experimental research. It is limited in size (25 articles) for the sake of favoring general discussion between the participants; it is conducted entirely in English; and it takes place in one specific geographical place (alternating in years) within the time span of 5–7 days. This time, during the seminar days in July 2018, 25 researchers from all over the world (35 in total including the research commission executives, the observers and the event organizers) met under the roof of the host university exchanging valuable information and ideas in a multicultural academic

context, aspiring for change, active, albeit, still not very used to this topic. Considering especially this latter fact, the organizers of the event's schedule took pains to leave ample time for the attendees to discuss, familiarize themselves with and learn to understand the region's fairly misunderstood mentality on music and music education, while they also enjoyed the activities, observing the customs and quite progressive multicultural ideas permeating Dubai and the UAE.

As a fair indication to the event's cultural diversity, the countries officially represented were: the United States of America, Hong Kong, Japan, Kenya, Switzerland, Finland, Canada, Argentina, Portugal, South Africa, Brazil, Australia, the United Kingdom, Mexico, Spain, Brazil, Australia, Germany, Japan and Italy, while the topics covered in these five days referred to projects ranging from studies on rehearsal structures and content, perceptual constructs and creative musical productions to community, cultural and identity manifestations, music teachers education, infant development, statistics and special education contexts.

The Research Content

To delve into greater specificity, the first day of the seminar included presentations by Graca Boal-Palheiros, Ruth Brittin, Julia Brook, Melissa Brunkan, Sabine Chatelain and Debora Confredo. Boal-Palheiros (Boal-Palheiros and Boia, 2019), who were the first in the row to occupy the podium, discussed how a course delivered to music teacher graduates from the Porto School of Education during the years 1990–2010 (as an updated educational model, which was first implemented in 1986) helped shape and greatly benefited their current perceptions and practices. This follow-up shaped study indicated a positive stance on teachers' perception in regards to their professional preparation for the particular course

offered at that time, albeit, pinpointing the difficulties arising in contemporary music education in the classrooms of Portugal as the result of insufficient resources, students' behavior and the constraints of the curriculum design. Brittin (2019), who was the second to present her report, expanded on the perspectives of 112 students on a novel structure of setting up string orchestra rehearsals, which included different activities every single day of the weekly class as compared to the structure of the 'classical' orchestra rehearsal. Throughout her report the researcher proposed valuable opinion patterns arising from her topic, highlighting such themes as improvisation and involvement of different genres of music into an experimental setting. She also brought to the fore opinions related to a functional comparison of this novel approach to other conventional rehearsal contexts, concluding that 'diverse musical and authentic practices' are in dire need of large ensembles in musical education settings. Continuing, Brook (2019) referred to the well-known El-Sistema music education construct, bringing to the fore an alternative path of examining research data emanating from the program's implementation and course of action. More specifically, during her protocol implementation in a Sistema-inspired string program in Eastern Ontario, Canada, she asked 23 students to use photos and any other visual material they were given by the research team, creating finally posters according to their own free will and imagination. The material these students were given was directly related to what they had posed as the direct actors in the aforementioned program. Based on the above, the researcher portrayed the students' perceptions of the program, after showcasing the particular research methodology she had used to collect and analyze the data (i.e. Photo Elicitation). Brook concluded

that this specific methodology of research may provide an extensive repository of data exposure, which, being a research-sensitive practice, may well go beyond the music educational paradigm and context, aspiring to discussion of the fields of sociology and psychology in the particular context.

Brunkan (2019) enriched the discussion of the first day, presenting how she measured systemically pre- and post-test conditions of gestures on solo singing performance. More specifically, she explained how she had managed to study statistically the acoustic changes in intonation (based on F0) and amplitude (dB) while using a predefined set of gestures on the sample of N=32 singers. Her findings were in accordance with previous research, pinpointing that no significant post-test differences were indicated in regards to the singers' technical features of performance, although there were indeed individual perceptions of positive outcomes in the studied cohort due to the followed intervention. Later in the day, Chatelain (Chatelain, Giglio and Moor, 2019) brought to the fore a number of relevant techniques used by teachers when interacting with students, after focusing on mobilized knowledge emanating from interdisciplinary learning contexts; music-making through relevant perception of visual art in this case. More specifically, the study recorded and analyzed data on how teachers 'use to talk with students in order to discover musical knowledge.' The results exposed six main topics, which presented approaches towards successful musical learning, while significantly showcasing the ability of learning experiences remote from each other in their content to bring a positive learning outcome in musical education settings. The first day of the presentations ended with the contribution of Confredo (Confredo. Parisi and Doss, 2019), in which there was a discussion of the participation

of Italian and American musicians in community bands. The session reported organized data in relation to the qualities and reasons proven to be important for the two cohorts' involvement in this particular field of music making, while demonstrating comparative results in perceived benefits (similarities > differences).

The second day of the presentations included equally high-level material and scholarship, being introduced this time by Emily Good-Perkins, Christopher Johnson, Clifford Madsen, Nancy Abigail Masasabi, Gwendolyn McGraw, and Hiromichi Mito. Good-Perkins (2019) started the day discussing five Arab students' perception of music education in the UAE. region. Providing a sufficiently reflective stance to the integrated music educational signals a westernized curriculum can offer in the particular context, the researcher pinpointed a number of interesting issues related to *cultural relevance* and *fitting-in-context*, showcasing through the narratives of her research demonstration the need for further clarification and crystallization of perceptual constructs related to the field of music education in the UAE. Continuing, Johnson (Johnson and Geringer, 2019) discussed an experimental field of study, comparing different variations of patterns of tempo used between expert and novice conductors. The presenter explained how the research team followed a path of systemic analysis of the conductors' choices of tempi in their performances, which eventually demonstrated the rubato and its operative processing as core practices in this kind of settings. Madsen (Madsen, Glaser, Clark and Johnson, 2019) being third in the day to occupy the podium, debated why and how to further develop nonverbal (i.e. facial expression) reinforcement of communication into the teaching process. To answer this inquiry, two distinctive pre-

service student cohorts were recruited for two separate, albeit, interconnected studies. The two groups were identified as musical educators and musical therapists, while they were located in the Southeastern and Midwestern Universities, respectively. The outcome of the study demonstrated for the two nonverbal training methodologies applied in the particular contexts of the pre-service training classrooms, that neither of them was influential enough to substantially impact or alter the participants' communicative responses. It was shown furthermore that although nonverbal expressions of approval are easier to be learned and finally expressed, the same is not true for the neutral and the negative ones. An extended discussion in the panel incorporated how and if such a practice would really benefit pre-service music teachers, after considering implementation and cost-related issues.

Continuing the second day, Masasabi (2019) brought the discussion to the context of the musical life of Kenya, successfully posing the interplay of musical identities in the creative advancement of the Kamabeka Dance, evident in the Kenya Music Festival. She questioned how these musical identities may or may not relate to the regional constructs of music education. Several sociological and cultural codes were examined throughout the study, concluding that a certain amount of sustainability exists at the core of the Kamabeka dance values, despite the multiplication and further variation of the actual interplay taking place in time. McGraw and Mito concluded the day by discussing vocal learning in early childhood and the proceedings of a school choral competition in Japan, respectively. More specifically, McGraw (2019), following a mixed-methods research design, explained how she studied a group of infants through

their parents' questionnaire responses, focusing on the formers' early acquisition of song and speech, as well as their clarity and expressivity of speaking. In conclusion, she exposed a strong predictive chain between the parents' child-directed singing, as well as the acquisition of song and accelerated language on the participants' developmental line, substantiating once more the correlation between music and speech well-evidenced in literature. At the same time, Mito (2019) discussed the analysis of a set of semi-structured interviews referring to the reasons why participants may take part in a specific choral competition project in Japan. After following a qualitative analysis approach on the questionnaire's content, Mito managed to establish a multi-faceted basis of codes, including among others concepts related to prize-winning, as well as the meaning of music and achievement-related thoughts. This study undoubtedly showed the multivariate nature of activities related to choral singing we can enjoy in our lives.

The third day of the event was comprised by the talks of Karabo Lucy Mogane, Harry Price, Suvi Saarikallio, Luis Ricardo Silva Queiroz and Christina Svec, completing its proceedings with two posters by Fred Spano and Ana Lucia Frega. More specifically, Spano's poster debated the perceptions towards transgender individuals on the part of students of musical programs in the U.S.A., while Frega's poster, clearly related to the eminence of the particular event, offered some personal empirical elements of the first RC seminar in 1968. Mogane's (2019) oral presentation, being the first one that day, aspired to enhance interest in African creativity, after it deployed evidence on the formal musical activities and involvement in them so insufficiently supported in the continent yet so important for children's development. Mogane

measured and assessed the creativity of children in primary schools by encouraging them to compose and perform their originally created music, making thereafter a point of necessity for this kind of culturally driven creative activities. Later on, Price's team (Price and Orman, 2019) highlighted the process of how they statistically pinpointed the differences of reaction and similarities between the two cohorts of music and non-music major students in an American university setting in relation to the conductor's expressivity when the latter performs with an orchestra. The researchers aspired to assess and study a set of eight distinctive conditions, while concluding that appreciation of performance in these kind of settings are indeed cross-modal in nature, notwithstanding the intentionally implemented variations in the sound dynamics and/or the audiovisual output the research protocol dictated (e.g. sound/no sound; still vs. motion picture; the conductor appearing or not appearing in the videos). It was noted that no distinctive feature excels in pointing out a specific appreciation/reaction angle. Saarikallio (2019) continued the line of talks in the third day, posing through her own study how early song acquisition can predict accelerated speech acquisition and expressiveness. Being closely connected with McGraw's study previously presented, Saarikallio established her claim in a more theoretical manner, referring more specifically to the experiential-embodied and *self-reflective affective awareness* terms. Through these, she declared music to be a tool that can definitely support the early years' development process, while relying on the social-emotional competence the former can induce.

Queiroz's presentation (Queiroz and Marinho, 2019) presented a rather bold experiment for the seminar, both technically as well as philosophically, as the presenter

could not physically attend the event due to unforeseen travel-related circumstances. First the commissioners, and then the whole assembly decided to make the attempt of a long-distance presentation, as the plan was not to deviate from the initially announced seminar program. All preparations for establishing a productive discussion platform between the presenter and the audience in CUD were achieved effectively and on time, notwithstanding the short notice, being successful, as a result, in organizing a smoothly run session. In relation to its content, Queiroz's presentation focused on the musical genre of the Embolada (a traditional concept in Brazil featuring an artistic combination of music and poetry) thoroughly explaining how specific features of processing music education surface and permeate its distinctive cultural structure in a contemporary musical educational setting. Taking a combined ethnomusicological and music educational approach, the project showcased its converging nature between studying music tradition and the technical features of music, asserting in the end that both sides are indeed important for the particular genre to flourish, no matter how old or fundamental its profile may appear in the Brazilian musical regime. Finally, the day concluded with the technical presentation of Svec (2019), where statistical practices related to previously published music education research were critically reviewed. This report analyzed data from three music scholarly journals (JRME; PoM; CRME) showcasing the quantitative nature of work which is predominantly evident in the research field. Although it was an ongoing project, this meta-analytical study indicated an important sum of strengths and weaknesses in the quantitative research paradigms of the context, resulting in the additional nourishment of musical education research with valuable information and advice to follow.

David Taylor, Tai Shun Tse, Graham Welch, Jennifer Whitaker, Eva Wilde and Debbie Lynn Wolf presented the results of their study as originally scheduled for the last day, while in the evening, the closing Gala Dinner took place, concluding the overall seminar works and proceedings. Initially, Taylor (2019) explained what kind of cultural attitudes and related preferences emerge from two ethnographically distinctive groups towards specific decision-making systems (i.e. democratic, inclusive, and egalitarian) in the context of an amateur choral rehearsal. After analyzing the valuable input of 485 choristers based in the U.K. and Australia, their distinguishing characteristics being demonstrated to correlate to the recorded sample demographics, bringing to the foreground the differences in relation to the *group-input* versus the *conductor-only* music decision making processes. Based on these findings, Taylor took a good care to convey to the audience that relevant studies can be of paramount importance for the multicultural and politically variable global music education environment we face nowadays, claiming that similar research content could provide valuable input to internationally-oriented teaching careers. Changing the focus of the day's debate, Tse's presentation (Tse and Chen, 2019) combined the fields of composition and IT, bringing up a progressive study of music curriculum development through a student-computer mediated composition interface. More specifically, the two researchers involved in this study tried to identify a possible correlation between students' thinking style and their composing strategies after analyzing the formers' digitally created works. The data collection process included digital files, reflective journals, individual interviews and compositional sketches from a group of 22

secondary school students in Hong Kong. The study ended up proposing a specialized learning model for a computer-mediated composition course based on the students' accumulated cognitive profile created from the available data. The proceedings of the day progressed towards the domain of special music education, as Welch and his team (Welch, Saunders, Wilde, Mason, Maynard and Knight, 2019) introduced a preliminary research-based evaluation of a three-year long music program (Sounding Out) for hearing impaired children, taking place in secondary special schools in London, U.K. Following the longitudinal observation *modus operandi*, the research team employed the Sounds of Intend (Ockelford and Welch, 2018; 2012) musical development framework to study the particular population. The collected data suggested that all participants in this program were positively benefited, implying that an extended application of this program could equally benefit the musical profiles of any other special needs and disabilities population, similar to the one under investigation.

The presentation of Welch was followed by Whitaker (Whitaker and Orman, 2019) who went up on the podium to present how the perceptions of 34 novice music conductors are constructed in relation to cyber-sickness symptoms in a virtual music ensemble setting. Focusing on the features entailed by a spherical video in this context, the team studied two different conditions (i.e. slow and fast conducting) and compared them to other fields of study unrelated to music through the Simulator Sickness Questionnaire (SSQ; Kennedy *et al.*, 1993). The results did not show any significant statistical differences between the compared samples, hence establishing a safe practical context and a viable exploratory trend towards this

technologically advanced application in the world of music education. Continuing the inspiring line of talks, Wilde (2019) discussed the important topic of children and young people with ADHD. Indeed, there is quite enough research about music and populations suffering from ADHD present in the relevant literature which makes the attempt to understand – successfully, most of the times, – how the former can normalize the symptoms of the latter. The particular researcher on the podium, however, not following the aforementioned line of research, tried to showcase how and to what extent ADHD expresses a particular educational profile in the formal process of musical practice and education. The outcome, being quite remarkable, described a rather unexpected educational angle, suggesting that individuals with ADHD do not pose a distinctive educational profile, and that they can effectively involve themselves in musical activities irrespective of their clinical profile. ADHD should not be a deterrent do to so. Finally, the closing presentation of the seminar was given by Wolf (Wolf, Adderley and Love, 2019), who explained how she comprehensively studied perspectives on motivation and satisfaction of in-service music teachers in Australia and the USA. Her questionnaire-based approach to research affirmed that no major differences – rather, mostly similarities – exist between the cultural characteristics and educational systems the two investigated cohorts project during their teaching practice. Generally, it was shown that music education equally motivates practitioners from both countries, as its globally solid profile infuses an enjoyable professional engagement, rewarding at many levels.

A truly diversified content of research was exposed in the 27th ISME RC seminar in Dubai, bringing some remarkable

knowledge under the international music education spotlight. In the aftermath of the proceedings it seemed that the seminar successfully managed to analyze the overall situation and existing problems of music education and its creative research initiatives across the globe; it introduced advanced experiences in the ever expanding multicultural contexts of our times; it undeniably helped for the exchange of ideas on cutting-edge theories and major practices of musical performance and education, while it also proposed many constructive frameworks on improved practices in the music education context, which would be more efficient, more balanced and more sustainable. Most importantly, the RC seminar in Dubai not only fed the process for international collaborations and networking to further extend, as it was supposed to do in the first place, but it gloriously planted the seeds for research of music education to start officially existing as a domain to this eastern part of the world, which is also very welcoming for the field. Such an achievement was confirmed in two ways: (a) the full acceptance and support the event enjoyed by the local authorities – The Canadian University in Dubai, the Dubai Tourism and Dubai Business Events; and (b) the fact that for the first time in ISME's existing history, three members of the U.A.E. were officially registered under the ISME's membership pool. This presented a great gain for the Arab world and the rest of the musical educational world.

The Epilogue

In conclusion, as the leading organizer of the event, I certainly believe that the fervent discussions related to high-level multicultural music education which took place in July 2018 in Dubai, transformed the specific Research Seminar into a

brilliant intellectual dialogue, a clash of different sides of wisdom and a feast for thought. Therefore, I firmly believe that the closing of this seminar could not be seen as an end for the region, but rather a new, fresh starting point. Based on this, I invite all interested colleagues to build on the current status the specific event established, look ahead into the future, and create a high-end and prudent platform for

global music education communication and cooperation where Dubai and the U.A.E. is actively included from now on. Let us all continue to expose and extend the effective themes beneficial to music education to all those people who enjoy, live and breathe through music, devising and implementing other similar, equally pervasive and high-class in content and people academic events.

REFERENCES

1. Bentley A. Foreword. *Journal of Research in Music Education*. 1969. No. 17 (1), pp. 5–6.
2. Boal-Palheiros G., and Boia P. D. Perceptions and Practices of Music Teacher Graduates From the Porto School of Education. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 1–11. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
3. Brittin R. String Orchestra with a Twist: Responses to a Novel Rehearsal Structure. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 12–20. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
4. Brook J. Using Photo Elicitation to Examine Students' Perceptions of a Sistema-Inspired Program. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 21–29. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
5. Brunkan M. Effects of Two Singers Gestures on Acoustic and Perceptual Measures of Solo Singing. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 30–38. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
6. Chatelain S., Giglio M., and Moor M. Teacher Techniques for Talking with Students About Knowledge Mobilized During Creative Musical Productions. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 39–47. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
7. Confredo D., Parisi J., and Doss J. Tradition, Camaraderie, Respect, Passion, and Performance: The Impact of Community Bands on Italian and American Musicians. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 58–67. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
8. Good-Perkins E. Arab Students' Perceptions of University Music Education in the United Arab Emirates: A Discussion of Music Education and Cultural Relevance. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 68–80. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
9. Johnson C., and Geringer J. Timing Patterns of Professional and Student Conductors: An Exploratory Study. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 81–88. ISBN: 978-0-6481219-5-4.
10. Kennedy R. S., Lane N. E., Berbaum K. S., & Lilienthal M. G. Simulator sickness questionnaire: An enhanced method for quantifying simulator sickness. *The International Journal of Aviation Psychology*. 1993. No. 3 (3), pp. 203–220. DOI: 10.1207/s15327108ijap0303_3.
11. Madsen C., Glaser E., Clark R., and Johnson C. Developing Desired Nonverbal Responses in Pre-Service Music Educators and Music Therapists and the Effect of Instruction on that

Development. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 89–96. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

12. Masasabi N. A. Interplay of Cultural Musical Identities and Its Relevance to Music Education in Kenya: A Case of Kamabeka Dance. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 97–103. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

13. McGraw G. A New View of Vocal Learning in Infancy: Song Acquisition Predicts Accelerated Speech Acquisition and Accelerated Clarity of Expressive Speech. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 104–118. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

14. Mito H. School Choir Competition in Japan: Art or Athletics? *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 119–128. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

15. Mogane K. L. Using Creative Musical Arts to Activate Creativity in Young Children. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 129–136. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

16. Ockelford A., & Welch G. F. Mapping Musical Development in Learners with the Most Complex Needs: The Sounds of Intent Project. Ed. by G. McPherson & G. Welch. *The Oxford Handbook of Music Education*. Vol 2. New York: Oxford University Press, 2012, pp. 11–30.

17. Ockelford A., & Welch, G. F. Mapping Musical Development in Learners with the Most Complex Needs: The Sounds of Intent Project. Ed. by G. E. McPherson & G. F. Welch (eds). *Special Needs, Adult Learning, and Community Music: An Oxford Handbook of Music Education*. New York: Oxford University Press, 2018, pp. 11–30.

18. Price H., and Orman E. Music Dynamics and Conducting Variances: Reliability and Assessments. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 137–145. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

19. Saarikallio S. (2019) At the Heart of Musical Competence: Music as Affective Awareness. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 146–155. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

20. Queiroz L. R. S., Marinho V. M. Interpreting Music Education in Brazilian Popular Culture: Challenges for Ethnographic Research. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 156–165. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

21. Svec C. Statistical Practices of Music Education Researchers: Analyses of Variance. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 166–173. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

22. Taylor D. Cultural Attitudes to Authority and Preferences for Decision-Making Systems in the Amateur Choir Rehearsal: A Feasibility Study. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 174–182. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

23. Tse T., and Chen J. C. W. Compositional Thinking in Classical Music Within a Computer-Mediated Composition Environment. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 48–57. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

24. Welch G., Saunders J., Wilde E., Mason K., Maynard L., and Knight J. Sounding Out: A Research-Based Evaluation of a Specially Designed Music Programme For Young Hearing Impaired (HI) Adolescents. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 183–194. ISBN: 978-0-6481219-5-4.



25. Whitaker J., and Orman E. Novice Music Conductors' Perceptions of Cybersickness While Immersed in Spherical Video Virtual Environments. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 195–203. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

26. Wilde, E. (2019) Education In and Through Music for Children and Young People with ADHD. In Orman, E. (Ed.) *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar* (pp. 204-212) Dubai: Canadian University Dubai, ISBN: 978-0-6481219-5-4

27. Wolf D. L., Adderley C. L., and Love K. G. Music Teacher Motivation and Satisfaction: Cross-Cultural Comparison of Australia and the United States. *Proceedings of the 27th ISME Research Commission Seminar*. Ed. by E. Orman. Dubai: Canadian University Dubai, 2019, pp. 213–225. ISBN: 978-0-6481219-5-4.

About the author:

Efthymios Papatzikis, Ph.D (Music Psychology), Associate Professor of Educational Neuroscience, Faculty of Communication, Arts and Sciences, Canadian University Dubai (118871, Dubai, United Arab Emirates), **ORCID: 0000-0003-1801-6986**, Efp331@mail.harvard.edu

Об авторе:

Папацикис Эфтимиос, Ph.D. (Музыкальная психология), доцент кафедры педагогической нейронауки, факультет коммуникаций, искусств и наук, Канадский Университет Дубая (118871, г. Дубай, Объединённые Арабские Эмираты), **ORCID: 0000-0003-1801-6986**, Efp331@mail.harvard.edu



ISSN: 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC/УДК 78.072.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111

IRINA B. GORBUNOVA, MIKHAIL S. ZALIVADNY

*Herzen State Pedagogical University of Russia
Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
St. Petersburg, Russia*

ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0001-9599-5925, trifonov_e_d@mail.ru

Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought

The article examines the musical research works of Leonhard Euler (1707–1783) in which the scholar forestalls the theoretical and informational aspects of musical knowledge and presents an original interpretation of issues of harmony, as well as of the relations between pitch and rhythm organization within the framework of the general processes of periodicity. Notwithstanding the historically explainable bounds of these outlooks, they have proven to be significant due to the numerous features of great heuristic significance which remains relevant up to the present day. The greatest value in Euler's theory is determined by posing a number of fundamental musicological issues, the emergence of which was stipulated by the condition of musicology and other disciplines during Euler's time. It may be asserted with full substantiation that a more active application of these ideas would bring new fruitful theoretical and practical results in the sphere of musical education and upbringing, as well. Thereby, Leonhard Euler's theoretical views on music create the necessary conditions for the continuity between traditional musical education and informational technologies in the contemporary educational process.

Keywords: Leonhard Euler, music theory, harmony, rhythm, theory of information.

For citation: Gorbunova Irina B., Zalivadny Mikhail S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.

И. Б. ГОРБУНОВА, М. С. ЗАЛИВАДНЫЙ

*Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
г. Санкт-Петербург, Россия*

ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0001-9599-5925, trifonov_e_d@mail.ru

Теория музыки Леонарда Эйлера: современное значение и влияние на некоторые области музыкального знания

В статье рассматриваются музыкально-теоретические исследования Леонарда Эйлера (1707–1783), где учёный предвосхищает теоретико-информационные аспекты музыкальной логики и выдвигает оригинальную трактовку проблем гармонии, а также

связи звуковысотной и ритмической организации в рамках общих периодических процессов. Несмотря на исторически объяснимые границы этих воззрений, они оказались примечательными благодаря многочисленным особенностям большой эвристической значимости, которые остаются актуальными до настоящего времени. Основная ценность теории Эйлера определяется постановкой ряда фундаментальных музыковедческих проблем, появление которых было обусловлено состоянием музыкознания и других наук во времена Эйлера. Можно с полным основанием утверждать, что более активное применение этих идей может привести к новым плодотворным теоретическим и практическим результатам также в сфере музыкального образования и воспитания. Таким образом, теоретические взгляды Леонарда Эйлера на музыку создают необходимые условия для преемственности между традиционным музыкальным образованием и информационными технологиями в современном образовательном процессе.

Ключевые слова: Леонард Эйлер, теория музыки, гармония, ритм, теория информации.

Для цитирования: Gorbunova Irina B., Zalivadny Mikhail S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 104–111. DOI: 17674/1997-0854.2019.3.104-111.

INTRODUCTION

The systematic republication of classical works belonging to different historical epochs in music theory constitutes a remarkable phenomenon in musicology of the recent decades, in particular, the following examples (published in the original languages and in Russian translation) may be given: Aristoxenus. *Elements of Harmonics* (Moscow, 1998); Aristoxenus. *Elements of Rhythm* (St. Petersburg, 2015); Ptolemy. *Harmonica* (Moscow, 2013); Boethius. *Institutio musica* (Moscow, 2012); Johannes Tinctoris. *Treatises on Music* (Moscow, 2007); Descartes. *Compendium musicae* (Moscow, 2001), etc. Besides their contribution to the process of realizing the whole panorama of music theory in its historical development, such republications render an effective assistance in clearing out certain characteristic features in republished works which could not be discerned during their initial publication, but which become much more evident at present, owing to new achievements and possibilities of research.

The main validity of this book (and other works by Euler works devoted to music and related fields of research [8]) is determined, first and foremost, not by concrete proposals concerning various parameters of musical system, but by raising a number of fundamental musicological issues which had stimulated the appearance of these proposals in Euler's times. Such attitudes present in Euler's works towards music are distinctly expressed by a number of authors who analyze this section of the scholar's heritage¹.

EULER'S CATEGORY OF 'PLEASANTNESS'

The problem of importance of Euler's theory is evidently displayed in his attempt to systematize the interrelations of sounds and their combinations based on the category of 'pleasantness' (or 'euphony,' *suavitas*) [8]. Despite the historically explainable incoherency of Euler's abstract mathematical approach to the essence of this category (pertaining to the sphere of social psychology in its nature [6]) and its individual manifestations in music, his

attempt is undoubtedly remarkable as it bears the more general idea of the integrative index of complexity (respectively – of the regularity of order) concerning the logical organization in music and given in the respect of perceiving this organization by an individual subject. This idea stands close to the later notion of information that is essential for aesthetic evaluation of various phenomena [4] and the significance of that (as well as of the Eulerian category of ‘pleasantness’) is not limited to purely logical sphere, it is much broader in its meaning and richer in its content.

Besides this notion – which is philosophical in its general essence – the aesthetical aspects of music were proved very soon after it had been suggested [1; 10]. It included the theoretical thought on music proposed (mainly – in the 20th century) a number of similar integrative characteristics, though more ‘local’ in their meaning, such as ‘density’, ‘tension’, ‘sound temperature’ of musical structures and so on². Some of these propositions (e. g. ‘tension’ of pitch combinations and their systems) played an important role in comprehending the new logical regularities in 20th century music, thereby assisting the process of ‘contributing clearness and proportionality’ (according to the well-known words of Sergey Taneyev³) to their practical application. It is evident that the structural principles of such generalizations (not being equal in their individual contents) demonstrate the features of similarity to Euler’s analogous attempt, which gives the grounds for evaluating the latter as containing a perspective of outstanding historical scale and importance. The main direction of this perspective does not totally coincide with some of initial premises of Euler’s theory, guided by the notion of simplicity (and not of interrelations between simplicity and complexity) as

expression of ‘euphony’ and ‘perfection’ of pitch combinations [8]; but the tendency to coordinate the theoretical calculations with the data of practical experience leads Euler logically to the conclusion of optimal euphony as occupying a certain middle place between the minimum and the maximum of complexity of that kind of phenomena accessible for human perception [Ibid.].

HORIZONTAL AND VERTICAL IDENTITY IN PITCH

Similar worthwhile possibilities may be found in some other ideas of Euler concerning the logical organization of music (resp. the functions of the category of ‘pleasantness’). In particular, this group includes the idea of horizontal and vertical identity in pitch [Ibid.] which supposes a relative independence of the indices of ‘pleasantness’ from the factor of time. The meaning of this idea proposed by Euler has two different aspects which embrace both the field of logics and that of psychology of musical perception. First of all, this proposition corresponds to a veritably observed psychological phenomenon of simultaneous integrating (simultanizing) musical structures ([3]; it must be noted that in this case the final result, according to Euler, is not a sound but an abstract numerical index of ‘pleasantness’). Secondly, this point of Euler’s theory constitutes a kind of parallel with certain historical processes which took place (though mainly in a ‘peripheral’ form remote from the focus of observation) in 17th and 18th century music before having been advanced to the forefront in the 20th century. The main results of these processes were the poly-chord settings in harmony⁴ and the developed forms of ‘free’ counterpoint, which assume – in correspondence with the peculiarities of individual artistic concepts – any necessary number of voices and any necessary simultaneous combinations (respective

interrelation in pitch). In this connection, Euler's use of thoroughbass figures, which have no strict differences between the so-called 'chordal' (self-dependent) and 'non-chordal' (bound up) voice combinations, and, thus, logically suppose the possibility (translated into reality in later history of music) of transforming the latter into a self-dependent entity – is very symptomatic. This characteristic feature of Euler's theory is in conformity with another idea proposed by the theorist – that of correspondence between the opposition between consonance and dissonance and the degrees of complexity of pitch combinations (measured by frequency ratios). In its essence, this latter proposition forms the basis for the idea of the relativity of consonance and dissonance which became important for 20th century music⁵. It is also remarkable that some of the combinations of the kind possessing a relatively high index of complexity ('decreasing euphony', according to the initial premises of Euler's theory) analyzed by Euler are very similar to the acciaccaturas used in musical practice of his times (e. g. in the clavier sonatas by Domenico Scarlatti). At the same time, it is quite clear that Euler's index of simultaneous 'pleasantness' must be supplemented by the corresponding index characterizing the peculiarities of transition between the structure elements and, thus, belonging to the sphere of 'musical time' that is different from the 'spatial' aspect of music manifestations.

MODULATION MATRIX, TEMPERAMENT AND BINARY LOGARITHMS

The necessity of such indices becomes realized by Euler himself when studying the processes of modulation and formation of general composition structures which presuppose the interaction of complex pitch systems [8]. It is noteworthy that, while characterizing logical and psychological

details of transition (modulation) from one key to another, Euler uses a matrix form [Ibid., p. 262] known from later history of music theory in connection with studying different levels of logical organization in music – from transitions between individual sounds to interactions of vast multi-dimensional sound complexes⁶ – as well as in connection with studying musical synesthesia [2]. One of the most remarkable features of Euler's modulation matrix is an element of game theory (evaluation of modulations as 'easy', 'difficult' or 'unattainable') that is interesting not only as a historical fact of musicology but also as that of mathematics (in which the period of active formation of game theory falls on the 20th century).

Euler's propositions concerning the musical pitch system are based on non-tempered tuning, and this feature of his theoretical views on music that could seem to be archaic in the times of the past reveals its worthwhile possibilities in light of the microtonal aspects of contemporary music (attainable, in particular, with the assistance of electronic and computer music devices). Moreover, Euler also proposed the system of measuring intervals in binary logarithms of frequencies – in other words, in parts of the octave [8] – which, in essence, is of the same kind as the principles of equal temperament. Thereby, Euler in fact was taking into consideration both of the principles of forming the pitch systems which played an important role in music history (being reflected correspondingly in the history of music theory) – namely, those of addition and division in relations to the systemic elements. The specific form of relation between these principles themselves, according to Euler, characterizes the researcher's individual position on this issue. In this connection, a version of the 24-degree temperament which uses the 'natural minor seventh' (frequency ratio 7:4) as one of the basic intervals⁷ must

also be noted among Euler's contributions to this field of music theory. Nowadays, all of Euler's proposals in this direction may be tested acoustically and psychologically and estimated aesthetically owing to the assistance of electronic and computer technologies.

PITCH-RHYTHM AND SOUND-LIGHT CORRESPONDENCES

In contrast to Euler's attempt of studying pitch organization in music, his works on musical rhythm, as well as on the issue of correlation between light and sound, have never formed a subject for actual discussion. Euler's theoretical remarks on the issues of rhythm expressed by the researcher in some of his early (unpublished) works, remained unknown to broader categories of readers. And, as to Euler's analogies between light and sound (partly – also smell), authors of musicological research works have noted his (also characteristic historically) purely physical approach to the problem ('an ear, an eye, even a nose, as certain highly perfect devices of research in a physicist's laboratory')⁸. Probably, these features of Euler's works formed the reason for having been left beyond the famous 18th-century discussion of the nature of sight-and-hearing synesthesia (in connection with the issue of the synthesis of colour and music) inspired by the researcher's contemporary Louis-Bertrand Castel, although Euler himself showed some interest to Castel's ideas [2]. Nevertheless, the idea of the similarity in the structure of pitch and rhythmical systems deduced by Euler from both phenomena pertaining to the category of periodicity processes (expressed in a general way in his main treatise on music theory [8]) stimulated later (though not directly) a considerable number of studies and theoretical systematizations

of musical rhythm that have resulted in essential enlarging of this field of musical expression (e.g. the theoretical concepts by Henry Cowell, Karlheinz Stockhausen, Ludwig Bielawski a. o.⁹). For example, Bielawski's theory constitutes an attempt of constructing the universal scale of periodical processes (and embracing also analogies to sound adhered by Euler) going far beyond the musical field in the proper sense [7], but, despite the evident marks of simplification in its content (as well as in the analogous scale of systematizing spatial measuring units) it is remarkable as a kind of 'musicological breakthrough' to the spheres of other disciplines of research, presenting worthwhile ideas in the other fields of artistic (and human in general) activities. Initial premises for that breakthrough, however, are available in Euler's theoretical works on music, as expressed by the researcher himself: *Praeterea quoque in omnibus aliis rebus, in quibus decorum et ordo inesse debet, haec tractatio magnam habebit utilitatem, si quidem ea quae ordinem constituunt, ad quantitates reduci numerisque exprimi possunt; sicut in Architectura, in qua decori gratia requiritur, ut omnes aedificii partes ordine, qui percipi possit, sint dispositae* [8, p. 43]. (Besides that, also in all other spheres, where there is a need for order and beauty, this approach may be very useful – certainly, if matter put in order may be reduced to quantity and expressed in number; for example, in architecture, where the beauty requires for all the parts of the building to be disposed in order accessible for recognizing [Lat.]).

CONCLUSION

The peculiarities of musical theory suggested by Euler give the grounds for speaking about its high heuristic significance essentially confirmed by posterior development both in theory and practice of

music. In the general picture of historical development of theoretical thought on music Euler's innovative ideas occupy an important place. Some of the remarkable perspectives for development of these ideas are connected with the relatively new branches of mathematics such as set theory, relation algebra, theory of fuzzy sets etc. (among them, the aforementioned game theory – see above the paragraph *Modulation Matrix*). There is no doubt that results of research work in these directions may be

organically included into a more complex and fundamental integrative model of musical system (at more length see: [5; 9]), as well as their application to other research disciplines (e.g. general system theory). And it may be said with good reason that a more active approach to these ideas would also bring new fruitful theoretical and practical results in the sphere of musical education and upbringing¹⁰, including the connection between traditional forms of music education and information technologies in the educational process.

NOTES

¹ Ossovskiy A. V. Muzykal'no-esteticheskie vozzreniya, nauka o muzyke i muzykal'naya kritika v Rossii v XVIII v. [Outlooks in Musical Aesthetics, Musicology and Music Criticism in Russia in the 18th Century]. Ossovskiy A. V. Izbrannye stat'i, vospominaniya [Selected Articles, Memoirs]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1961, pp. 19–106; Tserlyuk-Askadskaya S. S. Muzykal'no-teoreticheskie rukopisi Leonarda Eylera i stanovlenie ego kontseptsii teorii muzyki [Leonhard Euler's Manuscripts on Music Theory and the Formation of his Theoretical Conception in the Sphere of Music]. Razvitie idey Leonarda Eylera i sovremennaya nauka [The Development of Leonhard Euler's Ideas and Contemporary Science]. Moscow: Nauka, 1988, pp. 333–344.

² Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. Vol. 1–2. New York: Carl Fischer, 1946; Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. T. 1. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940; Ogolevets A. S. Vvedenie v sovremennoe muzykal'noe myshlenie [Introduction into Contemporary Musical Thought]. Moscow & Leningrad: Muzgiz, 1946; Xenakis I. Musiques formelles. La Revue musicale. No. 253/254. Paris, 1963.

³ Taneev S. I. Materialy i dokumenty [Materials and Documents]. Vol. 1. Moscow: USSR Academy of Sciences, 1952.

⁴ Milhaud D. Polytonalité et atonalité. La Revue musicale. 1923. No. 4, pp. 29–44; Cowell H. New Musical Resources. New York: Alfred A. Knopf, 1930.

⁵ See e.g.: Schoenberg A. Harmonielehre. Leipzig: Peters, 1977; Cowell H. New Musical Resources. New York: Alfred A. Knopf, 1930.

⁶ Reuterstein M. I. Graph and Matrix as Instruments for Analysis of Modes. Musical Art and Science. 1971. Issue 1, pp. 175–189; Xenakis I. Musiques formelles. La Revue musicale. No. 253/254. Paris, 1963.

⁷ Euler L. Du véritable caractère de la musique moderne. Mémoires de l'Académie des Sciences de Berlin. 20. Berlin, 1766, pp. 174–179.

⁸ Ossovskiy A. V. Muzykal'no-esteticheskie vozzreniya, nauka o muzyke i muzykal'naya kritika v Rossii v XVIII v. [Outlooks in Musical Aesthetics, Musicology and Music Criticism in Russia in the 18th Century]. Ossovskiy A. V. Izbrannye stat'i, vospominaniya [Selected Articles, Memoirs]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1961, p. 24.

⁹ See e.g.: Cowell H. New Musical Resources. New York: Alfred A. Knopf, 1930; Stockhausen K. ...wie die Zeit vergeht. Stockhausen K. Texte. Bd. 1. Köln: Du Mont Schauberg, 1962. S. 99–139; Bielawski L. Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla

antropologii muzycznej [The Strata Theory of Time and its Meaning for Anthropology of Music]. Kraków: PWM, 1976.

¹⁰ Gorbunova I. B. Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie. T. 1: Arkhitektonika muzykal'nogo zvuka [Information Technologies in Music: A Textbook for. Vol. 1: Architectonics of Musical Sound]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2009; Gorbunova I. B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v perspektive DIGITAL HUMANITIES [Computer Musical Technologies in the Context of Digital Humanities]. Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: Philosophy, History, Culture]. 2015. No. 3, pp. 44–47; Gorbunova I. B., Belov G. G. Novye gorizonty

muzykal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva [New Horizons Music Performing Arts]. Muzyka i vremya [Music and Time]. 2016. No. 2, pp. 16–24; Gorbunova I. B. Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie. T. 3: Muzykal'nyy komp'yuter [Information Technologies in Music: A Textbook for. Vol. 3: Musical Computer]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2011; Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S., Tovpich I. O. Audiovizual'nyy sintez: opyt muzykal'no-teoreticheskogo rassmotreniya problem [Audiovisual Synthesis: An Attempt of Studying Problems in Terms of Music Theory]. Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal [Kazan Pedagogical Journal]. 2015. No. 6–1 (113), pp. 162–175.

REFERENCES

1. Belov G. G., Gorbunova I. B. Muzyka i kibernetika [Music and Cybernetics]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2016. No. 11, pp. 25–32.
2. Galeev B. M. *Svetomuzyka: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva* [Lumia Music: Formation and Essence of the New Art]. Kazan: Tatknigoizdat, 1976. 272 p.
3. Gorbunova I. B. Informatsionnye tekhnologii v muzyke i muzykal'nom obrazovanii [Information Technology in Music and Music Education]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2017. No. 2, pp. 206–210.
4. Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke: ucheb. posobie. T. 4. Muzyka, matematika i informatika* [Information Technology in Music: Tutorial. Vol. 4. Music, Mathematics and Computer Science]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2013. 179 p.
5. Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S. Concerning Mathematical Methods in Music Research and Preparation of Musicians. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 1, pp. 264–268. (In Russ.)
6. Zaripov R. Kh. Tvorchestvo v algoritmicheskikh ramkakh [Creative Activities Within the Limits of Algorithms]. *Syuita dlya personal'nogo komp'yutera i orkestra* [Suite for Personal Computer and Orchestra]. Ed. by B. M. Vasil'ev. Moscow: Znanie, 1989, pp. 3–25.
7. Bielawski L. *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Kraków: PWM, 1976. 228 s.
8. Euler L. *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis delucide expositae*. Petropoli: Academiae Scientiarum, 1739. 263 p. (In Lat.)
9. Gorbunova Irina B., Zalivadny Mikhail S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.
10. Moles A. *La théorie de l'information et la perception esthétique*. Paris: Flammarion, 1958. 351 p.

About the authors:

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

Mikhail S. Zalivadny, Ph.D. (Arts), Senior Researcher, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190000, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-9599-5925**, trifonov_e_d@mail.ru

 ЛИТЕРАТУРА

1. Белов Г. Г., Горбунова И. Б. Музыка и кибернетика // Музыка и время. 2016. № 11. С. 25–32.
2. Галеев Б. М. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Таткнигоиздат, 1976. 272 p.
3. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 2. С. 206–210.
4. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Информационные технологии в музыке: учеб. пособие. Т. 4. Музыка, математика и информатика. СПб.: Российский гос. педагогический ун-т им. Герцена, 2013. 179 с.
5. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О математических методах в исследовании музыки и подготовке музыкантов // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 264–268.
6. Зарипов Р. Х. Творчество в алгоритмических рамках // Сюита для персонального компьютера и оркестра / ред. Б. М. Васильев. М.: Знание, 1989. С. 3–25.
7. Bielawski L. Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej. Kraków: PWM, 1976. 228 s.
8. Euler L. Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis delucide expositae. Petropoli: Academiae Scientiarum, 1739. 263 p. (In Lat.)
9. Gorbunova Irina B., Zalivadny Mikhail S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.
10. Moles A. La théorie de l'information et la perception esthétique. Paris: Flammarion, 1958. 351 p.

Об авторах:

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры информатизации образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Заливадный Михаил Сергеевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (190000, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-9599-5925**, trifonov_e_d@mail.ru

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 Horizons of Otherness¹ ***Towards the 85th Anniversary of the Birth of Alfred Schnittke***

Alfred Schnittke in his music had prognosed the future on numerous occasions. And one of his most important prognoses consisted in the increasing danger of the absorption of the human element by the cosmic. The paths of approaching towards modeling the processes of cosmization traversed through the ascension towards various types of abstractions and through the “globalization” of sound material. The fluids of cosmism are also clearly perceptible in the pantheistic pictures created by the composer. Stemming from such artistic solutions, the composer had frequently risen towards the heights of extratemporal categories, which undoubtedly marked his immersion into the sphere of cosmogony. As such, the transformation of earthly civilization into a cosmic otherness is presented with the greatest tangibility in two compositions. Schnittke’s electronic piece created by him on the famous “ANS” synthesizer which received the title of “The Stream” (1969) demonstrates the impendent situation of total absorption of all manifestations of the human element, making the music a sound-noise analogy of the matter of the universe, its enigmatic Something and Nothing and suggesting an apocalyptic feeling of the inevitability of global catastrophe. The examined issue received all-encompassing elaboration in the Second Symphony (1979), where in a metaphorical form the path of European civilization is traced out from its sources from Medieval times and up to its inevitable outcome in the hypothetic future by means of the transition of earthly matter into a certain cosmic dimension, which makes the present composition a manifest of the already begun process of metamorphosis of human existence into a dimly perceived otherness.

Keywords: ideas of cosmism in the music of Alfred Schnittke, the Second Symphony of Schnittke, the electronic music of Schnittke.

For citation: Demchenko Alexander I. The Horizons of Otherness. Towards the 85th Anniversary of the Birth of Alfred Schnittke. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 112–121. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.112-121.

¹ In this proposed article it is necessary to draw the attention of the connoisseurs of the art of contemporary music to those artistic quests of the outstanding composer which have not yet found the proper presentation in the literature of art studies (the texts quoted below are cited from the author’s book “Al’fred Shnitke. Konteksty i kontsepty” [“Alfred Schnittke. Contexts and Concepts”] [3]).

А. И. ДЕМЧЕНКО

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

Горизонты инобытия К 85-летию со дня рождения Альфреда Шнитке

Альфред Шнитке в своей музыке не раз прогнозировал будущее. И один из важнейших его прогнозов состоял в нарастающей опасности поглощения человеческого начала космическим. Пути приближения к моделированию процессов космизации пролегали через восхождение к разного рода абстракциям и через «глобализацию» звуковой материи. Флюиды космизма явственно ощутимы также в пантеистических картинах, созданных композитором. От подобных художественных решений Шнитке не раз поднимался к высотам вневременных категорий, что несомненно отмечало вхождение в сферу космогонии. Собственно трансформация земной цивилизации в космическое инобытие с наибольшей осязаемостью представлена в двух сочинениях Шнитке. Созданная им на знаменитом синтезаторе «АНС» композиция и получившая весьма характерное название «Поток» (1969) демонстрирует надвигающуюся ситуацию тотального поглощения любых проявлений человеческого начала, делая музыку звукошумовым аналогом вселенской материи, её загадочного Нечто и Ничто и внушая апокалиптическое чувство неотвратимости глобальной катастрофы. Всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема получила во Второй симфонии (1979), где в метафорической форме прослеживается путь европейской цивилизации от её истоков времён Средневековья к неизбежному исходу в гипотетическом будущем посредством перехода земной материи в некое космическое измерение, что делает данное произведение манифестом уже начавшегося процесса перерождения человеческого бытия в смутно прозреваемое инобытие.

Ключевые слова: идеи космизма в музыке Альфреда Шнитке, Вторая симфония Шнитке, электронная музыка Шнитке.

Для цитирования: Demchenko Alexander I. The Horizons of Otherness. Towards the 85th Anniversary of the Birth of Alfred Schnittke // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 112–121. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.112-121.

Alfred Schnittke in his music did not limit himself to recounting about life in the second half of the 20th century, of which he was a witness and participant. The composer constantly immersed himself into the distant past (above all things, with the aim of juxtaposing it with contemporaneity), utilizing in this case the resources of polystylistics as the leading aesthetical-technological system

for his musical oeuvres. But, in addition, he frequently foretold the future. And one of his most important prognoses was quite dismal – namely, that of the surging dangers of the absorption of the human element by the cosmic.

At first, let us highlight some of the paths of his approach towards the modeling of the processes of cosmization. One such path lay through the ascent toward various types

of abstraction. This is rather characteristic of the composer's late opuses, with their commonly characteristic flight of abstract thought – a type of thought from which one may sense the wave of sublime cold of snowy mountain peaks (one striking example is the first movement of the Eighth Symphony). Another channel was served by the “globalization” of the sound material. On the whole, Schnittke declared himself rather early in his life as an artist of a planetary scope: already on the student bench, in his oratorio “Nagasaki,” and in reality – in the First Symphony. Incidentally, at its end we find a rather distinct insinuation of a universal catastrophe, when the phonosphere crumbles into “cosmic dust” among which fragments of “human” music flicker.

Among these fragments are the final measures of Haydn's “Farewell Symphony.” Moreover, it is absolutely not by chance that they are given in a tape recording, and not in live performance and for this reason are perceived “as the sounds of a radio speaker which has survived amid smouldering ruins. There is no more life, only remembrances of it have remained” (Elena Shabshaevich).

Speaking of globality, mention must be made of the fact that later in Schnittke's work two variants of its semantic filling have evolved: the first in the form of the intimidating weighty footfall of the industrial Moloch with the influxes of iron darkness-smog and the estrangement from all the human element accompanying them (the 3rd movement of the Third Symphony); the second – as a grandiose austere-hymnical apotheosis personifying the “Oecumenical Council” of humanity, which extends praise to the universe (the general culmination of the Finale of the First Cello Concerto).

The fluids of cosmism are likewise unmistakably perceptible in the pantheistic pictures created by the composer. The most grandiose of them may be found by

us in the first movement of the selfsame **Third Symphony** (1981). In its form this is a gigantic prelude (a sort of “ecological” prologue to the composition), which unfolds in three large waves – each of them in a uniform evolution from a desolate rumble in the lowest register to an extra powerful culmination based on a literally roaring vibration of the orchestral mass with the scale of the coverage of the texture from the top to the bottom, which generates the impression of hypercolossality. Thereby the panorama of the contemporary worldwide existence as a certain pre-matter in its inharmonious, circumlocutory fluctuation and primary matter element thrice cresting from blind chaos to a no less blind magma of its state in the era of urbanization. Having made use of such resultant characteristics as *blind chaos* and *blind magma*, it becomes proper to specify that compositionally all of this “anarchy” is based on complex calculations (such is one of the paradoxes of contemporary music).

Not touching upon the system of quotations, quasi-quotations and allusions characteristic to Schnittke, comprising the “chresthomathy” of Austrian-German music (it suffices for us to notice that the initial motive reminds of the equally pantheistic Introduction to Wagner's “Das Rheingold,” but in *C major* instead of *E-flat major*), mention must be made of the most essential constructive elements: first of all, each of the three waves is initiated by a different group of instruments – the strings in the beginning, then the woodwinds and, finally, the brass; second, the texture is based on contrapuntal layerings, including the use of the technique of endless canon, and the number of the lines-voices is brought almost up to seventy (Alexander Ivashkin fairly observed “the unique many-layer element and contrapuntal complexity of the score”); and, third, using the overtone

series in the main theme, Schnittke brings the music closer to the natural primordiae and thereby enables the creation of the impression of an objectivistic character of the depicted natural element.

From such rather relevant artistic solutions Schnittke frequently rose to the heights of extratemporal categories, which undoubtedly marked the entry into the sphere of cosmogony. Thus, in a number of episodes in the **Fourth Symphony** the composer repeatedly turns his gaze to Eternity (with the greatest distinctness in the bell-like postlude). Most symptomatic is the conclusion of the **Piano Quintet**: with the last statements of the *ostinato* melody the sound gradually evaporates, as if dissolving in the far reaches of eternity. No less characteristic is the ending of the **New Amsterdam Sinfonietta** (the authorized orchestral version of the String Trio), where the sound points of the final “ellipsis” ascend the overtone scale, evaporating in the heights of Eternity and Infinity.

It must be acknowledged that the idea of such a finishing dissolution had been extremely enticing for Schnittke, especially during the central phase of his musical work – from the First Symphony to the Viola Concerto. As an iconic concentration of such inclinations we may consider to be the 6th movement (Postludio) of **Concerto grosso No. 1** (1977). Here, after the conclusive statement of the theme in the prepared piano, an expanded zone of the “scattering” of the image, its dispersal up to the level of cosmic dust, is opened. Being, first of all, a poem of reflecting meditations reflecting the over-complexified, remarkably contradictory consciousness of the individual, this composition quite logically crowns the esoteric wanderings by means of the effect of annihilation. There occurs the disintegration and dematerialization of the sound fabric: the misty reminiscences of the thematicism

of the previous movements in the form of its barely recognizable fragmented repercussions, the feebly whistling violin harmonics in an extremely high register, the shimmers of the segmental fantastic glints of the piano – everything signifies the process of exhaustion, the departure into the unreal Nothing, the dissolution within it, the disappearance in the fathomless reaches of Space and Time.

And in addition to the aforementioned, let us remind of the culminating episode of the film “**Voskhozdenie**” [“**Ascent**”]. The music here presents a sonorous stream of noise, which implacably accumulates for a lengthy period of time and almost momentarily contracts after an occurred execution, vanishing in cosmic distances. Thus is created the generalized image of the fatal outcome of earthly life.

Passing directly to Schnittke’s artistic forecasts for the future, let us immediately notice that they were quite unconsoling. What is meant here is the danger of absorption of the human element by the cosmic, or the transformation of the earthly civilization into a non-human dimension, into a cosmic Anderssein [Otherness]. Similar to Avet Terteryan, who insistently developed this idea in his symphonies, Schnittke also implemented it by means of sonorically interpreted acoustic instrumentarium (Second Symphony).

But with the greatest precision the impending situation of total absorption is illuminated in Schnittke’s sole electronic composition created by him on the famous “ANS” synthesizer, which received the rather characteristic title of “**Stream**” (1969). He had first attempted to realize a comparable cosmogonic idea in his orchestral composition “**Pianissimo...**” (1968). Here, approximately within the same time frame (around eight and a half minutes) an analogous dramaturgical

trajectory was envisioned: from a barely audible sound with a very gradual, albeit unswerving timbral-registral and dynamic swell of a catastrophical character up to a climax with the subsequent fast departure and fading up to a weakly glimmering point of a tone sounding in unison.

Besides the more modest artistic result, the differences chiefly consist in the interpretation of the sonoric writing, which is especially discernible in the first half of the composition “Pianissimo...” On the basis of this technique, not only a depersonalized-estranged noise environment is created here as a half-exotic fantastic world of mysterious rustles, unintelligible fluctuations, fluctuating vibrations and distant lightning gleams – the composer’s turning to the acoustic instrumentarium had played its role in such a “concretization.”

Incidentally, we have before us a notable illustration of how in compositional work the conception and the real result may not coincide. The impulse for the creation of this composition was served by Franz Kafka’s shortstory “In the Penal Colony.” The plot of this novelette consists in the occurrence that a certain inscription is being written on the body of a criminal for a lengthy period of time. This inscription fixates that biblical commandment which the probationer has violated: thou shalt not kill, thou shall not steal, etc. When he realizes what is being written on his body, he is pierced by a taper, and the body falls into a pit. It is almost unthinkable to conceive of such a perception identical to that of Kafka’s shortstory by the listener of this musical composition. The genuine result of the sound manifestation prompts us towards other semantic interpretations, moreover, generalized ones.

One of the possible renditions of its actual meaning has already been expounded. And, once again, as this may be noted in relation

to the aforementioned first movement of the Third Symphony, what draws our attention is the paradox of the incongruity of the harsh constructive set course “at the entrance” and the recreated irrationally mystic atmosphere “at the exit.”

As for the electronic composition “The Stream,” Schnittke himself reproduced it as the result of extensive work on a powerful synthesizer, modeling by means of artificial sounds of a purely sonoric type the abstract, disengaged motion of universal matter devoid of the least bit of interconnectedness with humanity.

This is really a stream – a stream of cosmic plasm, absolutely non-personalized and objectivized. Since there is absolutely nothing human present here, for this reason there can be no discussion of traditional melodicism – what is reproduced here is a purely noiselike sound of various intensities and diverse timbral color. And precisely the same way any emotional color is out of the question, i.e., the sound is bereft of any tints of joy or sadness. And if at certain times there seem to be depictions of catastrophical landfalls (as if reminding of the fact that the stars flare up and extinguish themselves), this is merely stated.

Thus, we have before us a purely sonoric etude, in which, according to the composer, he “wished to try out a pure timbre of sine tone” and which is constructed according to the principle of dynamic swelling in two waves – a small one and a large one.

In the phonosphere reconstructed here at times one can hear something which arouses associations with reverberations of machine production, with a buzzing circumterrestrial atmosphere of a large megapolis and, especially – with the rumble of airplanes and with the whistle of jet-motors. The last of the enumerated association according to its own genesis seems to bring out into an interplanetary space, separating from the

earthly and the human. As a result, the short six-minute piece becomes an impressive sound-noise analog to universal matter, its enigmatic Something and Nothing. And this presents that abstracted elemental force which is capable of inducing an apocalyptic feeling of fear and terror of the possible outcome of human civilization. Thus the piece's reliance on synthesized sounds registered the symptom of its modification into a certain extra-human, cosmic dimension – in our technological era many things lead therein, and this process is developing in an accumulative progression.

The most diversified, truly all-embracing elaboration was given to this issue (the path of human civilization and the forecasts of its prospects) in Alfred Schnittke's **Second Symphony** ("St. Florian," 1979). In a short thesis-like exposition, its conception may be presented the following way.

Dramaturgically the symphony is constructed in such a way that for the most part two chronological points are established: a remote past as the source and a hypothetical future as the *outcome*. The intermediary stages are indicated predominantly by "dotted lines" – in relation to a conditional classical style interpreted in a purely general way (closest of all to Wagner). Catholicism from the time of the Middle Ages as the Christian dawn of European civilization is chosen as the *source*, in correspondence with which each movement of the Symphony is opened by vocal choral opening sequences *a cappella*, which reproduce liturgical melodies derived from the Gradual. The *outcome* is interpreted in the guise of the transition of the earthly-human element into a certain cosmic dimension, through the interfusion with universal matter. The transparent pureness of the emotionally detached prayer chants is juxtaposed to the extreme complexity of the sound structure of the orchestral

episodes. The composer's extraordinary mastery allows him to recreate the motion of the amorphously abstract magma by means of acoustic instrumentarium – due to the multilayer overtone vibration of the immense mass of sonorous clusters. From the perspective of the interaction between these two stylistic components, which absolutely differ from each other, they key assignment is carried by the zones of the gradual absorption of human voices by inflows of cosmic cold.

Now let us examine the conception of the composition in greater detail. Already in the previous, First Symphony Schnittke had asserted himself as a "globalist" artist, but, unlike the demonstratively subjectivist approach characteristic for it, here it is similarly demonstratively objective and, moreover, it is possible to speak of an overtly objectivist position. This is expressed in the seemingly complete detachment from everything personal and emotional and in an intentional absence of the so-called author's voice (we will not find anything "Schnittkean" in the intonational manner of the composition). Also exemplary is the fact that the peculiar epos of the given large-scale score is implemented in a relatively unified manner. Conceptually this unity is also determined consistently in the various aspects of the asserted idea of the absorption of the human element by the cosmic.

Let us begin by observing that by itself the human element is presented from a purely objectivist angle. It is demonstrated predominantly in its extratempral hypostasis, which is achieved is the result of the reliance on the "Old Testament" tradition of Gregorian chant singing, and what, in its turn, generates the illusion of the ascent to the fundamental primordial foundations of European civilization. This impression is also aided by the composer's aspiration to abide by the canons of the

ancient genre archetype – he created, in his own definition, “an invisible mass,” since “the six movements of the symphony follow the canonic order of the mass, while the choral part contains quotations of liturgical melodies,” i.e., each of the movements opens up with the sound of the corresponding Gregorian chorale (from the Kyrie to the Agnus Dei). The mass becomes “invisible” due to the active incorporation of independent orchestral episodes – they present “variations” on the choral themes and unfolded “commentaries” to them. In whole, this symphony-mass turns out to be a monumental ritual-spiritual action, which is replicated by vocal and orchestral means, and its rituality is aimed at the recreation of the evolution of humanity from its initial essence up to the potency of the “plasmatic” condition.

In its underlying essence the image of humanity appears in legendary mythologized contours cleaned from paltriness and vanity, in elevated musings-meditations, in roseate devout offerings, as well as in solemn oratorio enunciations, energetic sermons, sonorous hymnic jublations and festive glorifications. However, in any case, all of this sounds in a transpersonal-detached tone, beyond the degrees of sadness and joy (no more than stating) and, in addition, not infrequently as if from the depths of the church either lost in the immense spaces and remote time periods. The basis is served by Gregorian chant, but it is presented in a broad stylistic spectrum: from psalmody and the elaborated chant of the Late Middle Ages to the antiphonic singing and polyphony of the times of the Renaissance. Both are perceived as the personification of the sources of Christian culture, its foundations and strongholds.

The marked figurative boundaries are presented predominantly in the beginning sections of each of the movements and,

as a rule, in *a cappella* sounding. Starting from these points of departure, in the same movements in a generalized way the subsequent evolution of human existence is disclosed. It is revealed with the expanding participation of instrumental resources. And here from time to time there are already emotionally saturated strokes breaking through. With all their restraint of expression, it is possible to fathom in them the voice of saddened man or the inner struggles of the perturbed spirit – rather intelligibly, for example, in the episode of the strings in the beginning of the third movement and in the two episodes of the solo oboe in the fifth movement. Considering the strengthening of inner intensity and the concentration of shaded color, it is possible to speak of the fact that in such wanderings of thought and reflecting meditations the progressing discrepancy and disharmony of human existence peculiar to historical development (in all its visibility in the fourth movement). Such kinds of “psychotronic” inflating normally lead to such a phase when the necessity arises of a radical transformation into a new quality. In the Second Symphony by Schnittke this is modeled as a rebirth of the human and mundane into the cosmic. And then, paraphrasing the lexicon of Boethius, *musica humana* (human music), and then *musica instrumentalis* (instrumental music, which is intellectualized and “mechanical”) which superseded it, will be replaced by *musica mundana* (world music, which is “celestial” or universal).

The indicated “three types of music” comprising the conceptual framework of a musical composition, are already represented with impressive prominence and fullness in the initial sections of the first movement. In its very beginning through the unison of male voices the archetype of Gregorian chants is expounded as a symbol of spiritual chastity, which took shape during the time of the

formation of the Christian sense of the world – it is particularly *musica humana*. Then, there is a denser stratification on the pensive monody of the “chanters” of the specks of *musica instrumentalis* enveloping it, and the primary image is gradually shaded, clouded, pushed aside, which personifies the stages of the further development of life perception (0.51 – here and onwards out of considerations of ostensiveness the corresponding points of dramaturgical unfolding are marked according to their chronometer timeline in Gennady Rozhdestvensky’s performance version).

The unswerving modernization, the complexification of the sound structure with the appearance of indications of reflection and emotional expressivity presents as one of the milestones a vigorous incantatory prayerfulness of the chorale of the strings (4.07). And, finally, the headlong excrescence of the textural mass leads to the emergence of *musica mundana*, presented as a heartlessly blind, chaotic, overwhelming elemental force and signifying by itself a complete absorption of the human element by the cosmic. Now the sound of the strings is also transformed until unrecognizability (6.12). The catastrophic quality of existence acquires apocalyptic outlines, while the bell peal is perceived as a sign of ineluctable funereal features (9.14).

All the highlighted elements are based on one single intonational basis, which serves as a disclosure of a logically motivated dialectics of the process of historical evolution. And one of the results of this evolution consists of the following: if *musica humana* is filled with a high sacred meaning, its cosmogonical metamorphosis is not only depersonified, but also “made meaningless.”

The absolute transformation of sound is carried out by means of sonoric-cluster technique with an extremely multilayer

saturation by means of dissonant vertical harmonies. Moreover, it is striking that this is made exclusively with the resources of the acoustic instrumentarium, but with the achievement of the effect of its “electronization.”

The examined conceptional thesis of the symphony is developed by multiple paths in its subsequent movements by means of any forms of interaction between the human and the cosmic. The undoubted superiority of the latter over the former is provided already by the fact that they are situated in excessively diverse “weight categories”: *the humana* is almost always represented only by four solo singers and *chamber* chorus, while *the mundana* – by a large orchestra with a *quadruple* ensemble of winds, which are joined by all varieties of keyboard instruments (organ, harpsichord, piano, celesta), as well as two harps, guitar and bass-guitar.

This “universal” massif systematically makes itself known in extremely varied ways – by weak flickerings and intensive conglomerations of an amorphous sound-noise environment, intergrowth by degrees and loud-spoken breakthroughs, inflows of estranging cold and rattling landfalls of cataclysms, which may be perceived as a sound of ecological catastrophe. The human voice attempts to save and maintain its existence, but more often than not drowns in the chaos, darkness and deafness of the overall matter. The soft, transfigured coda of the symphony seems to endow with faint hope, but even this *finalis* is rather rendered as a “swan song” of suffering humanity and dying humanness, since cosmic darkness envelops and absorbs the mundane world.

In conclusion to these musings about the Second Symphony, it makes sense to remind of the life impression which served as the impulse to its conception. What is meant here is the composer’s visitation to the *St. Florian*

monastery near the city of Linz, which is on the north of Austria (as it is known, Anton Bruckner studied, worked as an organist and was buried in this monastery). In the words of Alfred Schnittke himself, having entered the “gloomy baroque church,” he experienced an absolutely special “sensation of cold and powerful emptiness.” Such a personally specific perception was hardly an accidental occurrence for him at

that time. It was undoubtedly connected with the issue of cosmization, which entered his consciousness at that time (or an artistic-intuitive subconsciousness – this is essentially not important). And the composition examined by us presented itself as a manifestation of the already begun process of rebirth of human civilization into a dimly perceived *Anderssein* [otherness].

REFERENCES

1. Bulatov S. S. Novoe slovo ob Al'frede Shnitke [A New Word about Alfred Schnittke]. *Muzykant-klassik* [Classic Musician]. 2017. No 1–2, pp. 36–39.
2. Vishnevskaya L. A. «Dva geniya s beregov Volgi» [“Two Geniuses from the Banks of the Volga”]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2017. No. 11, pp. 25–27.
3. Demchenko A. I. *Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty* [Alfred Schnittke. Contexts and Concepts]. Moscow: Kompozitor, 2009. 256 p.
4. Demchenko A. I. Refleksy pamyati genotipa Al'freda Shnitke [Reflexes of Memory of the Alfred Schnittke Genotype]. *Pamyat' v iskusstve i nauke* [Memory in Art and Science]. Moscow: Moscow University of Humanities, 2016, pp. 63–80.
5. Denisov A. V. Bezmolvnye tayny Chetvertoy simfonii A. Shnitke [The Silent Secrets of the Fourth Symphony by Alfred Schnittke]. *Bogoslužebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [The Liturgical Practices and Religious Arts in the Modern World]. Issue 3. Maykop: Magarin O. G., 2018, pp. 379–392.
6. Dolmatova M. V. Emotsii v muzyke [Emotions in Music]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019. No. 4, pp. 38–47.
7. Ivashkin A. V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 320 p.
8. Klassen N. D. Al'fred Shnitke. Proshloe i nastoyashchee v kontekste sovremennogo iskusstva na primere zhanra Concerto grosso [Alfred Schnittke. The Past and Present in the Context of Contemporary Art by the Example of the Genre of the Concerto Grosso]. *Traditsii i novatorstvo v kul'ture i iskusstve* [Traditions and Innovations in Culture and Art]. Institute for the Development of Education. Astrakhan, 2016, pp. 57–60.
9. Kovalevskiy G. V. Kinomuzika Al'freda Shnitke v kontekste evolyutsii ego tvorchestva [The Film Music of Alfred Schnittke in the Context of the Evolution of His Work]. *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy – Rossii* [Music in the Cultural Space of Europe – Russia]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2014, pp. 299–311.
10. Savenko S. I. Portret khudozhnika v zrelosti [Portrait of the Artist in Maturity]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1981. No. 9, pp. 35–41.
11. Kholopova V. A. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2008. 228 p.
12. Tsvetkova P. Yu. *Kamerno-vokal'naya muzyka Al'freda Shnitke: stilevoy i zhanrovyy aspekty: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Chamber-Vocal Music by Alfred Schnittke:

Stylistic and Genre Aspects: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2018. 32 p.

13. Shnitke A. G. *Stat'i o muzyke* [Music Articles]. Moscow: Kompozitor, 2004. 405 p.

14. Shul'gin D. I. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: besedy s kompozitorom* [Alfred Schnittke's Years of Uncertainty: Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya Liga, 1993. 112 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

ЛИТЕРАТУРА

1. Булатов С. С. Новое слово об Альфреде Шнитке // Музыкант-классик. 2017. № 1–2. С. 36–39.

2. Вишневецкая Л. А. «Два гения с берегов Волги» // Музыка и время. 2017. № 11. С. 25–27.

3. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 256 с.

4. Демченко А. И. Рефлексy памяти генотипа Альфреда Шнитке // Память в искусстве и науке. М.: Московский гуманитарный ун-т, 2016. С. 63–80.

5. Денисов А. В. Безмолвные тайны Четвёртой симфонии А. Шнитке // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Вып. 3. Майкоп: Магарин О. Г., 2018. С. 379–392.

6. Долматова М. В. Эмоции в музыке // Музыковедение. 2019. № 4. С. 38–47.

7. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2005. 320 с.

8. Классен Н. Д. Альфред Шнитке. Прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра Concerto grosso // Традиции и новаторство в культуре и искусстве / Институт развития образования. Астрахань, 2016. С. 57–60.

9. Ковалевский Г. В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы – России / Российский институт истории искусств. СПб., 2014. С. 299–311.

10. Савенко С. И. Портрет художника в зрелости // Советская музыка. 1981. № 9. С. 35–41.

11. Холопова В. А. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 228 с.

12. Цветкова П. Ю. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 32 с.

13. Шнитке А. Г. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 405 с.

14. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 112 с.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги

В статье рассматриваются наиболее существенные тенденции, связанные с многогранными взаимодействиями приоритетных сфер «легкожанрового» музыкального театра – рок-оперы и мюзикла – на протяжении 2000–2010-х годов. По мнению исследователя, давнее противостояние указанных жанров: рок-оперы как олицетворения «художественного экспериментализма» и мюзикла – воплощения «коммерческой ориентации» современной массовой культуры, – в наши дни сменилось продуктивным творческим диалогом. С одной стороны, современным мюзиклом (наряду с «академическими» и «неакадемическими» разновидностями оперы) весьма активно используется образно-эмоциональный и музыкально-стилистический арсенал рок-музыки, что насыщает музыкальную и театрально-сценическую драматургию вновь создаваемых произведений соответствующей энергетикой. Наглядным тому подтверждением являются широко известные российские полижанровые проекты – «оперы-мюзиклы» Ефрема Подгайца («Повелитель мух») и Александра Пантыкина («Гоголь. Чичиков. Души»). С другой стороны, в новейших сценических постановках «традиционных» рок-опер прослеживается тяготение к своеобразной «мюзикализации» оригинального текста, обусловленное требованиями «актуальной» режиссуры и пронизанное мотивами «насущной повседневности». В качестве примеров указанной тенденции автор публикуемой статьи рассматривает недавние отечественные спектакли, *ре-интерпретирующие* зонг-оперу Александра Журбина «Орфей и Эвридика» и рок-оперу Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание».

Ключевые слова: мюзикл, рок-опера, жанрово-стилевые взаимодействия, «Повелитель мух» Ефрема Подгайца, «Гоголь. Чичиков. Души» Александра Пантыкина, «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева, «Орфей и Эвридика» Александра Журбина.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 122–129.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.122-129.

ELENA YU. ANDRUSHCHENKO

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

The Musical and the Rock Opera at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Interactions and Dialogues

The article examines the most essential tendencies connected with the many-sided interactions of the priority sphere of “light-genre” musical theatre – the rock opera and the musical – during the course of the 2000s and 2010s. According to the researcher, the long-standing



opposition between the aforementioned genres: the rock opera as the manifestation of “artistic experimentalism” and the musical as the personification of the “commercial intentions” of modern popular culture – have presently been replaced by efficient creative dialogue. On the one hand, the contemporary musical (along with the “academic” and “non-academic” varieties of opera) makes great active use of the figurative-emotional and musical-stylistic arsenal of rock music, which saturates the musical and theatre-stage dramaturgy of recently written compositions with the appropriate energy. The apparent confirmations of this tendency are the broadly known Russian poly-genre projects – the “opera musicals” by Efim Podgaits (“Lord of the Flies”) and Alexander Pantykin (“Gogol. Chichikov. Souls”). On the second hand, in the newest productions of “traditional rock opera” one can trace the inclination towards a peculiar “musicalization” of the original text (which is stipulated by the requirements of “relevant” stage direction and permeated with motives of “vital daily occurrence”). As examples of the described tendency, the author of the article examines some of the recent Russian performances which *re-interpret* Alexander Zhurbin’s song opera “Orpheus and Eurydice” and Eduard Artemyev’s rock opera “Crime and Punishment.”

Keywords: musical, rock opera, interactions between genre and style, “Lord of the Flies” by Efrem Podgaits, “Gogol. Chichikov. Souls” by Alexander Pantykin, “Crime and Punishment” by Eduard Artemyev, “Orpheus and Eurydice” by Alexander Zhurbin.

For citation: Andrushchenko Elena Yu. The Musical and the Rock Opera at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Interactions and Dialogues. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 122–129. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.122-129.

Историческая динамика взаимоотношений мюзикла и рок-оперы к настоящему времени охватывает более чем полувековой период, в равной степени побуждая специалистов выявлять некие магистральные тенденции, которые сопутствуют обозначенному сложному и противоречивому процессу, или оценивать связанные с ним реальные художественные достижения и перспективы. Так, весьма показательны оптимистичные декларации, констатирующие плодотворный характер многообразных диалогов мюзикла и рок-оперы: «Мюзикл... заявил о своей открытости различным музыкальным и театральным стилям и техникам, старым традициям и их современному переосмыслению, рассчитанному на психологию массового зрителя-слушателя. <...> Различные разновидности оперного жанра оказа-

лись в зоне притяжения мюзикла, – отмечает А. Баева. – *Что есть сегодня рок-опера, опера-фарс, фолк-опера? Не движение ли по проложенным мюзиклом маршрутам?* [курсив мой. – Е. А.]» [4, с. 244–245].

Подобные оценки в известной мере уравниваются диаметрально противоположными негативистскими суждениями: речь идёт о пагубных творческих последствиях, обусловленных «коммерциализацией» и неизбежным «омассовлением» большинства рок-оперных проектов, их стилистической «зависимостью» от вкусов малоискушённой аудитории и др. По мнению ряда современных художественных критиков, «мюзикальные» варианты широко известных рок-опер целенаправленно «разбавляют» содержание претворяемых авторских замыслов, де-факто балансируя

на грани безвкусицы. Исходя из этого, упрощаются (точнее, выхолащиваются) и первоначальная образно-смысловая концепция, и соответствующий арсенал выразительных средств: «...слишком динамичное исполнение надлежит значительно умерить. Привлечём группу “Rolling Stones”, отнимем у них техническое оснащение и заставим играть камерную музыку. <...> Новые “усовершенствованные” и “умеренные” версии становятся обывательскими. Они куда более спокойны, в них решительно меньше рока. Там, где прежде гремели электрогитары, успокоительно звучат вибрафоны. Весь эмоциональный строй изменяется» [9, с. 299–300].

Прослеживается и стремление как-то дифференцировать «подлинные» образцы рок-опер и «модерн-мюзиклы», «рок-мюзиклы», «композиторские» рок-опусы, тяготеющие к свободному использованию определённых стилевых моделей и конкретных выразительных средств (см.: [12, с. 31; 5, с. 294–296; 11, с. 86]). Отмеченная тенденция представляется вполне закономерной, коль скоро «...произведения, которые ближе всего стоят к синкретической природе рока... в европейском смысле... трудно назвать операми, скорее это балладные спектакли, вокально-сценические циклы, скетчи – в них “оперное” находится в зародыше, оно возвращается к своим фольклорным корням, тяготея к традиции средневекового балагана или балладного представления» [11, с. 160–161]. Между тем, следует учитывать и другое: вышеупомянутый «синкретизм», как правило, не благоприятствует успеху «аутентичных» рок-опер на театральной сцене. Даже наиболее талантливые сочинения подобного рода не могут так или иначе закрепиться в репертуаре зарубежных или отечественных музыкальных

театров¹. Значительная часть «синкретических» рок-опер 1960–1990-х годов вообще не фигурирует в качестве полноценных музыкальных спектаклей, довольствуясь концертными или *semi-stage* версиями, студийными аудиозаписями концепционных альбомов и т. п. Вот почему «аутентичная» рок-опера до сих пор фактически не обладает собственным театральным-сценическим арсеналом – функцией порождающей модели применительно к данному авторскому проекту может наделяться полномасштабная опера («Падение дома Ашероу» П. Хэмилла и группы «Van Der Graaf Generator»), мистерия («Агнец на Бродвее» П. Гэбриела и группы «Genesis»), пассион («Страстное действо» Я. Андерсона и группы «Jethro Tull»)... В указанном ряду порой фигурирует и мюзикл («Возвышение и падение Зигги Стардаста» Д. Боуи, «Нострадамус» группы «Кауак»), что изначально мотивируется определённым художественным замыслом и не вызывает безоговорочного отторжения у критиков-«ортодоксов».

Если же исследователь обращается к рассмотрению композиторских рок-опер, заведомо предполагающих театрально-сценическую реализацию, то обстоятельный анализ многоаспектных сопряжений и взаимодействий такого рода опусов с жанром мюзикла представляется более чем естественным и продуктивным. Так, весьма показательной тенденцией, явственно преобладающей в отечественных рок-операх советского и постсоветского периодов, выступает многоуровневый *жанрово-стилевой синтез*. Учитывая данную особенность, А. Цукер характеризует рок-оперу как «...явление *принципиально полижанровое*. <...> Принцип “поли-” в целом является для неё одним из основополагающих, действует на



всех её уровнях, позволяя говорить о её полисюжетности, полидраматургичности, полижанровости, полистилистичности» [13, с. 170]. В композиторских же рок-операх (например, в сочинениях А. Журбина, А. Рыбникова, Р. Гринблата, И. Барданашвили) «...стилистика данного жанра... не исчерпывается роком и при всей важности последнего включает в себя многие другие слагаемые» [там же, с. 176–177]. Полемически заостряя данный тезис, некоторые современные специалисты даже констатируют ««...парадоксальное отсутствие в отечественных рок-операх *рока как такового*, в традиционном понимании, как он сложился на Западе [курсив мой. – Е. А.]» [5, с. 294]. Речь идёт, по сути, о строго дозированном использовании сферы рок-музыки в отдельных, драматургически значимых эпизодах конкретного спектакля, а также о господстве «гипердинамики», «брутальной раскованной энергии», «суперэкспрессии» и т. д. (определения В. Н. Холоповой) в эмоциональной атмосфере всех соответствующих проектов [там же].

Разумеется, выражение «рок как таковой» сегодня заведомо нуждается в корректировке – ведь эволюция рока, наблюдаемая в 1960–1990-х годах, «есть своеобразное перерождение жанра в стиль», который затем «...становится элементом широкой стилиевой системы. Он существенно изменяется в различных стилиевых модификациях: в американской, британской или европейской музыке [следует напомнить и о самобытном феномене “русского рока”, ещё ожидающем своих исследователей. – Е. А.], в направлениях джаз-рок, фолк-рок, рага-рок, барокко-рок и пр. В этом смысле рок напоминает разбегающуюся галактику, которая стремительно расширяет свои территории...» [9, с. 47–48]. Харак-

теризуя вышеуказанные процессы, авторитетный отечественный исследователь особо акцентирует «тотальную полистилистичность» как исконное, органическое «проявление внутренних свойств самой рок-музыки... свободно вбирающей в себя далёкие ей и друг другу истоки» [13, с. 177]. В конце XX – начале XXI столетия отмеченная важнейшая черта, с одной стороны, благоприятствует весьма плодотворным диалогам рок-оперы и мюзикла, а с другой стороны, – обуславливает некую дифференциацию самого рок-оперного жанра, вплоть до возникновения целого ряда специфических его подвидов: «металл-оперы» («Эльфийская рукопись» Ю. Мелисова), «техно-оперы» («2032: Легенда о несбывшемся грядущем» В. Аргонова), «лайт-оперы» («Гоголь. Чичиков. Души» А. Пантыкина)² и других (см.: [5, с. 293]).

Следовательно, представляется вполне уместным охарактеризовать упомянутую нами тенденцию жанрово-стилевых взаимодействий как расширительно трактуемую *рок-оперность*. В некоторых музыкально-сценических проектах внешне завуалированная (или, скажем, драматургически локализованная) репрезентация важнейших языковых идиом рок-стилистики более чем успешно компенсируется их доминированием на уровне образно-эмоционального подтекста, драматургических и композиционных процессов, режиссёрских и сценографических художественных решений. Убедительными тому подтверждениями являются, в частности, «рок-классик-опера» Е. Подгайца «Повелитель мух» и вышеназванная «лайт-опера» А. Пантыкина «Гоголь. Чичиков. Души». На протяжении обоих проектов изначально декларируемый авторами художественный «микст классической оперы и *мюзикла* [курсив мой. – Е. А.]»³ [8, с. 26]

приобретает ярко выраженную «роковую интенцию» благодаря соответствующему «драйву» – важнейшему принципу организации «многослойного современного музыкально-звукового пространства», по сути, наделяемому концептуальной ролью в «микстовом» (полижанровом) сочинении [5, с. 296].

Другая тенденция, заслуживающая рассмотрения и сопряжённая с диалогами рок-оперы и мюзикла, закономерно обусловлена сегодняшними проблемами сценического воплощения композиторских оперных замыслов «в стиле рок». При этом, разумеется, отмеченные проблемы лишь отчасти могут быть инспирированы драматургической уязвимостью «подлинных» рок-опер, датируемых 1970–1980-ми годами и нередко фигурирующих в качестве неких эталонов жанра для современной эпохи. Более значимым представляется общее тяготение музыкального театра наших дней к «актуальности», которая подразумевает целенаправленную модернизацию авторской партитуры и создание более или менее последовательно воплощаемой инновационной режиссёрской трактовки данного художественного текста-первоисточника. Согласно комментарию Т. Егоровой, подобные «актуализирующие» устремления, как правило, связаны с «...приспособлением жанра оперы [либо рок-оперы. – Е. А.] к современным реалиям при помощи использования не только новейших аудиовизуальных технологий, включая интерактивные системы, кинопроекцию, компьютерную графику, звукозапись, визуальные и звуковые спецэффекты, но главное – в радикальной трансформации сюжета с выведением действия в обыденную и наполненную сегодняшними бытовыми деталями натуралистическую реальность» [6, с. 43]. Примечательной особенностью

этого процесса является некая абберрация интерпретирующей режиссёрской и музыкально-критической мысли, склонной обнаруживать «безнадёжно устаревшее» и «труднодоступное» для массовой аудитории XXI столетия как в образно-смысловых мотивах либретто, так и в музыкальном языке рок-опер тридцати- или сорокалетней (!) давности: «...сегодня утрачена сама актуальность жанра рок-оперы, даже если её позиционируют как нечто уникальное <...> Кроме того, пик популярности рок-музыки прошёл очень давно... [курсив мой. – Е. А.]», и т. д. [10, с. 12].

Исходя из этого, представляется необходимым рассматривать новейшие сценические версии «актуализируемых» рок-опер в русле глобальной *мюзикализации*, предопределяющей современное развитие едва ли не всех жанров современного музыкального театра (см.: [4, с. 244–245]). Так, именно безоговорочная установка на «мюзикальность», соотносимая с требованиями внешней эффектности, максимальной броскости и комфортности для массового слушателя-зрителя, подчёркнутой злободневности событий, происходящих на сцене и отображаемых композиторскими средствами, явилась ключевым движущим мотивом недавней постановки-«реинтерпретации» отечественной рок-оперы «Преступление и наказание» Э. Артемьева (2016, режиссёр А. Кончаловский; см. об этом: [6, с. 44–45]). Сходным образом интерпретируется в последние годы зонг-опера А. Журбина «Орфей и Эвридика» (хотя при этом сохраняется несравненно более высокий уровень корректности в обращении с авторским замыслом) – не только в эстрадно-хореографических версиях, но и в оперно-балетных постановках-стилизациях прослеживается главенствующая

(порой самодовлеющая) роль зрелищности и красочности, расчётливая эксплуатация аудио- и видеоэффектов (см.: [7, с. 139, 331]). «Актуальность» подобных режиссёрских трактовок в равной степени обеспечивается новомодными изысками художников-модельеров и демонстративными параллелями с «мюзикальной классикой» 1980–1990-х годов (например, с легендарным уэбберовским «Призраком Оперы»), которые могут быть легко распознаны отечественной аудиторией благодаря недавним «русифицированным» спектаклям – интерпретациям этой «классики», поставленным на театральных сценах Москвы и Петербурга.

Разумеется, было бы ошибкой не учитывать, что упомянутые «мюзикальные» версии генетически восходят к давней и обстоятельно изученной специалистами постановочной традиции Бродвея, которая запечатлелась и в истории мировой рок-оперы («Волосы» Г. Макдермота, «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера, «Священное Писание» С. Шварца и др.). Между

тем, нынешние масштабы глобальной *мюзикализации* не только в количественном, но и в качественном плане, по сути, превосходят аналогичные параметры бродвейской технологической модели, о чём свидетельствуют хотя бы вышеперечисленные примеры, почерпнутые из отечественной постановочной практики. Равным образом диаметрально противоположная тенденция – *рок-оперность*, характерная для современных мюзиклов, – отнюдь не исчерпывается отдельными экспериментальными проектами, возникшими в недрах российского легкомюзического музыкального театра⁴. Можно полагать, что в условиях новейшей рубежной эпохи давние противоречия и конфликты между родственными жанрами современного музыкального театра закономерно смещаются на периферию общего развития рок-оперы и мюзикла, уступая место интеграционным процессам – в частности, полистилевым и полижанровым взаимодействиям, предвещаая возникновение ярких и оригинальных авторских проектов «рок-оперно-мюзикального» плана.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует напомнить, что широкая известность таких «аутентичных» рок-опер, как «Томми» П. Тауншенда и «Стена» Р. Уотерса, прежде всего обуславливается высокоталантливыми экранизациями, осуществлёнными соответственно К. Расселом и А. Паркером. Между тем, обеим указанным экранизациям сопутствовала довольно основательная переработка исходного музыкального и литературного материала.

² В данном случае авторская дефиниция конкретного сочинения (англ. *light* – лёгкий) явно перекликается с некогда распространённым обобщающим наименованием ряда

стилевых ответвлений рок-музыки рубежа 1960–1970-х годов («лайт-рок» как синоним ныне употребляемого термина «софт-рок» – см.: [2, с. 149]).

³ Подобные миксты, рассматриваемые и дифференцируемые в связи с творчеством Э. Ллойда-Уэббера, несколько ранее характеризовались нами как «мюзикл-опера» и «опера-мюзикл» (см.: [1, с. 124–125]).

⁴ Достаточно упомянуть весьма интенсивное претворение *рок-оперности*, характерное для французского мюзикла последних десятилетий (см.: [3, с. 115–118]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
2. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х годов: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 248 с.
3. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. 152 с.
4. Баева А. А. Опера // История современной отечественной музыки: учебное пособие / под ред. М. Е. Тараканова, Е. Б. Долинской. М., 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
5. Буданов А. В. Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М.: Композитор, 2014. 448 с.
6. Егорова Т. К. Рукописи не горят (о постановке А. Кончаловским оперы Э. Артемьева «Преступление и наказание») // Музыковедение. 2016. № 7. С. 42–46.
7. Журбин А. Б. Композитор, пишущий слова: О себе и своей работе. М.: Композитор, 2005. 352 с.
8. Ильичёва Н. И. Лайт-опера – новый жанр музыкального театра XXI [века] // Музыка и время. 2019. № 4. С. 25–28.
9. Макларен Л. Мадонна. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 320 с.
10. Медкова М. А. Презентация оперы Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» // Электронная музыка. 2008. № 1. С. 3–12.
11. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока: исследование. Изд. 2-е, доп. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.
12. Троицкий А. К. Рок-опера (Поп-лексикон) // Музыкальная жизнь. 1989. № 20. С. 31.
13. Цукер А. М. И рок, и симфония: исследование. М.: Композитор, 1993. 304 с.

Об авторе:

Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия),
ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

REFERENCES

1. Andrushchenko E. Yu. *Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika: monografiya* [The Musicals by Andrew Lloyd Webber from the Late 1960s to the 1980s: Subjects. A Genre. Stylistics: Monograph]. Rostov-on-Don: Kniga, 2007. 244 p.
2. Andrushchenko E. Yu. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuziklakh i rok-operakh E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: monografiya* [The Synthesizing Tendencies in the Musicals and Rock Operas by Andrew Lloyd Webber from the late 1960s to the 1980s: Monograph]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninoff Conservatory, 2015. 248 p.
3. Andrushchenko E. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: monografiya* [The Synthesizing Tendencies in Musical and Rock Opera from



the Second Half of the 20th to the Early 21st Centuries: Monograph]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninoff Conservatory, 2018. 152 p.

4. Baeva A. A. Opera [Opera]. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki: uchebnoe posobie* [History of Modern Russian Music: Textbook]. Ed. by M. Tarakanov, E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka, 2001. Issue 3: 1960–1990, pp. 186–256.

5. Budanov A. V. *Kompozitor Efrem Podgaitz: «Ya prosto pishu noty...»* [The Composer Efrem Podgaitz: “I Simply Write Notes...”]. Moscow: Kompozitor, 2014. 448 p.

6. Egorova T. K. Rukopisi ne goryat (o postanovke A. Konchalovskim opery E. Artem'eva «Prestuplenie i nakazanie») [Manuscripts do not Combust (about A. Konchalovskiy's Production of the Opera “Crime and Punishment” by Eduard Artemyev)]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2016. No. 7. Pp. 42–46.

7. Zhurbin A. B. *Kompozitor, pishuschiy slova: O sebe i svoey rabote* [The Composer who Writes Words]. Moscow: Kompozitor, 2005. 352 p.

8. Il'icheva N. I. Layt-opera – novyy zhanr muzykal'nogo teatra XXI veka [Light Opera as a New Genre of Musical Theatre in the 21st Century]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2019. No. 4, pp. 25–28.

9. Maklaren L. *Madonna* [McLaren L. Madonna]. Rostov-on-Don: Feniks, 1998. 320 p.

10. Medkova M. A. Prezentatsiya opery Eduarda Artem'eva «Prestuplenie i nakazanie» [The Presentation of the Opera “Crime and Punishment” by Eduard Artemyev]. *Elektronnaya muzyka* [Electronic Music]. 2008. No. 1, pp. 3–12.

11. Syrov V. N. *Stilevye metamorfozy roka: issledovanie* [The Style Metamorphoses of Rock: Research Work]. The 2nd supplemented edition. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 312 p.

12. Troitskiy A. Rok-opera (Pop-leksikon) [Rock Opera (Lexicon of Popular Music)]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1989. No. 20, p. 31.

13. Tsuker A. K. *I rok, i simfoniya: issledovanie* [Both Rock and Symphony: Research Work]. Moscow: Kompozitor, 1993. 304 p.

About the author:

Elena Yu. Andrushchenko, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Producing Performing Arts, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3653-4672**, cats-andru@yandex.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.130-138

А. В. ШОРНИКОВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com

Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков: к проблеме становления¹

Статья посвящена осмыслению проблемы влияния документалистики на музыкальный театр второй половины XX века. В рамках художественных экспериментов 1960–1970-х годов особое место в искусстве заняли поиски разнообразных способов работы с реальностью. Стремительные перемены в обществе, связанные с массовыми протестами против войны, капитализма, полового и расового неравенства, активировали интерес художников Западной Европы и Америки к проблемам социального, политического и экономического характера. Для понимания природы музыкальной документалистики в статье исследуется опыт документального кино и документального драматического театра, обсуждаются вопросы терминологии и сути понятия «документ» применительно к искусству. Прослеживается эволюция направленности исследований феномена от установки на максимальную аутентичность к более свободным, художественным способам работы с документальным материалом. Рассматривается проблема критериев, позволяющих отнести то или иное музыкально-театральное произведение к области музыкального документального театра. На примерах оперных сочинений Джона Адамса, Эрика Сальзмана и Стива Райха затрагивается вопрос о драматургических и композиционных особенностях музыкально-театральной документалистики.

Ключевые слова: музыкальный театр, документальный театр, Стив Райх, Джон Адамс, Эрик Сальзман, искусство и социум.

Для цитирования: Шорникова А. В. Документалистика в оперном театре рубежа XX–XXI веков: к проблеме становления // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 130–138. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.130-138.

ALEXANDRA V. SHORNIKOVA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com

Documentation Activities in the Opera Theater of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Concerning the Issue of Formation

The article is devoted to comprehension of the issue of influence of documentation activities on musical theater in the second half of the 20th century. Within the framework of the artistic experiments of the 1960s and 1970s a special place has been taken by search of diverse means

¹ Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН.

of work with reality. The swift changes in society connected with the mass protests against war, capitalism, sexual and racial inequality, activated the interest of the artists of Western Europe and America to the issues of social, political and economic character. With the aim in mind of understanding the nature of musical documentation activities, the article researches the endeavors of documentary film and documentary dramatic theater and discusses the questions of terminology and the essence of the concept of a “document” in relation to art. The author of the article traces the evolution of the directedness of the research of the phenomenon from the inclination towards a maximal authenticity to freer artistic means of work with documented materials. Examination is made of the issue of criteria, which make it possible to relate some musical theatrical composition to the domain of musical documentary theater. By the examples of the operatic compositions of John Adams, Eric Salzman and Steve Reich the question is raised about the dramaturgical and compositional peculiarities of the musical-theatrical documentation activities.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 17-04-00198-OGN supported by the RFFI.

Keywords: musical theater, documentary theater, Steve Reich, John Adams, Eric Salzman, art and society.

For citation: Shornikova Alexandra V. Documentation Activities in the Opera Theater of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Concerning the Issue of Formation. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 130–138. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.130-138.

Вопросы социальной и политической жизни общества всегда находили отражение в работах композиторов, художников, театральных деятелей США и Западной Европы. Искусство 60–70-х годов XX века служит наиболее ярким примером неоспоримости этого тезиса. Оно фиксировало и придавало очертания стремительным переменам в обществе, связанным с массовыми протестами против войны, капитализма, полового и расового неравенства. Крушение социальных утопий, как логичный исход множества потрясений шестидесятых, встряхнуло культурную среду, поставило искусство в оппозиционное положение. Атмосфера этого периода ярко и разнообразно проявилась в творчестве художников, размышляющих о том, что происходит в мире.

Если искусство XX века в целом характеризуется недоверием к традиционной

картине мира и стремлением расширить границы устоявшихся художественных форм, то в 1960–1970-е история художественного эксперимента достигает своего апогея. Вновь и вновь преодолевая границы воображаемого и вызывая чувства замешательства, раздражения и даже разочарования у обыкновенного зрителя, художники пребывали в непрерывном поиске новых форм выражения, новых возможностей работы с реальностью и переживания искусства. Очагом контрдвижения стали изобразительные искусства, однако вскоре волна инакомыслия охватила и другие области творчества. Демонстративное освобождение от постулатов модернистских концепций привело к возобновлению интереса к авангардным стратегиям начала XX века, ставшим основой для становления новой эстетики и языка. Восприятие произведения как объекта манипуляции

рынка привело к дематериализации художественного объекта. Место холста и кисти занял концепт, и перформативные практики органично вписались в эту новую парадигму. Свободные от материала в традиционном понимании, они дали понять, что «искусству нет более нужды выражать себя в долговечном предмете потребления, почтительно созерцаемом в загромождённом пространстве какого-нибудь антикварного салона» [5, р. 22].

Отказ от постулатов модернизма нашёл органичное выражение и в видеоарте, влияние которого впоследствии отразится на интересующей нас проблеме обновления оперного театра. Как известно, первые опыты в области видео носили сугубо социальный характер и были вызваны остро критическим настроем художников по отношению к общественным, экономическим и политическим реалиям. С появлением первой портативной видеокамеры видеозапись становится инструментом выражения протеста против стремительного распространения влияния средств массовой информации, против «гегемонии корпоративных медиа, закрытости и иллюзионизма телевидения» [3, с. 30]. Протестная природа явления породила целое направление, названное «видеоактивизмом». Желая перехватить в свои руки тотальный государственный контроль над медиа, видеоактивисты стали создавать коллективы и организации, занимающиеся распространением так называемых «альтернативных медиа». Стремясь оказать воздействие на широкие массы, они прибегали к способам выражения одновременно доступным и эффективным, и обращение к документальным видеоматериалам стало идеальным путём достижения этой цели. Документальный видеоарт постепенно

выделился в самостоятельный жанр видеоискусства.

Таким образом, пока деятели культуры Европы и США напряжённо осмысливали беспокойную политическую и общественную жизнь, реальность в той или иной форме стала объектом их художественного мира. Мощным потоком она ворвалась и в жизнь музыкального театра. Избирая сюжетную основу для своих сочинений, композиторы обращаются к темам социально значимым, поднимая вопросы глобальных, общечеловеческих масштабов. Подобно опыту видеоарта, документальные материалы – тексты, фотографии и видеозапись становятся для композиторов как опорой при создании либретто, так и основным (а порой и единственным) источником, обуславливающим все стороны художественного целого.

Следует отметить, что в качестве самостоятельной жанровой разновидности документальный музыкальный театр на данный момент ещё не оформился. Но известны несколько случаев, когда композиторы сами указывали на документальную природу своих сценических опусов: к примеру, документальный музыкальный видеотеатр Стива Райха и Берил Корот. Однако во второй половине XX века появляется множество оперных сочинений, несомненно, попавших под влияние этой тенденции. Каждый композитор нашёл свой собственный путь её претворения, что во многом повлияло на проблему атрибуции этих сочинений как «документальных».

Музыкальный театр как синтетическая форма искусства содержит в себе большой потенциал для трансляции социально значимых вопросов современности посредством такого сильного инструмента, как реальность. В большой степени процессы её проникновения

в художественную ткань произведений оказались закономерными, так как интерес к документалистике в рамках театра драматического – тенденция, уходящая корнями в начало XX века. Хотя драматический и музыкальный театры говорят разным языком, при попытке осмысления роли документалистики в опере нельзя игнорировать опыт, аккумулированный теоретиками документального театра. Их дискуссии ведутся много десятилетий, и накопленный за это время аналитический материал в определённой мере может быть транспонирован и на область музыкальную.

Со времён Эрвина Пискатора¹ документальный театр принимал разнообразные формы, что влекло за собой изменение в терминологии. Его называли театром реальности, театром нон-фикшен, театром репортажа, театром свидетеля, докудрамой, вербатимом и др. Независимо от этого, неизменной чертой, предопределившей его текстовые и сценические особенности, всегда оставалось одно – связь с реальностью. Сам же термин «документальный» был популяризован британским режиссёром Джоном Гирсоном в 1926 году по отношению к кинематографу. Под псевдонимом «Кинозритель» он впервые употребил этот термин в печати в рецензии на фильм Роберта Флаэрти «Моана южных морей»: «...являясь взглядом на события ежедневной жизни Полинезийской молодёжи и её семей, [картина] имеет документальную ценность» [1, с. 25–26]².

Интересно наблюдение Бэтси А. Маклейн: отталкиваясь от работ Гирсона, она рассуждает об этимологии слова «документ» и отмечает, что его корни лежат в латинском *docere* (учить). Позднее, в 1800 году в Оксфордском словаре английского языка оно также трак-

товалось, как «урок, предостережение, предупреждение». Хотя вполне очевидно, что и Гирсон, и его последователи обращались к термину в его современном значении, идущем уже от немецкого *dokument* (образец, свидетельство, доказательство) как первоисточника информации. Но возможна его трактовка и в связи с более ранней коннотацией, ведь вдыхая в документы жизнь, режиссёры, а затем и композиторы часто предусматривают некий поучительный посыл. Связывая театр с миром вне театра, они не стремятся погрузить зрителя в альтернативную реальность сцены, а вторгаются в их собственную. Они сталкивают людей с чем-то, знакомым им по их собственному опыту и оказывается, что она содержит не меньше драматического потенциала, чем художественное произведение. Давая зрителям понять, что всё то, что они видят – правда, они превратили театр в инструмент передачи политического, социального или какого-либо другого послания. Таким образом, ярлык «документальный» так или иначе, предполагал некую негласную договорённость между творцом и зрителем о том, что всё, показанное на сцене или экране, – правдивое отражение реальности. В связи с этим, наиболее актуальным вопросом, сконцентрировавшим основной интерес исследователей такого театра, стал вопрос аутентичности.

Развиваясь параллельными магистралями, теории документального театра и кино изначально отталкивались от идеи о том, что произведение должно быть максимально близко первоисточнику. Когда элементы документалистики впервые стали внедряться в театральное пространство, такие постановки носили сильный отпечаток субъективного видения режиссёра и были далеки от

права претендовать на аутентичность, в дальнейшем же недостаточная правдивость и чрезмерная художественность стали главным поводом для критики. Создателей документальных произведений уличали в попытках одурачить зрителя, заставив поверить в вымысел. Первый крупный теоретик документального кино Билл Николс, например, рассматривает явление с точки зрения этической ответственности перед зрителем, а режиссёра – как потенциального нарушителя права зрителя на правду. Он считает, что обозначение «документальный» – привилегия, достойная не просто чего-то с большой социально-политической и моральной значимостью, но произведения, чьи создатели подходят к проблеме «правды» максимально ответственно и осознают силу вредоносного воздействия «неэтичного» документального кино.

Впоследствии эта достаточно радикальная точка зрения подвергается критике со стороны многих исследователей и, как показывает практика, документальные произведения со временем далеко отходят от буквального отображения реальности. Художники всё чаще прибегают к своему законному праву на творчество, постепенно размывая границы правды. Преследование аутентичности перестаёт быть их первостепенной задачей, так как ценность документального произведения больше не измеряется уровнем точности в отражении действительности. Направленность исследований феномена также постепенно сдвигается от установки на максимальную аутентичность к более свободным, «художественным» способам работы с документальным материалом. Во многом это связано с пониманием художниками того, что универсальной правды просто не существует. Она, в отличие от

объективной реальности, осознанно конструируется и отстаивается людьми на основе их опыта, что одновременно и не аннулирует право художника на воспроизведение реальности. Хотя её восприятие может сильно варьироваться в зависимости от реципиента, обстоятельств и многих других факторов, это не значит, что все возможные взгляды заслуживают равного уважения. Авторитетное мнение, как и общепризнанная точка зрения, представленная под нестандартным углом, способны расширить наше понимание истории, включая события, с которыми мы знакомы по собственному опыту.

В соответствии с обозначенной этимологией слова, главным признаком театральной документалистики является опора на некий документ, содержащий свободную от вымышленного и субъективного информацию, зафиксированную в виде письменного, звукового, визуального или другого текста. В отличие от нарративности, опосредованной личным опытом свидетельствующего человека, она независима от повествователя. Автор документального сообщения, будь то режиссёр, либреттист или композитор – это «не повествователь, а личность, которая констатирует, то есть утверждает действительность свершившегося и комментирует его» [2, с. 151]. Как отмечает М. Н. Бакуменко, «документальность приравнивается к репортажу, отражающему определённый исторический факт; это удостоверенное, объективированное и независимое историографическое описание» [там же].

Если речь идёт о драматическом театре, документальной принято считать пьесу, в которой весь или большая часть текстового материала заимствованы из неких документов. Наиболее распространённой разновидностью такого рода

представлений является вербатим, полностью состоящий из реальных монологов или диалогов обыкновенных людей, часто записанных специально для спектакля и воспроизводимых на сцене актёрами. Критерии документалистики в музыкальном театре, как и особенности и закономерности музыкально-документальных сочинений, которые были бы общими для всех образцов, на данном этапе выделить невозможно. Каждый автор находит свой подход к работе с документальным материалом и свои пути его воплощения в контексте оперной композиции. Но возможным, и даже необходимым, представляется обозначить признаки, по которым мы причисляем к этой области произведения, не обозначенные самими авторами как документальные.

В рамках художественного целого документальный текст может существовать в различных ипостасях. В наиболее широком плане он призван выполнять функцию импульса, стимулирующего автора на создание произведения. Любая опера на исторический сюжет, таким образом, содержит в себе элемент документалистики. Как доказательство реальности событий, о которых ведётся повествование, автор в некоторых случаях может обозначить присутствие некоего документа. Так, летописец в опере М. Мусоргского «Борис Годунов» фиксирует происходящее, и рождаемый под его пером текст выступает неким подтверждением правдивости повествования. В опере композитора XX века Роберта Уилсона «Исповедь оправданного грешника» все события представлены воспроизведением мемуаров главного героя, обнаруженных при эксгумации его могилы. Однако основное внимание данного типа оперы сосредоточено вокруг её главных героев. Реальная история часто

служит лишь фоном для повествования об их судьбах, развёртывания их личных конфликтов и драматических коллизий. В опере Дж. Верди «Аида» война Египта с Эфиопией и связанные с ней события являются контекстом, в который вписана драма Амнерис, Аиды и Радамеса. Автор интерпретирует исторические события в связи с перипетиями судеб главных героев. В документальном же театре, как уже было отмечено, интерес представляет незаинтересованное объективное представление событий.

Именно такой взгляд на реальность находим в опере Джона Адамса «Никсон в Китае». Документалистика в ней не выступает основой текста либретто, но действие, разворачивающееся на сцене, является едва ли не фотографически точным воспроизведением событий, к которым он обращается. Опера демонстрирует переломный момент в развитии отношений между США и КНР – встречу президента Ричарда Никсона с коммунистическим лидером Мао Цзэдуном в 1972 году. Как и любое событие подобной значимости, она стала медийной феерией, каждая деталь которой транслировалась на телеэкраны, через радиоприёмники и заголовки газет. Авторы (композитор в сотрудничестве с режиссёром Питером Селларсом и либреттисткой Элис Гудмен) перенесли этот хорошо срежиссированный театр политических действий на музыкальную сцену. Критики даже прозвали сочинение CNN-оперой – по ассоциации с американским новостным каналом. Действительно, влияние новостного телевизионного формата ощутимо проявляет себя в некоторых особенностях сочинения. Авторы демонстрируют ряд событий, сосредоточивших наибольшее внимание прессы, детально воссоздавая их внешний антураж. Документально зафиксированная

реальность реконструирована в музыкально-сценическом пространстве, при этом авторы не прибегают к оценочной интерпретации и максимально избегают субъективного взгляда. Интересно, что структура оперы напрямую отсылает нас к жанру так называемой «Grand opera»: сквозная логика развёртывания сочинения содержит арии, ансамбли, хоры, а также обязательную для жанра балетную сцену. Сохраняя традиционный внешний каркас, композитор переосмысляет и обновляет его наполнение.

Хотя известно множество опер, сюжеты которых связаны с политическими перипетиями, но и характер событий, и способ их отображения оказывается новым для жанра и не имеет аналогов. Как сказал Адамс, ««Никсон в Китае» стал первой оперой, которая в качестве основы для своей театральной структуры использовала срежиссированное медиа-событие» (цит. по: [4, с. 67]). Впоследствии Адамс ещё не раз обращался к подобным «горячим» сюжетам, сошедшим с экранов новостных передач. Так, были созданы «Смерть Клинхоффера», повествующая о реальной истории убийства палестинскими террористами прикованного к инвалидной коляске престарелого инвалида-еврея на круизном лайнере «Акилле Лауро», и «Доктор Атомный» – о создателе атомной бомбы Р. Оппенгеймере. Для каждой из них композитор находит индивидуальные пути работы с документальным материалом.

Наследуя традицию драматического документального театра, а именно, такой его разновидности, как театр-трибунал, Эрик Сальзман кладёт в основу либретто оперы «Последние слова Голландца Шульца» стенографический текст допроса известного нью-йоркского гангстера, главаря криминального мира Нью-Йорка эпохи «сухого закона». Его «бредовые»

ответы, данные им в последние часы жизни после вооруженной атаки со стороны его соперника, были положены в основу либретто Валерией Василевски, образуя сюрреалистическую гангстерскую поэму в стиле потока сознания. Текст оригинального документа как бы от лица самого Датча зачитывается голосом писателя, в каком-то смысле гангстера от литературы, Уильяма Берроуза. Частью звукового ландшафта также являются голоса допрашивающих, диктора радио и шумовые эффекты (звуки пулемётов, визг тормозов, столкновение машин, бьющееся стекло, капающая вода и др.).

Наиболее ярко в области музыкального театра документалистика проявила себя в творчестве Стива Райха. Его документальный музыкальный видеотеатр представлен двумя сочинениями – «Пещера» и «Три истории», которые являются показательным образцом обновления музыкально-театрального спектакля и демонстрируют инновационные процессы, происходящие в художественной культуре второй половины XX века. Все элементы художественного целого обоих произведений основаны на документальном материале. Действие на сцене ограничено проекциями видеохудожницы Берил Корот, демонстрирующими отрывки исторических видеозаписей, интервью и текстовых документов. Аудиоматериал также основан на звуковом сопровождении видеозаписей и представлен двумя линиями. Первая – непосредственно документальна, это вычлененные из видеохроник звуковые сэмплы, подвергнутые обработке. Вторая представлена живыми исполнителями, чьи партии, однако, также вытекают из нотированных документальных записей.

Документальное произведение как «вторичный продукт» всегда будет ба-

лансировать на грани между реальностью и искусством, реальностью и интерпретацией, и зритель не нуждается в особых указателях или кавычках, чтобы понимать это. Реальность в искусстве становится тягучей и ковкой материей, а выбирая новые пути её преподнесения и сценической адаптации, художники порой могут достигать большего уровня реалистичности, чем содержит сам документ. Обозначив некоторые сущност-

ные характеристики музыкальной документалистики, ответ на вопрос, какова эстетика и каков перечень стабильных признаков, характеризующих документальный музыкальный театр, пока оставим открытым. Очевидно, что в настоящий момент теоретическое обоснование этого явления только начинается и фиксируется как научная проблема, разработка которой представляет актуальную область исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эрвина Пискатора с его постановкой «Несмотря ни на что!» (1925) принято считать первопроходцем в области документального театра, однако существуют и другие мнения: теоретик документального театра Гарри Фишер Даусон считает первой документальной постановкой пьесу Георга Бюхнера «Смерть Дантона» 1835 года, повествующую о судьбе Жоржа Дантона – одного из лидеров Французской революции (она содержит множество цитат из записанных

политических выступлений и других документов), а также сатирическую драму Карла Крауса «Последние дни человечества» 1918 года, основанную на материалах европейских газет.

² Традиция же документального кино берёт своё начало ранее, и звание его пионеров принято приписывать как Роберту Флаэрти с его более ранней картиной «Нанук с Севера» (1922), так и Дзиги Вертову («Годовщина революции», 1919).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакуменко М. Н. Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. 247 с.
2. Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: дис. ... канд. культурологи. М., 2008. 216 с.
3. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. Тейлор Б. Актуальное искусство. 1970–2005 / пер. с англ. Э. Д. Меленевской. М.: Слово, 2006. 256 с. (Art Today).
5. Grierson J. Flaherty's Poetic Moana // The New York Sun. February 8, 1926. Reprinted in The Documentary Tradition, ed. Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1979, pp. 25–26.

Об авторе:

Шорникова Александра Владимировна, студентка кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344029, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com

 REFERENCES

1. Bakumenko M. N. *Dokumental'nyy videomuzikal'nyy teatr Stiva Raykha v kontekste kommunikativnykh poiskov minimalizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Documentary Video Music Theater of Steve Reich in the Context of the Communicative Search for Minimalism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2012. 247 p.
2. Denikin A. A. *Amerikanskoe i evropeyskoe videoiskusstvo 1960–2005: dis. ... kand. kul'turologi* [American and European Video Art from 1960 to 2005: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Moscow, 2008. 216 p.
3. Manulkina O. B. *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: 20th Century American Music]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2010. 784 p.
4. Teylor B. *Aktual'noe iskusstvo. 1970–2005* [Taylor B. Actual Art. 1970–2005]. Translation from the English by E. D. Melenevskaya. Moscow: Slovo, 2006. 256 p.
5. Grierson J. Flaherty's Poetic Moana. *The New York Sun*. February 8, 1926. Reprinted in *The Documentary Tradition*, ed. Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1979, pp. 25–26.

About the author:

Alexandra V. Shornikova, Student at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344029, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com





А. Р. АКимова

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия*

ORCID: 0000-0002-6632-3537, nicmagk@mail.ru

Индивидуально-типологические особенности развития музыкальных, художественных и интеллектуальных способностей у детей дошкольного возраста

Высокая эффективность современных образовательных программ в сфере дополнительного художественно-эстетического воспитания и непрерывного музыкального образования дошкольников может быть обеспечена с учётом научно обоснованных типологий специальных способностей, в основе которых лежат как общепсихологические, так и психофизиологические (природные) составляющие. В представленном поисково-прикладном исследовании обозначено решение нескольких научно-исследовательских и научно-практических задач. На диагностическом этапе, в соответствии с целью исследования, осуществлён отбор диагностических методик и проведена комплексная диагностика (анкетирование родителей, опрос педагогов, тестирование детей) с использованием метода контрастных групп и привлечением респондентов из разных дошкольных учреждений по развитию отдельных видов способностей. На обобщающем этапе проанализированы результаты описательной статистики, проведена качественная их интерпретация. В результате сравнительного анализа в группах музыкального, художественного и интеллектуального развития выявлены достоверные различия: в проявлении у детей отдельных типов сенсорной чувствительности, влияющих на их познавательное развитие; в выраженности признаков творческих способностей и параметров творческого мышления в соотношении с конкретным типом дошкольного учреждения и спецификой реализации в нём образовательных программ. На прогнозно-аналитическом этапе с помощью корреляционного анализа у дошкольников определена специфика (характер и теснота) взаимосвязей аудиального, визуального и кинестетического типов восприятия и переработки информации с отдельными признаками творческих способностей и мышления. Сделаны выводы о прогностической ценности рассмотрения указанных типов в качестве индивидуально-личностных предикторов гармоничного развития отдельных (общих или специальных) способностей, представлены соответствующие рекомендации родителям и педагогам.

Ключевые слова: творческие способности, детская одарённость, индивидуально-личностные предикторы, типологический подход.

Для цитирования: Акимова А. Р. Индивидуально-типологические особенности развития музыкальных, художественных и интеллектуальных способностей у детей дошкольного возраста // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 139–149.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.139-149.

ANZHELIKA R. AKIMOVA

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

Magnitogorsk, Russia

ORCID: 0000-0002-6632-3537, nicmagk@mail.ru

Individual-Topological Features of Development of Musical, Artistic and Intellectual Abilities among Pre-School Age Children

The high effectiveness of present-day educational programs within the sphere of supplementary artistic-aesthetical upbringing and continuous education of preschoolers may be provided in the light of scientifically based typologies of special abilities at the core of which lie both generic psychological and psychophysical (natural) components. In the presented exploratory-applicative research there is an outline of a solution of several goals related to scholarly research and scholarly practice. On a diagnostic stage, in correspondence with the aim of the research a selection of diagnostic methodologies has been made and a complex diagnosis has been carried out (surveys among parents, consultation of pedagogues, testing of children) with the use of the method of contrasting groups and engaging of respondents from various preschool institutions for development of separate types of abilities. On an encompassing stage the results of expositive statistics are analyzed and a qualitative interpretation of them is carried out. As a result of comparative analysis in the groups of musical, artistic and intellectual development veracious differences are demonstrated: in the manifestation in children of separate types of sensorial sensitivity, which influences their cognitive development; in the distinct manifestation of indications of creative abilities and parameters of creative thinking in correlation with a concrete type of preschool institution and specificity of realization in it of educational programs. On the prognostic-analytical stage with the aid of correlational analysis the preschoolers show the defined specificity (character and closeness) of interconnections of audial, visual and kinesthetic types of perception and processing of information with separate indications of creative abilities and thinking. The conclusions are arrived at about the prognosticate value of examination of the indicated types of as individual-personal predictors of harmonic development of separate (general or specific) capabilities, and adequate recommendations are presented to parents and pedagogues.

Keywords: creative abilities, children's giftedness, individual-personal predictors, typological approach.

For citation: Akimova Anzhelika R. Individual-Topological Features of Development of Musical, Artistic and Intellectual Abilities among Pre-School Age Children. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 139–149. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.139-149.

Среди широкого круга вопросов, связанных с одарённостью, проблема прогнозирования развития творческого потенциала и способностей

ребёнка признаётся наиболее важной и востребованной. Уже в дошкольном возрасте может обнаружиться индивидуально-типологическое своеобразие

проявления способностей детей в области музыки, живописи и других видов искусства, что требует особого внимания для их развития со стороны родителей и педагогов. С другой стороны, ранний творческий потенциал может не проявляться до определённого возраста или более того, может остаться незамеченным окружающими. Поэтому сегодня по-прежнему дискутируется вопрос, следует ли детскому творчеству предоставить полную свободу, или необходимо специально создавать условия для его проявления и развития.

Между тем, изучение творческих способностей и одарённости личности на протяжении многих десятилетий остаётся глобальной теоретической проблемой и сложной областью междисциплинарных исследований. В рамках многочисленных когнитивных, личностных и социокультурных (образовательных) подходов накоплен богатый научно-исследовательский потенциал, позволяющий рассмотреть феномены творчества и одарённости с различных сторон [1]. Однако вопросы индивидуально-дифференцированного подхода к ранней диагностике, прогнозированию и развитию творческих способностей дошкольников, в основе которых лежат как общепсихологические, так и психофизиологические (природные) составляющие, остаются наименее разработанными. Таким образом, была поставлена цель – изучить и сравнить межиндивидуальное своеобразие дошкольников, обусловленное качественной выраженностью, спецификой и характером взаимосвязей между при-

знаками творческих способностей, творческого мышления и ведущего типа восприятия и переработки информации.

Исследование проводилось на экспериментальных базах-площадках Научно-исследовательского центра прогнозирования развития творческих способностей и детской одарённости Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Выборку исследования составили 48 детей в возрасте от 4-х до 6-ти лет (22 мальчика и 26 девочек), посещающих разные дошкольные учреждения – центры развития музыкальных, художественно-изобразительных и интеллектуальных способностей. С учётом образовательной специфики учреждений, группы детей получили соответствующие условные обозначения: «Музыканты» ($n_1=20$ детей), «Художники» ($n_2=16$ детей) и «Интеллектуалы» ($n_3=12$ детей)¹.

Для определения выраженности творческих способностей дошкольников использовались экспертные оценки родителей и педагогов. Диагностика (тестирование, наблюдение) проводилась педагогом-психологом в процессе индивидуальных творческих занятий с ребёнком. На разных этапах работы осуществлён смешанный дизайн исследования с использованием основных и дополнительных диагностических инструментов, включающих результаты:

1) Q-данных результатов опроса и анкетирования родителей;

2) L-данных экспертных оценок педагогов и родителей, полученных с помощью опросника «Карта одарённости» [7, с. 8];

¹ До начала обследования, в соответствии с законодательством РФ, родители (законные представители) несовершеннолетних подписывали информированное согласие на психолого-педагогическую диагностику детей и обработку персональных данных, а также заполняли анкету родителей.

3) Т-данных тестирования детей, полученных с помощью экспериментальных методик, направленных на выявление параметров творческого мышления (субтест П. Торренса «Закончи рисунок») [9] и ведущего типа восприятия и переработки информации (методика «Горизонтальная восьмёрка») [5, с.115].

Для обработки результатов исследования применялись статистические методы с помощью пакета IBM SPSS Statistics Base 22.0: качественный (контент) анализ, сравнительный анализ различий с помощью U-критерия Манна-Уитни и корреляционный анализ.

При сопоставлении Q-данных анкетирования родителей, в сравниваемых группах получены наиболее высокие коэффициенты «наследственной предрасположенности» (доли родства с одарёнными родственниками) и наличие творческих достижений дошкольников в области спорта (хореографии) и музыки (таблица 1)². Следовательно, подтверждается общая для всех групп тенденция раннего выявления (обнаружения) отдельных специальных способностей и возможность их потенциального проявления на данном возрастном этапе развития [2; 8].

При сопоставлении L-данных опросника «Карта одарённости» также обнаружено, что родители и педагоги всех групп одинаково близко и наиболее высоко оценивают частоту проявления и уровень развития у детей музыкальных, литературных, артистических и коммуникативных способностей, а также согласованно определяют минимальный (скрытый) уровень проявления у дошкольников технических способностей (рис. 1).

Что касается различий, то в группе «Интеллектуалов» родители и педагоги достоверно выше оценивают уровень развития у детей спортивных (хореографических) способностей. В группе «художников» значимо доминируют оценки взрослых по развитию художественно-изобразительных способностей и академической настойчивости детей, а также немного выше оцениваются признаки их интеллектуальной любознательности и креативности (таблица 2). В группе «музыкального развития», несмотря на достижения дошкольников (активное участие в музыкальных, театральных, литературных конкурсах, получение номинаций и наград), среднестатистические оценки родителей и педагогов находятся чуть ниже значений остальных групп, свидетельствуя об относительно строгих критериях экспертного оценивания способностей у юных «музыкантов».

При сопоставлении Т-данных методики «Горизонтальная восьмёрка» в сравниваемых группах выявлены достоверные различия по доминирующим каналам восприятия и переработки информации, влияющие на познавательное развитие дошкольников (таблица 2). В группе «музыкального развития» значительно преобладают характеристики аудиального типа – «слушать и говорить». В группе «художественного развития» достоверно чаще проявляются признаки кинестетического типа – «чувствовать и действовать». Группа «интеллектуального развития», по сравнению с другими детьми, характеризуется незначительным доминированием признаков визуального и кинестетического типов – «смотреть/наблюдать» и «чувствовать/действовать».

² Таблицы и рисунки см. в Приложении.

По изучаемым параметрам творческого мышления между дошкольниками также имеются различия (таблица 2, рис. 2). В рисунках «интеллектуалов» встречаются не только стандартные, но и оригинальные идеи, высокий уровень разработанности изображений с использованием цвета, штриховки, эмоциональной экспрессии, выразительности образов, деталей и их сочетаний. Вместе с тем дети из данной группы, демонстрируя высокий уровень интеллектуальной «обученности» в выполнении тестовых заданий, используют наиболее узкий диапазон категорий, предметов и явлений. В ответах доминируют изображения «знаковой» системы – геометрические фигуры, буквы и цифры (27%), которые стереотипно «видят» разные испытуемые в незавершённых фигурах теста. Совокупность полученных данных может свидетельствовать о том, что простые творческие задания для «интеллектуалов» усиливают процессы их когнитивного контроля, что укладывается в понимание творческого мышления, характеризующегося не спецификой, а *интенсивностью* задействованных когнитивных процессов, в данном случае – в пользу оригинальности и разработанности ответов. В то же время доказано, что при увеличении сложности творческой деятельности, требующей нестереотипных решений, механизмы регуляции мышления вместо «помогающих» могут оказаться «мешающими», поскольку для достижения результатов творчества необходимо, наоборот, ослаблять процессы когнитивного контроля [6].

У детей «художественного развития» достоверно чаще проявляется способность мышления к порождению большого количества идей, к быстрому и разнообразному переходу от одной темы рисунка к другой. Содержательно в ри-

сунках «художников» на первом месте встречаются: «Человек: коммуникация» (25%) и далее, по мере убывания рангов: «Животный мир» (14%), «Растительный мир» (11%): «Природная стихия» (11%), «Знаковое» (11%), «Домашний обиход» (9%), «Транспорт» (5%). Между тем, высокие показатели беглости и гибкости мышления дошкольников в соотношении с наиболее низким по всей группе коэффициентом оригинальности, могут свидетельствовать о низкой способности юных «художников» к построению единой логической линии в мышлении, концентрации и сосредоточенности внимания [9].

В группе «музыкального развития», с одной стороны, в характере и тематике рисунков встречается большинство общепринятых стандартных ответов, схематичность рисунков и репродуктивный характер завершения фигур на основе максимальной их схожести с реальным предметом или явлением. Однако, с другой стороны, представлен наиболее широкий диапазон и разнообразие ответов на предъявляемые стимулы: «Животный мир» (15%), «Природная стихия» (12%), «Растительный мир» (9%), «Знаковое» (9%), «Человек: коммуникация» (7%), «Оружие» (7%), «Декоративные композиции и узоры» (6%), «Фантастические и сказочные существа» (6%). Небольшой процент детей (2–3%) также изображают категории: «Спорт, игра, отдых», «Музыка и звуки», «Космос и небесные тела», «Механическое» и «Учебно-познавательная деятельность». В целом, в ответах «музыкантов» присутствует максимальное межиндивидуальное своеобразие, «широта и непохожесть взглядов» на окружающие предметы и явления. При этом не исключается возможность более частого столкновения интересов, проявле-

ния соревновательных позиций детей в условиях межличностного взаимодействия и общения, что также отмечается родителями и педагогами данной группы при интерпретации полученных данных.

Для решения научно-исследовательских задач и анализа многоуровневых данных, представленных в разных контекстах, – тестирование дошкольников, анкетирование и опрос родителей и педагогов, – сравниваемые группы были объединены в одну выборку испытуемых ($n=45$), за исключением показателей детей, имеющих смешанный тип восприятия и переработки информации. С помощью корреляционного анализа были получены наиболее тесные системобразующие связи между изучаемыми параметрами (таблица 3).

Показатель аудиально-ориентированного типа напрямую тесно связан с признаками музыкальных, художественно-изобразительных, артистических способностей, с выраженностью личностной характеристики «Настойчивость», с показателями беглости творческого мышления и широтой охвата мыслительных категорий дошкольников. Кинестетически-ориентированный тип наиболее тесно связан с проявлением у детей литературных, артистических, спортивно-хореографических способностей, с доминированием в творческом мышлении «символических» категорий, указывающих на способность воображения чувственно или интуитивно постичь условный характер значения символов. Следовательно, у данного типа ярче видны качества «своеобразного мыслителя», опирающегося не на вербальную систему, а на образы и символы [3]. Специфика взаимосвязей визуально-ориентированного типа определяется у детей самой пластичной (свободной) структурой и

отсутствием жестко сцепленных связей с творческими способностями, рано проявляющимися в дошкольном детстве. Выраженный показатель визуального типа, который наиболее тесно связан у дошкольников с признаками технических и художественных способностей, с интеллектуальной характеристикой «Любознательность», с преобладанием «знаковых» категорий творческого мышления, может считаться предиктором в проявлении других способностей, связанных с логико-мыслительной деятельностью, формирующейся в более позднем возрастном развитии.

В процессе онтогенеза существуют сенситивные периоды, которые характеризуются особой чувствительностью отдельных функций к воздействию внутренних (биологических) и внешних (средовых) факторов. При этом индивидуально-типологические особенности как частные (сенсорная чувствительность, слуховая, зрительная и двигательная координация), так и общие (мышление, способности) могут проявиться у ребёнка достаточно рано в его индивидуальном стиле поведения, типичных чертах деятельности и общения [2; 4; 5; 7]. В результате решения комплекса научно-практических и научно-исследовательских задач у детей дошкольного возраста определены индивидуально-типологические особенности развития творческих способностей. На межгрупповом уровне у детей имеются различия: в качественном своеобразии проявления отдельных типов сенсорной чувствительности их познавательной сферы; в выраженности признаков творческих способностей и параметров творческого мышления (беглости, гибкости, оригинальности, широты категорий) в соотношении с конкретным типом дошкольного учреждения и спецификой реализации

в нём образовательных программ. На межиндивидуальном уровне у дошкольников проявляются типологические особенности, обусловленные личностными предикторами регуляции процессов сенсорной обработки информации, их спецификой и характером взаимосвязей с отдельными типами творческих способностей и параметрами творческого мышления. Полученные данные мо-

гут быть использованы для отслеживания динамики творческого развития ребёнка, в практической реализации образовательных программ, дифференцированного подхода к обучению и целенаправленному развитию тех или иных способностей в сфере дополнительного художественно-эстетического воспитания и непрерывного музыкального образования детей дошкольного возраста.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Q-данные анкетирования родителей дошкольников
(наличие одарённых родственников и творческие достижения детей)

Способности	Музыканты, кол-во детей (%)	Художники, кол-во детей (%)	Интеллектуалы, кол-во детей (%)	Всего, кол-во детей (%)
<i>1. Одарённые родственники:</i>				
Музыкальные	5 (14,3)	2 (5,7)	4 (11,4)	11 (31,4)
Художественно-изобразительные	1 (2,9)	4 (11,4)	-	5 (14,3)
Литературные	1 (2,9)	2 (5,7)	-	3 (8,6)
Артистические	1 (2,9)	-	1 (2,9)	2 (5,7)
Технические	2 (5,7)	-	-	2 (5,7)
Спортивно-хореографические	4 (11,4)	4 (11,4)	4 (11,4)	12 (34,3)
Итого (одарённые родственники):	14 (40,1)	12 (34,2)	9 (25,7)	35 (100,0)
<i>2. Достижения ребёнка (призёр конкурсов и фестивалей):</i>				
Музыкальные	2 (11,8)	1 (5,9)	3 (17,6)	6 (35,3)
Художественно-изобразительные	-	1 (5,9)	-	1 (5,9)
Литературные	1 (5,9)	-	2 (11,8)	3 (17,6)
Артистические	1 (5,9)	-	-	1 (5,9)
Спортивно-хореографические	2 (11,8)	1 (5,9)	3 (17,6)	6 (35,3)
Итого (достижения детей):	6 (35,3)	3 (17,6)	8 (47,1)	17 (100,0)

Таблица 2. Сравнительный анализ групп дошкольников (расчёт критерия U-Манна-Уитни)

Шкалы		Ср. значения		U-test	Ср. значения		U-test	Ср. значения		U-test
		n1=20	n2=16		n2=16	n3=12		n1=20	n3=12	
Ведущий тип	Аудиальный	50	25	78*	25	25	76	50	25	51*
	Визуальный	25	25	100	25	33	55	25	33	72
	Кинестетический	15	50	75*	50	33	59	15	33	98
Параметры творческого мышления	Беглость	8,8	9,4	98**	9,4	8,8	52**	8,8	8,8	102
	Гибкость	5,1	6,3	95**	6,3	5,0	41*	5,1	5,0	99
	Оригинальность	7,1	7,3	102	7,3	10,0	53**	7,1	10,0	69**
	Разработанность	5,3	6,3	99	6,3	7,0	50**	5,3	7,0	50*
	Широта категорий	9,5	8,5	106	8,5	6,5	53**	9,5	6,5	49*
Способности	Художественно-изобразительные	21	27	75*	27	22	41*	21	22	89
	Музыкальные	21	23	99	23	23	79	21	23	93
	Литературные	20	22	102	22	21	61	20	21	86
	Артистические	22	24	103	24	22	63	22	22	94
	Технические	16	17	105	17	16	79	16	16	93
	Коммуникативные	23	25	100	25	25	82	23	25	85
	Спортивно-хореографические	20	24	98**	24	27	52**	20	27	54*
	Любознательность	22	25	99	25	22	65	22	22	93
	Креативность	20	23	108	23	22	80	20	22	74
	Настойчивость	19	23	96**	23	22	55	19	22	73

*Различия между группами значимы на уровне $p \leq 0.01$ **Различия между группами значимы на уровне $p \leq 0.05$

Таблица 3. Корреляционная матрица (n=45)

Шкалы		Шифр	АТ	ВТ	КТ	Б	Г	О	Р	Ш	ХС	МС	ЛС	АС	ТС	КС	СХС	Л	К	Н	ДР	Д
Тип	Аудиальный	АТ	1	,26	,14	,51*	,12	-,06	,01	,51*	,30**	,49*	,19	,39*	,05	,40*	,25	,26	,12	,48*	,06	,24
	Визуальный	ВТ		1	-,20	,18	,38*	,11	,18	,48*	,30**	,24	,16	,27	,47*	,28	,27	,39*	,08	,27	,12	,12
	Кинестетический	КТ			1	-,06	,22	,02	,06	,48*	,12	,12	,38*	,30**	,21	,29**	,40*	,28	,24	,26	,16	,26
Параметры творческого мышления	Беглость	БМ				1	,27	-,20	-,24	,27	,28	,24	,26	,12	,05	,19	-,14	,14	-,12	-,08	,02	,12
	Гибкость	ГМ					1	-,08	-,19	,38*	,24	,32**	,27	,14	,01	,22	-,09	,19	,21	-,22	,12	,06
	Оригинальность	ОМ						1	,16	,18	,12	-,02	,38*	,07	,02	-,06	-,10	,23	,27	,07	,01	,24
	Разработанность	РМ							1	-,22	,26	-,12	,24	,12	,14	,04	-,17	,16	,26	,27	,00	,26
	Широта категорий	ШК								1	,18	,19	,25	,23	,10	,16	-,10	,24	,12	-,18	,16	,08
Способности	Художественно-изобразительные	ХС									1	-,08	,07	,12	,22	,04	-,12	,40*	,27	,29**	,24	,12
	Музыкальные	МС										1		,27	,12	-,20	,21	,39*	,10	,30**	,49*	,27
	Литературные	ЛС											1	,26	-,10	,19	-,10	,51*	,16	,18	,20	,24
	Артистические	АС												1	-,05	,23	,24	,38*	,20	,12	,06	,26
	Технические	ТС													1	,01	-,08	,29**	,08	,22	,02	,01
	Коммуникативные	КС														1	,12	,38*	,10	,25	,24	,04
	Спортивно-хореографические	СХС															1	,30**	,06	,27	,47*	,38*
	Любознательность	Л																1	,38*	,29**	,14	,24
	Креативность	К																	1	,08	,02	,14
	Настойчивость	Н																		1	,08	,27
	Доля родства	ДР																			1	,20
	Достижения	Д																				1

*Взаимосвязи значимы на уровне $p \leq 0.01$ **Взаимосвязи значимы на уровне $p \leq 0.05$

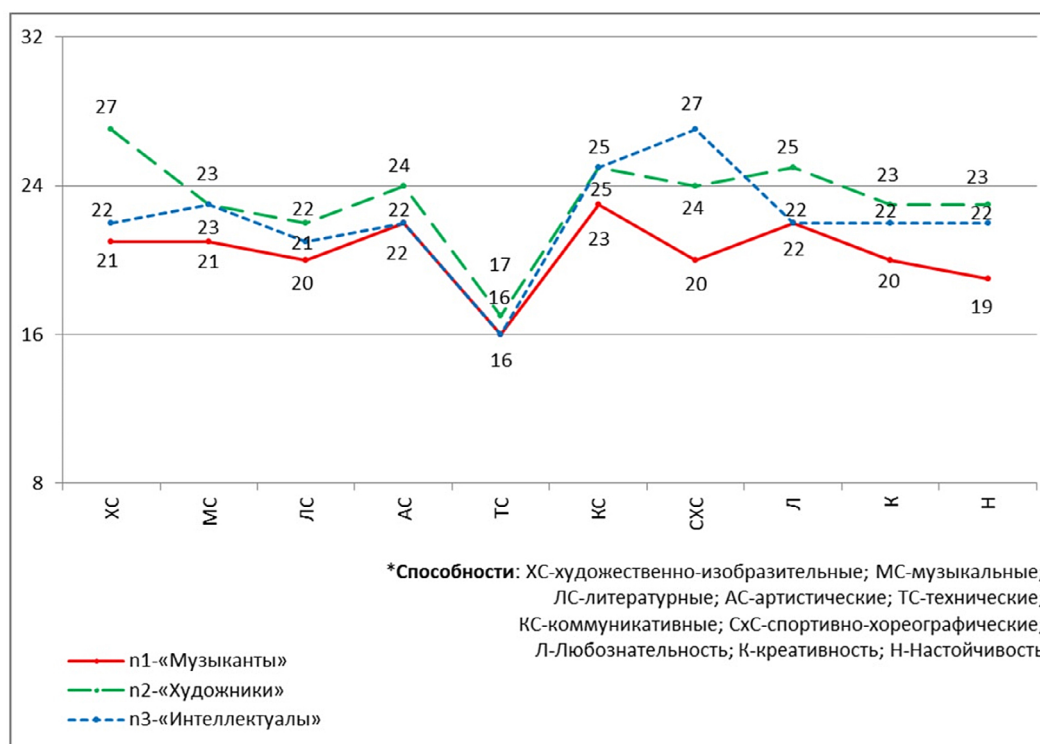


Рис. 1. L-данные экспертных оценок родителей и педагогов в проявлении творческих способностей дошкольников

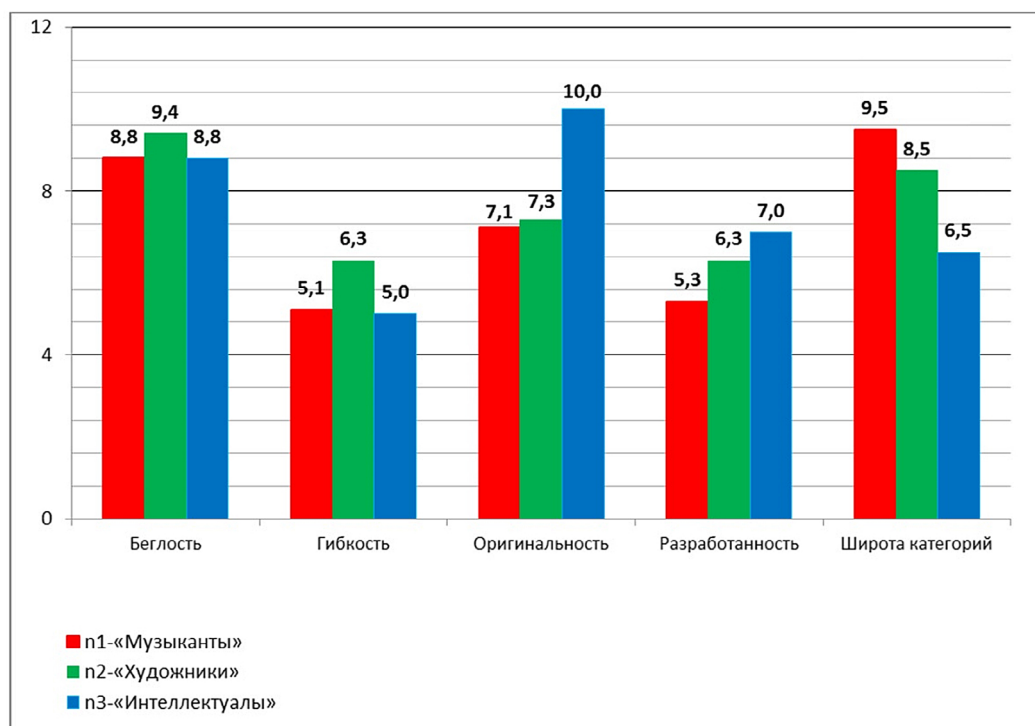


Рис. 2. Т-данные тестирования творческого мышления дошкольников (фигурный субтест П. Торренса «Закончи рисунок»)

 ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова А. Р. Современные подходы к изучению творческих способностей и одарённости // Вестник Магнитогорской консерватории. 2018. № 4. С. 52–55.
2. Кирнарская Д. К. Филогенетическая модель таланта. Универсум музыкального таланта // Психология одаренности и творчества: монография. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 102–113.
3. Мелик-Пашаев А. А. Принципы диагностики художественного развития // Психология обучения. 2015. № 10. С. 34–46.
4. Нагибина Н. Л. Психологические типы личности: влияние на музыкальную деятельность и обучение музыке: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. М., 2002. 61 с.
5. Сиротюк А. Л. Нейропсихологическое и психофизиологическое сопровождение обучения. М.: Сфера, 2003. 288 с.
6. Старченко М. Г. Психофизиология креативности // Наука и инновации. 2014. Т. 12, № 142. С. 15–19.
7. Porter L. Gifted Young Children: a Guide for Teachers and Parents. 2nd ed. Sydney, NSW: Allen & Unwin. 2005. 271 p.
8. Reinhard J. Howard Gardner's Multiple Intelligences: a Minority View: Musical Intelligence // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2015. No. 4, pp. 38–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.038-042.
9. Runco M. A., Millar G., Acar S., Cramond B. Torrance Tests of Creative Thinking as Predictors of Personal and Public Achievement: A Fifty-Year Follow-Up // Creativity Research Journal. 2010. No. 22 (4), pp. 361–368.

Об авторе:

Акимова Анжелика Ринатовна, кандидат психологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательского центра прогнозирования развития творческих способностей и детской одарённости, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-6632-3537**, nicmagk@mail.ru

 REFERENCES

1. Akimova A. R. Sovremennyye podkhody k izucheniyu tvorcheskikh sposobnostey i odaryonnosti [Contemporary Approaches to the Study of Creative Abilities and Giftedness]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory]. 2018. No. 4, pp. 52–55.
2. Kirnarskaya D. K. Filogeneticheskaya model' talanta. Universum muzykal'nogo talanta [The Phylogenetic Model of Talent. The Universe of Musical Talent]. *Psikhologiya odarennosti i tvorchestva: monografiya* [The Psychology of Giftedness and Creativity: Monograph]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2017, pp. 102–113.
3. Melik-Pashaev A. A. Printsipy diagnostiki khudozhestvennogo razvitiya [The Principles of Diagnosis of Artistic Development]. *Psikhologiya obucheniya* [Psychology of Learning]. 2015. No. 10, pp. 34–46.



4. Nagibina N. L. *Psikhologicheskie tipy lichnosti: vliyanie na muzykal'nyuyu deyatel'nost' i obuchenie muzyke: avtoref. dis. ... d-ra psikholog. nauk* [The Psychological Types of Personality: Influence on Musical Activity and Teaching Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Psychological Sciences]. Moscow, 2002. 61 p.
5. Sirotuk A. L. *Neyropsikhologicheskoe i psikhofiziologicheskoe soprovozhdenie obucheniya* [Neuropsychological and Psychophysiological Accessory of Training]. Moscow: Printing Center Sphere, 2003. 288 p.
6. Starchenko M. G. *Psikhofiziologiya kreativnosti* [The Psychophysiology of Creativity]. *Nauka i innovatsii* [Science and Innovations]. 2014. Vol. 12. No. 142, pp. 15-19.
7. Porter L. *Gifted Young Children: a Guide for Teachers and Parents*. 2nd ed. Sydney, NSW: Allen & Unwin. 2005. 271 p.
8. Reinhard J. Howard Gardner's Multiple Intelligences: a Minority View: Musical Intelligence. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 4, pp. 38-42. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.038-042.
9. Runco M. A., Millar G., Acar S., Cramond B. Torrance Tests of Creative Thinking as Predictors of Personal and Public Achievement: A Fifty-Year Follow-Up. *Creativity Research Journal*. 2010. No. 22 (4), pp. 361-368.

About the author:

Anzhelika R. Akimova, Ph.D. (Psychology), Associate Professor, Head of the Research Center for Prediction of the Development of Creative Ability and Childhood, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-6632-3537, nicmagk@mail.ru





В. В. АЗАРОВА

Санкт-Петербургский государственный университет

г. Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0003-1049-2259, azarova_v.v@inbox.ru

Об организации звукового пространства в Прологе драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре»

Целью исследования является обнаружение пути к «действительному синтезу» в прологе драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» Артюра Онеггера. Анализ композиции, драматургии и музыкального языка Пролога как обобщающего по смыслу крупного раздела произведения приводит к пониманию закономерностей взаимодействия структурных элементов драматической пьесы и вокально-симфонической формы. Автор рассматривает смысловые и композиционные функции диалога как особой формы высказывания, характерной для пьес драматического театра и для известных разновидностей литургической музыки X–XV вв. (тропы, «священные драмы», миракли, мистерии). В результате анализа выявляются композиционные особенности вокально-симфонических и вербальных эпизодов Пролога, определяются смысловые и музыкально-драматургические функции его структурных единиц, связанных с музыкальным воплощением молитвенного текста Клоделя «Из бездны я вознесла свою душу...» и начального стиха на латыни из Псалма 129 «De profundis clamavi ad Te, Domine».

В звуковом пространстве Пролога «Жанна д'Арк на костре» выявлена драматургическая многоплановость, определено значение связующих композиционных элементов (межтекстовых связей). Сделаны выводы: о временной многомерности как форме преодоления композитором линейности сюжетного повествования, позволившей современникам 1930–1940-х годов воспринимать смысл «Жанна д'Арк на костре» как актуальный; о методах развития полифонической музыкальной ткани в вокально-симфонической композиции Пролога драматической оратории; о претворении в композиции Пролога баховских принципов «контрапункта аффектов» и «централизующей силы равнодействия аффектов». Важными оказались наблюдения над драматургическими рифмами в композиции Пролога; о смысловой значимости литургической сферы в музыкально-драматургическом развитии произведения; о духовном измерении времени и вечности, раскрывающем в Прологе драматической оратории смысл явления, определённого Артюром Онеггером как «действительный синтез».

Ключевые слова: драматическая оратория, пролог, Жанна д'Арк, Артюр Онеггер, звуковое пространство, литургия.

Для цитирования: Азарова В. В. Об организации звукового пространства в Прологе драматической оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 150–158. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.150-158.

VALENTINA V. AZAROVA

St. Petersburg State University

St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0003-1049-2259, azarova_v.v@inbox.ru

About the Organization of the Sound Space in the Prologue to Arthur Honegger's Dramatic Oratorio "Jeanne d'Arc au bûcher"

The aim of the research is the discovery of the path toward the "real synthesis" in the Prologue to the dramatic oratorio "Jeanne d'Arc au bûcher" by Arthur Honegger. An analysis of the composition, dramaturgy and musical language of the Prologue as the large-scale section generalizing according to the meaning leads to the understanding of the regularities of interaction of the structural elements of a dramatic play and the vocal-symphonic form. The author examines the semantic and compositional functions of dialogue as a special form of utterance characteristic for plays from drama theater and for the well-known varieties of liturgy music from the 10th-15th centuries (tropes, "holy dramas," miracles, mysteries). As the result of the analysis the compositional peculiarities of the vocal-symphonic and verbal episodes of the Prologue are revealed, and definition is given to the semantic and musical-dramatic functions of its structural units connected with the musical manifestation of Claudel's prayerful text "From the depths I have elevated my soul..." and the initial verse in Latin from Psalm 129 "De profundis clamavi ad Te, Domine."

The sound space of the Prologue to "Jeanne d'Arc au bûcher" reveals the dramaturgical versatility, and definition is given to the connecting compositional elements (the intertextual connections). Conclusions are arrived at about the temporal multidimensionality as a form of overcoming by the composer of the linearity of plotline narration, which made it possible for the composer's contemporaries in the 1930s and 1940s to perceive the meaning of "Jeanne d'Arc au bûcher" as a relevant one; about the means of development of the contrapuntal musical texture in the vocal-symphonic composition of the Prologue to the dramatic oratorio; about the realization of the Bachian principles of "the counterpoint of affects" and the "centralizing force of the equal distribution of affects" in the composition of the Prologue. Most important were the observations of the dramatic rhymes in the composition of the Prologue; about the semantic significance of the liturgical sphere in the musical-dramaturgic development of the composition; about the spiritual dimension of time and eternity, disclosing in the Prologue to the dramatic oratorio the meaning of the phenomenon defined by Arthur Honegger as "real synthesis."

Keywords: dramatic oratorio, prologue, Jeanne d'Arc, Arthur Honegger, sound space, liturgy.

For citation: Azarova Valentina V. About the Organization of the Sound Space in the Prologue to Arthur Honegger's Dramatic Oratorio "Jeanne d'Arc au bûcher". *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 150–158. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.150-158.

В 1935 году музыка Артюра Онеггера к поэме «Жанна д'Арк на костре» представляла собой неотъемлемую часть творческого проекта

известной танцовщицы, актрисы, меценатки, заказчицы и исполнительницы главных ролей в музыкальном театре Иды Рубинштейн (1883–1960). Автор поэмы –

известный католический писатель, драматург, поэт, истолкователь Священного Писания, переводчик древних авторов, член Французской академии, выдающийся дипломат Поль Клодель (1868–1955).

В книге «Я – композитор» Онеггер заявил о приоритете Клоделя как главного автора «Жанны д’Арк на костре» [6, с. 163]. Утверждая идею необходимости особого рода адаптации музыки к драматическим ситуациям поэмы, Клодель инициировал привлечение в спектакль элементов представления традиционного японского театра Но. Заметки Клоделя «Мои мысли о театре» вошли в корпус его сочинений и исследований [8]. Онеггер отметил: «Клодель желал, чтобы в театре был достигнут действительный синтез всех его составных элементов, при котором каждый из них занимал бы только строго соответствующее его особенностям место» [6, с. 173].

Поэма Клоделя «Жанна д’Арк на костре» имеет глубинные связи с текстами Священного Писания, смысл которых является вечным. Французский народ в поэме – участник, свидетель и комментатор событий Столетней войны; коллективный герой исполняет роль, подобную роли Хора в древнегреческих трагедиях. Имя Жанны д’Арк, дочери французского народа, пробуждало в сердцах людей надежду на прекращение войны. Мысль об освобождении Франции содержится и в монологах главной героини.

Сочинённый Онеггером в 1944 году Пролог к «Жанне д’Арк на костре» был добавлен к готовому спектаклю, поставленному на сцене в виде 11 сцен. В партитуре Онеггера уже существовала цифровая разметка фрагментов, поэтому композитор отметил внутренние разделы Пролога римскими цифрами [10]. Пролог драматической оратории обобщает смысл её содержания, обнаруживает принципы

драматургии и способы взаимодействия элементов звукового пространства.

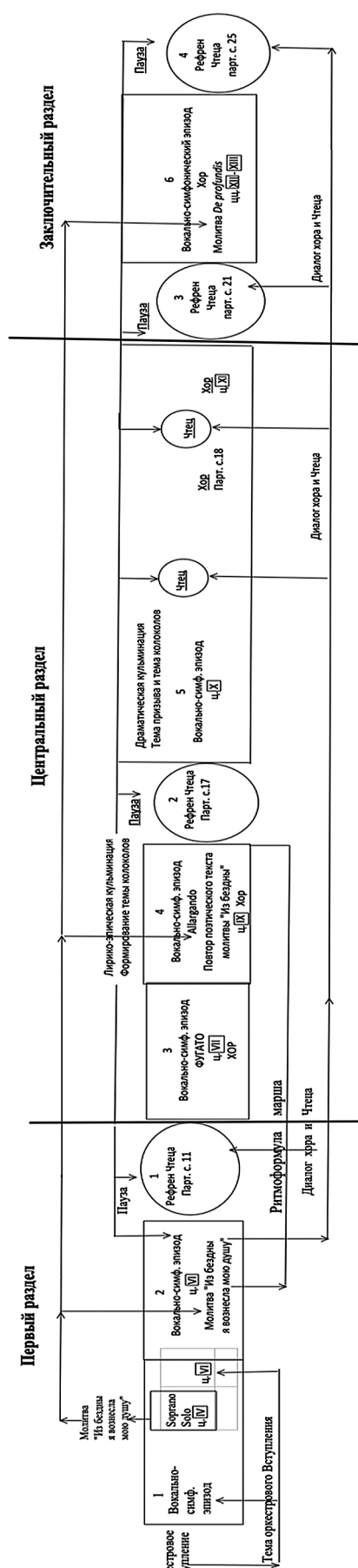
В исполнении произведения принимают участие симфонический оркестр тройного состава с участием волн Мартено, двух фортепиано и челесты; смешанный хор, детский хор, три сопрано-соло, контральто, солисты, Чтец и другие исполнители разговорных ролей. Разговорная роль Жанны д’Арк содержит множество оттенков декламации. «Между пением и разговором», – так раскрыла «тайну голоса» главной героини в «Жанне д’Арк на костре» доктор исторических наук Жюли Дерамонд, рассмотрев проблему «голосов», разделённых в драматической оратории на вокальные и разговорные [9].

Можно предположить, что исследование принципов взаимодействия структурных элементов в Прологе и выявление межтекстовых связей в его звуковом пространстве приведёт к обнаружению смысла «подлинного синтеза», достигнутого авторами «Жанны д’Арк на костре».

Многоплановая композиция Пролога основана на взаимосвязи музыкальных и театрально-драматических структурных компонентов. В Прологе условно можно обозначить три раздела: первый раздел, включающий оркестровое Вступление, центральный и заключительный разделы. Композиционный план Пролога условно можно представить в виде схемы, на которой обозначены вокально-симфонические, вербальные эпизоды, а также диалоги хора и Чтеца (см. схему 1).

Примечательно включение в Пролог диалога – известной со времён античности формы высказывания, структурного компонента как драматических пьес, так и жанровых разновидностей литургической музыки Средних веков (тропов, литургических драм, мираклей, мистерий).

В линейно-полифонической фактуре оркестрового Вступления ($\frac{12}{8}$) отчётливо



выделена основная тема начального раздела Пролога – остиная хроматическая монодия в синкопированном ритме, основанная на вращении симметричных трёхзвучных мотивов; монодия возвращается поочерёдно к тонам *as* и *des*. Контрапунктические соединения с основной темой образуют унисоны низких деревянных духовых инструментов (кларнет, бас-кларнет, 3 фагота и контрафагот) и диссонирующие педали в низком регистре в партиях струнного квинтета (*pianissimo*) [10, p. 1].

Онеггер, вслед за Клоделем, интерпретировал начало Книги Бытия: «Земля же была безвидна и пуста, и Дух Божий носился над водою» (Быт. I:2). Картина бедствий Франции в эпоху Столетней войны под пером Клоделя получила особое временное измерение: смысл событий прошлого обрёл актуальность в настоящем. Современную идейную направленность содержат начальные фразы Пролога: «Мрак!.. Мрак!.. И Франция была безвидна и пуста, и мрак окутал всё королевство, а Дух Божий, не находя пристанища, витал над хаосом душ и сердец, над хаосом души и воли, над хаосом сознания и воли» (ц. I, т. 4) [10, р. 2–4]. Онеггер включил данный текст в партию хора вокально-симфонического эпизода № 1 Пролога. Исполняемые вполголоса краткие мотивы хоровых партий в пунктирном ритме образуют полифонические соединения с тематическими элементами оркестрового Вступления.

Узловой точкой музыкальной драматургии Пролога является вокально-симфонический эпизод литургического характера, составляющий основу партии *Soprano solo*: «Из бездны я вознесла мою душу к тебе, Господи» (ц. IV) [10, р. 7]. Взаимодействие партий хора и *Soprano solo* в вокально-симфоническом эпизоде №1 Пролога образует единое по смыслу полифоническое целое.

Окончание вокально-симфонического эпизода № 1 с участием *Soprano solo* (ц. V) содержит хоровой повтор мысли о мраке и пустоте, царящих во Франции, о хаосе в душах и сознании людей (альты и басы). Фразы хора, обрамляющие эпизод с ведущей партией *Soprano solo*, образуют контрастно-полифоническое соединение с остинатной хроматической монодией в синкопированном ритме из оркестрового Вступления к Прологу. Отдельные мотивные комплексы из партии *Soprano solo* получают имитационное развитие в хоровых партиях (тенора и альты).

Вокально-симфонический эпизод № 2 (ц. VI) драматического характера, введенный в музыкальную ткань Пролога методом контрастного сопоставления, выполняет в нём функцию подготовки драматической кульминации. Поэтический текст содержит мольбу французского народа о спасении: «Спаси нас, Эли, Фортис, Искирос!» [10, р. 9]. Ритмическое единство является отличительным признаком организации звукового пространства. Затихающее тремоло литавр и педали в партии контрабасов, отмеченные ферматами, обнаруживают формообразующую функцию паузы как смысловой единицы музыкальной ткани. Пауза/цезура является средством объединения в системе взаимоотношений вербальных и вокально-симфонических элементов Пролога.

Первый вербальный эпизод с прямой речью Чтеца отмечает начало развития драматургической линии диалога хора и Чтеца. В диалогах подобного рода, основанных на общности смысла высказываний сторон, рождается «межчеловеческая общность» [4, с. 48].

Между текстом поэтического рефрена (первый вербальный эпизод) и элементами поэтического текста вокально-симфонического эпизода № 2 (партия

хора) возникают перекрёстные связи. Можно предположить, что для католического мыслителя Клоделя, как и для протестанта Онеггера, диалогическое событие представляло собой особую художественную реальность – пространство Божественного откровения. При помощи слова каждый из участников диалога имеет возможность общения не только с собеседником, но и с Христом – Божьим Словом. В трудах немецких исследователей диалогического мышления (М. Бубер, Ф. Эбнер) существует такое понимание диалога, при котором подразумевается присутствие Христа как свидетеля общения собеседников [2, с. 510–511].

Межтекстовые связи в структуре диалога охарактеризовал М. Бахтин: «Каждый элемент произведения неизбежно оказывается в точке пресечения голосов, в районе столкновения двух разнонаправленных реплик» [3, с. 444]. В Прологе драматической оратории, при переходе от хорового пения к декламации рефрена Чтецом, происходит изменение вида высказывания. Решение композитором проблемы согласования ритмического движения вокального текста и ритма произнесения слов рефрена приводит к новому осмыслению собственно музыкального, метроритмического времени звучания произведения, поскольку оно соотносится со временем, которое характеризуется как стиховое. На фоне генеральной паузы с ферматой в оркестровой партии Чтец декламирует лаконичный рефрен Пролога: «Была дева по имени Жанна» [10, р. 11]. Данный текст не обладает формой хронотопа, как не содержит векторов пространства и времени стих Евангелия от Иоанна: «Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн» [Ин., I:6]. Смысл данного высказывания вечен. В диалоге хора и Чтеца воплощена идея синтеза времени и вечности.

В центральном разделе Пролога Онеггер, как и Клодель, претворил фрагмент из Книги Исаяи, содержащий собирательную прямую речь толпы: «Кто, кто слышал когда-либо об этом? Кто видел подобное этому? Возникла ли страна в один день? Может ли родиться сразу целый народ?» [Ис., 66:8].

В вокально-симфоническом фугато ($\frac{4}{4}$) центрального раздела Пролога Онеггер применил приём дословного повтора отдельными группами хора слов из партии Чтеца: лаконичные фразы, подобно эхо, передаются от одних свидетелей и участников происходящего к другим (ц. VII) [10, р. 12]. Подобный вид техники хорового письма встречается в эпизодах *turbae* баховских пассионов.

Музыкальный материал вокально-симфонического эпизода № 4 *Allargando* (ц. IX) связан с интонационно-тематическими элементами начальных разделов Пролога [там же, с. 16]. Данный эпизод выполняет в Прологе функцию лирико-эпической кульминации. Поэтический текст хоровой партии представляет собой повтор молитвенного воззвания из партии *Soprano solo* («Из бездны я вознесла мою душу к тебе, Господи!»). Драматургическая рифма усиливает действие симфонического принципа интонационно-тематического объединения «узловых» разделов Пролога. Мелодический рельеф хоровой лирико-эпической темы *Allargando* имеет интонационное родство и с темой заключительного хора драматической оратории, в котором раскрывается смысл христианского подвига Жанны д'Арк: «Нет большей любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь!» (ц. 105, т. 5) [там же, с. 257]. Вечная истина христианства обобщила в финале произведения те составные элементы произведения, смысл которых сопоставим со словами из Евангелия: «Нет больше той

любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» [Ин., 15:13].

В звуковом пространстве эпизода *Allargando* сформирован аккордовый комплекс темы колоколов – разделённые паузами многозвучные вертикали в партиях двух фортепиано. Составляющая полифоническое целое с аккордовым тремоло струнных инструментов (*divizi*) тема колоколов является сквозной темой оратории (ц. IX, т. 1–2).

Вокально-симфонический эпизод № 5 – узловая точка музыкальной драматургии, драматическая кульминация Пролога. Поэтический текст содержит обращённый к Жанне д'Арк призыв французского народа и голосов Неба: «Дитя Божье, иди-иди-иди!» (ц. X). Пространственный вектор «земля – небо» указывает на присутствие жанрового кода мистерии в синтезе элементов музыкального и драматического театра. Духовное измерение Пролога, обобщающего мысль о духовном пути главной героини, можно обозначить как пространственное время/вечность.

Лаконичный триольный мотив, состоящий из восходящих по тонам трезвучия тонов, функционирует в качестве звукового символа восхождения. Тема колоколов в кульминации Пролога содержит смысловой подтекст, связанный с идеей смерти и бессмертия героини. Услышав звуки колоколов в ночи (Сцена VII), Жанна с нежностью вспоминает о родной деревне Домреми, а Брат Доминик упоминает о колоколах чёрных и белых [10, р. 111, 113]. Жанна д'Арк воспринимает голоса колоколов как посредников, связывающих земные голоса и голоса Неба.

В зоне драматической кульминации Пролога находится диалогический комплекс, состоящий из сходных по смыслу структурных элементов. Общность или различие доносящегося голосами смысла,

согласно учению о диалоге М. Бахтина, позволяет классифицировать диалоги как «внутренние» и «внешние» [3, с. 426]. С одной стороны, диалогическую структуру представляет «внутренний» диалог Чтеца (вопрос и ответ); с другой стороны – «внешний» диалог хора и Чтеца. «Неужели Франция навсегда останется разорванной на части?» – вопрошает Чтец. Партия интонирующего данный вопрос Чтеца насыщена патриотическим пафосом: речь идёт о бедственном положении Франции, разделённой на две части Столетней войной, и о дальнейшей судьбе французского народа. Переход от декламации к интонированию в партии Чтеца отмечает момент возрастания драматизма: способ взаимодействия голосов хора и Чтеца напоминает некоторые переломные моменты в драматическом развитии баховских пассионов, когда в чередовании начальных фраз речитатива Евангелиста и хора происходит усиление эмоционального напряжения.

В кульминации Пролога «Жанны д'Арк на костре» фразы Чтеца чередуются с репликами хора. Чтец утверждает: «То, что Бог сотворил единым, не может быть разделено человеком!». Народ (хор) снова призывает Жанну д'Арк [10, р. 18]. Хоровой повтор этого призыва завершает драматическую кульминацию Пролога (ц. XI). Новое понимание диалога Онеггером состоит в обнаружении смыслового единства фраз Чтеца и хора. Третий рефрен выполняет формообразующую функцию, разделяя центральный и заключительный разделы Пролога, завершаемый четвёртым рефреном; рефрены – драматургические рифмы Пролога.

Смысл поэтического текста вокально-симфонического эпизода № 6 Пролога состоит в обобщённом истолковании темы смерти (ц. XII–XIII). Обрамляющая Пролог мысль о разрушенной, опусто-

шённой и погружённой во мрак Франции завершена латинским текстом заупокойной молитвы *De profundis*. Заключительный эпизод Пролога № 6 претворяет смысл финальной сцены поэмы. Во время постановок драматической оратории на сцене происходит всенародное возношение Распятия. Хоровой унисон содержит непривычные акценты в начале фразы: «Да будет прославлена в веках наша сестра Жанна, бодрствующая за нас вечно, подобно пламенному вихрю, что возносится из самого сердца Франции!» [10, р. 247]. Жертвенная смерть Жанны д'Арк сопоставлена с мученичеством Христа; христианский путь героини является замыслом Бога.

В полифонической ткани вокально-симфонического эпизода № 6 Пролога присутствуют некоторые приёмы изложения, свойственные баховским пассионам. Поочередно вступающие группы голосов хора формируют характерную для «мадригальных» хоров имитационно-полифоническую фактуру. Мелодический рисунок плавно нисходящих фраз содержит внутрислоговой распев. Подобно голосам смешанного хора, оркестровые голоса проявляют «геотропизм», спускаясь к регистровому «низу».

Онеггер претворил в композиции Пролога баховский принцип «централизующей силы равнодействия аффектов» (определение М. Друскина) [5, с. 34]. Пунктирные ритмы лаконичных мотивов Онеггера сопоставимы с некоторыми равномерными пунктирными остинато в музыке Баха: названный ритм входит в звуковой комплекс символического изображения Бахом Крестной муки Христовой. В «Жанне д'Арк на костре» восходящий мотив в пунктирном ритме у медных духовых инструментов с сурдинами, сопровождающий хоровое окончание молитвы *De profundis*, является зву-



ковым символом устремления в вечность души Святой Жанны. Наделённое аффектом скорби «погребальное» звучание темы колоколов символизирует смерть Жанны д'Арк [10, p. 25].

В окончании Пролога Онеггер применил контрастное полифоническое соединение прерываемой паузами темы колоколов, звукового символа восхождения в триольном ритме и звукового символа устремления души в вечность – в пунктирном ритме. Названное полифоническое соединение напоминает композиционный принцип «контрапункта аффектов» в пассионах Баха [5, с. 42].

Соединение вокально-симфонического эпизода № 6 и заключительного вербального эпизода Пролога № 4 обнаруживает логику кругового движения драматургической линии диалога хора и Чтеца, декламирующего поэтический рефрен. Принцип нелинейного повествования прослеживается как в Прологе, так и в чередовании сцен драматической оратории.

Смысл Пролога раскрыт Онеггером как топология духовного пути Жанны д'Арк; вершиной земного пути героини является событие её смерти на костре.

Своеобразие композиции Пролога обусловлено принципами взаимодействия вокально-симфонических и вербальных

элементов звукового пространства. Межтекстовые связи оказывают влияние на организацию музыкального времени произведения, обеспечивая согласование ритмов при интонировании фраз вокального текста и декламации/интонирования рефрена.

Расстановка Онеггером ритмических акцентов и ударений в певческом тексте полностью соответствует смыслу системы просодии Клоделя. Онеггер отмечал: «Я взял себе за правило относиться бережно к пластическому рельефу слова, чтобы подчёркивать всю свойственную ему силу выражения» [6, с. 159].

«“Жанна на костре” обязана успехом Онеггеру, а не Клоделю!», – заявил Ф. Пуленк в беседе с журналистом швейцарского радио Стефаном Одемом, имея в виду первостепенную значимость музыки в поэме Клоделя и организацию Онеггером звукового пространства произведения [7, с. 129].

Свойственной христианству идее синтеза времени и вечности соответствует принцип взаимодействия структурных элементов диалога хора и Чтеца. В организации звукового пространства Пролога «Жанны д'Арк на костре» данное соответствие обнаруживает *par excellence* специфику «действительного синтеза», о котором говорил композитор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова В. В. Христианская концепция поэмы П. Клоделя «Жанна д'Арк на костре» // Культура и искусство. 2018. № 9. С. 1–26. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.9.27253. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27253 (дата публикации 31.08.2018).
2. Бахтин М. М. Избранное. Т. 1: Автор и герой в эстетическом событии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 554 с.
3. Бахтин М. М. Избранное. Т. 2: Поэтика Достоевского. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 512 с.
4. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991, 368 с.
5. Друсин М. С. Пассионы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1972. 88 с.
6. Онеггер А. О музыкальном искусстве / пер. с фр.; коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. Л.: Музыка, 1979. 264 с.

7. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья / пер. с фр. Ж. М. Грушанской. М.: Композитор, 2005. 160 с.
8. Claudel P. *Mes idées sur le Théâtre*. Paris, Gallimard, 1966. 240 p.
9. Deramond Julie. Jeanne d'Arc en littérature // Actes du colloque d'Orléans. Mai 2009. URL: <http://juliederamond.free.fr/Site%20Julie/Articles%20ju/J.%20Deramond,%20Les%20voix%20de%20Jeanne%20au%20bucher.pdf> (22.03.2019).
10. Honegger A. *Jeanne d'Arc au bûcher pour chœur mixte, chœur d'enfants & orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel*. Paris: Editions Salabert. Imprimé en Italie. Milano, 2013. 259 p.

Об авторе:

Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1049-2259**, azarova_v.v@inbox.ru

REFERENCES

1. Azarova V. V. Khristianskaya kontsepsiya poemu P. Klodelya «Zhanna d'Ark na kostre» [The Christian Conception of the Poem 'Jeanne d'Arc au bûcher' by Paul Claudel]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2018. No. 9, pp. 1–26. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.9.27253. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27253 (Publication Date: 31.08.2018).
2. Bakhtin M. M. *Izbrannoe. T. 1: Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [Selected Works. Vol. 1: The Author and the Hero in the Aesthetic Event]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2017. 554 p.
3. Bakhtin M. M. *Izbrannoe. T. 2: Poetika Dostoevskogo* [Selected Works. Vol. 2: The Poetics of Dostoevsky]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2017. 512 p.
4. Gadamer G. G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [Gadamer H. G. The Relevance of the Beautiful]. Moscow: Iskusstvo, 1991, 368 p.
5. Druskin M. S. *Passiony I. S. Bakha* [The Passions by Johann Sebastian Bach]. Leningrad: Muzyka, 1972. 88 p.
6. Onegger A. *O muzykal'nom iskusstve* [Honegger A. About The Art of Music]. Translation from the French; Comments by V. N. Alexandrova, V. I. Bykov. Leningrad: Muzyka, 1979. 264 p.
7. Pulenk F. *Dnevnik moikh pesen. Ya i moi druz'ya* [Poulenc F. Diary of My Songs. My Friends]. Translation from the French by J. M. Grushanskaya. Moscow: Kompozitor, 2005. 160 p.
8. Claudel P. *Mes idées sur le Théâtre*. Paris, Gallimard, 1966. 240 p.
9. Deramond Julie. Jeanne d'Arc en littérature. *Actes du colloque d'Orléans*. Mai 2009. URL : <http://juliederamond.free.fr/Site%20Julie/Articles%20ju/J.%20Deramond,%20Les%20voix%20de%20Jeanne%20au%20bucher.pdf> (22.03.2019).
10. Honegger A. *Jeanne d'Arc au bûcher pour chœur mixte, chœur d'enfants & orchestre. Oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel*. Paris: Editions Salabert. Imprimé en Italie. Milano, 2013. 259 p.

About the author:

Valentina V. Azarova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Organ, Harpsichord and Carillon Department, St. Petersburg State University (199034, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-1049-2259**, azarova_v.v@inbox.ru