

ISSN 2782-358X (Print)
ISSN 2782-3598 (Online)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 / 1 (46)

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, РоссияД-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, РоссияД-р иск., д-р пед. н. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, РоссияД-р пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, РоссияД-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, РоссияД-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, РоссияД-р культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, РоссияД-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Московский городской педагогический университет, РоссияД-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, РоссияД-р пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, РоссияД-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, РоссияД-р культ. **Татьяна Борисовна Сиднева**, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, РоссияД-р иск. **Ирина Петровна Сусидко**, Российская академия музыки имени Гнесиных, РоссияД-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, РоссияД-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, СШАД-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, РоссияД-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская школа музыки (консерватория), Нью-Йорк, СШАПроф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, ИталияД-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, ФранцияД-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, ВеликобританияД-р **Людвиг Хольтмайер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), ГерманияД-р **Фарогаз Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Сагтарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ

Воронежский государственный институт искусств
Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М. И. ГлинкиПетрозаводская государственная консерватория
им. А. К. ГлазуноваРостовская государственная консерватория
им. С. В. РахманиноваСаратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория
им. М. П. МусоргскогоУфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

ТВОРЧЕСКИЕ И ФИНАНСОВЫЕ ПАРТНЁРЫ

Российская академия музыки имени Гнесиных

Music Scholarship

ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

2022, № 1

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

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

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Grigory R. Konson**, Moscow City University, 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. (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) **Galina R. Tarayeva**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

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

Dr. **Farogat Azizi**, Tajik National T. Sattarov Conservatory, Tajikistan

FOUNDER

Voronezh State Institute of Arts
Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Northern Caucasus State Institute of Arts
Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

CREATIVE AND FINANCIAL PARTNERS

Russian Gnesins' Academy of Music

Address of the Editorial Office and the Publisher:
Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies".
Russian Federation, Republic of Bashkortostan, 450059, Ufa, Richard Sorge str.,
d. 17, k. 1, of. 306. Telephone: +7 (347) 216 49 73

ISSN 2782-358X (Print)
ISSN 2782-3598 (Online)

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2022

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

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

Заместитель главного редактора

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения

Редакторы

Баязитова Галия Раилевна – кандидат искусствоведения

Мингажев Артур Аскарлович

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)

Дизайн: Грицаенко Юлия Вадимовна

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

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

Deputy Chief Editor

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

Editors

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

Artur A. Mingazhev

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)

Design: Yuliya V. Gritsaenko

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 издателя, финансовых партнёров и авторов.

Выходит 4 раза в год. Свободная цена

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

Свидетельство о регистрации сетевого издания «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020

Учредитель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание»

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 publisher, financial partners and article authors.

Published four times a year. Negotiable price

The official website of the journal is

<http://journalpmn.ru>

DOI: 10.33779/2782-3598

Подписано в печать 31.03.2022. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 14,0. Усл.-печ. л. 20,8. Заказ № 195240. Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте journalpmn.ru в разделе «Архив выпусков».

Адрес типографии:

ООО «ИдеалПро»

450057, Российская Федерация, Республика Башкортостан, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, д. 3.

Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,

e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 31.03.2022. Format: 60 x 84^{1/8}. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 14,0. Printing l. 20,8. Order No. 195240. Run of 100 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website journalpmn.ru in the section “Archives.”

Printing house address:

“IdealPro” Co. Ltd

450057, Russian Federation, Republic of Bashkortostan, Ufa, prospect Salavata Yulaeva, d. 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 наименованиям научных специальностей:

Приказ № 116 24.02.2021 –

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (Педагогические науки); 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (Философия, Культурология, Искусствоведение); 5.10.3. Виды искусства (Искусствоведение)

Приказ № 209 23.03.2018 –

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).



Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); 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).



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 – Научно-методический центр «Инновационное искусствоведение» – является членом 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 Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies” and is a member of 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).

* Название журнала зарегистрировано в Федеральной службе по интеллектуальной собственности (Роспатент). Свидетельство № 824312. Приоритет: 01.06.2021 г.
The title of the journal is registered in the Federal Service for Intellectual Property (Rospatent). Testimony No. 824312. Priority: June 1, 2021.

Содержание

Горизонты музыкознания

- 7 Демченко А. И.**
Структура российской музыкальной науки:
историческое музыкознание
- 22 Казанцева Л. П.**
«Музыкальная россика»
как музыковедческий термин
- 35 Горбунова И. Б., Заливадный М. С.**
О применении вероятностно-
статистических методов в изучении
закономерностей музыки
и музыкально-педагогических
исследованиях

Международный отдел

- 50 Зандра Р. А., Суварлан С.,
Сунарто Б., Мистортоифай З.**
Яванская поп-музыка и яванский керонконг:
парадигма стратегии доминирования (англ.)
- 62 Федорченко О. А.**
Неизвестная страница биографии
хореографа Филиппо Тальони:
по материалам Российского государственного
исторического архива (англ.)

Художественный мир музыкального произведения

- 71 Рыжинский А. С.**
«Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого:
к вопросу о влиянии музыкальных
традиций православия
- 83 Домбраускене Г. Н.**
Скрытая символика в «Трёх хоралах
для большого органа» Сезара Франка

Современное музыкальное искусство

- 93 Окуева Е. Г.**
Новый романтизм в датской музыке:
о творческом методе Бенга Сёренсена

- 109 Байбеков О. М., Курмангалиева М. С.**
Интонационная природа
казахской инструментальной
народной музыки в сэмплах

Из истории музыкальной культуры России

- 123 Преснякова И. А.**
Немецкие музыкальные руководства
в русских переводах XVIII столетия:
об атрибуции первичных текстов
- 134 Радзецкая О. В.**
Нотоиздательские каталоги
провинциальных музыкальных магазинов
второй половины XIX – начала XX века:
«М. Бернгард» и «Восточная лира»
(из фондов Российской государственной
библиотеки)

Музыкальная историография

- 143 Купец Л. А.**
С чего начинается русская музыка?
Causus Глинки в биографической серии
«Жизнь замечательных людей»
- 156 Горбунова Н. А.**
Ресайклинг Игоря Стравинского
в журнале «Советская музыка»
периода 1933–1966 годов

Теория и история культуры

- 167 Царёва Н. А., Кулешов В. Е.**
Синтез форм культуры
как основная парадигма
постмодерна и метамодерна
- 179 Дёмина В. Н.**
Звуковое пространство практик
коммеморации современных музеев
- 186 Шорникова А. В.**
О влиянии перформативных черт
авангардного театра
на документальную оперу

Contents

Horizons of Musicology

- 7 **Alexander I. Demchenko**
The Structure of Russian Music Scholarship:
Historical Musicology (In Russ.)
- 22 **Liudmila P. Kazantseva**
“Musical Rossica” as a Musicological Term
(In Russ.)
- 35 **Irina B. Gorbunova, Mikhail S. Zalivadny**
About Applying Probabilistic-Static Methods
in Studying Regular Laws of Music and
Musical-Pedagogical Research Works (In Russ.)

International Division

- 50 **Rully Aprilia Zandra, Santosa Soewarlan,
Bambang Sunarto, Zulkarnain Mistortoify**
Javanese Pop and Javanese Keroncong:
The Paradigm of Domination Strategy
- 62 **Olga A. Fedorchenko**
An Unpublished Page
of Choreographer Filippo Taglioni’s Biography:
Based on Materials from the Russian State
Historical Archive

Creative Worlds of Musical Compositions

- 71 **Alexander S. Ryzhinsky**
Utrenya by Krzysztof Penderecki:
Concerning the Question of the Influence
of the Musical Traditions of Orthodox
Christianity (In Russ.)
- 83 **Galina N. Dombrauskiene**
The Hidden Symbolism of *Three Chorales*
for Large Organ by Cesar Franck (In Russ.)

Art of Contemporary Music

- 93 **Ekaterina G. Okuneva**
New Romanticism in Danish Music:
about the Artistic Method of Bent Sørensen
(In Russ.)
- 109 **Olzhas M. Baibekov, Meruert S. Kurmangalieva**
The Intonational Nature of Kazakh
Instrumental Folk Music in Samples (In Russ.)

From the History of the Musical Culture of Russia

- 123 **Inga A. Presnyakova**
German Music Manuals in 18th Century
Russian Translations: about the Attributes
of the Primary Texts
- 134 **Olga V. Radzetskaya**
The Music Publishing Catalogues
of Provincial Music Stores
in the Second Half of the 19th
and the Early 20th Centuries:
“M. Bernard” and “Vostochnaya Lira”
(from the Collections
of the Russian State Library) (In Russ.)

Musical Historiography

- 143 **Lyubov A. Kupets**
Where does Russian Music Begin?
The Case of Mikhail Glinka
in the Biographical Series of
“The Lives of Wonderful People” (In Russ.)
- 156 **Natalya A. Gorbunova**
The Recycling of Igor Stravinsky
in the Journal “Sovetskaya Muzyka”
During the Period of 1933–1966 (In Russ.)

Theory and History of Culture

- 167 **Nadezhda A. Tsareva, Valery E. Kuleshov**
Synthesis of Cultural Forms
as the Key Paradigm of the Postmodern
and Metamodern Eras (In Russ.)
- 179 **Vera N. Dyomina**
The Sonar Space of the Practices
of Commemoration
of Contemporary Museums (In Russ.)
- 186 **Alexandra V. Shornikova**
About the Influence
of the Performative Features
of the Avant-garde Theater
on Documentary Opera (In Russ.)



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Горизонты музыкознания

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.007-021

Структура российской музыкальной науки: историческое музыкознание

Александр Иванович Демченко

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация. Музыкознание – это наука, изучающая музыкальное искусство, его закономерности и особенности, а также его отношения с другими видами культуры и с действительностью в целом. Музыкознание (музыковедение) является важнейшей частью искусствознания – наряду с литературоведением (филологией), искусствоведением как наукой о пластических искусствах (архитектура, живопись, графика, скульптура и т. п.), театроведением и киноведением. Оно играет необходимую роль в системе функционирования музыки – имеются в виду её создание, исполнение и восприятие, обучение музыке и организация музыкальной жизни, осознание задач музыкального искусства и понимание путей их осуществления. В российской науке утвердилось разделение на историческое и теоретическое музыкознание. Разграничение условно, поскольку методы исторического и теоретического музыкознания редко применяются в чистом виде, и в ходе изучения того или иного явления естественно их взаимодействие. Тесное взаимодействие совершенно неизбежно, например, при рассмотрении какого-либо стиля или отдельных жанров и их совокупности (жанровые системы). Кроме того, существуют области музыкальной науки, которые невозможно отнести к историческому или теоретическому музыкознанию, поскольку они находятся на стыке смежных областей знания и современных междисциплинарных исследований. В статье рассматриваются различные области исторического музыкознания и их связь с образовательной деятельностью.

Ключевые слова: историческое музыкознание, история музыкознания, структура музыкальной науки

Для цитирования: Демченко А. И. Структура российской музыкальной науки: историческое музыкознание // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 7–21. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.007-021

Horizons of Musicology

Original article

The Structure of Russian Music Scholarship: Historical Musicology

Alexander I. Demchenko

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Abstract. Music scholarship is a discipline which studies the art of music, its regular laws and particularities, as well as its relationship with other types of culture and with reality in general. Music scholarship (musicology) is the one of the most important elements of art studies, along with literature studies (philology), art criticism as the discipline about the plastic arts (architecture, painting, graphics, sculpture), theater studies and cinema studies. It plays an indispensable role in the system of functioning of music – here its creation, performance and perception, music instruction and organization of musical life, the realization of the aims of the art of music and the understanding of the paths of their actualization. In Russian music scholarship the division into historical and theoretical music studies has been firmly established. This differentiation is conditional, since the methods of historical and theoretical music scholarship are seldom applied in pure form, and during the course of study of various different phenomena their interaction is a natural occurrence. Close interaction between them becomes absolutely inevitable in such cases as, for instance, examination any particular style or separate genres and their combination (in genre systems). Moreover, there exist such areas in music scholarship which cannot be relayed either to historical or theoretical musicology, since they are situated at the confluence of contiguous fields of knowledge and contemporary interdisciplinary research. The article examines various areas of historical music scholarship and their connection with educational activities.

Keywords: historical musicology, history of musicology, structure of music scholarship

For citation: Demchenko A. I. The Structure of Russian Music Scholarship: Historical Musicology. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 7–21. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.007-021

В то время как истоки музыкознания восходят по меньшей мере ко временам Античности, его изучение как науки началось всего столетие назад – прежде всего в трудах таких классиков, как Г. Адлер и Г. Риман¹. И, пожалуй, до сих пор пальму первенства в этой «науке о науке» держат немецкие учёные – достаточно назвать имена Г. Эггебрехта и В. Виоры². И уже вслед за ними шли французские и англоязычные авторы, по-

добные А. Мачаби и Дж. Керману³. И чем ближе к нашим дням, тем активнее заявляет о себе стремление чётко и подробно систематизировать структуру музыкознания, как делают это, например, У. Зейферт и Р. Парнкатт⁴, что доводится порой до отчётливо философского наполнения, как представлено подобное в работах Н. Мёюса (название одной из них в русском переводе – «Эпистемология аналитического музыковедения»⁵).

В российской науке первооткрывателями этого направления можно считать И. Рыжкина и Л. Мазеля⁶. Позднее их инициатива нашла продолжение во многих работах российских учёных. Возникает настоятельная потребность в формировании структурных представлений о системе взаимоотношений составляющих современного российского музыкального знания, чему адресована предлагаемая статья.

Многие исследовательские материалы в равной мере адресованы как исходным стадиям развития исторической музыкальной науки [1; 2], так и её новейшей проблематике [3; 4; 5], а также кардинальным вопросам теоретической базы [6; 7; 8].

История музыкального знания (от греч. *рассказ о прошедшем, об узнанном*) – наука, изучающая прошлое музыкального искусства и его современное состояние, выявляет и фиксирует факты, события и исследует процессы с целью воссоздания картины его развития.

Среди задач истории музыкального знания: раскрытие хода эволюции и её периодизация; характеристика музыкально-эстетических воззрений, школ, течений и направлений; изучение композиторского творчества, концертно-театральной жизни и исполнительства, нотопублицистского и книжного дела; жизнеописание деятелей музыкального искусства.

Внутренние градации истории музыкального знания:

- всемирная или всеобщая история музыки (призвана охватывать музыкальное искусство всех или хотя бы основных стран и народов мира);

- история музыки отдельных стран, народов, регионов (например, западноевропейская музыка, музыка народов Азии и т. д.);

- музыкальная регионалистика (или музыкальное краеведение) обращена к изучению музыкальной культуры отдельной местности или какого-либо населённого пункта;

- история музыки отдельных эпох и периодов (например, музыка Средневековья, музыка XIX века и т. п.);

- история отдельных видов и жанров музыкального искусства (например, история церковного искусства, массовой музыкальной культуры, оперы, симфонии, камерно-вокальной музыки, джаза и т. д.);

- история художественного стиля (барокко, классицизм, импрессионизм и др.);

- история родов музыкально-художественной деятельности (композиторское творчество, музыкальное исполнительство, музыковедение, педагогика и т. д.).

В историческое музыкальное знание в качестве отдельных отраслей входят палеография, археография и медиэвистика, источниковедение и текстология, лексикография и лексикология, библиография, нотография и дискография, а также иконография; к нему во многом примыкают этнография (фольклористика), критика, история и теория исполнительства.

Музыкальная палеография (от греч. *старинный, древний и пишу, описывать, писать*) истолковывается в различном диапазоне: наиболее узко – как наука о развитии форм нотного письма, наиболее широко – как историческая дисциплина, изучающая памятники музыкальной письменности давних эпох. Прежде всего, палеография определяет материалы и средства письма, выявляет графические формы письменных знаков как способ кодирования музыкальной информации, системы сокращений и тайнописи, прослеживает гёнезис и закономерности модификации музыкальных знаков, устанавливает их классификацию

и взаимодействие в ходе развития, принципы расшифровки, а также украшение и оформление рукописей и книг. Конечная цель – расшифровка различных систем записи музыки и их перевод на современную линейную нотацию.

Основные разделы рассматриваемой области знания – византийская (греческая), латинская (григорианская), русская певческая и армянская палеография. Русская певческая палеография исследует славяно-русские певческие рукописные памятники XII – начала XVIII веков (отдельные рукописи – до XX века), содержащие знаменные системы музыкальной записи (знаменная или крюковая, кондакарная, демественная, путевая и др.), а также связанные с ними нотолинейное письмо (так называемое киевское знамя) и знаменно-нотолинейные рукописи рубежа XVIII столетия.

Многое в палеографии обращено к вопросам *нотации* (от лат. *записывание, обозначение*) в том её состоянии, которое предшествовало современному нотному письму – речь идёт о всевозможных системах графических знаков, применявшихся для письменной фиксации музыки.

В рамках палеографии в её широком понимании развивается *музыкальная медиэвистика* (от лат. *средний и век, эпоха*) – раздел музыкальной науки, изучающий историю музыкального Средневековья. Это направление выходит за рамки музыкознания и граничит с культурологией и изучением взаимовлияния культур⁷.

Музыкальная археография в терминологическом отношении имеет практически ту же этимологию, что и палеография (от греч. *древний и пишу*). Это специальная дисциплина, разрабатывающая теорию и практику издания письменных исторических источников: их выявление и сбор, формирование спосо-

бов и правил научно-критического издания, организация публикаторской работы. Археография во многом смыкается с палеографией, поскольку в круг задач обеих областей знания входит установление места и времени создания исторических памятников, установление их авторства и разработка методологии их исследования. Обе они тесно связаны с такими вспомогательными дисциплинами, как дипломатика, хронология, генеалогия, а также с источниковедением и текстологией.

Дипломатика (от греч. *документ*) – изучение исторических актов и документов. *Хронология* (от греч. *время и слово, учение, знание, наука, изучаю*) – установление дат исторических событий и времени создания исторических источников (в том числе музыкальных текстов). *Генеалогия* (от греч. *родословная*) – изучение происхождения и родственной связи исторических лиц, родов, фамилий. Источниковедение и текстология непосредственно соприкасаются между собой (подобно взаимоотношениям палеографии и археографии).

Музыкальная текстология (от лат. *ткань, связь, соединение* и греч. *изучаю*) – отрасль музыкознания, посвящённая музыкальной письменности и фольклору в целях критической проверки, установления и организации их текстов для дальнейшего исследования и публикации. Под текстом понимается последовательность знаков, построенная согласно правилам данной знаковой системы и образующая сообщение (включая авторское сочинение без комментариев и приложений к нему).

Важнейшая задача текстологии – установление, то есть диахроническое (исторически осмысленное) и критическое прочтение текста на основе углубления

в его историю, путём изучения источников (рукописи, печатные издания, различные исторические свидетельства и творческие документы), выявления их генеалогии, классификации и интерпретации авторских переработок текста (редакций и вариантов), а также его искажений (например, редакторами или цензурой). Целью этой работы является определение аутентичных (от греч. *подлинный, достоверный*) текстов. Основное прикладное применение текстологии – эдичия (от лат. *издание*), то есть научное издание текста.

Текстологическая проблематика разделяется на две тесно связанные между собой сферы. Первая из них состоит в подготовке различного рода текстов (нотных, эпистолярных и других) к изданию, что предусматривает разработку типов и структуры изданий, расположение в них сочинений, датировку, атрибуцию, установление основного текста, комментирование, нотографическое и орфографическое оформление. Атрибуция (от лат. *приписывание*) – установление автора, времени и места создания текста; она опирается на анализ стиля, иконографии, сюжета, техники художественного исполнения, а также на результаты физических и химических исследований.

Ко второй сфере относится изучение истории текста, что подразумевает типологию рукописей, их расшифровку и транскрипцию, а также исследование творческого процесса. Транскрипция в данном случае обозначает способ письменной фиксации устной речи и музыкального изложения с помощью специальных знаков в целях возможно более точной передачи звучания.

В современном музыкознании предметом внимания и текстологического анализа также стал огромный пласт диссертационных исследований⁸.

Музыкальное источниковедение – отрасль музыкознания, разрабатывающая методы критического анализа и использования различного рода источников (в основном письменных). Общие функции этой комплексной исторической дисциплины: выявление, собирание, описание и систематизация источников. Теоретическое источниковедение изучает закономерности образования объектов, структуру и свойства содержащейся в них информации, определяет принципы их систематизации и классификации. Прикладное источниковедение составляет главным образом деятельность архивов, музеев и библиотек по сбору, хранению и описанию источников, а также работа по их публикации и исследованию. Важнейшей частью источниковедения является библиография с входящей в её состав нотографией и дискография, а также иконография.

Музыкальная библиография (от греч. *книга и пишу*) – раздел источниковедения, область научно-практической деятельности по подготовке и передаче информации о произведениях музыкальной письменности и печати. Объектом отечественной музыкальной библиографии является литература о музыке (в ряде зарубежных стран и сами музыкальные произведения – нотные издания и рукописи).

Этот род деятельности включает в себя научно обоснованное выявление произведений, их анализ и отбор по определённым признакам, их описание и систематизацию, на основе чего осуществляется составление указателей, списков, обзоров и каталогов, которые призваны дать систематизированное (по тематике, в алфавитном, хронологическом, топографическом или другом порядке) представление о соответствующих источниках.

Существуют различные типы библиографических изданий:

- общие – по отдельным историческим периодам, по национальной музыкальной культуре той или иной страны;

- тематические – по истории и теории музыки, по музыкальным жанрам, фольклору, инструментоведению, исполнительству и др.;

- персональные – о композиторах, музыковедах, фольклористах, исполнителях.

Кроме того, существует музыкальная **биобиблиография** – вид библиографии, который имеет своим объектом произведения определённого композитора (или ряда композиторов) и литературу и нём (о них) с приведением биографических данных. Музыкальной биобиблиографией называют также совокупность музыкально-библиографических пособий – она делится на научно-вспомогательную (в помощь исследовательской работе) и рекомендательную (выполняет просветительские задачи).

Наконец, существует **библиографоведение** – научная дисциплина, изучающая историю и теорию библиографии, методику и организацию библиографической деятельности.

Нотография (от греч. *знак, нота* и *пишу*) как научная дисциплина, изучающая историю, теорию и методику описания и классификации нот (изданий и рукописей), долгое время развивалась как часть музыкальной библиографии и относительно недавно выделилась в качестве самостоятельной области деятельности со своими задачами и собственной методикой. Нотографией называют также указатели, списки, обзоры и каталоги, в которых описаны, перечислены и систематизированы в определённом порядке (алфавитном, хронологическом,

тематическом или каком-либо другом) нотные издания и рукописи.

Существуют различные виды, формы и типы нотографий. Основные из них: регистрационная (создаётся для общего учёта нотной продукции), научно-информационная (в помощь специалистам в их исследовательской, исполнительской, педагогической деятельности), рекомендательная (ставит задачей отбор и пропаганду музыкальных произведений).

Нотография может быть общеотраслевой (учитывает музыкальные произведения всех видов и жанров), персональной (произведений одного композитора или репертуар какого-либо исполнителя), тематической (ограничивает отбор какой-либо темой, одним жанром или средством исполнения). В зависимости от хронологического охвата материала нотография может быть текущей или ретроспективной.

Наконец, нотографии могут быть международными и национальными, могут публиковаться отдельными изданиями или в виде самостоятельных разделов в периодических изданиях, а также в виде списков, приложенных к книгам, сборникам, отдельным статьям.

На рубеже XX века возникла **дискография** (от греч. *круг, диск* и *пишу*) – описание содержания и оформления грампластинок, аудиокассет, компакт-дисков и других электронных носителей – обычно в виде каталогов и перечней – алфавитных, тематических или фирменных, то есть подготовленных фирмами-производителями. Такие указатели и аннотированные списки публикуются и в органах периодической печати, в рецензиях и специальных приложениях к книгам о композиторах и исполнителях.

Музыкальная иконография (от греч. *изображение, образ* и *пишу*) – выявление,

описание, изучение, каталогизация и систематизация художественных изображений и фотоснимков музыкантов, музыкальных инструментов, воплощений музыкальных сюжетов в произведениях живописи, графики, в скульптуре, керамике и т. п. Музыкальная иконография – это также совокупность изображений какого-либо отдельно взятого лица либо атрибутов музыкального искусства того или иного исторического периода, художественного направления и т. д. Задачей иконографии является определение достоверности изображений, их анализ и истолкование с целью выявления сведений и свидетельств о состоянии и особенностях музыкальной культуры того или иного народа, того или иного времени.

Данные иконографии помогают лучше уяснить различные вопросы, связанные с музыкальной практикой прошлого, с социальной ролью музыки в определённые эпохи, с жизнью и творчеством отдельных представителей музыкальной культуры. Иногда иконография оказывается единственно надёжным документальным источником, позволяющим реконструировать общую картину и своеобразие обстановки, в которой протекало музицирование в условиях различных исторических эпох, дающим возможность установить типичные особенности внешнего вида, конструкции и способа использования музыкальных инструментов. Большой изобразительный материал подобного рода содержится в старинных теоретических трактатах, музыкальных руководствах, школах игры на том или ином инструменте, на титульных листах нотных изданий.

Различают музыкальную иконографию персональную и общую. Персональная иконография ставит своей задачей критический отбор и система-

тизацию изобразительного материала, относящегося к биографии отдельно взятого представителя музыкальной культуры с целью реконструкции обстановки, в которой формировалось и протекало его творчество. Общая иконография занимается собиранием и описанием изобразительного материала, относящегося к музыкальной практике различных исторических эпох и связанной с ней историей музыкального быта и музыкального инструментария.

В числе более частных проблем важное место занимает **музыкальная лексикография** (от греч. *относящийся к слову и пишу*) – теория и практика составления справочных изданий о музыке, а также совокупность подобных изданий (энциклопедии, словари, справочники). Задача этой отрасли музыкознания – разработка различных типов музыкальных словарей и научное обоснование их построения, что отражает уровень знаний данной эпохи.

По своему содержанию справочные издания делятся на универсальные (охватывают все области музыкальной культуры) и отраслевые (посвящены какому-либо отдельному роду деятельности, виду или жанру музыкального искусства). Материал располагается чаще всего по алфавитному принципу, но возможно его систематическое, а также смешанное расположение.

На самой начальной стадии своего формирования находится **музыкальная лексикология** (от греч. *относящийся к слову и изучаю*) – раздел музыкознания, изучающий лексику музыкального обихода и словарный состав музыкальной науки. Многие проблемы лексикологии, связанные с исследованием музыкальной терминологии, получают практическое преломление в лексикографии.

С историей музыкознания непосредственно соприкасаются музыкальная этнография, музыкальная критика, история и теория музыкального исполнительства.

Музыкальная этнография (от греч. *племя, народ и пишу*) может встретиться и под другими названиями: этномузыкознание, этномузыкология, музыкальная этнология, музыкальная фольклористика, сравнительное музыкознание. Этнография (народоведение) в целом – это наука об этносах (народах), изучающая их происхождение (этногенез), историю и культуру. Музыкальная этнография трактуется в своих границах несколько по-разному: как наука о народном музыкальном творчестве, то есть фольклоре, который можно понимать в достаточно широких пределах, и как отрасль музыкознания, посвящённая изучению музыки устной традиции, где предметом является традиционная бытовая (прежде всего фольклорная) музыкальная культура.

Выделение музыкальной этнографии в самостоятельную область науки обусловлено особыми формами бытования народного творчества – иными, чем те, в которых возникают и распространяются произведения письменной профессиональной музыки. Этнография изучает народную музыку одновременно как «язык» (то есть как систему специфических выразительных средств и музыкальных структур) и как «речь» (то есть специфическое исполнительское «поведение»).

Изучение народной музыки требует специальных исследовательских приёмов и навыков обращения с материалом. Сбор образцов фольклора осуществляется главным образом во время экспедиционной работы среди населения. После записи производится систематизация материала, его архивная обработка и ката-

логизация. В качестве связующего звена между фиксацией, систематизацией и исследованием народной музыки выступают музыкально-этнографические публикации – нотные антологии, региональные, жанровые или тематические сборники (с подробной паспортизацией, комментариями и развёрнутой системой указателей), а также собрания звукозаписей.

Обработка материала, собранного в процессе так называемых полевых работ, и его музыковедческий анализ сочетаются с методами смежных гуманитарных наук (общая этнография, эстетика, социология, психология, стиховедение, лингвистика и др.) и некоторых точных наук (акустика, математика, статистика, картографирование). В сферу интересов музыкальной этнографии могут входить и такие специфические моменты, как история культуры неевропейских цивилизаций, проблема миграции музыкальных стилей и инструментов и проч.

Музыкальная критика (от греч. *искусство разбирать, судить*) как отдельная отрасль музыкознания в самом общем плане предполагает изучение, анализ и оценку различных явлений музыкального искусства. Однако ясно, что отмеченное является и целью музыкальной науки. Следовательно, между музыкальной критикой и наукой не существует какого-либо коренного различия, поэтому подчас их нелегко разграничить друг от друга. Их содержание и существо стоящих перед ними задач одинаковы, но отличаются формы осуществления этих задач.

До известной степени критика акцентирует своё внимание на оценочных сторонах, поэтому её нередко трактуют как анализ, освещение или обсуждение какого-либо явления музыкального искусства с целью дать *оценку*. А далее следует, пожалуй, самое главное – это оценка

прежде всего явлений *современной* музыкальной жизни, так что в некотором роде критика оказывается «текущей» историей музыки⁹.

Отсюда во многом вытекают специфические особенности критики. Она должна быть *мобильной*, то есть оперативно, быстро откликаться на текущие, в основном новые явления музыкальной жизни (только что созданное произведение, театральная премьера, новое имя и т. п.). Критический анализ и оценка этих явлений связаны с определённой эстетической позицией – это придаёт критике черты более или менее ярко выраженной публицистичности. Именно критика особенно активно и непосредственно участвует в борьбе идейно-художественных направлений.

Среди основных функций критики – информативная и популяризаторская, то есть оперативное освещение и пропаганда новых сочинений, новых имён, новых артефактов (фактов художественной жизни). В определённом смысле критика является посредником между композитором или исполнителем и слушателем.

Интерпретируя происходящее в искусстве, разъясняя его смысл и значимость, критик формирует вкусы публики, её взгляды на различные художественные явления. В. Стасов утверждал: «*Критика неизмеримо более нужна для публики, чем для авторов. Критика есть воспитание*»¹⁰. Но она необходима и для носителей искусства, выражая мнение слушательской среды и тем самым воздействуя на них с позиций общества.

Критика рассчитана на максимально широкую аудиторию, это наиболее массовый по своему охвату род музыкально-деятельности. В силу такой адресованности как необходимость вытекает умение передавать свои впечатления,

суждения и оценки доступно, с большой убеждающей силой и в яркой форме.

Наиболее распространённые литературно-публицистические жанры критики: рецензия, статья, нотографическая заметка, обозрение, очерк (эссе), полемическая реплика. Среди видов рецензии как ведущего жанра – рецензия на концерт (с точки зрения композиторского творчества или исполнительского искусства), отклик на событие музыкальной жизни, рецензия на издание, рецензия на радио- или телепередачу, рецензия на звуко- или видеозаписи, рецензия на рецензию. Масштаб критических работ представлен в диапазоне от краткой газетной или журнальной заметки до развёрнутой статьи с подробным анализом и тщательным обоснованием высказываемых суждений.

Не всегда и не во всех видах критической деятельности эти суждения опираются на скрупулёзный анализ, поскольку критико-эстетический разбор произведения чаще всего предусматривает общую эстетическую оценку произведения, обычно без углубления в анализ выразительных средств, особенностей формы и т. п. Поэтому последующее изучение материала может заставить внести коррективы, изменить оценку. Избежать грубых ошибок может помочь только чувство ответственности за сказанное, корректное отношение к рецензируемому материалу и тонкая, высокоразвитая художественная интуиция, острый слух, способность схватывать и выделять самое главное.

История и теория музыкального исполнительства обращена к творческому процессу воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского искусства. Выделение этой научной дисциплины в самостоятельную отрасль музыковедения (в вузах читается

специальный курс) определяется спецификой музыкального искусства. В отличие от ряда других видов художественного творчества, музыка нуждается в посредничестве исполнителя, поскольку, существуя в виде нотной записи, своё реальное звучание и общественное бытие музыкальное произведение обретает лишь в ходе звуковой реализации нотного текста.

Важнейшая сторона музыкального исполнительства – *интерпретация* (от лат. *разъяснение, истолкование*), связанная с тем, что даже при самом строгом соблюдении указаний композитора исполнитель может во многом по-разному трактовать одну и ту же нотную запись музыкального произведения. Характер интерпретации зависит от эстетических принципов исполнительской школы или направления, к которым принадлежит артист, от его индивидуальных особенностей и его идейно-художественного замысла. Подлинная интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского текста.

Существуют разделы музыкальной науки, которые затруднительно или даже невозможно отнести к историческому или теоретическому музыкознанию. Они находятся либо на стыке этих двух основных сфер музыковедения, либо существуют как бы автономно – это учение о музыкальных жанрах, теория стилей, музыкальная эстетика, социология музыки, музыкальная герменевтика и либретология.

Музыкальный жанр (лат. *род, вид*) – многозначное понятие, характеризующее роды и виды музыкальных произведений в связи с их происхождением и

художественным назначением, использованием круга выразительных средств, способом и условиями исполнения и восприятия, а также с особенностями содержания и формы.

Рубрикация музыкальных жанров чрезвычайно многообразна. Например, по способу исполнения различаются жанры вокальные (сольные, ансамблевые, хоровые), инструментальные (сольные, ансамблевые, оркестровые), вокально-инструментальные; по месту и условиям исполнения – театральные, концертные, камерные, киномузыка и др.; по назначению – академические, массовые, бытовые и т. п., в том числе и так называемые первичные (песня, танец, марш и др.); по содержанию – лирические, эпические, драматические и т. д. Проблемы музыкальных жанров затрагиваются во всех областях музыкознания.

Категория *стиля* (от лат. *палочка для письма; способ изложения, склад речи*) подразумевает общность образной системы, средств художественной выразительности, технических приёмов – общность, коренящуюся в социально-исторических условиях, в мировоззрении и жизнеощущении творцов искусства, в их творческом методе, в общих закономерностях музыкально-исторического процесса и обусловленную единством идейно-художественного содержания. Понятие музыкального стиля включает как эстетический, так и исторический аспекты.

В эстетическом аспекте оно имеет оценочное значение, указывая на единство, органичную взаимосвязь выразительных средств произведения, на диалектическое соотношение традиционного и новаторского в индивидуальном композиторском языке. При этом стилевые признаки музыки прошлого, закрепляя за собой определённые содержательные ассоциации,



могут выступать как «второй язык», на котором говорится о «первом», то есть об атмосфере эпохи, об идейно-эмоциональных ценностях, воплощаемых в стилизуемых языковых нормах (стилизация, полистилистика).

В историческом аспекте музыкальный стиль означает типологические особенности системы музыкального языка как этапа в общем процессе или отдельной линии в развитии искусства.

Можно говорить о стиле конкретного произведения или жанра, об индивидуальности стиля (творческой манере) какого-либо автора, а также о стиле художественных направлений и целых эпох, поскольку единство общественно-исторического содержания определяет в них общность художественных принципов, средств, приёмов.

О музыкальном стиле правомерно говорить и в отношении исполнительской интерпретации, система выразительных средств которой зависит от стиля исполняемого материала, но в то же время обладает относительной самостоятельностью. Как можно было заметить по предыдущему изложению, синонимом термина *стиль* нередко выступает слово *язык* (художественный язык, музыкальный язык).

Музыкальная эстетика (от греч. *чувствующий, чувственный*) – наиболее общая из наук о музыке, опирающаяся на данные, выводы и обобщения всех отраслей исторического и теоретического музыкознания. Она изучает музыку как специфический вид искусства, что предполагает анализ диалектического соотношения общих законов чувственно-образного освоения бытия, специфических законов художественного творчества и конкретных закономерностей музыкального искусства, а также исследует

отношение музыки к действительности, её место в системе различных видов искусства, феномен музыкального мышления, структуру музыкального образа и средства его создания, соотношение в нём эмоционального и рационального, выразительного и изобразительного, воздействие музыки на человека и т. д.

Являясь своего рода философией музыки, эстетика связана с общефилософскими концепциями и опосредует их методологическое влияние на различные области музыкознания.

Социология музыки (иногда употребляют словосочетание *музыкальная социология*; от лат. *общество* и греч. *изучаю*) – наука о взаимосвязях музыки и общества и влиянии конкретных форм её общественного бытования на музыкальное творчество, исполнительство и публику. Она рассматривает музыку как социально обусловленное явление, включая исследование того, каким образом в её содержании и форме отражается жизнь общества, мировоззрение композитора, изучает общие закономерности развития музыкальных культур и их историческую типологию, формы музыкальной жизни общества, различные виды музыкальной деятельности (фольклорной, профессиональной и самодеятельной), особенности музыкальной коммуникации в разных социальных условиях, механизмы формирования музыкальных интересов, вкусов и потребностей различных социальных групп общества, закономерности исполнительских трактовок музыкальных произведений, проблемы доступности и популярности музыкального произведения.

В сферу эмпирической (конкретной, прикладной) социологии музыки входит исследование данных музыкальной жизни: отчёты концертных организаций,

статистика производства и сбыта нот, книг, аудио- и видеозаписей, результаты опросов и анкетирования музыкантов и слушателей и т. п. Этот материал является фактологической основой для разработки вопросов теоретической социологии музыки и одновременно служит практическим целям управления музыкальной культурой, прогнозирования её развития.

Предметом социологических исследований становятся главным образом конкретные формы общественного бытия музыки в определённых социальных условиях. Это направление обращено непосредственно к практике музыкальной жизни и призвано способствовать поиску путей к решению на научной основе её насущных вопросов.

Либреттология (от итал. *книжечка* и греч. *изучаю*) предполагает изучение не только того, что традиционно составляет содержание различных либретто (словесный текст оперы, оперетты, оратории, кантаты; литературный сценарий балета, пантомимы; изложение содержания оперы, балета, оперетты), но и всего, что имеет отношение к взаимодействию слова и музыки (включая жанры программной музыки).

Исключительно широкая и важная сфера музыкальной деятельности связана с обучением музыке и с её распространением. Ведущие направления в этой сфере – во многом взаимосвязанные между собой музыкальное воспитание, музыкальное образование, музыкальное просвещение и музыкальная педагогика.

Музыкальное воспитание – процесс приобщения личности к музыкальной культуре, развитие музыкального слуха и вкуса, способностей к восприятию и пониманию музыки. Основные формы приобщения к музыке (используются

преимущественно в работе с детьми и юношеством): слушание музыки, музыкальные игры, участие в различных формах исполнительства (например, хоровое пение), импровизация, музыкальные теле- и радиопередачи, книги и лекции о музыке.

Музыкальное образование – процесс и результат усвоения систематизированных знаний, умений и навыков, необходимых для музыкальной деятельности. Под музыкальным образованием понимают также систему организации обучения в музыкальных учебных заведениях. Различают музыкальное образование общее (достаточное для любителей) и специальное, подготавливающее к профессиональной работе – композиторской, научной, исполнительской, педагогической. Помимо обучения под руководством педагогов, образованность может достигаться и путём самообразования.

Музыкальное просвещение – процесс распространения музыкальных знаний и музыкального образования. Понимаемое таким образом, оно вбирает в себя только что рассмотренные музыкальное воспитание и музыкальное образование. В узком, довольно распространённом значении слова музыкальное просвещение сводится к различного рода популяризации знаний в среде взрослых любителей музыки.

Музыкальная педагогика (от греч. *воспитывать*) – наука о музыкальном воспитании и обучении. Раскрывает сущность, цели, задачи и закономерности формирования личности в процессе музыкального образования. В системе музыкального обучения присутствуют история музыки, музыкальная критика, история и теория исполнительства, музыкальная литература. В российской системе академического консерваторского



образования они построены на концепции выразительных средств музыки. Отдельным образовательным предметом в специальных учебных музыкальных заведениях является **методика преподавания**, формирующая навыки преподавания музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин. Аналогично именуется и наука о методах преподавания.

Музыкальная историография (от греч. *рассказ о прошедшем, об узнанном, об исследованном и пишу*; иначе – суждение о суждении) изучает эволюцию музыкально-исторической науки (буквально – история истории), накопление знаний, полемику в истолковании музыкальных явлений, смену методологических направлений. Осуществляется это в опоре на источники соответствующих сведений в книжной литературе, в нотных и рукописных текстах, имеющих отношение к истории музыкального искусства.

Историографией называют также совокупность музыкально-исторических исследований, появившихся в какой-либо период или относящихся к какому-либо периоду, либо посвящённых изучению какой-либо проблемы. Один из ключевых вопросов историографии – длительный, многоэтапный, сложный процесс превращения исторических знаний в музыкально-историческую науку.

Музыкальная историология (от греч. *история и изучаю*) – теория исто-

рического музыкознания, методология исторического музыкознания. **Метод** (от греч. *путь исследования, теория, учение*) – способ теоретического изучения, построения или обоснования системы знания, совокупность приёмов и операций научного исследования и изложения материала. **Методология** (от греч. *метод и изучаю*) – анализ методов, приёмов и средств исследования, изучение форм и способов научного познания, а также сама совокупность методов, применяемых в данной науке.

Музыкальная историология рассматривает структуру, логическую организацию и принципы построения исторического музыкознания, внутренние механизмы движения и организации музыкально-исторического знания. В частности затрагивается проблема многосоставности музыкально-исторической науки, которая может строиться по геоэтническому принципу (история музыки отдельных стран и народов, всемирная или всеобщая история музыки), по хронологическому принципу (история музыки отдельных эпох и периодов, история музыки всех времён), по жанровому принципу и т. д.

Отмеченные выше отрасли и направления исторического музыкознания говорят о его исключительной разветвлённости и впечатляющем многообразии, их состоянии на сегодняшний день требует углублённого изучения.

Примечания

¹ Adler G. Methode der musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919. 222 S.; Riemann H. Grundriss der Musikwissenschaft Lpz.: Public domain, 1928. 328 S.

² Eggebrecht H.-H. Studien zur musikalischen Terminologie. Berlin: Merseburger, 1965. 385 S.; Wiora W. Historische und systematische Musikwissenschaft. Darmstadt: H. Schneider in Tutzing, 1980. 480 S.



³ Machabey A. *La Musicologie*. Paris: Presses universitaires de France, 1962. 282 p.; Kerman J. *Musicology*. London: Fontana Press/Collins, 1985. 268 p.

⁴ Seifert U. *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft. Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft*. Bonn: Orpheus Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1993. 236 S.; Parncutt R. *Systematic musicology and the history and future of Western musical scholarship* // *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. 2007. Vol. 1, Issue 1, pp. 1–32.

⁵ Meeùs N. *Épistémologie d'une musicologie analytique* // *Musurgia*. 2015. Vol. XXII / 3–4, S. 101–120.

⁶ Рыжкин И. Я., Мазель Л. А. *Очерки по истории теоретического музыкознания*. М.: Музгиз, 1934–1939. Вып. 1–2.

⁷ Алексеева Г. В. *Проблемы адаптации византийского пения на Руси: монография*. Владивосток: Дальнаука РАН, 1996. 380 с.; Алексеева Г. В. *Византийская русская певческая палеография: исследование*. СПб.: Дмитрий Буланов, 1997. 368 с.

⁸ Науменко Т. И. *Текстология музыкальной науки*. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.

⁹ А. Сохор на этот счёт заметил: «Писать историю современности всегда было уделом публицистики (а в искусстве – критики). По меркам минувших, даже сравнительно недавних эпох (например, XIX века) 10, 20 и 30 лет – малая величина на часах истории, срок недостаточный для того, чтобы творческое явление стало объектом искусствознания как науки. Поэтому учёные прошлого обычно останавливались на предшествующем этапе, посвящая современникам лишь критические этюды и очерки». См.: Сохор А. Н. *Музыка и общество*. М.: Знание, 1972. С. 23.

¹⁰ Стасов В. В. *Собр. соч.* Т. 3. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1894. Стб. 850.

Список источников

1. Коломиец Г. Г. *Философия Аристотеля в значении онтологического статуса музыки* // *Вестник Российского университета дружбы народов*. 2018. Т. 22, № 1. С. 55–64. <https://doi.org/10.22363/2313-2018-22-1-55>

2. Лабинцева Л. П. *Истоки музыкально-педагогического образования в культуре античного мира* // *ИКОНИ*. 2021. № 4. С. 36–42. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4>

3. Jiwen Yang, Jinfang Wang. *Effect of English Vocabulary on English Reading Performance in the Wenzhou-Kean University* // *Open Access Library Journal*. 2022. Vol. 9, No. 2, pp. 89–96. <https://doi.org/10.4236/oalib.1108389>

4. Lum Li Yuen. *Effects of Music-Based Intervention on English Proficiency among Primary School Pupils in Selangor* // *Open Journal of Social Sciences*. 2022. Vol. 10, No. 2, pp. 42–53. DOI: 10.4236/jss.2022.102006

5. Казанцева Л. П. *Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика* // *ИКОНИ*. 2021. № 4. С. 68–83. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.068-083>

6. Чжан Фан. *Интерпретация понятий «интонация» и «исполнительское интонирование» в российском музыкознании* // *Международный научно-исследовательский журнал*. 2021. № 12. С. 110–113. <https://doi.org/10.18454/IRJ.2227-6017>

7. Shaymukhametova L. N. *The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking* // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2017. № 1. С. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073



8. Науменко Т. И. Национальная тематика в музыковедческих исследованиях: история и современность // Музыкальное искусство Евразии: традиции и современность. 2020. № 1. С. 28–34. <https://doi.org/10.26176/maetam.2020.25.84.001>

Информация об авторе:

А. И. Демченко – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

References

1. Kolomiets G. G. Aristotle Philosophy within the Meaning of the Ontological Status of Music. *RUDN Journal of Philosophy*. 2018. Vol. 22, No. 1, pp. 55–64. (In Russ.) <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2018-22-1-55-64>
2. Labintseva L. P. The Origins of Musical and Pedagogical Education in the Culture of the Ancient World. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 36–42. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.036-042>
3. Jiwen Yang, Jinfang Wang. Effect of English Vocabulary on English Reading Performance in the Wenzhou-Kean University. *Open Access Library Journal*. 2022. Vol. 9, No. 2, pp. 89–96. <https://doi.org/10.4236/oalib.1108389>
4. Lum Li Yuen. Effects of Music-Based Intervention on English Proficiency among Primary School Pupils in Selangor. *Open Journal of Social Sciences*. 2022. Vol. 10, No. 2, pp. 42–53. DOI: 10.4236/jss.2022.102006
5. Kazantseva L. P. Musical Intonation: Concept, Sound Aspect, Semantics. *ICONI*. 2021. No. 3, pp. 68–83. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.068-083>
6. Zhang Fang. Interpretation of the Concepts of “Intonation” and “Performing Intonation” in Russian Musicology. *International Research Journal*. 2021. No. 12, pp. 110–113. (In Russ.) <https://doi.org/10.18454/IRJ.2227-6017>
7. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073
8. Naumenko T. I. National Theme in the Music Researchers: History and Modernity. *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii: traditsii i sovremennost'* [Musical Art of Eurasia: Traditions and Modernity]. 2020. No. 1, pp. 28–34. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/maetam.2020.25.84.001>

Information about the author:

Alexander I. Demchenko – Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate and Head of the International Center for Comprehensive Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 22.01.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 08.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 10.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Горизонты музыкознания

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034

«Музыкальная россика» как музыковедческий термин

Людмила Павловна Казанцева

Астраханская государственная консерватория,

г. Астрахань, Россия,

kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Аннотация. На протяжении столетий в музыке зарубежных композиторов складывалась область художественных произведений, посвящённых России. Опыт некоторых сфер знания – книговедения, источниковедения, архивоведения, картографии, коллекционирования, истории, литературоведения, искусствоведения, киноведения – обусловил возможность применения к этому сегменту творчества известного в научном обиходе понятия «россика». В статье предлагается и обосновывается понимание «музыкальной россики» как области музыкального творчества, отображающей видение России (в узком значении – русского) сквозь призму зарубежной культуры. Учитывая важность ментально-культурологического дистанцирования российского и нероссийского, правомерно приобщение к музыкальной россике композиторского творчества эмигрантов, связанное с бывшей родиной. Допускается дифференцирующее деление понятия («немецкая музыкальная россика», «песенно-романсовая россика», «фольклорная россика» и т. д.).

Понятие «музыкальная россика» открывает ряд возможностей: привлечь внимание к малоизвестной грани наследия выдающихся мастеров (Ж. Бизе, Ш. Гуно, Г. Доницетти, Ф. Мендельсона-Бартольди, Ф. Шуберта), ввести в научное пространство артефакты, отодвинутые на периферию исторического процесса, осмыслить не только отдельные опусы, но и серьёзную творческую тенденцию, обозначить продуктивное для музыкознания проблемное поле. «Музыкальная россика» позволяет построить более полную картину зарубежного музыкального мира, сформировать объективную оценку значимости русской музыки как части общемирового музыкального процесса, переоценить роль литературного багажа России (через его многочисленные музыкальные интерпретации) в зарубежной культуре, а тем самым – внести посильный вклад в формирование как самосознания россиянина, так и объективного международного имиджа России.

Ключевые слова: музыкальная россика, *rossica*, русская тема, *Chanson russe*, *Danse russe*, *À la Russe*, программность, русская литература

Для цитирования: Казанцева Л. П. «Музыкальная россика» как музыковедческий термин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 22–34.

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034

Horizons of Musicology

Original article

“Musical Rossica” as a Musicological Term

Liudmila P. Kazantseva

*Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia,
kazantseva-lp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

Abstract. During the course of centuries in the music of composers from outside of Russia one can discern an entire category of works dedicated to Russia. The experience of certain spheres of knowledge – book studies, source studies, archival studies, map studies, collecting, history, literary studies, art studies, cinema studies – has stipulated the possibility of applying the concept of “Rossica,” well-known in scholarly use, to this segment of artistic expression. The article offers and substantiates the concept of “musical Rossica” as a sphere of musical creativity, demonstrating a vision of Russia (or, in the narrow sense, of Russianness) through the prism of other cultures. Considering the importance of mental-culturological distancing of the *Russian* from the *non-Russian*, it becomes a legitimate position to add to the musical Rossica the compositional legacy of Russian émigrés connected with their former homeland. A differentiation of the concept (“German musical Rossica,” “romance-song Rossica,” “folk music Rossica,” etc.) is accepted.

The concept of “musical Rossica” discloses a number of possibilities: to attract attention to the lesser-known marginal field of the outstanding masters’ heritage (Georges Bizet, Charles Gounod, Gaetano Donizetti, Felix Mendelssohn-Bartholdy and Franz Schubert); to bring into the scholarly domain artefacts previously cast aside onto the periphery of the historical process; to find meaning not only with separate works, but with a serious artistic tendency; to indicate a problem field which would be productive for musicology. “Musical Rossica” makes it possible to build a more complete picture of the musical field outside of Russia, to form an objective evaluation of the significance of Russian music as a part of the world music process, to overestimate the role of the literary heritage of Russia (through its numerous musical interpretations) in foreign culture, and, thereby, to make a feasible contribution to the formation of the self-consciousness of Russians, as well as an objective international image of Russia.

Keywords: musical Rossica, Rossica, Russian theme, *Chanson russe*, *Danse russe*, *À la Russe*, programmatic characters, Russian literature

For citation: Kazantseva L. P. “Musical Rossica” as a Musicological Term. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 22–34. (In Russ.)

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034

В последние десятилетия в музыкознании отчётливо обозначилась область исследований, посвящённых тому, как Россия отображается в творчестве зарубежных музыкантов. Эта

исследовательская сфера сформировалась вполне закономерно. Историческое музыкознание хорошо помнит о вкладе академика Якоба фон Штелина – его «записках», составленных во второй полови-

не XVIII века¹, – в исследование того, как представители зарубежного искусства осваивали в своей музыке культурно-историческое пространство России. Позже, в начале XX столетия, наши знания о таком творчестве пополнились капитальными трудами Н. Финдейзена², а затем и других исследователей.

В современном музыкознании этот раздел науки образовали труды, в которых русское сквозь призму зарубежного видения осмысливается в разных ракурсах. Один из них, межкультурный, – влияние русской культуры на зарубежную: английскую, немецкую, японскую и т. д.³ Другой, межвидовой, – музыкальная интерпретация иностранцами произведений русской литературы; он выдерживается в многочисленных справочно-информационных изданиях⁴, обзорных и аналитических публикациях.

К обозначенной нами области творчества исследователи применяют и жанровый подход. Особенно плодотворным он оказался при концентрации внимания на музыкальном театре [1]⁵ и камерном вокальном творчестве⁶. Яркую краску в ландшафт музыки о России «зарубежного происхождения» внесли работы о батальном жанре⁷.

Привлекательна для исследователей деятельность зарубежных музыкантов в России, получивших здесь творческий импульс. Она рассматривается и в широком историко-культурологическом контексте⁸, и в справочно-информационной плоскости, аккумулирующей сведения об иностранных музыкантах в России⁹, и в персонологическом аспекте – как творческо-биографические портреты музыкантов¹⁰.

Проводятся исследования историко-фактологического характера. Такие сфокусированы, с одной стороны,

на музыкально-культурологических «странствованиях» популярных песен, с которыми связан имидж России («Налюбопытствуй, чтобы печали», «При долинушке стояла», бесспорно держащая пальму первенства некогда невероятно популярная в Европе мелодия с немецкоязычным текстом *Schöne Minka*¹¹), с другой – на отдельно взятых произведениях на «русскую тему»¹².

Заметная ветвь творческого «отзеркаливания» российского прошлого – музыка наших соотечественников, волею судеб оказавшихся разлучёнными с Родиной, но верой и правдой продолжавших служить её культуре и духовно-нравственным идеалам. Благодаря усилиям исследователей достойное место в истории музыкального искусства заняли С. Борткевич, А. Гречанинов, В. Дукельский (Вернон Дюк), А. Черепнин и другие представители «русского зарубежья» [2; 3]¹³.

Даже беглый эскизный обзор свидетельствует о том, что музыкознание уловило и настойчиво разрабатывает сложившуюся в музыкальном искусстве тематическую область, которая может получить наименование *музыкальная россика*. Это понятие мыслится как конкретизирующее ответвление уже хорошо известного в научном обиходе термина *россика*. Последний возник в середине XIX века, когда после 1850 года в Императорской публичной библиотеке благодаря деятельности её директора барона М. Корфа стал формироваться особый отдел литературных произведений о России, появлявшихся на иностранных языках с конца XV века в нашей стране или за рубежом. С тех времён до наших дней под россикой принято понимать зарубежную литературу о нашей стране и её народе¹⁴.



В настоящее время термин «россика», на первый взгляд, чётко сформулированный, применяется широко, но – в разных областях знания – вариативно. Остановимся на этом вопросе, без которого невозможно определиться с содержанием понятия в его приложении к творчеству музыкальному.

Безусловно, традиционное толкование понятия, ведущее начало из XIX века, в своей основе сохраняется *книговедением*. Показывая некоторые разногласия в российской библиографии и науке о книге, И. Трояк приводит терминологические константы, ставшие здесь определяющими: «В июне 1995 г. в РГБ [Российской государственной библиотеке. – Л. К.] состоялось I Всероссийское совещание по проблемам россики <...> Одним из решений, принятых на данном мероприятии, была рекомендация рассматривать россику как экстериорику. В неё включались произведения печати, изданные за пределами России, но так или иначе связанные с ней. Данное понятие охватывает основные категории материалов: 1) по содержанию – зарубежные документы о данной стране и народах, её населяющих; 2) по авторскому признаку – оригинальные произведения и переводы авторов данной страны и выходцев из неё, опубликованных за рубежом; 3) по языковому признаку – документы на национальном языке (языках) данной страны, созданные за рубежом» [4, с. 68]. Впрочем, и достигнутое соглашение, как отмечает автор, не привело к окончательной однозначности понятия.

Тем не менее оно прижилось и за пределами собирания и изучения книжной продукции – в *источниковедении* и *архивоведении*, занимающемся документалистикой, в *картографии*, в которой оформляется собрание карт России, вы-

полненных иностранными авторами. Понятие «россика» оказалось весьма востребованным в *коллекционировании*, где оно понадобилось для обозначения одной из тематических областей накопления артефактов (знаков почтовой оплаты, штемпелей, значков, медалей, монет и других предметов) – выпущенных за границей и имеющих отношение к России.

Понятие, аккумулирующее духовный опыт человечества, связанный с Россией, определило концепцию некоторых общественных организаций и их изданий. В 1929 году эмигрантами из России во главе с бывшим офицером царской армии Евгением Архангельским было образовано Русское общество филателистов в Югославии. Позже под именем «Общество русской филателии “Россика”» оно переместилось в США, продолжая служить объединению соотечественников-коллекционеров за рубежом и популяризовать российскую филателию во всём мире. Начиная с 1930 года Общество публиковало сначала на русском, а затем на английском языках специальный журнал *Rossica* с исследованиями по истории русских и советских почтовых марок.

Бесценна деятельность фонда *Academia Rossica*, созданного в Великобритании в 2000 году как структура, способствующая поддержке и развитию культурных связей между Россией и Западом. Фонд, возглавляемый Светланой Аджубей, стремится к углублению понимания русской культуры за рубежом. Он проводит фестивали русской литературы «Слово», «Недели русского языка и литературы в Британии», конкурсы на лучший перевод произведений отечественных писателей на английский язык, встречи российских литераторов с британскими читателями и издателями, с 2007 года – фестиваль российского кино.

Фонд также издаёт свой англоязычный иллюстрированный журнал о русской культуре *Rossica* (главный редактор С. Аджубей). На страницах его первого выпуска, например, размещены материалы о творчестве Альфреда Шнитке и посвящённом его памяти фестивале в Лондоне (январь 2001 года), а также о выставке икон в Третьяковской галерее «София Премудрость Божия»¹⁵.

Разумеется, нас особо интересуют близкие музыковедению гуманитарные науки. В них, как показывает практика, складываются кластеры, подпадающие под понятие «россика». О его значимости, скажем, в *истории*, говорит публикация издательством НЛО в 2003–2020 годах серии монографий *Historia Rossica* в 113 книгах¹⁶. В *литературоведении* россикой объединены труды, изданные за пределами России, но содержательно относящаяся к стране и русским¹⁷. Отечественное *искусствоведение* считает россикой художественно-изобразительные произведения иностранцев, работавших в России, главным образом, живописцев XVIII – начала XIX веков¹⁸. Для *киноведения* россика – это область кинематографического творчества с изображением России и русских¹⁹. Думается, вполне назрела научная адаптация зарекомендовавшего себя термина и в музыковедении.

Под музыкальной россикой следует понимать область музыкального творчества, отображающую видение России (в узком значении – русского) сквозь призму зарубежной культуры.

Предлагаемый термин, безусловно, нуждается в комментариях. В первую очередь он заставляет вернуться к исходному понятию «россика». Как свидетельствуют специалисты²⁰, это производное от *rossicum* псевдолатинское слово, изобретённое в Европе в XVIII веке для

обозначения всего, что связано с Россией. Этимологически оно означает «российский», а не «русский», то есть соотносится с географическими границами, а не национальной культурой. Такая «россика» (всё о России) параллельна функционирующим в научном пространстве «британике» (всё о Британии), «галлике» (о Франции), «японике» (о Японии), «белоруссике» (о Беларуси). Существенное для других наук территориальное ограничение в музыковедении, однако, теряет свою значимость, поскольку имидж России для иностранца, как правило, был «окрашен» русским национальным началом (в «музыкальной россике» довольно редки случаи иных национальных красок). Тем самым в «музыкальной россике» естественно закрепляется преимущественное (впрочем, не исключительное) присутствие «русского».

Оценим и специфический – архаический – колорит исходного понятия, обусловленный латинской (псевдолатинской) корневой базой. Он позволяет ощутить не только большой исторический охват существования нашей страны, но вместе с тем предполагает сохранение неких основополагающих, коренных черт живущего в ней народа.

Далее уточним, что в нашем случае речь идёт о *музыкальных опусах*, за пределами которых остаётся немало опубликованных воспоминаний о приездах иностранных музыкантов в Россию, упоминаний о ней в письмах, а также других вербальных текстов и устных интервью. Русское в музыкальных произведениях маркировано способами, выработанными в музыкальном виде творчества. Хотя нам уже приходилось говорить о них (подробнее см.: [5]), назовём наиболее тиражируемые в композиторской практике. Убедительными признаками «музыкаль-



ной россики» выглядят заимствования из фольклора (песен «Дубинушка», «Калинка», «Выйду ль я на реченьку», наигрыша «Камаринская») и творческого наследия русских композиторов (романсов «Красный сарафан» А. Варламова и «Соловей» А. Алябьева, национального гимна «Боже, Царя храни!» А. Львова, произведений П. Чайковского и других корифеев отечественного музыкального искусства), использование или имитирование народных инструментов (балалайки, гармошки, бубенцов, колоколов).

Реализовать свои намерения композитору часто помогает программность. Она даёт возможность прямолинейно манифестировать специфическую характерность опуса: *Chanson russe, Danse russe, À la Russe*. В заголовках пьес мелькают соответствующие топонимы (Нева, Волга; Москва, Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград, Павловск; Крым, Сибирь), указания на географическую локацию России – Север («развлечения для молодёжи на любимые русские песни» под названием «Цветы Севера» ор. 103 немецкого композитора и пианиста Фердинанда Бейера – *Bluettes du Nord*, 1852) и её вовлечённость в исторический процесс (возникшие как отклик на вторжение наполеоновских войск в Россию фантазия «Изображение объятой пламенем Москвы» – «сочинение, посвящённое Россиянам, Двора его И[мператорского] В[еличества]» и «военная пьеса» «Возвращение русской кавалерии в Санкт-Петербург 18 октября 1814 года» для фортепиано Даниэля Штейбельта). Часты посвящения («Праздничная кантата» к 50-летию Великого Октября Дж. Драги), в том числе музыкантам («Славе» – М. Ростроповичу – для виолончели К. Пендерецкого), порой вызванные мемориальным поводом (хоральные рождественские прелюдии «Натали» для ор-

кестра памяти С. и Н. Кусевицких ор. 37 С. Барбера, многочисленные музыкальные отклики на смерть Д. Шостаковича). В музыкально-театральных постановках действуют узнаваемые исторические персонажи (Иван Грозный, Пётр I, Екатерина II), а в инструментальных пьесах упоминаются имена собственные (*Ivan, Maroussia, Nadeshda; Iwanowna, Fedorowna, Petrovich; Romanow*). Зарубежные музыканты моделируют картины из русской жизни – как светской (в любимых ими «Тройках», например), так и религиозной, конфессиональной (воспроизведение жанров православного пения в творчестве Б. Галуппи, К. Кавоса, А. Пярта, Дж. Тавенера).

Ощутимую творческую лепту вносит слово, становящееся полноправным художественным компонентом синтетического произведения – в качестве литературной основы оперы, балета, вокального или хорового опуса избираются сочинения А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Ахматовой и других русских писателей и поэтов (оперы «Дубровский» и «Скупой рыцарь» Я. Наполи по А. Пушкину, опера «Воскресение» Ф. Альфано по Л. Толстому, балет «Идиот» Х. В. Хенце и оратория «Великий инквизитор» Б. Блахера по Ф. Достоевскому).

Наконец, существенно в предлагаемом определении уточнение: Россия (русское) отображается в «россике» *сквозь призму зарубежной культуры*. Оно может показаться надуманным: какая разница, кто именно запечатлевает русское – наш соотечественник или иностранец? Разница, однако, есть, и немалая: воспевающий свою родину россиянин (М. Глинка, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, Г. Свиридов) пытается самоопределиться, самоидентифицироваться, углубиться в самое исконное для соплеменников, ментально и культурологически архе-

типичное; у представителя же другой культуры вырабатывается иной ракурс видения – взгляд на Россию (русское) «со стороны», с некой дистанции, с изрядной долей субъективизма и оценочности. Именно ментально-культурологическая дистанцированность как раз и составляет коренную специфичность россика.

В этом плане нельзя не заметить, что значимость собственно территориального (зарубежного) положения автора музыкального произведения опять-таки падает: созидавая «музыкальную россику», он вполне может пребывать и на территории России, но ментально и культурно сохранять приоритетное присутствие своей родины. Таков творческий статус многих иностранных варягов (музыкантов из Италии, Чехии, Германии, Франции), наводнявших Россию в XVIII–XIX веках.

Подобное – ментально и культурологически дистанцированное – отношение формируется и у выходца из России, покидающего её пределы и тесно соприкасающегося с другими культурами, даже со временем вырастающего в них. Россиеведение отреагировало на этот культурологический феномен следующим образом: к «россике» стали также относить литературу русской эмиграции и иную литературу на русском языке, изданную за рубежом²¹. В согласии с такой позицией целесообразно и в музыкознании приобщить к музыкальной россике композиторское творчество эмигрантов, связанное с бывшей родиной.

Как и любой другой ёмкий научный термин, «россика» дифференцируется. В исследовательской литературе встречаются её национально-территориальное деление («французская россика», «немецкая россика»), историческое («россика петровского времени», «россика XVIII века», «досоветская росси-

ка», «послереволюционная советика»)²², видовое («архивная россика», «литературная россика», «россика в живописи», «кинороссика», продолжающая этот ряд «музыкальная россика»). Возрастной принцип деления привёл к отпочкованию «детской россики»²³.

Сказанное открывает перспективы дальнейшей детализации и нашего понятия «музыкальная россика» – его национально-стилевые срезы («немецкая музыкальная россика», «чешская музыкальная россика», «французская музыкальная россика»), жанровые наклонения («оперная россика» – опера о российской жизни, «песенно-романсовая россика» – вокальная миниатюра на слова русских поэтов), тематические области («мемориальная музыкальная россика»). Оно могло бы получить развитие в таких производных, как «музыкально-кинематографическая россика» (музыка в зарубежных кинофильмах о России, в том числе заимствованная у русских композиторов), «музыкально-театральная россика» (включая в себя оперу, оперетту, мюзикл, балет и т. д.), «танцевальная россика» (скажем, в творчестве И. Штрауса), «фольклорная россика» (например, пласт европейского фольклора о войне 1812 года), «японская песенная россика» (песни японских авторов о русско-японской войне) и т. д.

Смелое словотворчество могло бы породить «музыковедческую россику», охватывающую свод исследований о российской музыке зарубежных специалистов (Д. Редепеннинг, Р. Тарускина, Д. Фэннинга), в том числе живущих за рубежом наших бывших соотечественников (Е. Дубинец, А. Ивашкина, М. Фроловой-Уокер). «Музыковедческую россику» или «зарубежное музыкальное россиеведение» правомерно

расценивать как часть относительно нового научного направления «зарубежное руссиеведение», объединяющего зарубежных специалистов, изучающих Россию²⁴.

Разумеется, введение в научный оборот нового понятия должно преследовать определённые цели. Одна из них заключается в приобщении к пространству музыковедческих исследований большого корпуса сведений о неизвестных или малоизвестных художественных произведениях и их авторах. В ряде случаев находящаяся на периферии от магистрального творчества фактология позволяет по-новому осознать гораздо более широкие, нежели мы привыкли думать, творческие интересы выдающихся мастеров, оставивших нам, помимо бесспорных шедевров, также оперу «Иван IV» (Ж. Бизе), оперу «Иван Грозный» и Фантазию на русский национальный гимн для органа и оркестра (Ш. Гуно), оперы «Пётр Великий, царь России, или Ливонский плотник», «Саардамский бургомистр», «Восемь месяцев за два часа, или Ссылыные в Сибири» и балет «София Московская» (Г. Доницетти), «Предсмертную песню бояр» для голоса и фортепиано (Ф. Мендельсон-Бартольди), «Большой похоронный марш на смерть Александра I, Императора всея Руси» и «Большой героический марш по случаю коронации Его Величества Николая I, Императора всея Руси» для фортепиано в 4 руки (Ф. Шуберт).

Цели исследователя «музыкальной россики» отнюдь не исчерпываются обозначением и наименованием специфического фактологического ареала – зарубежная музыка о России (русских), хотя и этот результат нельзя недооценивать: в поле видимости музыковеда попадают уже не отдельные (случайные, экспериментальные, конъюнктурные и т. д.) опусы или единичные композиторские пер-

соны, а заметная творческая тенденция²⁵. Она же продуцирует проблемное поле. В нём есть простор для теоретического (эстетического) укрепления самого термина, феноменологического изучения и явления в целом, и наиболее приметных его образцов, а также для прослеживания исторической эволюции «музыкальной россики» от её ранних примеров до «высказываний» на русскую тему наших современников. Безусловно, понадобятся жанровый, стилевой и другие исследовательские повороты. Ещё ждут приложения музыковедческих усилий психологические и социально-культурные особенности музыкального видения-слышания-понимания-приятя/неприятя России зарубежными авторами.

По всему видно, что выделением в мировой музыке пласта «музыкальная россика» открывается возможность более тщательных локальных исследований наследия зарубежных композиторов, построения более полной картины зарубежного музыкального мира, более объективной оценки значимости русской музыки как части общемирового музыкального процесса. Не следует забывать и о вовлечённости в «музыкальную россику» также русской литературы как основы музыкально-театральных, хоровых и вокальных опусов. Многочисленные данные о музыкальных интерпретациях произведений отечественных поэтов и писателей способны в определённом смысле дать толчок к переоценке роли литературного багажа России в зарубежной культуре. Тем самым легко встраивающаяся в существующую гуманитарную терминологическую систему «музыкальная россика» способна внести ощутимый вклад в формирование как самосознания россиянина, так и объективного международного имиджа России.

Примечания

¹ Баварец Якоб фон Штелин, живший в России в 1735–1785 годах, зафиксировал свои наблюдения в обзоре «Музыка и балет в России XVIII века».

² В частности, его «Очерками» (см. Литературу по музыкальной «россике» в Приложении).

³ См., например, работы таких авторов, как Мория Риса, Цзо Чжэньгуань, Г. Дж. Томас.

⁴ См. соответствующие разделы книг «Пушкин в музыке», «Лермонтов в музыке» и подобных им.

⁵ Назовём также публикацию П. Ш. Шамхаловой «Опера “Кроткая” Дж. Тавенера: особенности музыкального воплощения одноимённого рассказа Ф. М. Достоевского // Исследования молодых музыковедов: сб. ст. по материалам XI междунар. науч. конф. М., 2018. С. 144–151; а кроме того — работы Л. В. Поляковой, Е. М. Петрушанской, Е. Ю. Шигаевой, Б. С. Штейнпресса.

⁶ Имеется в виду диссертация М. Г. Долгушиной.

⁷ Информацию о музыкальных произведениях, посвящённых военным событиям 1812 года, собрали Н. А. Рыжкова и Н. Е. Тропина.

⁸ Крупное культурологическое пространство, питавшее собою творческую мысль приехавших в Россию музыкантов, выстраивается в исследованиях Д. Г. Ломтева, А. Е. Максимовой, Н. А. Огарковой, Е. В. Смагиной, В. И. Тутунова.

⁹ Ценные факты приводятся в таких изданиях, как энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург», исследование И. Ф. Петровской.

¹⁰ В «отсветах» русской культуры предстали Людвиг ван Бетховен, Джузеппе Сарти, Джон Тавенер, Антон Тиц, Даниэль Штейбелт, Иоганн Штраус (в работах, соответственно, Л. В. Кириллиной, М. В. Иванова-Борецкого, О. И. Босенко, П. Ш. Шамхаловой и Л. П. Казанцевой, Э. Штёкля, Л. М. Золотницкой, Е. И. Мейлиха), а также другие фигуры.

¹¹ Её судьба прослежена Л. В. Кириллиной и А. В. Смирновым.

¹² Процедурам историко-аналитического познания подвергнуты, к примеру, оперы «Пётр Великий» А. Гретри в статье А. В. Булычёвой и «Иван Сусанин» К. Кавоса в обстоятельной монографии А. Густа, «Русская симфония» Ф. А. Фейхтнера в статьях Э. Штёкля и В. А. Гуревича и другие подобные опусы.

¹³ Основательные исследования о них также выполнили Дж. А. Джонсон, О. М. Томпакова, Л. З. Корабельникова.

¹⁴ Такую трактовку термина зафиксировал, например, «Российский гуманитарный энциклопедический словарь» в статье «Россика».

¹⁵ О деятельности фонда рассказывает его основатель и руководитель С. Аджубей.

¹⁶ О том, сколь глубоко феномен россики пророс в процесс обучения молодых историков, можно судить, например, по публикации С. А. Мезина «Французская Россика XVIII века».

¹⁷ Это следует, например, из программ двух Международных конференций «Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте. Скрещение взглядов», прошедших 7–9 декабря 2020 года и 7–9 июня 2021 года на базе Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН.

¹⁸ Красноречиво наименование раздела «Россика – деятельность иностранных мастеров в России и их значение для развития национального искусства» в книге В. Г. Власова.

¹⁹ Белое движение, «холодная война», Вторая мировая война, Распутин в медийных стереотипах России и её представителей, тиражируемых зарубежной кинопродукцией, изучены в ряде трудов А. В. Фёдорова, в частности, в монографии «Трансформации



образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010)». Научные интересы киноведения достойно представляют также тематика сборника трудов «Кинороссика», диссертаций и других подобных исследований.

²⁰ Например С. Аджубей.

²¹ Такой точки зрения придерживаются авторы упомянутого ранее «Российского гуманитарного энциклопедического словаря» в статье «Россика».

²² Признавая историческую эволюцию понятия, в частности, связанную с изменением границ нашего Отечества, уже упомянутое ранее совещание по проблемам россики пришло к решению придерживаться исторического критерия – границ Российского государства (Российской империи, СССР, РСФСР или Российской Федерации), актуальных для существования конкретного документа. Этому вопроса касается Н. К. Лёликова.

²³ Именно так – «Детская Россика» – озаглавила свою рецензию на англоязычную коллективную монографию о советской литературе для детей И. С. Арзамасцева. В области музыкального творчества под это понятие (с уточнением «музыкальная») подпадает исследованный в диссертации Е. А. Шефовой сегмент музыки конца XIX–XX веков – фортепианный детский альбом представителей русского зарубежья.

²⁴ О достаточной оформленности этого направления позволяет судить, например, учебное пособие «Зарубежное россиеведение».

²⁵ Проведённые нами изыскания выявили более 4500 персоналий композиторов академического направления, причастных к «музыкальной россике», а также многочисленные её примеры в области джаза, рок-музыки, киномузыки.

Приложение

Литература по «музыкальной россике»

1. Аджубей С. У нас в гостях журнал «Россика». URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/11699/> (дата обращения: 12.01.2022).
2. Арзамасцева И. С. Детская Россика: рец. на кн. *Russian Children's Literature and Culture* / Eds. M. Balina and L. Rudova. L.; N. Y.: Routledge, 2008. 390 p. // Новое литературное обозрение. 2011. № 5 (111). С. 359–366.
3. Босенко О. И. «Русские связи» Дж. Тавенера // Слово молодых учёных: теория и история музыки, вопросы этномузыкознания: сб. ст. по материалам XVII Всероссийской научно-практической конференции (16–21 апреля 2018 г.). Саратов, 2018. С. 31–36.
4. Булычёва А. В. Сказка, замаскированная под реальность: опера Андре Гретри «Пётр Великий» (1790) // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 51–60.
5. Власов В. Г. Искусство России в пространстве Евразии: в 3 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. Т. 2. Классическая архитектура и русский классицизм. 2012. 358 с.
6. Гуревич В. А. Франц-Адам Фейхтнер и его «Русская симфония» // Россия – Германия. Контакты музыкальных культур: сб. науч. статей / отв. ред. и сост. Г. В. Петрова; Институт истории искусств. СПб., 2010. С. 9–21. (Проблемы музыкознания. Вып. 9).
7. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2010. 534 с.
8. Зарубежное россиеведение: учеб. пособие / РГГУ; под ред. А. Б. Безбородова. М.: Проспект, 2014. 574 с.



9. Золотницкая Л. М. Даниэль Штайбелт в России. СПб.: РИИИ, 2000. 58 с.
10. Иванов-Борецкий М. В. Д. Сарти в России // Муз. наследство: сб. материалов по истории музыкальной культуры в России / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1935. Вып. 1. С. 199–207.
11. Кинороссика (Русская и советская тема на зарубежных экранах): сб. тр. / НИИ киноискусства; ред.-сост. Т. Н. Ветрова, А. Н. Дорошевич. М., 1993. 167 с.
12. Кириллина Л. В. Бетховен и русский фольклор // Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Московская консерватория, 2009. Т. 2. С. 53–67.
13. Кириллина Л. В. “Schöne Minka” и её сёстры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы междунар. конф. МГК. М., 2003. С. 191–205.
14. Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: Долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.
15. Леликова Н. К. Эволюция теоретических представлений о россике // Беспрецедентное отделение «Россика»: материалы науч. конф. (14 января 2000 г., Санкт-Петербург) / ред. С. А. Давыдова; сост. Г. В. Михеева, В. Р. Фирсов. СПб.: Изд-во РНБ, 2000. С. 19–27.
16. Лермонтов в музыке: справочник / сост. Л. И. Морозова, Б. М. Розенфельд. М.: Советский композитор, 1983. 175 с.
17. Ломтев Д. Г. Немецкий музыкальный театр в России. М.: Прест, 2003. 208 с.
18. Максимова А. Е. Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 388 с.
19. Максимова А. С. Владимир Дукельский (Vernon Duk): два лика – одна судьба. СПб.: Победа; Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, 2016. 337 с.
20. Мезин С. А. Французская Россика XVIII века: рабочая программа по направлению «История» для магистров / Саратовский гос. университет им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 2016. 9 с.
21. Мейлих Е. И. Иоганн Штраус. М.: Музыка, 1975. 208 с.
22. Мория Риса. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – начале XXI вв.: Япония – Россия: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 210 с.
23. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XVIII век. СПб.: 1996–2006. Т. I, кн. 1–9.
24. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начало XIX века: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2004. 369 с.
25. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование. Т. 10, кн. 1: А–Л. СПб.: Композитор, 2009. 573 с.; Т. 11, кн. 2: М–Я. СПб.: Композитор, 2010. 560 с.
26. Петрушанская Е. М. Взаимопроникновения: итальянские сюжеты в русской опере и русские – в итальянской // Петрушанская Е. М. Приключения русской оперы в Италии / ГИИ. М.: Аграф, 2018. С. 335–374.
27. Полякова Л. В. Образы русской литературной классики в чешской опере // Из истории музыки социалистических стран Европы: сб. ст. / сост. Л. В. Полякова. М.: Музыка, 1975. С. 112–168.
28. Пушкин в музыке: справочник / сост. Н. Г. Винокур, Р. А. Каган. М.: Сов. композитор, 1974. 374 с.
29. Россика // Российский гуманитарный энциклопедический словарь.
URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/russian-humanitarian/fc/slovar-208-6.htm> (дата обращения: 11.01.2022).



30. Рыжкова Н. А. Музыкальные баталии в России // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 127–141.
31. Смагина Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте: дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2016. 352 с.
32. Смирнов А. В. По следам “Schöne Minka”. Русская песня «Белолица, круглолица» («При долинушке стояла») // Семь искусств: Интернет-журнал. 2018. № 6 (99). URL: <http://7i.7iskusstv.com/2018-nomer6-smirnov/> (дата обращения: 15.01.2022).
33. Томпакова О. М. Певец русской темы. Александр Тихонович Гречанинов. СПб.: Композитор, 2007. 185 с.
34. Тропина Н. Е. Отечественная война 1812 года в русской музыке // Источниковедение в школе. 2011. № 1 (10). С. 121–138.
35. Тутунов В. И. История военной музыки России. М.: Музыка, 2005. 489 с.
36. Фёдоров А. В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). М.: Информация для всех, 2010. 202 с.
37. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. М.; Л.: Музгиз, 1928–1929. Т. 1–2.
38. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2015. 334 с.
39. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Русская тема в творчестве Дж. Тавенера // Музыкальная культура современной России: науч. монография. Курск, 2020. С 44–55.
40. Шефова Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015. 221 с.
41. Шигаева Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2014. 327 с.
42. Штейнпресс Б. С. Русская литература в зарубежной опере // Советская музыка. 1985. № 6. С. 83–88; 1986. № 6. С. 93–96; 1986. № 8. С. 93–96.
43. Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. 319 с.
44. Giust A. Ivan Susanin di Catterino Cavos. Un’opera prima dell’Opera russa. Torino, 2011. 413 p.
45. Johnson J. A. Echoes of the Past: Stylistic and Compositional Influences in the Music of Sergei Bortkiewicz // Student Research, Creative Activity, and Performance – School of Music. University of Nebraska – Lincoln, 2016, October. 115 p.
46. Stöckl E. Anton Titz (1742–1810), ein vergessener deutscher Violinist und Komponist am Hofe der russischen Zarin Katharina II // Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Chemnitz, 2002. No. 8, S. 42–82.
47. Stöckl E. Franz Adam Veichtners, ‘Simphonie russienne’ (1771). Das früheste vollständig überlieferte symphonische Werk mit russischer Volksliedthematik // Musik des Ostens, Kassel usw. 1989, Bd. 11, S. 169–186.
48. Thomas G. J. The Impact of Russian Music in England 1893–1929: a Thesis Submitted to The University of Birmingham for the Degree of Doctor of Philosophy. Birmingham, 2005. 290 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ван В. «Северная звезда» Дж. Мейербера – оперная байка о Петре I // Университетский научный журнал. 2019. № 51. С. 124–133.
<https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.51.124.133>



2. Максимова А. С. Лондонские постановки Владимира Дукельского второй половины 1920-х годов: от балета *a la Russe* – к английскому триллеру // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 86–95. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.086-095

3. Хисамутдинов А. А. Театральное и музыкальное искусство русской эмиграции в Шанхае // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2017. № 3 (41). С. 33–40. <https://doi.org/10.24866/1997-2857/2017-3/33-40>

4. Трояк И. С. «Россика» – эволюция понятия в российской науке о книге с XIX до XXI века // Библиосфера. 2016. № 2. С. 67–69. <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2016-2-67-69>

5. Казанцева Л. П., Волкова П. С. «Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 154–166. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166

Информация об авторе:

Л. П. Казанцева – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания.

References

1. Wang W. “The North Star” by G. Meyerbeer – an Opera Anecdote about Peter the Great. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal* [Humanities and Science University Journal]. 2019. No. 51, pp. 124–133. (In Russ.) <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.51.124.133>

2. Maksimova A. S. Vladimir Dukelsky’s London Productions of the Second Half of the 1920s: From the Ballet *a la Russe* – To the English Thriller. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 86–95. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.086-095

3. Khisamutdinov A. A. Theatre and Musical Art of Russian Emigrants in Shanghai. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke* [Humanities Research in the Eastern Siberia and the Russian Far East]. 2017. No. 3 (41), pp. 33–40. (In Russ.) <https://doi.org/10.24866/1997-2857/2017-3/33-40>

4. Troyak I. S. “Rossica” – the Concept Evolution at the Russian Bibliology from the 19th to the 21st Centuries. *Bibliosfera* [Bibliosphere]. 2016. No. 2, pp. 67–69. (In Russ.) <https://doi.org/10.20913/1815-3186-2016-2-67-69>

5. Kazantseva L. P., Volkova P. S. “The Russian Element” in the Music on “the Russian Theme” by Composers from Outside Russian. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 154–166. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166

Information about the author:

Liudmila P. Kazantseva – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Head of the Laboratory of Music Content.

Поступила в редакцию / Received: 02.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Горизонты музыкознания

Научная статья

УДК 51-78:37.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049

О применении вероятностно-статистических методов в изучении закономерностей музыки и музыкально-педагогических исследованиях

Ирина Борисовна Горбунова¹, Михаил Сергеевич Заливадный²

¹ *Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия*

² *Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия*

¹ *gorbunovaib@herzen.spb.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>*

² *trifonov_e_d@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9599-5925>*

Аннотация. В середине XX века музыкознанием и смежными науками был предложен ряд перспективных идей, содержащих широкие возможности для изучения факторов неопределённости в системе музыкального мышления и частично опередивших аналогичные идеи в области точных наук. В предлагаемой статье рассматривается ряд вероятностно-статистических методов в применении к исследованиям закономерностей музыки, а также приводятся разработки, посвящённые применению этих методов в музыкально-педагогической практике. Авторы статьи уделяют особое внимание музыкально-компьютерным технологиям, получившим развитие на рубеже XX–XXI веков как средства изучения музыки в рамках системы современного музыкального образования на различных его уровнях – профессиональном и дополнительном профессиональном. В статье освещаются также некоторые проблемы инклюзивного музыкального образования, связанные с освоением вероятностно-статистических закономерностей музыки, включая логику и технику музыкальной композиции. Характеризуются комплексные исследования и научно-методические разработки, предпринятые учебно-методической лабораторией «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, послужившие основанием для развития музыкальной науки и практики музыкальной композиции и повлиявшие на музыкальную культуру начала XXI века.

Ключевые слова: алгоритмическая композиция, вероятностно-статистические методы в музыкознании, музыкально-компьютерные технологии, музыкальное образование, Учебно-методическая лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии», Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

Для цитирования: Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О применении вероятностно-статистических методов в изучении закономерностей музыки и музыкально-педагогических исследованиях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 35–49. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049

Horizons of Musicology

Original article

About Applying Probabilistic-Static Methods in Studying Regular Laws of Music and Musical-Pedagogical Research Works

Irina B. Gorbunova¹, Mikhail S. Zalivadny²

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

² Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia

¹ gorbunovaib@herzen.spb.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>

² trifonov_e_d@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9599-5925>

Abstract. In the mid-20th century musicology and the contiguous disciplines presented a set of farsighted ideas containing broad possibilities for studying the factors of uncertainty in the system of musical thought and partially anticipating analogous ideas in the sphere of exact sciences. The article examines a set of probabilistic-statistical methods in application to researching the regular laws of music, and also carries out elaborations devoted to applying these methods to musical-pedagogical practice. The authors of the article draw special attention to musical-computer technologies, which received development at the turn of the 20th and the 21st centuries as means of studying music within the framework of the system of contemporary musical education on its various levels – professional and supplementary professional. The article also elucidates certain issues of inclusive musical education connected with the mastery of probabilistic-statistical regular laws of music, including the logic and the technique of musical composition. Characterization is provided to the complex research and scholarly-methodic elaborations undertaken by the Tutorial-Methodological Laboratory “Music Computer Technologies” affiliated with the Herzen State Pedagogical University of Russia, which served as the basis for development of music scholarship and the practice of music composition and exerted an influence on the musical culture of the early 21st century.

Keywords: algorithmic composition, probabilistic-statistical methods in musicology, music computer technologies, musical education, Tutorial-Methodological Laboratory “Music Computer Technologies,” Herzen State Pedagogical University of Russia

For citation: Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. About Applying Probabilistic-Static Methods in Studying Regular Laws of Music and Musical-Pedagogical Research Works. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 35–49. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049



К истории вопроса и постановка проблемы

Изучение вероятностно-статистических аспектов музыкальных синестезий ведёт начало с последней четверти XIX века (статья Г. Т. Фехнера «Статистика ассоциаций»¹). Однако статистические методы исследования синестетических закономерностей музыки длительное время (практически до середины XX века) оставались преимущественно достоянием психологии, не переходя в область искусствознания в собственном смысле слова.

Важный шаг вперёд в решении данной проблемы был сделан С. Эйзенштейном в статье «Вертикальный монтаж» (1940)². Формально относящаяся к теории кинематографа, эта статья имеет существенное значение как одно из проявлений комплексного подхода к исследованию закономерностей музыкального мышления (включая область музыкальных синестезий). Стремясь выявить наиболее целесообразные и действенные возможности синтеза музыки и изображения в кино, Эйзенштейн рассматривает наиболее распространённые соответствия, сложившиеся в музыкальной практике (ритм звучания – ритмическая организация зрительного образа; мелодия – графическая линия; изменения звука по высоте – игра света; тональность – цвет), указывает на изменчивость зрительных (в частности цветовых) представлений, связанных в слушательском восприятии со звучанием музыки, выявляет изменения общественно-психологической значимости самих этих представлений (выразительным примером в этом отношении может служить входящий в статью очерк о семантике жёлтого цвета). В результате этих исследований мастер делает вывод о невозможности до-

стижения однозначных и раз и навсегда данных соответствий между составляющими синестезий (соответственно – различными языковыми «планами» синтетических художественных композиций), выдвигая идею активной и исходящей из конкретного содержания задачи художника в формировании синестетических соответствий. Одновременно он подчёркивает идею существенной значимости «общепринятого чтения», то есть наиболее распространённых (ранее автор статьи уточняется: в «отдельных группах» людей) синестезий при выборе конкретных художественных решений. При этом Эйзенштейн указывает на статистические методы как на инструмент выявления и обобщения закономерностей такого «чтения», иначе говоря – на статистически-вероятностный характер самих этих закономерностей.

Научно-техническая революция середины XX века уже в начальный период своего развития оказавшая заметное влияние на музыкознание и музыкальную практику, вызвала характерные новые тенденции и в исследовании внезвуковых закономерностей музыкального мышления. К числу этих тенденций относится развитие точных методов исследования, связанное прежде всего с изучением вероятностной стороны данных закономерностей. Значительным результатом в этом направлении явилось создание в 1950-е годы Ч. Осгудом и его сотрудниками методики исследования, получившей название «метода семантического дифференциала». К нему (позднее нашедшему широкое применение в различных областях психологии, в том числе – музыкальной) авторы пришли на основе изучения слухозрительных синестезий в музыке (включая представления цветного слуха³). Метод

«семантического дифференциала» привлёк внимание И. Стравинского⁴, который увидел в нём (благодаря вероятностно-статистическим аспектам значений, характеризуемых теми или иными координатами точек в многомерном семантическом пространстве) перспективную постановку проблемы «выразительности» (а по существу – содержательности) в музыке. Такой подход существенно отличается от попыток однозначной трактовки конкретно-содержательных характеристик музыкальных построений, равно как и от проявлений отрицания за этими построениями какого-либо конкретно-образного характера.

Ступенчатая шкала характеристик, используемая в данном методе, создаёт возможность детальной ориентировки во внезвуковых областях музыкального мышления, включая малоизученные (например, слухо-осязательные, слухо-моторные, слухо-вестибулярные, органически-слуховые).

Постановка задачи дальнейшей детализации ориентиров в этих областях и роста их соизмеримости со звуковыми вызывает, однако, необходимость модификации структуры семантического пространства Осгуда в направлении: 1) увеличения числа делений в каждом из измерений, соответственно – «шкал семантики» (у Осгуда таких делений всего семь); 2) перемещения основных смысловых функций с отрезков каждой из шкал на точки стыков между отрезками.

Метод «семантического дифференциала» Осгуда и его соавторов, выросший из исследования закономерностей слухо-зрительных синестезий⁵, является важным шагом вперёд в изучении области музыкально-синестетических представлений благодаря их группировке на основе ступенчатых шкал различий.

Помимо возможности статистического обобщения данных синестетического восприятия музыки различными слушателями (с чем также связаны факторы неопределённости музыкального содержания), этот метод допускает элемент неопределённости в структуре самих шкал, что позволяет говорить о зонной природе музыкальных синестезий. Каждый дифференциал (единица различения) в такой шкале представлен отрезком прямой (между противоположными понятиями), который также может быть трактован как зона синестетических представлений. Само различение этих представлений возможно на основе как количественных, так и качественных различий и, таким образом, не требует обязательного равенства отрезков по величине.

С точки зрения логической организации музыки представляется возможной модификация этого аппарата, когда носителями музыкального значения оказываются не отрезки («дифференциалы семантических шкал»), а точки на их стыках, местоположение которых также допускает определённые колебания в пределах некоторой полосы (зоны). Такая модификация придаёт шкалам синестетических значений элементов музыки сходство с существующими в музыкальной теории шкалами различий самих этих элементов (простой пример – высотный звукоряд), также допускающими различные степени точности и, соответственно, колебания в расстояниях между отдельными элементами (например, шкала интервалов в работе С. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма»⁶). Оригинальный вариант методики изучения синестетических закономерностей музыки на этой основе (с разомкнутой внутренней структурой шкал и



качественным различием самих элементов синестетических соответствий) был предложен позднее (в 1970-е годы) Б. Галеевым применительно к изучению слухо-зрительных синестезий⁷.

В необходимости такой модификации убеждают и проведённые в то же время (1950–1960-е годы) опыты систематизации «элементов музыкальной выразительности» и «измерения формальной динамики» в работах Д. Кука⁸ и А. Проснака⁹, где выстраиваются сходные по структуре (хотя и более ограниченные по содержанию) музыкально-семантические пространства; при этом в роли ориентирующих смысловых элементов в каждом из измерений этих пространств выступают именно конкретные звуковые величины. То же относится к ступенчатым шкалам внезвуковых характеристик музыки, известных из ряда теоретических работ Средневековья, Возрождения и начала Нового времени. Это – пространственные терминологические обозначения ступеней традиционного античного звукоряда у Аль-Фараби, параллель между этими же ступенями и оттенками чёрного и белого цвета у Дж. Арчимбольдо, пространственные характеристики ступеней звукоряда в древнерусской теории «киноварных помет». В их числе – упорядоченные множества сенсорно-чувственных воздействий в проектах «клавесина для глаз» и «клавесина для органов чувств» Л.-Б. Кастеля¹⁰.

Так, Д. Кук выстраивает свою систематизацию на основе противопоставлений (трактуемых пространственно): «вверх – вниз», «мажор – минор», «быстро – медленно», «громко – тихо». Далее он указывает на возможность образования 16 типов «базового контекста» конкретных музыкально-семантических построений¹¹. Аналогичным, но более

элементарным по структуре составляющих его измерений является семантическое пространство музыки у А. Проснака, допускающее так же, как у Кука, «унисоны» и «контрапункты» разнородных характеристик «формальной динамики» (соответственно – силы воздействия¹²). Заслуживает внимания то, что в числе измерений этого пространства у Проснака представлены артикуляция, сближающая данную модель с некоторыми идеями Дж. Шиллингера¹³, и статистика звучаний, образующая известную параллель к позднейшей модели А. Гейна¹⁴.

На рубеже 1940–1950-х годов учёный-акустик и музыкант-теоретик Н. Гарбузов выдвинул теорию зонной природы музыкального слуха, охватывающую все основные свойства звука¹⁵. Согласно его теории, каждой элементарной логической единице музыки соответствует на практике ряд близких друг другу звуковых характеристик (высот, длительностей, громкостей, тембров), вместе образующих целую полосу – зону. Границы этих зон со временем меняются; меняться может также само их число.

Примерно в это же время группой американских композиторов (Дж. Кейдж, Э. Браун, Д. Тюдор и др.) был выдвинут ряд предложений по введению факторов неопределённости в логическую структуру музыки, позднее оформившихся в виде алеаторической и сонористической техники письма и получивших широкое распространение во всём мире¹⁶. Некоторые аспекты этих предложений родственны зонной теории Гарбузова, но относятся в большей мере к исполнительской стороне музыки и предполагают значительно более широкие границы зон высот и длительностей звука. Практические опыты по реализации этих предложений (их конкретная

эстетическая характеристика не входит в нашу задачу) способствовали осознанию элементов логической неопределённости, присутствующих в самой музыкальной традиции (партии ударных инструментов с неопределённой высотой звука, мелизматика, артикуляция, традиционная система динамических оттенков).

В 1973 году Б. Галеев¹⁷ предложил модель семантического пространства, по значению составляющих сходную с осгудовской, но допускающую свободный, не сводимый к парам контрастных понятий характер рядов этих составляющих (соответственно – измерений семантического пространства), а также чисто качественные характеристики различий между элементами рядов. Как и осгудовская, эта модель выдвинута в связи с вопросами статистического исследования слухозрительных синестезий и составляет необходимое к ней дополнение. Необходимость такого дополнения оказывается особенно очевидной при систематизации синестезий предметно-определённого характера, где отнюдь не всегда достижима группировка на основе парной контрастности, определяющей структуру и содержание измерений семантического пространства у Осгуда. В дальнейшем Галеевым и его сотрудниками на основе этой модели был разработан ряд анкет, посвящённых синестетической проблематике, и получен ряд статистических обобщений, относящихся к данной области¹⁸.

Уровень исследования музыкальных синестезий, представленный моделью Галеева, очевидным образом приближается к пространственным моделям «общесемантического» рода, формируемым обычно на материале словесного языка. Содержание и структура этих моделей характеризуются особенно значитель-

ной подвижностью и, можно сказать, находятся «в постоянном внутреннем переустройстве». Вместе с тем этот уровень также содержит в себе определённые устойчивые ориентиры, связанные в конечном счёте с общими закономерностями строения реальных объектов и освоения этих закономерностей в ходе исторического развития.

Аналогичный вывод относительно действия вероятностных закономерностей в сфере конкретно-содержательных характеристик музыки содержится в работах Пражской команды 1970–1980-х годов, в связи с чем представителями этого объединения была выдвинута идея «диахронно-синхронного континуума интерпретационных возможностей музыки»¹⁹. Пражская команда пришла к выводу о вероятностном характере законов музыкальной семантики. При этом авторы идеи указывали не только на факторы изменчивости, но и на факторы устойчивости в составляющих данный континуум интерпретациях. В качестве таких факторов выступают, в частности, постоянство выражаемой в звуках логической структуры музыкальных построений, постоянство контекста этой структуры и функций её в этом контексте. В свете данной идеи разнообразные опыты выявления конкретной музыкальной семантики (включая синестетическую) воспринимаются как опыты воспроизведения и моделирования участков такого «континуума» (которые могут в дальнейшем играть роль действенного ориентира для последующей музыкальной практики в различных её аспектах).

В этом же ряду идей находится и предлагаемая Галеевым категория «музыкального фонда синестезий» (иначе – «синестетического фонда музыки»²⁰), развивающая далее обобщения



С. Танеева, Б. Асафьева («интонационный словарь эпохи») и А. Веллека в данном направлении. Этот фонд (аналогично синестетическому фонду художественного мышления в целом) эволюционирует от одной исторической эпохи к другой. В этой эволюции исследователь выделяет общую тенденцию прогрессивного (восходящего) развития («усложнение», «обогащение», и т. п.), не исключая, разумеется, проявления тех или иных закономерностей в частности.

Интересно высказывание Стравинского, посвящённое процессу музыкальной композиции и сопряжённое с рассматриваемыми выше идеями: «Когда решение относительно моей главной темы принято, я уже знаю в общих чертах, какого рода музыкальный материал мне понадобится. Я начинаю его поиски, иногда играя старых мастеров (чтобы сдвинуться с места), иногда прямо принимаюсь импровизировать ритмические единства на основе условной последовательности нот (которая может стать и окончательной). Так я формирую свой строительный материал»²¹. Сходные мысли о «значении алгоритмических методов сочинения музыки» для «отыскания общих законов, связей и взаимодействия различных сторон и частей музыкальных произведений»²² высказывает учёный-кибернетик, композитор Р. Зарипов²³.

При этом предполагается, что алгоритмическая композиция может нотироваться как в «нормальном» (соответствующем действительным метроритмическим характеристикам музыки), так и в «отклоняющемся» («неестественном», по известному выражению О. Мессиана²⁴, то есть внешнем по отношению к этим характеристикам) метре. Ещё один из отмеченных композитором случаев мо-

жет оказаться полезным для работы с секвенсорами цифровых музыкальных синтезаторов и с музыкально-компьютерными программами. Так, например, второй ритмический этюд Мессиана «Modes de valeurs et d'intensités»²⁵ представляет собой пример стохастической музыки, где важную роль играет относительная частота отдельных элементов системы.

Позднее, с развитием музыкально-компьютерных технологий во второй половине XX – начале XXI века стало возможным более детальное исследование ряда музыкальных явлений, использующих логико-математические разработки предшественников [1]. В ряде работ музыкально-компьютерные технологии раскрываются как инструмент трансляции музыкальной культуры народов мира. Это даёт возможность воссоздания существовавшего ранее, либо создания нового звукового семантического пространства при помощи секвенсора с опорой на комплексную модель семантического пространства музыки.

С точки зрения такого взаимодействия нами исследуется и область музыкального образования. Так, М. Заливадный разработал курс «Математические методы исследования в музыкознании» для студентов композиторского и музыковедческого отделений Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В дальнейшем элементы этого курса были использованы в процессе преподавания дисциплин «Математика и информатика», «Информационные технологии», «Информационные технологии в образовании», которые были разработаны и преподавались И. Горбуновой студентам музыкального факультета Российского государственного педаго-

гического университета (РГПУ) имени А. И. Герцена.

О разработках учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии»

Музыкально-научные и музыкально-педагогические идеи получили развитие в работах профессорско-преподавательского сообщества сотрудников учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» (УМЛ) РГПУ имени А. И. Герцена, созданной в 2002 году. Они в свою очередь нашли отражение также в трудах учёных-исследователей ведущих музыкальных учреждений России и других стран.

Приведём обзор основной тематики:

- анализ ситуации подготовки преподавателей музыкальных дисциплин к овладению современными информационными технологиями в высших учебных заведениях различных стран мира на примере Испании [2], Северного Кипра [3]; России, США [4], Турции [5];

- внедрение элементов распределённого моделирования и использование технологий виртуальной реальности в процессе решения музыкально-творческих задач для повышения эффективности подготовки музыкантов и решения ряда конкретных проблем (включающих изучение физиологических состояний музыкантов в моменты их концертных выступлений и процесса подготовки к ним) в целях улучшения музыкального обучения, разрабатываемого учёными из Великобритании, Швейцарии, Австрии²⁶;

- музыкально-компьютерное программное обеспечение как элемент технологии интегрированного музыкального образования в Турции²⁷;

- использование учащимися индивидуальных компьютерных средств обучения музыке и необходимость подготовки преподавателей музыкальных дисциплин для интеграции такого рода технологий в их профессиональную деятельность²⁸;

- факторы, ограничивающие использование музыкально-компьютерных технологий в учебных заведениях Великобритании, и целесообразность применения этих технологий²⁹;

- факторы создания цифровых музыкальных инструментов и их практическое применение [6; 7];

- формальные, неформальные и междисциплинарные аспекты онлайн-обучения музыке, включающие: технологии и контексты STEAM-образования [8], применение музыкальных интерактивных игр в качестве новой образовательной стратегии [9], концептуальные основы обучения музыке с использованием музыкально-компьютерных технологий [10] и комплексное рассмотрение роли цифровых технологий в современном музыкальном образовании [11].

В УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ разработан комплекс образовательных программ, ориентированных на актуальные задачи современного музыкального образования и новые запросы учащихся: под руководством профессора И. Горбуновой лицензирован и внедрён в педагогический процесс профиль подготовки бакалавров «Музыкально-компьютерные технологии», на который с 2004 года осуществляется набор абитуриентов; разработана и в 2006 году введена в образовательный процесс программа магистерской подготовки «Музыкально-компьютерные технологии в образовании».

В настоящий момент в УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ осуществляется обучение по ряду образовательных направлений, включая обучение по многим программам повышения квалификации и профессиональной переподготовки (перечень программ приводится в Приложении).

Все образовательные программы предполагают широкое использование точных методов исследования в музыковедении и воспроизведение музыки с применением музыкально-компьютерных технологий, базирующихся на исторических достижениях и современных разработках в данной области.

Особое значение рассмотренные в статье вопросы приобретают для возможностей организации инклюзивного музыкального образования, в том числе следующих направлений:

– обучение творческим дисциплинам в различных музыкально-образовательных учреждениях учащихся с глубокими нарушениями зрения;

– разработка музыкально-технологических устройств, которые первоначально не были предназначены для широкого круга пользователей и могут быть адаптированы к другим устройствам или сенсорным интерфейсам, соответствующим возможностям людей с уникальными способностями и особыми потребностями [12];

– применение инновационных компьютерных технологий в музыкально-терапевтических целях, в том числе для людей, страдающих аутизмом [13].

В круг вопросов, рассматриваемых в этих работах, входит также такая особая тема, как исследование потенциала «хакерства» в музыкальном образовании для создания инклюзивной образовательной среды, которая способна сде-

лать методы музыкального образования более доступными для людей с ограниченными возможностями. Примером здесь может служить деятельность Ежемесячного музыкального хакатона, проводимого в Нью-Йорке, участниками которого являются музыканты, преподаватели, программисты и разработчики программного и аппаратного обеспечения [14].

Новые возможности в изучении логических закономерностей музыкальной композиции, открывшиеся благодаря процессам развития кибернетики и информатики во второй половине XX – начале XXI века, способствовали продвижению по пути решения проблем музыкального творчества, в частности – «более отчётливому осмыслению роли алгоритмических и стохастических факторов в композиторском творчестве <...> Наряду с приложением к музыкальной области логических и математических обобщений, первоначально сформировавшихся в иных областях знания, опыты по созданию алгоритмической и стохастической музыки также включают учёт и дальнейшее развитие исторических форм систематизации и моделирования музыкально-творческого процесса, выдвигавшихся в рамках самой музыкальной традиции» [15, с. 176]. Данное утверждение автора статьи «Алгоритмическая музыкальная композиция с применением шрифта Л. Брайля: проблемы творческой и педагогической практики» – разработчика «методики алгоритмической композиции на основе соотношения элементов буквенной и нотной разновидностей точно-осязательного шрифта» [там же, с. 177] – в полной мере относится к тематике проводимых нами исследований, посвящённых использованию вероятностно-статистических методов

изучения музыки с помощью музыкально-компьютерных технологий, включая область инклюзивного музыкального образования.

Рассмотренные проблемы, связанные с исследованием вероятностно-статистических закономерностей музыки и применением результатов этих исследований в практике преподавания музыкальных дисциплин, являются основанием для их дальнейшего использования. Особо отметим, что перспективные идеи содержат широкие возможности для изучения факторов неопределённости в системе музыкального мышления и частично опережают аналогичные идеи в области точных наук. Это в свою очередь не только повлияло на широко используемые

в современном музыкальном творчестве техники музыкальной композиции и музыкально-научные исследования, но и нашло активное воплощение в разработке и преподавании целого ряда музыкальных дисциплин, в том числе появившихся впервые в педагогической практике. К их числу следует отнести направления, связанные с компьютерным музыкальным творчеством, звукотембральным программированием, саунд-дизайном, искусством исполнительского мастерства на цифровых музыкальных инструментах и другие направления, предполагающие активные методы включения точных и смежных наук и базирующиеся на применении музыкально-компьютерных технологий.

Приложение

Программы повышения квалификации, разработанные в РГПУ имени А. И. Герцена

1. Музыкально-компьютерные технологии
2. Компьютерное музыкальное творчество
3. Методика преподавания музыкальных дисциплин с использованием музыкально-компьютерных технологий
4. Электронный музыкальный синтезатор
5. Искусство исполнительского мастерства и аранжировки на клавишном синтезаторе
6. Современные методы преподавания музыкальных дисциплин с использованием компьютерных технологий
7. Информационные технологии в музыкальном образовании
8. Планшетные и облачно-ориентированные технологии в музыкальном образовании
9. Создание мультимедийных пособий с использованием музыкально-компьютерных технологий
10. Интерактивные сетевые технологии обучения музыке
11. Музыкальная звукорежиссура
12. Технологии создания аудиовизуальных проектов
13. Цифровые технологии в современной концертной практике
14. Использование ресурсов интерактивной доски в обучении музыке
15. Музыкальная информатика
16. Дистанционные технологии в музыкальном образовании
17. Дистанционные технологии и электронное обучение в музыкальном образовании



18. Создание аудиовизуального контента в системе дистанционного музыкального образования

19. Создание электронной образовательной среды для дистанционного музыкального обучения

20. Создание цифрового образовательного контента в условиях реализации дистанционного обучения

21. Методика преподавания музыкальных дисциплин с применением дистанционных образовательных технологий и электронного обучения и др.

Список Программ профессиональной переподготовки

1. Преподавание музыкальных дисциплин с использованием музыкально-компьютерных технологий

2. Преподавание электронного клавишного синтезатора

3. Технологии создания и художественной обработки звуковой информации

4. Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании

5. Дистанционные образовательные технологии в музыке и музыкальном образовании

Примечания

¹ Fechner G. Th. Assoziationsstatistik // Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. 1880. No. 4. S. 17–19.

² Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. 1964. Т. 2. С. 189–266.

³ Osgood Ch., Suci J., Tannenbaum P. The Measurement of Meaning. Urbana, Illinois: Illinois University Press, 1957, pp. 21–24, 290.

⁴ Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 216.

⁵ Osgood Ch., Suci J., Tannenbaum P. The Measurement of Meaning. Urbana, Illinois: Illinois University Press, 1957. 342 p.

⁶ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. 383 с.

⁷ Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: сб. работ СКБ «Прометей». Казань, 1973. С. 67–88.

⁸ Cooke D. The Language of Music (1959); London: Oxford University Press, 1962. 289 p.

⁹ Prosnak A. Metody pomiarów dynamiki formalnej // Muzyka, 1962. No. 2. S. 25–46.

¹⁰ См., например: Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Кибиткина Э. В. Музыкальное программирование. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. С. 20–21; 28.

¹¹ Cooke D. The Language of Music (1959). London: Oxford University Press, 1962, pp. 103–105.

¹² Prosnak A. Metody pomiarów dynamiki formalnej // Muzyka, 1962. No. 2. S. 25–46.

¹³ Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. Vols. 1–2. New York: Carl Fischer, 1946; Da Capo Press, 1978. 1640 p.

¹⁴ Гейн А. Г. О формализации понятия «гармонического поля» // Всесоюзная школа молодых учёных и специалистов «Свет и музыка». Казань, 1979. С. 77–78.

¹⁵ Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. М.: Музыка, 1980. 303 с.



¹⁶ См., например: Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 112–136; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.; Nordvall T. Krzysztof Penderecki – studium notacji i instrumentacji // Res facta 2. Kraków, 1968, s. 79–112.

¹⁷ Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: сборник работ СКБ «Прометей». Казань, 1973. С. 82–83.

¹⁸ Трофимова И. А. Анкетный опрос по изучению «цветного слуха» среди школьников // Всесоюзная школа молодых учёных и специалистов «Свет и музыка». Казань, 1979. С. 99–100; Овсянников А. А. Анкетное исследование «цветного слуха» и «цветового мышления» // Прометей-2000 (о судьбе светомузыки на рубеже веков): материалы междунар. науч.-практ. конф. Казань, 2000. С. 107–113.

¹⁹ Пражская команда (Pražský tým) – творческое объединение в области искусствознания и эстетики, действовавшее в 1970–1980 годах в Институте теории и истории искусств в г. Праге (Чехия). См.: Černý M. K., Fukač J., Jiránek J., Lébl V., Poledňák I., Ludvová J. Teorie hudební vědy // Hudební věda, 1975. No. 4. S. 291–323; Jiránek J. Houslový koncert Albana Berga // Hudební věda, 1977. Č. 1. S. 3–50. (S. 5).

²⁰ Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). Казань: КГУ, 1987. 264 с.

²¹ Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 225.

²² Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. 2-е изд. М.: Наука; URSS: Либроком, 2014. С. 29, 211–214.

²³ Рудольф Хафизович Зарипов – математик и кибернетик, один из первых отечественных исследователей проблем искусственного интеллекта, автор трудов по компьютерному моделированию музыкального творчества. Разработал обширную программу исследований, нацеленную на создание систем искусственного интеллекта и способную воспроизводить деятельность, характерную для процессов творчества.

²⁴ Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский каб. Ю. А. Шичалина, 1994. 124 с.

²⁵ Мессиаан О. Четыре ритмических этюда. Л.: Музыка, 1974.

²⁶ Williamon A., Aufegger L., Eiholzer H. Simulating and Stimulating Performance: Introducing Distributed Simulation to Enhance Musical Learning and Performance // *Frontiers in Psychology*. 2014. No. 5, p. 25.

²⁷ Nart S. Music Software in the Technology Integrated Music Education // *Turkish Online Journal of Educational Technology*. 2016. No. 15 (2), pp. 78–84.

²⁸ Dorfman J. Music Teachers' Experiences in One-to-One Computing Environments // *Journal of Research in Music Education*. 2016. No. 64 (2), pp. 159–178.

²⁹ Gall M. Trainee Teachers' Perceptions: Factors that Constrain the Use of Music Technology in Teaching Placements // *Journal of Music, Technology & Education*. 2013. No. 6 (1), pp. 5–27; Gall M. ТРАСК and Music Teacher Education. In A. King, E. Himonides, A. Ruthmann (Eds.) // *The Routledge Companion to Music, Technology, and Education*, 2016, pp. 305–318.

Список источников

1. Gorbunova I. B., Zalivadny M. 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
2. Díez N. La formación en TIC de los pedagogos de música. Análisis de la situación en las Enseñanzas Superiores de Música // *Revista Electrónica de LEEME*. 2018. No. 42, pp. 31–51.
<https://doi.org/10.7203/LEEME.42.13067>
3. Gorgoretti B. The Use of Technology in Music Education in North Cyprus According to Student Music Teachers // *South African Journal of Education*. 2019. No. 39 (1), p. 1436.
<https://doi.org/10.15700/saje.v39n1a1436>
4. Gorbunova I., Hiner H. Music Computer Technologies and Interactive Systems of Education in Digital Age School // *Proceedings of the International Conference Communicative Strategies of Information Society (CSIS 2018)*. 2019, pp. 124–128. <https://doi.org/10.2991/csis-18.2019.25>
5. Arici I. Computer-Assisted Music Teaching in Music Teacher Education Departments: Marmara University Sample // *Educational Policy Analysis and Strategic Research*. 2018. No. 13 (1), pp. 71–80. <https://doi.org/10.29329/epasr.2018.137.4>
6. Emerson G., Egermann H. Exploring the Motivations for Building New Digital Musical Instruments // *Musicae Scientiae*. 2018. Vol. 24, Issue. 3, pp. 313–329.
<https://doi.org/10.1177/1029864918802983>
7. Dickens A., Greenhalgh C., Koleva B. Facilitating Accessibility in Performance: Participatory Design for Digital Musical Instruments // *Journal of the Audio Engineering Society*. 2018. No. 66, pp. 211–219. <https://doi.org/10.17743/jaes.2018.0010>
8. Johnson C., Hawley S. H. Online Music Learning: Informal, Formal, and Steam Contexts // *International Journal on Innovations in Online Education*. 2017. No. 1 (2), pp. 1–13.
<https://doi.org/10.1615/IntJInnovOnlineEdu.2017015989>
9. Chao-Fernandez R., Román-García S., Chao-Fernandez A. Analysis of the Use of ICT through Music Interactive Games as Educational Strategy // *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 2017. No. 237, pp. 576–580. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2017.02.109>
10. Bauer W. I. *Music Learning Today: A Conceptual Framework for Technology-Assisted Music Learning*. 2nd Edition. Oxford University Press: New York, 2020. 256 p.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199890590.001.0001>
11. Song B., Chen J. On Digital Technology and Music Education // *2017 3rd International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering (ESSAEME 2017)*. <https://doi.org/10.2991/essaeme-17.2017.113>
12. Samuels K. The Drake Music Project Northern Ireland: Providing Access to Music Technology for Individuals with Unique Abilities // *Social Inclusion*. 2019. No. 7, pp. 152–163.
<https://doi.org/10.17645/si.v7i1.1706>
13. Johnston D., Egermann H., Kearney G. Innovative Computer Technology in Music-Based Interventions for Individuals with Autism Moving beyond Traditional Interactive Music Therapy Techniques // *Cogent Psychology*. 2018. No. 5. 1554773.
<https://doi.org/10.1080/23311908.2018.1554773>
14. Bell A. P., Bonin D., Pethrick H., Antwi-Nsiah A., Matterson B. Hacking, Disability, and Music Education // *International Journal of Music Education*. 2020, pp. 1–16.
<https://doi.org/10.1177/0255761420930428>

15. Самсонова Е. В. Алгоритмическая музыкальная композиция с применением шрифта Л. Брайля: проблемы творческой и педагогической практики // Бюллетень международного центра «Искусство и образование»: электронный научно-методический журнал / Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 174–190.
URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2021-5.pdf> (дата обращения: 24.01.2022).

Информация об авторах:

И. Б. Горбунова – доктор педагогических наук, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры цифрового образования.

М. С. Заливадный – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий.

References

1. Gorbunova I. B., Zalivadny M. 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: doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.104-111
2. Díez N. La formación en TIC de los pedagogos de música. Análisis de la situación en las Enseñanzas Superiores de Música. *Revista Electrónica de LEEME*. 2018. No. 42, pp. 31–51.
<https://doi.org/10.7203/LEEME.42.13067>
3. Gorgoretti B. The Use of Technology in Music Education in North Cyprus According to Student Music Teachers. *South African Journal of Education*. 2019. No. 39 (1), p. 1436.
<https://doi.org/10.15700/saje.v39n1a1436>
4. Gorbunova I., Hiner H. Music Computer Technologies and Interactive Systems of Education in Digital Age School. *Proceedings of the International Conference Communicative Strategies of Information Society (CSIS 2018)*. 2019, pp. 124–128. <https://doi.org/10.2991/csis-18.2019.25>
5. Arici I. Computer-Assisted Music Teaching in Music Teacher Education Departments: Marmara University Sample. *Educational Policy Analysis and Strategic Research*. 2018. No. 13 (1), pp. 71–80. <https://doi.org/10.29329/epasr.2018.137.4>
6. Emerson G., Egermann H. Exploring the Motivations for Building New Digital Musical Instruments. *Musicae Scientiae*. 2018. Vol. 24, Issue. 3, pp. 313–329.
<https://doi.org/10.1177/1029864918802983>
7. Dickens A., Greenhalgh C., Koleva B. Facilitating Accessibility in Performance: Participatory Design for Digital Musical Instruments. *Journal of the Audio Engineering Society*. 2018. No. 66, pp. 211–219. <https://doi.org/10.17743/jaes.2018.0010>
8. Johnson C., Hawley S. H. Online Music Learning: Informal, Formal, and Steam Contexts. *International Journal on Innovations in Online Education*. 2017. No. 1 (2), pp. 1–13.
<https://doi.org/10.1615/IntJInnovOnlineEdu.2017015989>
9. Chao-Fernandez R., Román-García S., Chao-Fernandez A. Analysis of the Use of ICT through Music Interactive Games as Educational Strategy. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*. 2017. No. 237, pp. 576–580. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2017.02.109>



10. Bauer W. I. *Music Learning Today: A Conceptual Framework for Technology-Assisted Music Learning*. 2nd Edition. Oxford University Press: New York, 2020. 256 p.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199890590.001.0001>
11. Song B., Chen J. On Digital Technology and Music Education. *2017 3rd International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering (ESSAEME 2017)*. <https://doi.org/10.2991/essaeme-17.2017.113>
12. Samuels K. The Drake Music Project Northern Ireland: Providing Access to Music Technology for Individuals with Unique Abilities. *Social Inclusion*. 2019. No. 7, p. 152–163.
<https://doi.org/10.17645/si.v7i1.1706>
13. Johnston D., Egermann H., Kearney G. Innovative Computer Technology in Music-Based Interventions for Individuals with Autism Moving beyond Traditional Interactive Music Therapy Techniques. *Cogent Psychology*. 2018. No. 5. 1554773.
<https://doi.org/10.1080/23311908.2018.1554773>
14. Bell A. P., Bonin D., Pethrick H., Antwi-Nsiah A., Matterson B. Hacking, Disability, and Music Education. *International Journal of Music Education*. 2020, pp. 1–16.
<https://doi.org/10.1177/0255761420930428>
15. Samsonova E. V. Algoritmicheskaya muzykal'naya kompozitsiya s primeneniem shrifta L. Braylya: problemy tvorcheskoy i pedagogicheskoy praktiki [Algorithmic Musical Composition using L. Braille: Problems of Creative and Pedagogical Practice]. *Byulleten' mezhdunarodnogo tsentra "Iskusstvo i obrazovanie": elektronnyy nauchno-metodicheskiy zhurnal* [Bulletin of the International Centre of Art and Education: Electronic Scientific and Methodical Journal]. 2021. No. 5, pp. 174–190. URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2021-5.pdf> (24.01.2022).

Information about the authors:

Irina B. Gorbunova – Dr.Sci. (Pedagogy), Chief Researcher of the Educational and Methodical Laboratory of Music Computer Technologies, Professor at the Department of Digital Education.

Mikhail S. Zalivadny – Ph.D. (Arts), Senior Research Associate of the Educational and Methodical Laboratory of Music Computer Technologies.

Поступила в редакцию / Received: 07.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 14.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 16.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

International Division

Original article

УДК: 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.050-061

Javanese Pop and Javanese Keroncong: The Paradigm of Domination Strategy

Rully Aprilia Zandra¹, Santosa Soewarlan², Bambang Sunarto³,
Zulkarnain Mistortoify⁴

¹ Universitas Negeri Malang, Malang, East Java, Indonesia

^{2, 3, 4} Indonesian Institute of Art Surakarta, Surakarta, Central Java, Indonesia

¹ rullyzandra.fs@um.ac.id, <https://orcid.org/0000-0001-9127-3538>

² santosa.isisolo@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8931-7845>

³ bsunarto432@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1792-1354>

⁴ zul@isi-ska.ac.id, <https://orcid.org/0000-0001-6002-0415>

Abstract. Songwriters and presenters can be viewed as the main factors for ensuring success to lyrical songs in the music market. However, there are not many studies available that specifically explore the strategy of composing and presenting lyrical songs in achieving market dominance in Indonesia. This study aims to reveal the strategies used by composers as well as songwriters to gain dominance in the music market in that particular country. Researchers collect music, photos and videos and gather responses from audiences. Musical works produce data on scales, lyrics, and musical accompaniment. Concert photos and videos generate information about costume styles. Concert videos and song clips generate data about audience response and stage appearances. The next stage is to interpret the data groups, followed by confirming the meanings of the concepts of capital, distinction, domination and repression in the field of psychoanalysis. This study shows that songwriters make use of the lyrics as their distinctive features. Popular landmarks in the lyrics of songs invoke the listener's personal memory and repression attached to those landmarks. This study shows that songwriters achieve market dominance by creating product distinctions. At the same time, reconciliatory feelings connected with repression are aroused by recreating the past by means of stories and particular places. Popular landmarks invoke listeners' sense of repression and their memories, so that they feel at peace with their past, or at least become involved in the songwriter's works. The predominating works by songwriter show that elements of evoking memories, maintaining traditions and evoking popular places of past activities have leverage on the popularity of the music.

Keywords: music domination, keroncong music, musical strategy

For citation: Zandra R. A., Soewarlan S., Sunarto B., Mistortoify Z. Javanese Pop and Javanese Keroncong: The Paradigm of Domination Strategy. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 50–61. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.050-061

Международный отдел

Научная статья

Яванская поп-музыка и яванский керонконг: парадигма стратегии доминирования

Рулли Априлия Зандра¹, Сантоса Суварлан², Бамбанг Сунарто³,
Зулкарнайн Мистортоифай⁴

¹ Государственный университет Маланга, г. Маланг, Восточная Ява, Индонезия

^{2, 3, 4} Индонезийский институт искусств Суракарта,

г. Суракарта, Центральная Ява, Индонезия

¹ rullyzandra.fs@um.ac.id, <https://orcid.org/0000-0001-9127-3538>

² santosa.isisolo@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8931-7845>

³ bsunarto432@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1792-1354>

⁴ zul@isi-ska.ac.id, <https://orcid.org/0000-0001-6002-0415>

Аннотация. Авторы песен и ведущих концертных программ можно рассматривать как основные факторы, обеспечивающие успех лирическим песням на музыкальном рынке. При этом существует не так много доступных исследований, в которых конкретно изучается стратегия сочинения и представления лирических песен для достижения доминирующего положения на рынке в Индонезии. Данное исследование направлено на выявление стратегий, используемых композиторами, а также авторами текстов песен для завоевания приоритета на музыкальном рынке в этой конкретной стране. Исследователи собирают сведения о музыке, фотографии и видео, а также ответы аудитории. По музыкальным произведениям устанавливаются данные о звукорядах, текстах и музыкальном сопровождении. Концертные фотографии и видео генерируют информацию о стиле костюмов. Видеоролики и клипы с песнями фиксируют выступления на сцене и реакцию публики. Следующим этапом является интерпретация с позиций психологии собранных данных и последующая оценка значения, различий, доминирования и вытеснения тех или иных сочинений. Исследование показывает, что авторы песен предпочитают в первую очередь лирику как выражение своих основных отличительных черт. Популярные ориентиры в текстах песен вызывают у слушателя личные воспоминания и переживания, связанные с этими ориентирами. Создавая выразительные образцы, авторы песен достигают господства на рынке. В то же время чувства успокоения, сопряжённые с мучительными переживаниями, вызываются воссозданием прошлого с помощью историй и конкретных мест. Знаменитые произведения ведут к ощущению подавленности, но слушатели примиряются со своим прошлым или, по крайней мере, приобщаются к творчеству автора песен. Большинство сочинений показывают, что следование традиции пробуждения воспоминаний, вызванных знакомыми местами из прошлой жизни, оказывает влияние на популярность музыки.

Ключевые слова: музыкальное доминирование, музыка керонконг, музыкальная стратегия

Для цитирования: Зандра Р. А., Суварлан С., Сунарто Б., Мистортоифай З. Яванская поп-музыка и яванский керонконг: парадигма стратегии доминирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 50–61. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.050-061

Introduction

The coronavirus (COVID-19) pandemic has created a situation that has forced countries such as Saudi Arabia, Italy, and Indonesia to carry out large-scale physical distancing with even a few particular cases of entire cities being isolated [1, p. 12]. This has resulted in a sharp increase of online activities. For example, work from home, schooling from home, entertainment content from home, – everything is booming on the online platform¹ Such activities are also carried out on YouTube and television [2]. YouTube is one of the platforms that has been intensively used since the pandemic had forced people to preserve their distance [3]. In addition, during the implementation of Indonesia's large-scale social interaction restriction (PSBB) in areas affected by the pandemic, people have looked for entertainment by turning to the YouTube platform [2; 3].

The rise of YouTube as a platform that is often reviewed by the public has made most songwriters take advantage of this momentum². The song *Lathi* is the only minor label from Indonesia that was watched and examined the most during the pandemic. The lyrics of the song *Lathi* are unique because they are composed in two languages, namely, in English and Javanese. The combination of Javanese pentatonic melodies present in *Lathi* has accelerated penetration into the market, as a result of which this song has been recognized among the top 100 million streams on Times Square in New York. This is what substantiates the assertion that it is still easy for hybrid products to acquire market attention. The form of measuring the success of this kind of trend needs to be examined in at least two examples of dominant works from at least two different periods. To define the

appropriate object, it is necessary to choose a subject who is the sole creator and presenter of his work. The appropriate subjects were Markasan and Didi Kempot, who were successful in dominating the music market of their time. Markasan succeeded in leading the Keroncong music market during the years 1960–1965. At the same time, Didi Kempot managed to stay ahead in the music market from 2000 to 2020. Markasan's domination cannot be separated from its efforts to capture the moment of the new media, namely RRI (Radio Republik Indonesia) which opened up the congress devoted to Keroncong music.

The musical works created by Markasan and Didi Kempot are generally in the form of lyrical songs. This kind of music is usually easily perceptible, and the lyrics are easy to understand³. Some of the words in Markasan's songs resort to social criticism. This may be called a critique of the misappropriation of government assets, which satirically represent the hearts of the people. Such lyrics have generally generated lengthy discussions of the social tensions created by government officials, that have come to be accepted gracefully as casual humorous manifestations. Even though they describe tragic events, Didi Kempot's lyrics do not call for states of repression through the means of social issues. Most of them present narratives of severed romances. Such stories of heartbreaks have always been successful in causing the audience at Didi Kempot's concerts to sing along in a hyperemotional manner.

Songs from *Tirtonadi Terminal*, *Balapan Station*, *Tanjung Mas Harbor*, *Kertonegoro Terminal*, *Parangtritis Beach*, *Klewer Market*, *Malioboro*, *Mount Merapi*, *Klayar Beach*, *Turtle Bay*, *Lampung Coffee*, and *Suramadu Bridge* have often brought the audiences to crying during Didi Kempot's



performances. Obviously, songs with such titles are endowed with lyrics containing tragic love stories with backgrounds featuring the particular locations mentioned in the title. Indications of famous places express one of Didi Kempot's most striking characteristic features. As in the case of Markasan, both the title and the lyrics often incorporate the names of well-known locations. For example, *Ning Pasar Blauran* and *Jalan Tunjungan* are song titles that indicate the names of popular spots in Surabaya.

Keroncong Liedje (1800) and Gesang (1940) also used widely known and striking names of particular geographic spots in their works⁴. Lidje, Markasan, Gesang, and Didi Kempot all cited popular locations, as has been explicitly shown in the titles and lyrics of the songs⁵. The mention of well-known locations in this work is suspected by the researchers to be used intentionally as an attraction for a song which is ready for publication. In line with the lyrics of the song, Markasan and Gesang have also brought in many elements of local culture, such as Nusantara costumes and Javanese traditional costumes. The incorporation of skullcap, jarit, beskap, blangkon, rhythm, and even gamelan slendro modes is also embedded in the Keroncong music created by Markasan and Gesang. Gamelan pelog rhythms and modes can often be found in Markasan's songs⁶. While Didi Kempot does not employ the same scale mode as his predecessors, the nuances of his music are still perceived to be mixed with traditional Javanese musical elements⁷. In terms of clothing, Didi Kempot's performances are different from those of Markasan, who wears a suit, albeit branded with an archipelago skullcap [4, p. 56]. Didi Kempot tends to assume that music researchers have a greater affinity for Gesang, namely by using *jarit*, *beskap*, and *blangkon*.

The quick rise of the success of Didi Kempot and Markasan occurred massively and quickly. This immense explosion of popularity is considered by researchers as not being a coincidence. Of course, there exists a secret to the success inherent in the musical works and stage performances of Markasan and Didi Kempot. Their success is approaching its high peak, both of them being greatly appreciated by audiences, which presents an interesting achievement on their part to be discussed further. Unfortunately, the topic of the reasons for the two musicians' success has rarely been discussed in a scholarly fashion. Researchers have felt themselves compelled to seek out the strategies used by them in gaining their predominance in the music market.

Method

Researchers have collected Markasan's and Didi Kempot's musical works of and then separately transcribed their scales, musical accompaniment and lyrics. The results of the transcriptions have been further validated by the concepts of capital, distinction, and domination, as well as that of repression in psychoanalysis. Relevant concert videos and song clips have been observed by researchers to have aroused the audience's responses and influenced the performers' styles of presenting themselves on stage. The two aforementioned components have been validated in the concepts of capital, distinction, dominance, as well as the psychoanalytical concept of repression.

The Results and Discussion

Markasan and Didi Kempot have achieved the leading status in the Indonesian musical market by having made use of a variety of elements. Some of their songs

possess the power of rhyming language, while others are linked to famous landmarks, and all of them are always closely connected to the lives of their listeners. Markasan invokes the Blauran Market landmark in Surabaya as a description of the conditions of the local market in the afternoon. The following is an example of the lyrics of the song *Pasar Blauran* by Markasan.

*Suroboyo ing pasar Blauran
Tuo mudo lanang wadon
Wayah sore kelenceran
Gethuk lindri keh banget larise
Nanging yen tuku ra keno
Gojekan karo bakule
Ati susah
neng Blauran dadi bunga*

*Surabaya at Blauran Market,
Whether young or old, male or female,
They walk in the afternoon.
Gethuk Lindri is selling well,
But when you buy it,
never tempt the seller.
Usually, sadness
will turn into happiness in the Blauran Market.*

The lyrics in Markasan's songs frequently include descriptions of how young people and their parents love to visit Blauran Market in the afternoon. Markasan also recounts that during his trips to Blauran Market his heart becomes happy because he meets many people and could talk and joke casually with the merchants who peddle their wares. The song, which alludes to the audiences' memories of the Blauran Market, has been conducive to Markasan's popularity during the time period of 1960–1965. Previously, Keroncong Lidje also mentioned the landmarks of Kali Krambangan and Kali Pesapen in his lyrics. Below is a fragment from Lidje's lyrics from his Keroncong songs.

*Djangan mandi di Kali Krambangan
Kali Krambangan Banjak Oedangnya
Djangan Kawin Nonna Krambangan
Nonna Krambanga Banjak Oetanja*

*Don't bathe in the Krambangan river,
Because there are lots of shrimp
in the Krambangan river.
Don't marry a Krambangan girl,
Because the Krambangan girl has a lot of debt.*

These verses describe the attributes of the Indo-Dutch girls who live in a particular neighborhood in the old city of Surabaya. When hearing the name of the Krambangan River locus mentioned in this text, the audience will immediately receive their impressions derived from various narratives based on their own particular perspectives. One considers that at that time the phenomenon of the Krambangan River was a widespread issue, it was easy for Lidje's Keroncong song to gain popularity with a short time period and subsequently be sung for a lengthy period of time. This once again proves that mentioning geographical landmarks is a good means for attracting the interest of the listeners and enhancing a song's popularity.

Since the beginning of the development of music in Indonesia, the Javanese language has provided a unique and attractive reference for musicians in the country. Song texts containing romance stories embellished by rhymes always present an element of success for songs in any genre. Lyrics containing famous geographical spots in Java also make songs performed by Indonesian musicians better known more quickly. Including both a name of a landmark location and a love story in a song is a certain guarantee of success [4, p. 58]. There is an abundance of both in Didi Kempot's songs. Below is an example of the power of the poetic text about a love story in Didi Kempot's work titled 'Pamer Bojo.'



*Dudu klambi anyar seng neng njero lemarimu,
nanging bojo anyar seng mbok pamerke neng aku
Neng opo seneng aku, yen mung nggawe laraku,
pamer bojo anyar ning ngarepku.*

*It turns out it's not a new dress in your closet,
But it's precisely the new husband that
you show off to me.
I'm not happy, it just makes my heart hurt,
When you deliberately flaunt
your new husband in front of me.*

The lyrics recount a real love story. This particular one is a sad story involving a broken heart. The text above tells about the phenomenon of an ex-wife demonstrating her new husband shortly after her divorce from her previous spouse. The text becomes more dramatic later, since it begins with a rhyme scheme in harmony with the natural activity which necessarily occurs. However, subsequently this is followed by the inclusion of an bitterly ironic recount of a tragic narrative. This way the lyric construction is able to recall the bitter memories of some of the listeners who have had similar experiences in their lives⁸.

The lyrics that describe such severing of romantic relationships taking place in well-known geographical places present an even greater emotional impact on the listeners. Narrations of sad stories occurring in well-known locations affect the audiences more powerfully than tragic poetry which does not mention such places. Mentions of well-known geographical locations present a force that can attract bitter memories, even such that have been deliberately suppressed⁹. The following song for the Stasiun Balapan tells the story of a man who met his love to the location with that name which turned out to be their last meeting place. Here are the lyrics.

*Ning Stasiun Balapan,
kutho Solo sing dadi kenangan,
kowe karo aku, naliko ngeterke lungamu.
Ning Stasiun Balapan,
rasane koyo wong kelangan,
kowe ninggal aku,
ra kroso netes eluh ning pipiku.
Janji lungu mung sedelo,
malah tanpo kirim warta,
lali opo pancen nglali,
yen eling mbok enggal bali.*

*At Balapan Station,
the city of Solo that becomes a memory,
There's only you and me,
when I take you to Balapan Station.
At the Balapan Station, I feel like a lost person,
When your train finally leaves,
I can't feel my tears falling.
Your promise will only be a temporary trip, but
it turns out that you disappeared without a word.
Have you merely forgotten or have you
intentionally neglected the promise? If you
finally remember, please go home.*

Likewise, the song *Dalan Anyar*, which tells about a broken heart, describes events taking place on a bus terminal.

*Ning dalan anyar kowe karo sopo
Aku ngerti dewe neng ngarepe moto
Neng dalam anyar kowe karo sopo
Neng kulon terminal Kertonegoro, Ngawi*

*On a new road, who are you with?
I saw it myself with my two eyes.
On a new road with whom were you then?
new road south of Kertonegoro terminal,
Ngawi district.*

Judging from this text, the impression is created that the lyricist believes that no love story ever occurs smoothly. Meetings between lovers that are always followed by farewells present a distinct theme frequently raised in these stories. It also appears that the lyricist believes that well-known locations always become

venues for love stories, many of which end up being sad. Every place visited by a multitude of people always contain such stories in concealed form¹⁰. The lyricist's meticulousness in taking advantage of the moment is reflected in his mention of the names of famous locations, which is done to affect the hearts of emotionally impressed readers and listeners [5, p. 154]. Didi Kempot has always succeeded in causing people to recall memories from the past. He incorporates lyrics that are always able to cause the audience to burst into tears.

Markasan and Didi Kempot regularly use Javanese lyrics in their songs. Markasan is consistent with his image, being dressed in a black skullcap, as is Didi Kempot with his batik or solo traditional clothes in each of his video clips. Markasan and Didi Kempot both create hybrid music, unlike most other composers. The mixed combination of Western musical instruments with Javanese rhythms and modes differentiates them from other Indonesian musicians. Such a fusion creates an eclectic mixture of aspects of Javanese gamelan and Western wind band¹¹. The hybridity of the style of these songs makes it easier for lovers of Javanese traditional music to find common ground with by young people who love pop music.

The results of this study indicate that Markasan and Didi Kempot are endowed several key elements that are clearly manifested in the creation of their work. In their vocal works the poetic lyrics recount of stories which appeal to the aspect of repression of the listeners' past memories, according to Lenmarc. The geographic locations mentioned by Didi Kempot present an emotional impulse which evokes the listeners' associations from their past. According to Markasan and Didi Kempot, everyone has memories associated with every single place they have ever visited

in their lives. These two composers choose to mention famous places, so that more people could be emotionally affected by evocations of these spots. They deliberately arouse memories and cause stifled and repressed impulses to be brought out to the surface¹². They consider fond memories to be effective objects to bring into their songs. Moreover, unpleasant memories are generally also perceived by them to provide effective means to move their listeners' hearts¹³ [5]. However, unlike the former, bad memories tend to be buried and covered up in people's subconsciousness. In order to bring up the latter, a cradle is needed to open the subconscious barrier¹⁴. Since every memory, good or bad, relays to a particular time and place, it follows that particular locations most be used as instigations for arousing both types of memories.

Songwriters intentionally arouse good and bad memories to come out. Pleasant memories will be called out and will put a smile on the faces and hearts of the listeners. On the other hand, unpleasant memories arising to the surface cause them to feel anguish. The songwriter's efforts to evoke in their songs the memories of the listeners' joys and sorrows are acknowledged by the statement "there is always love and tears in those places"¹⁵ [5]. Such spots, especially inspiring to the composers and the listeners, are mentioned by Didi Kempot in his song *Terminals and Stations*. At the same time, Markasan in his songs describes such well-known spots as Tunjungan and Blauran Market. He also evokes nature and various locations in which two people have romantic meetings or are separated from each other. As the result of this, researchers have increasingly asserted that there is an element of intent in mentioning a well-known location as an instrument for unleashing the potential listeners' repressed emotions.



Anybody possessing bitter memories of a particular place will be reminded of his repressed feelings when a particular song becomes sung¹⁶ [4].

The concept of repression deals with a bad memory that is deliberately buried by the conscious and subconscious so as not to interfere with the continuation of the person's present life. The arousal of repressed emotions in Markasan's and Didi Kempot's songs, at first glance, may be perceived as a malevolent act. Nonetheless, in reality, calling for arousing repressed memories which results in the state inner peace actually presents itself as an act of kindness. The listener's repression of his emotions brought up to the surface provokes grief and sadness. Such emotions expressed in artistic manner in a concert in the presence of a large audience arouse a sense of commonality and solidarity. The people who had undergone the feelings of personal sadness, who grieve together in the festive conditions of a concert fun will find their situation changed. The conditions which were initially personal and concealed suddenly become communal and transparent to everybody present in the concert hall. If this communal and transparent situation becomes repeated many times, the minds of the listeners will become accustomed to it and, thereby, pacified. A repeated occurrence which leads to emotional immunity is a process of inner peace for the listener, invoking the healing of his past wounds. The process of achieving the state of inner peace is embellished by the songwriter in the easy listened-to rhythm of campursari and a regularly recurring melody. These two components make the process of establishing peace with the past easier and more beautiful.

This especially holds true in the case of songs of Didi Kempot, who has been

dubbed as "the godfather of the broken heart." With that appellation he has been considered as the leading songwriter about the topics of heartbreaks in love stories, and his listeners have remained comfortable with these topics in his songs. The question arises whether or not Didi Kempot's efforts to reconcile his listeners with their past provide emotional aid to them, whether they are needed or approved by many people. Obviously, this form of "psychological assistance" is enjoyed by many of the listeners of his music, whether consciously or unconsciously. Regardless of the issue of commercializing repression of a someone's personal heartache, Didi Kempot's lyrics and music set to them ultimately provide "therapy" which many people had been waiting for. The audience members who ardently seek for such "inner treatment" of their inner wounds pertain to many layers of demography, from beginner fans of his music to old aficionados. After all, people of all age groups and economic levels have a need to resolve the inner repression of their impulses. Therefore, admirers of Didi Kempot's works belong to various age groups and economic levels.

The texts of the songs which affect the potential listeners' repressed feelings are created by Didi Kempot in an accessible language and are set to music of a light genre. The combination of these two elements was deliberately brought in by the composer to achieve the effect of reconciliation for the prospective listeners. If the repressed feelings are really aroused in the song's lyrics and dwelt upon for a lengthy period of time with the use of many repetitions, they will become a standard phenomenon. When the listener's past traumatic experience becomes a commonplace occurrence, the previous repression becomes reconciled with bad memories of the past events, achieving a

state of inner peace with them. Such listeners who burst into tears during the performances of the songs automatically experience a sense of emotional release. According to Sigmund Freud, after they release their emotions, a sense of relief occurs¹⁷. And if they find their relief, they finally come to terms with the painful memories of the past. People who had experienced the sense of emotional release have managed to come to terms with its repressed emotions, so their subconscious will feel a sense of gratitude toward this song. The subconscious element in them will inform the conscious that it has need for the music. In simple language, the inner comfort found in Didi Kempot's songs arouses a sense of addiction among the listeners. At the least, they will feel they have some inner need for this song.

The lyrical style of the songs' poetic texts written in Javanese possess another side in the aspect of their market domination. Besides creating a sense of need for these songs among the listeners, such lyrical style of language is also a distinguishing feature of the two composers we are discussing. This distinction places these composers ahead of other songwriters¹⁸. In the perfect music market competition in Indonesia, where Indonesian musicians and those from other countries can compete fairly, Markasan and Didi Kempot need to have differentiators and other advantages. In this case, the unique distinction between Markasan and Didi Kempot is derived from three things, – namely, the Javanese language, Nusantara clothing, and the hybrid genres.

The first element of the difference between Markasan and Didi Kempot is the Javanese language in the song texts. Javanese song lyrics have become a unique entity and appreciation of them has begun to rise among art connoisseurs. Smooth Javanese to Ngoko Javanese are

commodities that attract many listeners in the market. Musicians begin to perceive that by incorporating Javanese lyrics, they will endow the songs they sing with unique attributes. The smooth Javanese language is considered capable of representing the preeminence of the Indonesian archipelago in the past. Some of the songs that make use of the smooth and well-known Javanese language include mantras in horror films, poems in the documentary films about the archipelago, and the particular jargon of the caretaker of Mount Merapi in energy drink advertisements. The Javanese ngoko language has also often gained dominance in the market. This language, which has succeeded in attracting the attention of aficionados of Indonesian culture, can be found in Yowies Ben's films and songs, Nella Kharisma's songs, Weird Genius' bridge song *Lathi* and Via Vallen's songs. Yowis Ben's film has sold over 2 million tickets and has attracted over 14 million song viewers. At the same time, Nella Kharisma's song *Banyu Moto* was listened to by 15 million people, the song *Lathi* by Weird Genius was listened to by 60 million people, and Via Vallen's song *Sayang* was listened by 190 million people.

In the middle of 2006, the word "rosa," which means "strong," was used by the late Mbah Marijan and Chris Jhon for additional advertisement. The word "rosa" has become a strong jargon in society for many years, when in fact many Javanese people do not use this language in their daily life. The word "rosa" appears as a local identity which when reemerges is considered to be unique. The unique taste stems from the differentiation of jargon words in smooth Javanese to other jargonisms which are generally in Indonesian or in English. Other jargon words in Indonesian can be translated into English as "spirit," "more in front,"



“we can,” “definitely can,” or “new spirit.” While the jargon of encouragement can be translated into English includes “spirit,” “fighting,” “newly born,” “keep smiling,” “never give up” and “keep moving forward.” As a rarely used word, “rosa,” which comes from the Javanese language, appears as a non-standard term. This most distinct object of studies is what Pierre Bourdieu calls the concept of distinction.

The concept of distinction in the use of the Javanese language can also be found in the music industry of Indonesia. The Javanese language is embedded by Reza “Arap” in their musical work titled *Lathi*. This embedding gave the Weird Genius band experience a surge in the number of listeners and responses. In the first two weeks of launching their video clips, they were watched by 2 million viewers and became the first trend on the Indonesian YouTube. Within 2 months the song *Lathi* was able to reach 61 million listeners and was covered by many journalists around the world. In addition to the embedding of the Javanese language in the song *Lathi*, the use of Javanese clothes and Javanese make-up, likewise, presents the distinctive features of the song created by Weird Genius. This distinction is similar to the second distinction of Didi Kempot’s works, namely the use of Javanese clothing.

Nusantara clothing presents one point of difference between Markasan and Didi Kempot. Markasan wears a skullcap as a part of his apparel. In the 1960s the skullcap was often used by Indonesian leaders, such as President Sukarno and Vice President Mohammad Hatta. The skullcap, or songkok, as it is known in Indonesia, is also worn by actors of the ludruk tradition during their performances. This cap is worn by Markasan as a characteristic feature of the clothing used for performing Keroncong music on stage. Javanese clothing has been

worn extensively in the advertising industry and television comedy theater in Indonesia. It is often worn to build the impression of the glamour or the mystique of comedy. This kind of clothing can be found in 76 different advertisements of needle cigarettes with characters of Javanese genies and other extravagant comical puppeteer characters. Many people are intrigued by the glamorous distinction of the past, which is deliberately contrasted with the surrounding present realities. Even though they are worn for very brief periods of time, Javanese costumes are very much connected to the historical realities of the Indonesian people. The blangkon, beskap, jarit, stagen, and kris are visual shapes connected to these characters. These are also closely related to Didi Kempot’s performances on stage.

Apart from poetry and costumes, the third element of the difference of the styles of Markasan and Didi Kempot is the hybrid genre. Markasan turns to the Keroncong genre for its musicality. He incorporates Western musical instruments and makes use of the Javanese Pelog scale which is made to resemble Western harmonies. At the same time, Didi Kempot creates music in the genre of Campursari Dangdut. The Javanese musical genre of Dangdut is often termed the Campursari genre. This genre presents a mixture of popular music and gamelan. One of the variants of Campursari, known as Campursari Dangdut consists of folk music mixed with gamelan. The instrumental ensemble incorporated by Didi Kempot consists of cymbals, flute, two keyboards, electric violin, electric guitar, drums, and octapad. This small Campursari ensemble is found most often in Didi Kempot’s songs. Referring to the three distinctions that have been indicated, the Javanese language, the peculiar clothing, and the Campursari genre are the three chief elements which

characterize Didi Kempot's music the most. This distinction gives him the advantage, which has made him a leading figure in the Indonesian market.

Beginning from the description and ending with the chart, it can be stated that Markasan's and Didi Kempot's success in dominating the Indonesian music market is twofold. Their success was obtained by their psychological tasks of reconciling repressed emotions and presenting a visible stylistic distinction in comparison with other musicians. These two elements have been ingrained into these two masters' musical works and systems of performance. Reconciliation of repressed emotions is created by the language of the text which draws from the listeners' prior repressed emotions and is enhanced through the use of the names of particular locations. Other differences between Markasan's and Didi

Kempot's musical styles are expressed by their use of language, their clothing, and their musical genres. These five elements are always present in the two masters' music and manners of performance.

Conclusion

In this article it has been asserted that Didi Kempot and Markasan obtained their unique success in the musical market by means of reconciliation of the psychoanalytical aspect of repression, as well as the stylistic distinction that Didi Kempot had created in his musical works and regular concert performances, both intentionally and unintentionally. The most famous songs by these two musicians teach us that evoking elements from memory, national traditions and well-known geographical locations are conducive to creating an impact on the popularity of the music.

Notes

¹ Ibrahim N., Verliyantina. The Model of Crowdfunding to Support Small and Micro Businesses in Indonesia through a Web-based Platform. *Procedia Economics and Finance*. 2012, No. 4, pp. 390–397.

² Jung E.-Y. Transnational Migrations and Youtube Sensations: Korean Americans, Popular Music, and Social Media. *Ethnomusicology*. 2014. Vol. 58, No. 1, pp. 54–82.

³ Ibid.

⁴ Zandra R. A. Sejarah Musik Keroncong di Surabaya. *Imaji*. 2014. Vol. 12, No. 1, pp. 74–84.

⁵ Ibid.

⁶ Jung E.-Y. Op. cit.

⁷ Rohmi E. Citraan Lirik Lagu Didi Kempot dalam Album 'Sewu Kuta. *Jurnal.bunghatta.ac.id*. 2014.

⁸ Freud S. *Psychopathology of Everyday Life*. New York: The New American Library, 2005.

⁹ Ibid.

¹⁰ Rohmi E. Op. cit.

¹¹ Bhabha H. K. *The Location Of Culture*. New York: Routledge, 1994.

¹² Freud S. Op. cit.

¹³ Bhabha H. K. Op. cit.

¹⁴ Potwin. *Study of Early Memories*. 1901.

¹⁵ Hanani S. Aspek Gramatikal dan Leksikal Dalam Lirik Lagu Didi Kempot. *Album Terbaik*. 2011.



¹⁶ Bhabha H. K. Op. cit.

¹⁷ Freud S. Op. cit.

¹⁸ Potwin. Op. cit.; Jenkins R. Pierre Bourdieu, Key Sociologist. London: Routledge, 1992.

References

1. Sikki K. L. Kebijakan Ekonomi Arab Saudi Dalam Mengantisipasi Pandemi Covid-19. *Journal of Islamic Civilization*. 2020. Vol. 2, No. 1, pp. 8–16. <https://doi.org/10.33086/jic.v2i1.1517>
2. Riksa Buana D. Analisis Perilaku Masyarakat Indonesia dalam Menghadapi Pandemi Virus Corona (Covid-19) dan Kiat Menjaga Kesejahteraan Jiwa. *Journal.uinjkt.ac.id*. 2020. Vol. 7, No. 3, pp. 217–226. <https://doi.org/10.15408/sjsbs.v7i3.15082>
3. Yunus N. R., and Rezki A. Kebijakan Pemberlakuan Lock Down Sebagai Antisipasi Penyebaran Corona Virus Covid-19. *SALAM; Jurnal Sosial & Budaya Syar-i*. 2020. Vol. 7, No. 3, pp. 227–238. <https://doi.org/10.15408/sjsbs.v7i3.15083>
4. Zandra R. A. Markasan Strategy in A Best-Selling Music. *Harmonia – Journal of Arts Research and Education*. 2019. Vol. 19, No. 1, pp. 55–61. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v19i1.20821>
5. Achsan F. Sastra dan Masyarakat: Fenomena Ambyar Pada Lirik Lagu Didi Kempot. *Estetik: Jurnal Bahasa*. 2019. Vol. 2, No. 2, pp. 153–170. <http://dx.doi.org/10.29240/estetik.v2i2.1192>

Information about the authors:

Rully Aprilia Zandra – Doctoral Student at the Postgraduate School.

Santosa Soewarlan – Professor (Ethnomusicology) at the Postgraduate Faculty.

Bambang Sunarto – Dr. (Ethnomusicology), Associate Professor at the Postgraduate Faculty.

Zulkarnain Mistortofy – Dr. (Ethnomusicology), Assistant Professor at the Postgraduate Faculty.

Информация об авторах:

Р. А. Зандра – докторант Школы послевузовского образования.

С. Суварлан – профессор этномузыкологии факультета послевузовского образования.

Б. Сунарто – доктор этномузыкологии, доцент факультета послевузовского образования.

З. Мистортоифай – доктор этномузыкологии, доцент факультета послевузовского образования.

Received / Поступила в редакцию: 11.01.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 25.01.2022

Accepted / Принята к публикации: 27.01.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

International Division

Original article

УДК: 782.91

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.062-070

An Unpublished Page of Choreographer Filippo Taglioni's Biography: Based on Materials from the Russian State Historical Archive¹

Olga A. Fedorchenko

*Russian Institute of Art History, St. Petersburg, Russia,
olgafedorcenco@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5812-6675>*

Abstract. The distinguished master of romantic ballet, dancer-choreographer and pedagogue Filippo Taglioni travelled across almost all of Europe without stopping anywhere for long: he preferred short-term contracts to multi-year responsibilities. His longest, a five-year contract, was concluded with the Russian Directorate of Imperial theatres and lasted from 1837 through 1842. However, there exists the assumption that Filippo Taglioni may have arrived in Russia 20 years prior, in 1817, as unpublished documents found in the Russian State Historical Archive have revealed. In her article. The author of the article discusses the complex bureaucratic mechanism for inviting foreigners to Russia, describing the situation of the 1816–1817 season when, experience a deficit of soloists in the ballet troupe, the theatre's directorship invited dancers from abroad to the St. Petersburg ballet company. The choice fell upon the *premieres danseurs* from the Paris Opera Ballet, Albert and Emilia Bigottini, but the artists, after having confirmed their consent, were thereafter unable to come to Russia. The search continued, and the Chief Director of the Imperial Theatres, Prince Naryshkin, noticed the dancer Taglioni, whom he recommended be invited to St. Petersburg. However, in the message, the director did not specify which Taglioni he was referring to: the 28-year-old Salvatore or the 40-year-old Filippo. The author of the article unravels the mystery and demonstrates that it was Filippo who was invited to Russia in 1817. However, this engagement did not take place. The author attempts to discover the reasons why Filippo Taglioni did not come to Russia during the reign of Alexander I.

Keywords: romantic ballet, St. Petersburg ballet company, Filippo Taglioni, Salvatore Taglioni

For citation: Fedorchenko O. A. An Unpublished Page of Choreographer Filippo Taglioni's Biography: Based on Materials from the Russian State Historical Archive. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 62–70. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.062-070

© Olga A. Fedorchenko, 2022

¹ Translated by Cathrine Pawlick.

Международный отдел

Научная статья

Неизвестная страница биографии Филиппо Тальони: по материалам Российского государственного исторического архива

Ольга Анатольевна Федорченко

Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург, Россия,
olgafedorcenco@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5812-6675>

Аннотация. Выдающийся мастер романтического балета, танцовщик, хореограф и педагог Филиппо Тальони объездил почти всю Европу, но нигде подолгу не задерживался. Его самый продолжительный пятилетний контракт был заключён с русской Дирекцией императорских театров и продолжался с 1837 по 1842 год. Однако Филиппо Тальони мог приехать в Россию на 20 лет раньше, в 1817 году, о чём говорят документы, обнаруженные автором статьи в Российском государственном историческом архиве. В статье рассказывается о непростом бюрократическом механизме приглашения иностранцев в Россию, описывается ситуация сезона 1816–1817 годов, когда, испытывая недостаток в балетных солистах, театральная дирекция озаботилась приглашением иностранных танцовщиков в петербургскую труппу. Выбор пал на премьеров Парижской Оперы Альбера и Эмилию Биготтини, но артисты, сначала подтвердившие свое согласие, впоследствии не смогли приехать. Поиски продолжились, и главный директор императорских театров князь Нарышкин обратил внимание на танцовщика Тальони, которого рекомендовал пригласить в Санкт-Петербург. Однако в донесении директора не уточняется – о каком Тальони идёт речь: 28-летнем Сальваторе или 40-летнем Филиппо. Автор статьи распутывает клубок и доказывает, что в Россию в 1817 году приглашали именно Филиппо. Но и этот ангажемент не состоялся. Исследователь разбирается в причинах, по которым Филиппо Тальони не смог приехать в Россию в царствование императора Александра I.

Ключевые слова: романтический балет, петербургская балетная труппа, Филиппо Тальони, Сальваторе Тальони

Для цитирования: Федорченко О. А. Неизвестная страница биографии хореографа Филиппо Тальони: по материалам Российского государственного исторического архива // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 62–70.

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.062-070

Filippo Taglioni¹ is one of the icons of romantic ballet: a dancer, balletmaster, pedagogue, and the creator of the *Holy Mary* choreographic legend. The work of Filippo Taglioni has been studied by ballet scholars such as Vera Krasovskaya, Ivor Guest,

Marion Smith, Inna Sklyarevskaya and others [1; 2; 3; 4; 5; 6].² But the documents presented in the article have not come to the attention of scholars and are published for the first time.

Leading the life of a nomadic travelling artist, Filippo Taglioni travelled across almost

all of Europe, first as a dancer and later as a ballet-master, together with his daughter Maria Taglioni. He never stopped at any one place for long. His longest, a five-year contract, was concluded with the Russian Directorate of Imperial Theatres, and he worked in St. Petersburg from 1837 through 1842, creating 10 ballets for his daughter.³ However, there exists the assumption that Filippo Taglioni may have arrived in Russia 20 years prior, in 1817, as unpublished documents found in the Russian State Historical Archive have revealed. Nothing is known about this long and fruitful episode in Filippo Taglioni's life. Even in the exhaustive "Taglioni Family Chronicle," compiled by Madison U. Sowell (published in the collective monograph "Icons of Romantic Ballet. Maria Taglioni and her Family"), this is not referred to at all [7, p. 199].

Below we cite the document itself. On February 20, 1817, the Vice Director of Imperial Theatres, Count Peter Tyufyakin writes the following letter to Emperor Alexander I:

According to the indispensable need for skilful dancers on the part of the St. Petersburg Theatres, I am bringing to the attention of Your Imperial Highness the invitation sent to the dancer Albert and the dancer Bigottini in Paris, with the allocation to each of them of a salary of 25,000 francs per year, with the addition that, concerning the requirement of this sum of 50 thousand francs which is sought in particular, I will draw from our economic turnover out of the total sums of the Theatre's Directorate. From which follows the utmost of Your Highness' good will; however, circumstances prevented the designation of the two subjects from coming here. Instead of this, I managed to engage the dancer Antonin, well-known for his talent, with a salary of 25,000 francs per year, who at the very soonest shall be obliged to arrive here. Although, the Head of the Director of Theatrical Performances, Arch-Chamberlain Naryshkin⁴ informs me

that he invited the equally excellent dancer Taglioni from Venice to enter our services at a salary of 10,000 francs per year, and I am aware of his skills. I am now also found in a discussion concerning the engagement of the one poised to bring considerable benefit to our theatre, the Parisian dancer Ferdinand, offering him a salary of 12 thousand francs per year. I ask your Imperial Highness to issue an order for both the dancer Taglioni and for Ferdinand, should the latter agree to the conditions offered to him.⁵

This letter attests to the search for soloist dancers for the St. Petersburg ballet troupe for the 1817–1818 season, and demonstrates the complicated administrative hierarchy involved in the decision-making. The process of inviting artists from abroad was not a swift one. First the initial agreement of the dancer to come to Russia needed to be obtained, and the monetary sum for the contract needed to be agreed upon. Then the candidacy was presented for consideration to the committee of ministers, and if the ministers expressed consent, then the Emperor was informed. The engagement of dancers from abroad was concluded only after the personal approval from the tsar. It can be observed from the document above that the first steps, the agreement on the part of the artists, and the approval of the candidacy at the council of ministers – had been taken.

The notable personage who authored this letter was Count Petr Tyufyakin who, at that time, held the post of Vice Director of Imperial Theatres. As such he proved himself as an efficient and energetic administrator correcting the financial position of the state theatres which, instead of facing a deficit, began to bring in profits. The document cited confirms Tyufyakin's reputation as a skilful business executive – the Vice Director must seek for cost effectiveness as a top priority, and he is prepared to invite more dancers for



employment than may be suggested by the allocated sum of money.

In 1817 the social and cultural life of Europe embarked along a decisively peaceful course, following the end of the Napoleonic wars. In St. Petersburg, the theatres were working in full force, and one year prior, after a five-year absence, the choreographer Charles Didelot⁶ returned to the Russian capital, where he staged numerous ballet works at an intensive speed. However, in his opinion, the St. Petersburg ballet troupe experienced a “deficit of leading dancers”,⁷ and Tyufyakin’s letter attests to this search. Therefore, who was it that the theatrical bureaucrats decide to invite? The letter mentions five artists: Albert, Bigottini, Taglioni, Antonin and Ferdinand. Albert and Bigottini were dancers of the “first rank,” since they were essentially the leading soloists at the Paris Opera Ballet. Antonin was given the recommendation of being “one of the best Parisian dancers”.⁸ Ferdinand appeared on the stage of the Paris Opera in grotesque roles. And we shall address Taglioni a little later.

Soloists from the Paris Opera Ballet, the dancer Albert and the ballerina Emilia Bigottini, responded to the invitation from the Directorate, which served as the best confirmation of Russia’s victory on a cultural level.

Albert,⁹ the principal dancer from the Paris Opera as of 1808, “moderately tall, slender, an unusually handsome dancer, magnetised with his masculine carriage and noble manner”.¹⁰ In 1816, when he received the offer from Russia, Albert was 27 years old, and a year prior to this he had taken Paris by storm at the premiere of Didelot’s *Zefir and Flora* in the role of the brooding god “with an inimitable charisma”.¹¹ Surely it was Charles Didelot who advised the Directorate to invite the dancer to Russia. For Didelot knew about the complex relationship between Albert and the head ballet-master of the Paris Opera at the time, Pierre Gardel, a “money hungry” man who was “quite envious

of others”,¹² as the theatre chronicles describe him. Therefore, Albert accepted the invitation to come to Russia.

The second name in Tyufyakin’s report, the female dancer Emilia Bigottini,¹³ served in the Paris Opera from 1801. She went down in history as the first and best performer of the leading role in the production *Nina, or Crazy from Love* (1813) for which her name achieved notoriety in the history of ballet. For a lengthy period of fifteen years, Emilia was the first soloist at the Paris Opera Ballet, since the wife of the all-powerful Pierre Gardel, Marie, prevented her further promotion. According to accounts from the artists, the Paris Opera director “jealously guarded his wife-dancer, fearing new stars”.¹⁴ In 1816 two important events occurred in Bigottini’s life. The first: Marie Gardel left the stage, and Emilia obtained the title of ballerina. The second: Emilia received an invitation from Russia’s Directorate of Imperial Theatres. Bigottini was somewhat well-known in distinguished Russian theatres: during the 1814–1815 season she danced before Emperor Alexander I at the Congress of Vienna. Bigottini was never known for any type of strong and virtuosic technique, but Didelot did not need a dancer who could turn countless pirouettes: the first position in his theatrical hierarchy went to pantomime actresses. Emilia Bigottini fulfilled Didelot’s requirements perfectly.

Albert and Bigottini participated in the advantageous offer from the Directorate of Imperial Theatres, receiving 25,000 francs¹⁵ annually. The offered fee exceeded their Parisian salaries by a considerable amount. Bigottini achieved a salary of 10,000 francs only toward the end of her career in 1823.¹⁶ Vera Milchina, a researcher of daily life in France’s capital in the first half of the 19th century, states that in Paris theatrical “stars received up to 12,000 francs per year”.¹⁷ Something prompted Albert and Bigottini

to travel to Russia. The motive, however, remains unknown.

Then plan “B” entered into effect. Tyufyakin offered a new option: instead of two first-class European dancers for the same 50,000 rubles, he would engage three dancers who were good, but not as well-known in Russia. These three candidates were Antonin, Ferdinand and Taglioni. This presents the proper opportunity to acquaint ourselves better with them.

Imperial approval passed quickly for the dancer Antonin and by April 10, 1817, he debuted in St. Petersburg in the ballet *The Young Milk Maid, or Nisetta and Luka*. Antonin was given a repertoire predominantly of *pas de deux* which he performed “wonderfully”.¹⁸ Russian theatre critics noted his precision of execution in difficult movements: “the cleanliness, speed and lightness of his dancing is immeasurable,” but they did not feel the same about his acting talents: “he only lacks...liveliness in the pantomime”.¹⁹ Antonin worked for three years in St. Petersburg, where received a salary of 25,000 rubles per year. In Russia he performed in Didelot’s ballets *Carlos and Rosalba*, *The Young Islander*, *Zefir and Flora*, *Hunting Adventures* and many others.

Thus, instead of Albert, Antonin was accepted. But, from all appearances, he did not really suit Didelot: contemporaries testified that the choreographer gave preference and the best roles in his ballets not to Antonin, but to his favourite student Nikolai Golts.²⁰ In this way, the position of the soloist in the St. Petersburg ballet troupe still remained vacant. In addition, there were still funds available for inviting European stars: from the available 50,000 rubles only 25,000 were “used” for Albert’s salary. The Vice Director planned to spend this money on two dancers, Taglioni and Ferdinand.

Ferdinand served on the stage of the Paris Opera, where he did not receive any of

the leading parts, but performed the roles of naive peasant simpletons or nimble charlatan servants. So, at the premiere of the landmark performance of the play *Clari or the Promise of Marriage* (1820), he played the comic role of Germano, the main hero’s servant, and danced a fiery tarantella. In the famous popular ballet-vaudeville, *The Pageboy of Herzog Vandomsky* (1820) Ferdinand performed a grotesque peasant dance. At the less important premiere of the sentimental ballet *Somnambule* (1827) he was given the role of the affluent peasant Edmond who by means of his prosaic and earthly qualities accentuated the lofty, elevated character of the main hero, Saint-Rambert. And only at the end of his career (1830), did he receive the main role in the ballet *Manon Lescaut*, that of the non-dancing cavalier De Grioux. In this manner, in the St. Petersburg troupe Ferdinand could have claimed the *emploi* of a comic dancer and, as Tyufyakin believed, “could bring considerable benefit to our theatre”.²¹ Ferdinand was offered the salary of 12,000 rubles and thus the Directorate still had 13,000 to spare. The offer of Taglioni’s engagement for 10,000 rubles fit ideally into the Directorate’s financial scope.

The idea to invite Taglioni to Russia belonged to the Director of the Imperial Theatres, Alexander Naryshkin, who spent the winter of 1816–1817 in Florence, where he received a message from St. Petersburg which stated that “the excellent dancer Taglioni,” “known for his art,” was prepared to enter the Russian service with a salary of 10,000 francs per year.²² From the message it is not in the least clear which one of the Taglioni brothers was ready to move to Russia, Filippo or his younger brother Salvatore. We shall now try to answer this question.

It seems that everything points to Salvatore Taglioni being invited to work in Russia. He was 12 years younger than Filippo (who was 28 years old at the time), and he fit to the



requirements ideally, being young, attractive and tall and endowed with a virtuosic technique. Salvatore retained his loyalty to one theatre: in 1808, at the age of 19, he moved to Naples, where he was employed with the Teatro San Carlo. Over four years he ascended the ladder from the position of soloist to that of the principal dancer, which he maintained for a long time, first as a dancer and later as a choreographer. Filippo did not have a constant place of work, and as the researcher Marianne Hanna Winter wrote, “He visited each opera theatre on the continent as a first soloist”,²³ each time his engagement lasted one to two seasons, and it was rare for him to spend more than three years in once place. Over the course of nine years (1808–1817) Filippo changed cities six times: Vienna (1808–1809), Kassel (1810–1812), Milan (1813), Turin (1815), Naples (1816), Florence (1817).

Salvatore was well-known and successful, both as a dancer and as a choreographer and coach: after 1812 he directed the ballet school associated with the Teatro San Carlo (together with Louis Henry) which he also created. It is unlikely that he would have wanted to leave his stable, comfortable life in Naples for the remote, cold, and unpredictable Russia.

From all appearances, Filippo was not in the least concerned where in particular he was employed, as long as there was work available: his family did not possess a large fortune and always needed money. Taglioni was constantly on tour, even short visits to see his wife and children who, having survived through the war, travelled to Paris. There, Taglioni’s wife Sofia worked for a lengthy period of time by giving singing lessons and playing the harp. The engagement in Russia was undoubtedly more needed by Filippo, and it is to him that information refers: in 1817 Filippo Taglioni accepted the position of *premier danseur* at the Teatro La Pergola in Florence [7, p. 199], where Director Naryshkin was located at the time.

Taglioni seriously (and cheaply, compared to the other artists invited) “appraised” himself as a dancer: 10,000 francs per year. He had already reached the age of 40, a critical age for a dancer, but Charles-Louis Didelot was working in St. Petersburg as of 1816 creating dramatic ballets (*Medea and Jason*, *Raoul de Créquy* and *The Hungarian Shack*) for which he had the need not for virtuoso dancers, but for artistic dancers. Filippo could have been in demand as a ballet pedagogue as well, moreover, since at that time Didelot had begun the transformation of the St. Petersburg Theatre School.

The names of Ferdinand and Taglioni were submitted for approval. On February 27, 1817 at the meeting of the Committee of Ministers Tyufyakin’s report was heard about the engagement of the designated dancers in Russia, and the decision was made: “We have decided to authorise them to be engaged.”²⁴ But in the final, most crucial moment, the Emperor’s veto unexpectedly arrived. “According to the report given about this topic to the sovereign Emperor, Imperial approval does not follow.”²⁵

One can only guess and make assumptions about the reasons for the refusal. It is possible that Taglioni and Ferdinand were refused due to their “insufficient amount of fame”: it was one thing if stars from the Paris Opera moved to St. Petersburg, but another if a dancer who came from secondary level European stages or performed in secondary roles were to arrive. It is probable that, if there was discussion about Filippo Taglioni, the decision was partially politically motivated. The choreographer diligently served Russia’s adversaries during the Napoleonic wars. In 1805 Filippo set a ballet in Vienna in honour of Napoleon’s entrance into the city; during the years 1808–1813 he served in Kassel, being the *premier danseur* and ballet-master in a court theatre, where he found favour with the King of

Westphalia, Jerome Bonaparte... Of course, it is uncanny to attempt to explain the reason for the refusal of invitation by the unqualified selection of Filippo by his theatre patrons, but the suspicious and distrustful character which Emperor Alexander I possessed is a generally known historical fact. And could it be that the Emperor was turned off ... by the extraneously modest fee requested by the artist? Russia was a prosperous state with the possibility of inviting the most famous European artists and paying them handsome salaries. And if the artist himself asked for less than half of the “usual” salary for a soloist from abroad, then why would we wish to invite such an artist?

We shall never know the true reasons. But Filippo Taglioni, who turned down the invitation from Russia in 1817, continued his

wandering life: he concluded a contract with the Munich court theatre, and in 1818 he would dance in Stockholm, Copenhagen, Hamburg and Berlin. Twenty years later Russia would offer him contracts, hoping to attract both him and his ravishing daughter during their tour to St. Petersburg. Moreover, in February 1838 the Director of Imperial Theatres Alexander Gedeonov²⁶ would exert “unbelievable pressure”²⁷ persuading the Taglioni family to remain in St. Petersburg; nonetheless, at the end of the first St. Petersburg season, which was to be their most famous, the Taglioni father and daughter decided to discontinue their engagement and return to Europe. After all, the history of world ballet would have turned out differently if in 1817 Emperor Alexander I had given permission to invite Taglioni...

Notes

¹ Filippo Taglioni (1777–1871), dancer, choreographer, teacher.

² See more: Krasovskaya V. M. *Russkii baletnyi teatr ot vozniknoveniya do serediny XIX veka* [Russian Ballet Theater from its Inception to the middle of the 19th Century]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1958. 312 p.; Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii. Preromantizm* [The Western European Ballet Theatre. An Outline of History. Pre-Romanticism]. Leningrad: Iskusstvo, 1983, p. 405; Sklyarevskaya I. R. *Tal'oni. Fenomen i mif* [Tal'oni. Phenomenon and Myth]. Moscow, NLO, 2017. 360 p.; Guest I. *The Romantic Ballet in Paris*. London, 2008. 474 p.; *La Silphide: Paris 1832 and beyond* / Ed. by Marian Smith. London, 2012. 382 p.

³ See: *The Virgin of the Danube* (December 20, 1837), *Miranda* (January 24, 1838), *Gitane, the Spanish Gypsy* (October 15, 1838), *The Creole Woman, or the French Colony in 1750* (January 16, 1839), *Shades* (November 22, 1839), *The Pirate* (February 9, 1840), *The Lake of Miracles* (November 27, 1840), *Raising Amour* (January 22, 1841), *Daya or the Portuguese in India* (December 13, 1837), *Gerta, Mistress of Elfrid* (January 26, 1842).

⁴ Naryshkin Alexander Lvovich (1760–1826), Count, Chief Director of Imperial Theatres during the years 1799–1819.

⁵ See: O vypiske iz-za granitsy tantsovshchikov Tal'oni i Ferdinanda [About the (imperial) order for the dancers Taglioni and Ferdinand from abroad]. *Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 497. Vol. 1. Storage unit. 1589, pp. 1–2.

⁶ Didelot, Charles-Louis Frédéric, 1767–1837, French dancer and ballet-master who worked in Russia during the years 1801–1811, and then in 1816–1830.

⁷ See: *Peterburgskiy balet. Tri veka: khronika. T. 2 1801–1850* [The St. Petersburg Ballet. Three Centuries: a Chronicle. Volume 2. 1801–1850]. Ed. by I. A. Boglacheva. St. Petersburg, 2014, p. 56.

⁸ See: Pleshcheev A. *Nash balet* [Our Ballet]. St. Petersburg, 1899, p. 82.



- ⁹ Albert (actual name François-Ferdinand Decombe), 1789–1865, French dancer.
- ¹⁰ See: Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii. Preromantizm* [The Western European Ballet Theatre. An Outline of History. Pre-Romanticism]. Leningrad: Iskusstvo, 1983, p. 405.
- ¹¹ Ibid., p. 335.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Émilie-Jeanne-Marie-Antoinette Bigottini, 1784–1858, ballerina.
- ¹⁴ See: Khudekov S. *Istoriya tantsev* [History of Dance]. Vol. III. Petrograd, 1915, p. 90.
- ¹⁵ The relationship of the Russian ruble to the French franc in the first quarter of the 19th century was approximately 1:1. That is, 25,000 francs was equal to 25,000 rubles.
- ¹⁶ See: Khudekov S. *Istoriya tantsev* [History of Dance]. Vol. III. Pg., 1915, p. 91.
- ¹⁷ See: Mil'china V. A. *Parizh v 1814–1848 godakh. Povsednevnyaya zhizn'* [Paris during the Years 1814–1848. Daily Life]. Moscow: NLO, 2013, p. 670.
- ¹⁸ See: Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii. Preromantizm* [The Western European Ballet Theatre. An Outline of History. Pre-Romanticism]. Leningrad: Iskusstvo, 1983, p. 386.
- ¹⁹ See: *Peterburgskiy balet. Tri veka: khronika. T. 2. 1801–1850* [The St. Petersburg Ballet. Three Centuries: a Chronicle. Vol. 2. 1801–1850]. Ed. by I. A. Boglacheva. St. Petersburg, 2014, p. 58.
- ²⁰ Nikolai Golts (1800–1880), Russian dancer.
- ²¹ See: O vypiske iz-za granitsy tantsovshchikov Tal'oni i Ferdinanda [About the (imperial) order for the dancers Taglioni and Ferdinand from abroad]. *Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 497. Vol. 1. Storage unit. 1589, p. 1.
- ²² Ibid., pp. 1–2.
- ²³ See: Winter M. H. *The Pre-Romantic Ballet*. London: Pitman, 1974, p. 254.
- ²⁴ See: O vypiske iz-za granitsy tantsovshchikov Tal'oni i Ferdinanda [About the (imperial) order for the dancers Taglioni and Ferdinand from abroad]. *Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 497. Vol. 1. Storage unit. 1589, p. 3.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Gedeonov, Alexander Mikhailovich (1791–1867), director of the Imperial Theatres during the years 1847–1858.
- ²⁷ Ob uvol'nenii ot sluzhby Teatral'noy direktsii baletmeystera Filippo Talioni i docheri ego tantsovshchitsy Marii Tal'oni [About Ballet-Master Filippo Taglioni and his Daughter the Dancer Marie Taglioni Leaving the Service of the Theatrical Directorate]. *Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv* [Russian State Historical Archive]. F. 497. Vol. 1. Storage unit. 7605, p. 21.

References

1. Vieites M. F. Reseña de: Hormigón L. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850)*. Madrid, 2017. 573 p. (In Spanish.) <http://dx.doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25143>
2. Fedorchenko O. A. Book review: Giovanni Coralli l'autore di Giselle / a cura di Jose Sasportes e Patrizia Veroli. *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2021. No. 2, pp. 187–194. (In Russ.) http://dx.doi.org/10.52527/22218130_2021_2_187
3. Fedorchenko O. Alexis Blache in Saint Petersburg (1832–1838): Dramatic Ballets. *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2021. No. 4, pp. 29–47. (In Russ.) http://dx.doi.org/10.52527/22218130_2021_4_29



4. Olivesi V. Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 2017. No. 46. (In France.) <https://doi.org/10.4000/clio.13699>
5. Sabee O. Jean Coralli and the Romantic Ballet. *Dance Chronicle*. 2020. No. 43 (1), pp. 91–95. <https://doi.org/10.1080/01472526.2019.1710442>
6. Zheng Wang. Modern Social Dance Teaching Approaches: Studying Creative and Communicative Components. *Thinking Skills and Creativity*. 2022. Vol. 43, 100974. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2021.100974>
7. Madison U. Sowell. Chronologie de la famille Taglioni. De la naissance de Filippo à la mort de Paul et Marie (1777–1884) [Chronology of the Taglioni Family. From the birth of Filippo to the death of Paul and Marie]. *Sowell M. U., Sowell D.H., Falcone F., Veroli P. Icônes du Ballet Romantique. Marie Taglioni et sa famille*. Roma: Gremese, 2016, pp. 185–225. (In France.) <http://dx.doi.org/10.4000/danse.1635>

Information about the author:

Olga A. Fedorchenko – Senior Researcher at the Sector of Source Studies.

❧ СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ❧

1. Vieites M. F. Reseña de: Hormigón L. El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842–1850). Madrid: publicaciones de la ADE. 2017. 573 p. <http://dx.doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25143>
2. Федорченко О. А. Рецензия на: Жан Корали: автор «Жизели» / под ред. Х. Саспортеса и П. Вероли. Рим, 2018 // Временник Зубовского института. 2021. № 2. С. 187–194. http://dx.doi.org/10.52527/22218130_2021_2_187
3. Федорченко О. А. Драматические балеты Алексиса Блаша // Временник Зубовского института. 2021. № 4. С. 29–47. http://dx.doi.org/10.52527/22218130_2021_4_29
4. Olivesi V. Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire // *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 2017. No. 46. <https://doi.org/10.4000/clio.13699>
5. Sabee O. Jean Coralli and the Romantic Ballet // *Dance Chronicle*. 2020. No. 43 (1), pp. 91–95. <https://doi.org/10.1080/01472526.2019.1710442>
6. Zheng Wang. Modern Social Dance Teaching Approaches: Studying Creative and Communicative Components // *Thinking Skills and Creativity*. 2022. Vol. 43, 100974. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2021.100974>
7. Madison U. Sowell. Chronologie de la famille Taglioni. De la naissance de Filippo à la mort de Paul et Marie (1777–1884) // *Sowell M.U., Sowell D. H., Falcone F., Veroli P. Icônes du Ballet Romantique. Marie Taglioni et sa famille*. Roma: Gremese, 2016, pp. 185–225. <http://dx.doi.org/10.4000/danse.1635>

Информация об авторе:

О. А. Федорченко – старший научный сотрудник сектора источниковедения.

Received / Поступила в редакцию: 18.01.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 01.02.2022

Accepted / Принята к публикации: 03.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Художественный мир музыкального произведения

Научная статья

УДК 783

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

«Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого: к вопросу о влиянии музыкальных традиций православия

Александр Сергеевич Рыжинский

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

Аннотация. Объектом изучения в статье стало масштабное сочинение Кшиштофа Пендерецкого «Утренняя», созданное в 1970–1971 годах под впечатлением от посещения богослужений Страстной седмицы и Пасхи в Троице-Сергиевой лавре. Автор анализирует вербальную основу сочинения, поясняя принципы отбора словесных текстов, обосновывает связь отдельных приёмов положения слова на музыку с тенденциями в развитии хоровой музыки 1950–1960-х годов. Анализ фактурных и тембровых особенностей сочинения выявляет три основных источника композиционно-технических решений: собственные приёмы хорового письма К. Пендерецкого, использованные в *Stabat Mater* и в «Страстях по Луке»; новации послевоенного авангарда, получившие распространение в творчестве Карлхайнца Штокхаузена, Луиджи Ноно, Маурисио Кагеля, Дьёрдя Лигети; интонационно-фактурные элементы хорового письма, типичные для православной службы. Все эти составляющие хорового письма Пендерецкого органично сочетаются друг с другом в рамках воплощения яркой звуковой картины кульминационных служб церковного года, отражая крайний контраст между оплакиванием Христа (утреня Великой Субботы) и ликованием о его воскресении (пасхальная утреня). Отдельный вопрос, изучаемый в статье, – место духовных сочинений в наследии Пендерецкого и взаимосвязь между хоровыми опусами композитора, созданными в период с 1962 по 1971 год.

Ключевые слова: Кшиштоф Пендерецкий, хоровая музыка, православие и католицизм, послевоенный авангард, слово и музыка, фонемная композиция, фактура, тембрика

Для цитирования: Рыжинский А. С. «Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого: к вопросу о влиянии музыкальных традиций православия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 71–82. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

Creative Worlds of Musical Compositions

Original article

***Utrenya* by Krzysztof Penderecki: Concerning the Question of the Influence of the Musical Traditions of Orthodox Christianity**

Alexander S. Ryzhinsky

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,
loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

Abstract. The object of research in article is Krzysztof Penderecki's large-scale work *Utrenya* composed in 1970–1971 after the composer's visit to The Trinity Lavra of St. Sergius. The author analyzes the textual basis of the composition, explaining the principles of selection of the verbal texts, and describes the relationships between individual techniques of the position of the words to the music with the tendencies in the development of choral music in the 1950s and 1960s. Analysis of textural and timbre features of the composition reveals three main sources of the technical compositional solutions: Krzysztof Penderecki's own methods of choral writing, applied in *Stabat Mater* and in *Passio Et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam*; the innovations of the post-war avant-garde, which became widespread in the works of Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Mauricio Kagel, György Ligeti; the intonational and textural elements of choral writing typical of Orthodox Christian worship. All these components of Penderecki's choral style are organically combined with each other as part of the embodiment of a vivid sound picture of the climactic services of the church year, reflecting the extreme contrast between the mourning of Christ (Orthros of the Great Saturday) and the joy of His resurrection (Easter). A separate issue studied in the article is the position of sacred works in Penderecki's legacy and the relationship between the composer's choral oeuvres composed between 1962 and 1971.

Keywords: Krzysztof Penderecki, choral music, Orthodox Christianity and Catholic Church, the post-war avant-garde, words and music, phonemic composition, texture, timbres

For citation: Ryzhinsky A. S. *Utrenya* by Krzysztof Penderecki: Concerning the Question of the Influence of the Musical Traditions of Orthodox Christianity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 71–82. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082

Взаимодействие музыкальных традиций различных ветвей христианства – тема не новая для музыковедения. Обращение православных композиторов, композиторов-протестантов к жанрам и средствам выражения католицизма – весьма распространённое на протяжении столетий явление. Слу-

чай создания композиторами-католиками сочинений для протестантских церквей сравнительно немногочисленны и в большинстве случаев связаны с конкретными заказами или определённой политической ситуацией, подобной той, что наблюдалась в Великобритании в период Реформации, когда неоднократно происходила



смена правителей-католиков и протестантов. Что же касается обращения композиторов иных христианских конфессий к музыкальному миру православного богослужения, то подобные примеры практически единичны. Пожалуй, самым известным из них является «Глаголическая месса» (1926) Леоша Яначека, представившая синтез структуры католического богослужения и церковно-славянской текстовой основы.

Созданная в 1970–1971 годах «Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого является уникальной не только для XX века, но и для предшествующих столетий образец художественного преломления традиций православного богослужения в творчестве композитора-католика. Сочинение родилось под впечатлением от посещения Пендерецким службы в Троице-Сергиевой лавре в 1966 году. Основанное на фрагментах богослужений утрени Великой Субботы и пасхальной утрени, это двухчастное произведение непосредственно продолжает линию кантатно-ораториальных сочинений в наследии композитора, представленную *Stabat Mater* и «Страстями по Луке». С предшествующими сочинениями «Утрени» объединяет сходство не только жанровое, но и образное, – Пендерецкий вновь обращается к истории Страстей Христовых, на этот раз воплощая её посредством элементов ортодоксального христианского обряда. Целью настоящей статьи является выявление не только уникальных особенностей партитуры «Утрени» Пендерецкого, связанных с влиянием музыкальных традиций православия, но и композиционно-технических нюансов, типичных для эволюции европейской хоровой композиции 1960–1970-х годов.

Первое, что обращает на себя внимание, это вербальная основа сочинения,

не следующая буквально тексту богослужения. Изучение партитуры «Утрени» подвигает к выводу о том, что композитор избирает для произведения фрагменты службы, содержательно связанные с сюжетом Погребения и последующего Воскресения, а также имеющие высокий «эмоциональный потенциал» воплощения. Так, после тропаря «Благообразный Иосиф» следуют отдельные стихи псалма 118 (Непорочны), сопровождаемые наиболее скорбными «похвалами» Христу:

– «Жизнь во гробе положился еси, Христе, и ангельская воинства ужахуся, снисхождение славяще Твое»;

– «Заходиши под землю, Спасе, солнце Правды: темже Рождшая Тя луна от печалей затмевается, вида Твоего лишаема».

Из канона Великой Субботы Пендерецкий избирает ирмосы пятой, восьмой и девятой песен: ирмос пятой песни непосредственно предвосхищает картину ликования второй части «Утрени» («Воскресение»), ирмос восьмой песни содержит, пожалуй, самый драматичный по содержанию текст («Ужаснися, бояйся небо и да подвижутся основания земли»), ирмос девятой песни («Не рыдай мене, Мати, зрящи во гробе»), напротив, становится лирической кульминацией первой части «Утрени», образно перекликаясь с григорианской секвенцией *Stabat Mater* – одним из ключевых разделов «Страстей по Луке» Пендерецкого (отметим, что «Не рыдай мене, Мати» сближает со *Stabat Mater* и интонационно-тембровое решение: основополагающую роль в музыкальных рядах этих разделов играют басовый тембр и скорбные интонации *lamento*).

Завершает I часть «Утрени» стихира «Тебе одеющагося светом, яко ризою» – единственный текст, который не имеет отношения ни к Утрени Великой Субботы,

ни к пасхальной утрени. Эта стихира поётся на Вечерне Великого Пятка (Великой Пятницы) во время троекратного каждения Престола с лежащей на нём Плащаницей перед её выносом на середину храма. Возможно, как и в предшествующих случаях, включение этой стихирой обусловлено возвышенно-скорбной палитрой образов древнего текста, а кроме того, и его торжественным завершением («Величаю страсти Твоя, песнословлю и погребение Твое со воскресением»), отражающим содержательную связь двух частей «Утрени».

В основу II части «Утрени» («Воскресение Христово») положены фрагменты пасхальной утрени: стихира «Воскресение Твое Христе Спасе Ангели поют на небеси», ирмосы канона Пасхи (за исключением ирмосов четвёртой, пятой и седьмой песен канона), кондак «Аще и во гроб снизшел еси, Безсмертне», икос «Еже прежде солнца Солнце зашедшее иногда во гроб». Тропарь Пасхи «Христос Воскресе из мертвых», а также приветствие «Христос Воскресе!» и ответ на него «Воистину Воскресе!» в соответствии с последованием пасхальной утрени приобретают значение рефрена, многократно исполняемого во всех разделах II части. При этом в начале «Воскресения Христова» композитор допускает нарушение последовательности службы: возглас священника «Христос Воскресе!» должен следовать после стихир «Воскресение Твое Христе Спасе», а не до неё. Но как и в случае со стихирой «Тебе одеющего светом яко ризою», для Пендерецкого существенную роль играет не буквальное следование тексту службы, а воссоздание художественного впечатления от православного пасхального богослужения у человека, принадлежащего иной конфессии, но тонко ощущающего атмосфе-

ру службы, творчески преломляющего её фоническую сторону. Подобный вывод делает, в частности, А. Ивашкин: «“Заутреня” Пендерецкого, подобно “Всенощной” Рахманинова, “Литургии” Чайковского и “Глаголической мессе” Яначека, является не копией ортодоксального богослужения, но, скорее, воплощением взгляда художника на образный строй старославянских текстов и песнопений»¹.

Добавим, что для Пендерецкого важную роль играла и фонетическая сторона церковно-славянского текста, воспринимаемая композитором как часть музыкального ряда, определяющая тембровое решение композиции. По словам Л. Акопяна, здесь «фонизм архаического языка возводится в ранг специфического средства музыкальной выразительности»². Не случайно именно в «Утрени» Пендерецкий вводит секцию, основанную на звучании характерных для церковно-славянского языка фрикативных и взрывных согласных (пример № 1). В этом, с одной стороны, видится влияние звуковой атмосферы православной пасхальной службы, образуемой не только наложением хоровых антифонов и пения в алтаре, но и звучанием многих сотен голосов общины, а также звона бубенцов кадила, дополняющих звуковую атмосферу службы. С другой стороны, включение фонемной секции отражает и общие тенденции в развитии европейской вокально-ансамблевой и хоровой музыки, для которой 1960-е годы явились десятилетием расцвета фонемной композиции, ярко представленной в сочинениях Д. Лигети (*Aventures, Nouvelle aventures*), М. Кагеля (*Anagrama, Hallelujah*) и К. Штокхаузена (*Carré, Momente*). Влияние фонемной композиции ощущается и в разделах, где Пендерецкий воспринимает определённые слова вне содержательной конкрети-



Пример № 1
Example No. 1

К. Пендерецкий. «Утренняя». Ч. I, раздел 2, ц. 24
Krzysztof Penderecki. Utrzenya. Part I, section 2, number 24

ки как исключительно акустический феномен. Так, вычлняя из текста тропаря «Благообразный Иосиф» слова «гробе» и «нове», Пендерецкий создаёт фактурную диагональ, основанную только на звучании этих двусложных слов (пример № 2).

Пример № 2
Example No. 2

К. Пендерецкий. «Утренняя». Ч. I, раздел 1, ц. 11
Krzysztof Penderecki. Utrzenya. Part I, section 1, number 11

Вместе с элементами «несемантической вокальной музыки» (термин Ю. Хумьеки-Якубовской³) Пендерецкий использует в «Утрене» и характерный для предшествующих сочинений приём слогового расщепления (см. начальные такты *Stabat Mater*, эпизод «Иисус перед Пилатом» в «Страстях по Луке»). Данный приём мог быть заимствован композитором у Луиджи Ноно⁴, творчество которого привлекало особое внимание Пендерецкого в 1960-е годы. Немаловажен и тот факт, что польский композитор стажировался у итальянского мастера в конце 1959 – начале 1960 годов.

Наряду со спецификой звучания вербальных рядов сочинения необходимо отметить и характерный именно для «Утрени» приоритет звучания низких мужских голосов. Пендерецкий и до этой композиции с особой симпатией относился к звучанию партий басов, о чём свидетельствуют, например, начало *Stabat Mater*, разделы «Страстей по Луке». Но именно в «Утрене» мужские хоры с преобладанием басового звучания, басовые соло приобретают важнейшее значение. Обращает на себя внимание не только tessitura, многочисленные басовые педали, октавные удвоения, но и терпкие секунды между басовыми партиями, создающие вместе с активно применяемыми *glissandi* в узком диапазоне ирреальное, мисти-

ческое звучание. Возможно, именно преобладание басовой краски в хоровых произведениях Пендерецкого позволило польскому исследователю М. Томашевскому метафорически охарактеризовать духовные сочинения Пендерецкого как «музыку, открытую вверх, но прочно стоящую на земле»⁵.

Длительно выдерживаемые басовые педали создают ассоциации с византийскими исонами, получившими большое распространение в русской духовной музыке на протяжении столетий. Желание Пендерецкого воплотить малосекундовые биения в низком регистре, возможно, объясняется не только его особой любовью к сонорным эффектам, но и стремлением буквально запечатлеть воспринимаемое как диссонантное биение, создаваемое различием уровня *vibrato* между басовыми тембрами. Примечательно, к примеру, применение взаимного глиссандо низких басов, исполняющих малую секунду *Cis–D* в большой октаве (часть I, ц. 10).

В то же время в 3-м разделе I части («Богоявления Твоего Христе») Пендерецкий выписывает в партии басов практически неисполнимые звуки в первой и даже во второй (!) октаве в условиях динамики *p*. Фальцетное пение басов в данном случае создаёт эффект *quasi*-мальчишеского пения, а кроме того, буквально продолжает эксперименты с тембровой мимикрией, характерные для европейского авангарда 1960-х. За четыре года до начала работы над «Утреней» подобный эксперимент со звучанием басовой партии в первой октаве реализовал Д. Лигети в своей знаменитой хоровой пьесе для 16 голосов *Lux aeterna* (сравните примеры № 3а и 3б).

Пример № 3а

К. Пендерецкий. «Утренняя». Ч. I, раздел 3, ц. 11, партии хора 1 (тенора и басы)

Example No. 3a

Krzysztof Penderecki. *Utrzenya*. Part I, section 1, number 11, Choir 1 parts (tenors and basses)

The image shows a musical score for two vocal parts: Tenors (T) and Basses (B). The lyrics are written in both Russian and Polish. The Russian lyrics are: "стран-но - при-ем - let - sya". The Polish lyrics are: "vo grob mal". The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

Пример № 3б

Д. Лигети. «Lux aeterna», такты 38–40 (партии басов)

Example No. 3b

György Ligeti. *Lux aeterna*. mm. 38–40 (bass parts)

The image shows a musical score for three bass parts, labeled B1, 2, and 3. The lyrics are "mi - ne". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *morendo*. The notation is dense and characteristic of Ligeti's style.

Применение крайних участков вокального диапазона характеризует не только партии басов в сочинении Пендерецкого, но и партии высоких голосов. Нередким в «Утрене» становится выход партий сопрано и теноров в третью и, соответственно, во вторую октаву или использование в партии меццо-сопрано звуков *gis* и *a* второй октавы, что вместе с интенсивной динамикой придаёт повышенную экспрессивность звучанию. Интересно в этом отношении сравнить решение текста покаянного псалма в «Страстях по Луке» и в «Утрене». В пассионах текст *Miserere mei Deus* звучит в полифоническом наложении хоровых партий с преобладанием тембров альты и баса, исполняющих свои мелодические линии в низкой и средней tessiture и преимущественно приглушённой



динамике. В «Утрени», напротив, псалом «Помилуй мя, Боже» звучит напряжённо, эксталично и в то же время необычайно лично (композитор избирает голоса солистов) – не как обиходное литургическое песнопение, но скорее как истовая мольба о прощении.

Дополнительными ресурсами экспрессивности музыкальных рядов «Утрени» становятся уже привычные для хоровых сочинений Пендерецкого шёпот (*sussurando*) и крик (*grido*), используемые здесь в качестве составляющих практически театральных эффектов, исходящих из содержания текста: например, глаголы «ужаснися» и «бояйся» в тексте ирмоса восьмой песни канона Великой Субботы подчёркиваются резким хоровым *tutti* (*sub. ff, quasi un grido*). Указание на театральность в данном случае – не преувеличение. Сочинения К. Пендерецкого, наполненные яркими звукообразами, притягивали даже такой «экзотический» для академической композиции жанр, как хоррор в кинематографе, о чём пишет Франк Хентшель: «...музыка Пендерецкого неоднократно использовалась непосредственно в фильмах ужасов, в том числе в таких классических образцах, как “Изгоняющий” Уильяма Фридкина (1973) и “Сияние” Стэнли Кубрика (1980). Само присутствие музыки Пендерецкого говорит о том, что она воспринимается режиссёрами и зрителями как весьма эффектная» [1, р. 211–212]. Добавим также, что и сам композитор, объясняя особенности «Утрени», подчёркивал: «...служба в русском православном храме – это некое действие, нечто вроде музыкального театра»⁶.

В то же время Пендерецкий с особой тщательностью относится к собственно музыкальному профилю своего сочинения, опирающемуся в том числе и на

особенности православного богослужения. Так, в отличие от тройного хорового состава в *Stabat Mater* и в «Страстях по Луке», в «Утрени» использован преимущественно двуххорный состав – явная аллюзия на правый и левый хоры на ортодоксальной службе. Звучание хоров дополняет ансамбль солистов, который ассоциируется с третьей важной составляющей православного «музыкального убранства» – с пением священников в алтаре.

Сольные, вокально-ансамблевые и хоровые антифоны, в свою очередь, становятся важным ресурсом создания стереофонических эффектов. Так, в 3-м разделе I части («Богоявления Твоего Христе») канон солистов-басов «Аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже» буквально отражается в выдержанных звуках хора басов, создавая впечатление реверберационного эффекта, подобного тому, который возникает в пространстве православного храма. В ряде разделов стереофония обеспечивается не только вокальными коллективами, но и попеременным звучанием ансамбля солистов (хора) и инструментальных групп. Например, во 2-м разделе I части («Благословен если Господи») попеременные *crescendi* ансамбля медных инструментов (труб, валторн) и вокального ансамбля позволяют отчётливо воспринимать перемещения звучностей в *quasi*-храмовом пространстве концертного зала.

Многохорность создаёт условия и для наложения различных типов звучности: двух – континуальной мобильной (глиссандирующей) и пульсирующей или трёх – континуальной стабильной, континуальной глиссандирующей и пульсирующей. Заметим, что сочетание различных типов сонорных субфактур отличает не

только фактурную организацию «Утрени» и «Страстей по Луке», но типично и для сочинений других представителей европейского авангарда 1960–1970-х годов (М. Кагеля, К. Штокхаузена).

На ином полюсе фактурной организации «Утрени» находится динамический унисон, ставший своеобразной визитной карточкой хорового письма Пендерецкого. Даже без знакомства с партитурой можно ощутить сходство первых тактов «Утрени» и *Stabat Mater*. Передача одного звука от голоса к голосу напоминает передачу пламени от свечи к свече перед началом пасхальной утрени.

Важную роль в фактурной организации «Утрени» играют также сольные псалмодии и хоральное изложение, буквально воссоздающие звуковой профиль богослужения. Композитор вводит две цитаты: в I части звучит лаврский напев, используемый при исполнении стихов Псалма 118 («Непорочны») и присовокупляемых к ним «похвал» Христу, во II части неоднократно звучит ритмически варьированный, но весьма узнаваемый обиходный напев «Христос Воскресе из мертвых».

Таким образом, изучение тембро-фактурных особенностей «Утрени» позволяет выявить три базовых источника хорового письма Пендерецкого в этом сочинении:

а) приёмы, сформированные в хоровой музыке Пендерецкого 1950–1960-х годов, – оперирование разновидностями сонорной фактуры как в чередовании, так и в сочетании, применение стереофонии, динамических унисонов, внедрение артикуляционных средств повышенной экспрессивности, таких как шёпот, крик;

б) новейшие тенденции в развитии авангардной хоровой музыки 1960-х годов – использование элементов фонем-

ной композиции, расширение рабочих диапазонов хоровых партий, обусловленное в том числе и стремлением к тембровой «мимикрии», активное применение фальцетного пения;

в) интонационно-фактурные элементы хорового письма, типичные для православной службы – антифонное пение, взаимодействие сольных, ансамблевых (пение священнослужителей в алтаре) и хоровых (пение правого и левого хоров) эпизодов, приоритет звучания мужских хоров с ярко выраженной краской низких басов, цитаты православных напевов.

Все эти составляющие хорового письма Пендерецкого органично сочетаются друг с другом в рамках воплощения яркой звуковой картины кульминационных служб церковного года, отражая крайний контраст между оплакиванием Христа (утрени Великой Субботы) и ликованием о его Воскресении (пасхальная утрени), – контраст прежде всего эмоциональный. В одном из своих интервью Пендерецкий, сравнивая русскую духовную музыку с западной католической, отметил: «В русской духовной музыке вообще больше спонтанного, чувственного, а в западной духовной музыке больше сдержанности, рассудка, рационализма. В костёле нет эмоций. Там человек более в себе, музыка сосредоточена внутри человека, а здесь она выплёскивается, становится средством общения»⁷.

Для композиторов послевоенного авангарда обращение к духовной музыке – скорее исключение, нежели правило. В 1960-е годы, пожалуй, лишь Пендерецкий и Лигети ярко заявили о непреходящей ценности литургического слова для современного музыкального искусства. Но если для Лигети тексты заупокойной службы явились одним из необходимых ресурсов «спокойного экспрессионизма»,



под которым композитор понимал «способность описывать ужасные, невероятные вещи спокойно и педантично»⁸, то для Пендерецкого сакральная музыка стала непосредственной потребностью его самовыражения как художника. Об этом пишет, в частности, И. Вискова, анализируя причины возрождения жанра пассиона («Страсти по Луке») именно в творчестве Пендерецкого: «Это было не просто неким художественным актом. Можно говорить о том, что в сферу духовной музыки вернулось всё, что было утеряно ранее, во времена авангарда, в погоне за художественными новинками» [2, с. 152]. Сам композитор отмечал, что духовная музыка явилась «восстановлением метафизического пространства человечества, разрушенного катаклизмами XX века» (цит. по: [3, р. 50]).

Пендерецкий однажды признался: «Я, музыкант, обращаюсь к Библии как к неисчерпаемому источнику мудрости. В библейских сюжетах пульсируют вечные человеческие страсти: любовь, страдание, жажда власти. На её страницах предстают и поныне актуальные проблемы человечества: стремление к свободе, истине, поиски смысла жизни, попытки разгадать тайны человеческого бытия <...> Мы и сегодня, в конце XX века, живём и творим в русле этой традиции. Религия несколько не связывает мои творческие устремления. Напротив, она постоянно даёт мне импульсы, которые затем преобразуются в творчестве»⁹.

С одной стороны, может показаться, что жанры духовной музыки, несущие на себе груз ответственности перед многовековыми традициями, не располагают к экспериментам. С другой стороны, каждая эпоха вносит свои коррективы в принципы положения на музыку литургических текстов. Обратим внима-

ние, насколько сочинения, написанные непосредственно для церкви, изменили свой облик за прошедшие столетия. Особенно это заметно по современным богослужениям в католической церкви, использующим сегодня ресурсы не только академического, но и массового искусства¹⁰. В этом отношении внедрение Пендерецким авангардных приёмов в сочинения на богослужебные тексты не представляется чем-то из ряда вон выходящим. Кроме того, композитор и не заявлял о своих сочинениях как о церковных – предназначенных для богослужения. Его «Утренняя» – это концертное произведение, не только использующее в качестве источника вдохновения традиции русской православной музыки, но и отражающее глубокое уважение к ней.

Неослабевающее внимание к «Утрене» и предшествовавшим ей сочинениям Пендерецкого католической традиции сегодня свидетельствует о том, что этот риск был оправдан. В частности, Хельмут Лоос подчёркивает органичность сочетания традиций церковной музыки и авангардных приёмов в духовной музыке Пендерецкого, отмечая, что «Утренняя» «соответствует пониманию музыки в Православной церкви, где соноризм с его мистическим искусством звука вполне оправдан как соответствующий традиции» [4, р. 69]. А. Гебур и Р. Хатген проводят аналогии между духовными сочинениями Пендерецкого и поздними сакральными опусами Шёнберга и Стравинского [5, р. 154]. Можно дополнить эти наблюдения следующим замечанием: «Утренняя» Пендерецкого, а также и последовавшие за нею сочинения, такие как «Херувимская песнь» (1986), «Слава Святому Даниилу, князю Московскому» (1997), являются ещё и «мостом» между западной и восточной частями

славянского мира, разделёнными конфессионально, языково, но не идейно и не эмоционально¹¹. По мнению В. Швингера, обратившего особое внимание на уникальную фоническую сторону «Утрени», «ни одна из предыдущих композиций Пендерецкого не звучала более славянски»¹². Фактически именно «Утренья» венчает ряд сочинений Пендерецкого, повествующих о главных событиях церковной истории, связанных со Страданиями, Погребением и Воскресением Иисуса Христа – истории, рассказанной на языках не просто западного и восточного христианского мира, но, прежде всего, западного и восточного

славянского мира. Появление «Утрени» позволило дополнить полные трагизма звуковые картины *Stabat Mater*, «Страстей по Луке» и завершить их полной ликования, торжества, света музыкой «Воскресения Христова», реконструирующей ни на что не похожую атмосферу православного «Праздников Праздника и Торжества из Торжеств». Таким образом, «Утренья», которую композитор называл, по свидетельству А. Ивашкина, «русской мессой»¹³, стала звучащим символом славянской христианской соборности, воплощением идеи культурного единения славянских народов, чрезвычайно актуальной сегодня.

Примечания

¹ Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. М.: Советский композитор, 1983. С. 43.

² Акопян Л. О. Case Study: Польша // Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22–23. С. 316.

³ Humięcka-Jakubowska J. Inspirations in Reflection and Creativeness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2015. С. 82. Синоним понятия фонемная композиция.

⁴ Впервые Луиджи Ноно применил слоговое расщепление вербального ряда в кантате *Il canto sospeso* (1955–1956). На рубеже 1950–1960 годов в своих хоровых и вокально-ансамблевых сочинениях композитор экспериментировал и с фонемным расщеплением слова. См.: Рыжинский А. С. Сочинения Луиджи Ноно конца 1950-х годов: становление нового хорового стиля // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. М., 2015. С. 335–353.

⁵ Tomaszewski M. Listening to Penderecki // *Studies in Penderecki*. Vol. 2. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc., 2003, p. 22.

⁶ Цит. по: Яблонский П. Пендерецкому – много лет, а пока 80 // *Культурология*. 2014. № 4 (71). С. 73.

⁷ Цит. по: там же, с. 74.

⁸ Трайнина Е. Л. Поздний «Лигети-стиль» (произведения 1990–2000-х годов): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. С. 203.

⁹ Медведев А. Вечное слово, новое звучание // *Музыкальная жизнь*. 1995. № 3. С. 3.

¹⁰ Напомним, к примеру, о совершении богослужения 12 декабря 2011 года Папой Бенедиктом XVI с использованием фрагментов «Креольской мессы» Ариэля Рамиреса, наполненных зажигательными латиноамериканскими ритмами.



¹¹ В одном из интервью Кшиштоф Пендерецкий фактически сформулировал своё творческое кредо: «Художник должен преодолевать границы. Чтобы создать что-то новое, нужно преодолевать традиции, эстетические привычки... Преодолевать самого себя». См.: Никольская И. Пендерецкий – музыкант и бренд // Музыкальное обозрение. 2020. № 7 (463). URL: <https://muzobozrenie.ru/pendereckij-muzykant-i-brend/> (дата обращения: 15.01.2022). Преодоление границ – важная характеристика, отличительное свойство искусства Пендерецкого, начиная со Stabat mater и «Страстей по Луке» и касающаяся не только композиционно-технической, но и, как подчеркивает Р. Туп, идеологической стороны: «При коммунизме написание откровенно религиозных произведений было также актом политического неповиновения. В Stabat Mater Пендерецкого (1962) – впоследствии части “Страстей по Луке” (1965) – был дан ориентир, одновременно определивший проблему, обусловленную авангардными догматами: после десяти минут кластеров, перемежающихся с диатоническими песнопениями, сочинение заканчивается устойчивым, но чужеродным трезвучием» (Toop R. Expanding Horizons the International Avant-garde // The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Ed. by N. Cook, and A. Pople. NY: Cambridge University Press, 2014, p. 473).

¹² Schwinger W. Changes in Four Decades: the Stylistic Paths of Krzysztof Penderecki // Studies in Penderecki / Ed. R. Robinson. Vol. 1. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc., 1998. Vol. 1, p. 73.

¹³ Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий. Указ. изд. С. 42.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hentschel F. Das Unheimliche in Krzysztof Pendereckis Als Jakob erwachte... Zur Wirkung Neuer Musik im Horrorfilm // Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven. Ed. M. L. Herzfeld-Schild. Stuttgart: J. B. Metzler. March 2020, S. 211–225.

https://doi.org/10.1007/978-3-476-05663-4_8

2. Вискова И. В. Духовные аспекты в творчестве современных польских композиторов // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 32. С. 151–157. <https://doi.org/10.15382/sturV201832.151-157>

3. Skrukwa M. Biblical Inspirations in the Works of Krzysztof Penderecki: at the Crossroads of Theology and Music // Perspektywy Kultury. 2019. Vol. 26. No. 3, pp. 47–66.

<https://doi.org/10.35765/pk.2019.2603.06>

4. Loos H. The Tonal Language of Sacred Music by Krzysztof Penderecki // Teoria Muzyki: Studia, Interpretacje, Dokumentacje. 2020. No. 16, pp. 55–71.

<https://doi.org/10.26377/22998454tm.20.16.041>

5. Gebuhr A., Hatten R. The Inspiration of Krzysztof Penderecki: a Personal Retrospective from the United States // Indiana Theory Review. 2021. Vol. 37, pp. 151–157.

<https://doi.org/10.2979/inditheorevi.37.1.05>

Информация об авторе:

А. С. Рыжинский – доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования.

References

1. Hentschel F. Das Unheimliche in Krzysztof Penderecki's *Als Jakob erwachte...* Zur Wirkung Neuer Musik im Horrorfilm. *Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven*. Ed. M. L. Herzfeld-Schild. Stuttgart: J. B. Metzler. March 2020, S. 211–225.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05663-4_8
2. Viskova I. V. Spiritual Aspects in Music of Present-day Polish Composers. *St. Tikhon's Orthodox University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*. 2018. Issue 32, pp. 151–157. (In Russ.) <https://doi.org/10.15382/sturV201832.151-157>
3. Skrukwa M. Biblical Inspirations in the Works of Krzysztof Penderecki: at the Crossroads of Theology and Music. *Perspektywy Kultury*. 2019. Vol. 26. No. 3, pp. 47–66.
<https://doi.org/10.35765/pk.2019.2603.06>
4. Loos H. The Tonal Language of Sacred Music by Krzysztof Penderecki. *Teoria Muzyki: Studia, Interpretacje, Dokumentacje*. 2020. No. 16, pp. 55–71.
<https://doi.org/10.26377/22998454tm.20.16.041>
5. Gebuhr A., Hatten R. The Inspiration of Krzysztof Penderecki: a Personal Retrospective from the United States. *Indiana Theory Review*. 2021. Vol. 37, pp. 151–157.
<https://doi.org/10.2979/inditheorevi.37.1.05>

Information about the author:

Alexander S. Ryzhinsky – Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department.

Поступила в редакцию / Received: 30.01.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 11.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Художественный мир музыкального произведения

Научная статья

УДК 786.6

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.083-092

Скрытая символика в «Трёх хоралах для большого органа» Сезара Франка

Галина Николаевна Домбраускене

*Морской государственный университет имени адмирала Г. И. Невельского,
г. Владивосток, Россия,*

dombrauskene@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2367-3892>

Аннотация. Статья посвящена одному из загадочных сочинений французского композитора-романтика Сезара Франка – «Три хорала для большого органа» (1890). Традиционно хоральные обработки строятся на подлинном церковном напеве, который распространяет свою коннотацию на все параметры музыкальной ткани произведения – тональность, музыкально-лексические единицы, ритм и др. Уникальность хоралов Франка заключается в отсутствии прямых цитат из богослужебной практики, что значительно усложняет путь интерпретации этого цикла. Основная цель статьи – найти смыслообразующие механизмы на основе комплексного подхода, включающего семиотический, герменевтический, иконографический и иконологический методы анализа. Учитывая способности Франка к рисованию и его многолетнюю работу в качестве церковного органиста католической церкви Святой Клотильды в Париже (Basilique Sainte-Clotilde), автор статьи отмечает синестезийность его музыкального мышления, проявившуюся в этом произведении. Музыка хоралов опирается не на текст-музыкальную основу, а на пространственно-визуальную иконографию, что можно рассматривать как проявление синтеза искусств, характерного для композиторов-романтиков XIX века. Автор статьи выдвигает следующее предположение: цикл отражает основные доктринальные образы Христа в плане их пространственного расположения в помещении католической церкви согласно канону иконического сценария. Смысловая структура произведения базируется на объёмно-пространственной семантике храмового помещения, символизирующего путь человека к Богу.

Ключевые слова: хорал, Сезар Франк, музыкальная иконография, музыкальная семиотика, музыкальная герменевтика, хоральная обработка, музыкально-риторические фигуры, семантика тональности

Для цитирования: Домбраускене Г. Н. Скрытая символика в «Трёх хоралах для большого органа» Сезара Франка // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 83–92. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.083-092

Creative Worlds of Musical Compositions

Original article

The Hidden Symbolism of *Three Chorales for a Large Organ* by Cesar Franck

Galina N. Dombrauskene

Maritime State University named after admiral G. I. Nevelskoy,
Vladivostok, Russia,
dombrauskene@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2367-3892>

Abstract. The article is devoted to one of the enigmatic compositions by French romantic composer Cesar Franck *Three Chorales for Large Organ* (1890). The traditional chorale arrangements are built on original church chants, which spread its connotation on all the parameters of the composition's musical texture – tonality, musical-lexical units, rhythm, etc. The uniqueness of Franck's chorales lies in the absence in them of direct quotations from liturgical practice, which provides a greater amount of complexity in the ways of interpreting this cycle. The main goal of the article is to find the semantic mechanisms based on an integrated approach, which includes the semiotic, hermeneutic, iconographic and iconological methods of analysis. Given Franck's ability of drawing and his many years of working as a church organist of the Catholic church of St. Clotilde in Paris (Basilique Sainte-Clotilde), the author of the article notes the synesthesia quality of his musical thinking manifested in this work. The music of the chorales relies not on a textual-musical basis, but on spatial-visual iconography, which can be regarded as a manifestation of the synthesis of the arts, characteristic of the Romanticist composers of the 19th century. The author of the article puts forward the following assumption – that the cycle reflects the main doctrinal images of Christ, in terms of their spatial arrangement within the premises of the Catholic Church, according to the canon of the iconic scenario. The semantic structure of the work is based on the three-dimensional semantics of the premises of the church, symbolizing human beings' path towards God.

Keywords: chorale, Cesar Franck, musical iconography, musical semiotics, musical hermeneutics, choral processing, musical-rhetorical figures, the semantics of tonality

For citation: Dombrauskene G. N. The Hidden Symbolism of *Three Chorales for a Large Organ* by Cesar Franck. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 83–92. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.083-092

В 1890 году появилось одно из загадочных сочинений французского композитора и органиста Сезара Франка – «Три хорала для большого органа». На первый взгляд, название связывает его с корпусом хоральных обработок – инструментальных сочинений, распро-

странённых ещё с XVII века прежде всего на германских землях и получивших наивысший расцвет в творчестве И. С. Баха. Важным смыслообразующим и структурным элементом в таких произведениях является старинный хорал (григорианский или протестантский), который выполняет

роль смыслового ядра, сообщая религиозную коннотацию всей музыкально-смысловой структуре произведения.

Как известно, церковные хоралы имели широкое распространение за пределами церковного богослужения и были хорошо знакомы практически всем жителям Европы в XVIII–XIX веках, что позволяло легко определять смысловой посыл хоральной обработки. В качестве примера можно напомнить описанный Р. Шуманом концерт, когда прозвучала фантазия Мендельсона, построенная на подлинных хоральных темах. Как известно, Шуман не отличался особой религиозностью, однако он сразу на слух определил тематический источник: «Заключением [концерта] являлась фантазия Мендельсона, где он показал себя в полном блеске своей художественной славы; в основу этой пьесы положен был, если я не ошибаюсь, хорал на слова “O, Haupt voll Blut und Wunden” (“O, глава в крови и в ранах”), с которым композитор затем соединил тему на имя ВАСН и фугу...»¹. Знание интонационного источника сочинения открывает путь к его интерпретации.

Но в случае с органным циклом Франка мы сталкиваемся с совершенно уникальной художественной ситуацией, которая не раскрывается сразу, а требует глубокого и детального анализа всех музыкальных параметров сочинения.

В музыковедческой литературе представлено несколько мнений по поводу идейного замысла хоралов Франка, их содержания, структуры и пр. Прежде всего, обращается внимание на межстилевой синтез, объединяющий идиомы разных музыкальных эпох – барокко и романтизма. Само название апеллирует к музыке барокко, а симфонический размах – к романтизму². По внешним характеристикам музыка хоралов напо-

минает жанр инструментальной поэмы. Однако у этого сочинения нет программы и не используется ни одна подлинная хоральная цитата, которая могла бы дать направление для интерпретации.

Автором настоящей статьи был принят комплексный подход, базирующийся на музыкально-семиотическом, герменевтическом, иконографическом и иконологическом методах анализа, что позволило выдвинуть следующее предположение: цикл отражает основные доктринальные образы Христа, причём в плане их пространственного расположения в помещении католической церкви согласно канону иконического сценария. То есть музыка хоралов опирается не на текстово-музыкальную основу (традиционную для хоральных обработок), а на пространственно-визуальную иконографию, что можно рассматривать как проявление синтеза искусств, характерного для композиторов-романтиков XIX века.

В современном искусствознании изучение «глубинных процессов синтеза храмового искусства» (Г. Алексеева) является одним из актуальных направлений, в русле которого раскрываются художественные принципы донесения «догматических основ вероучения через синергию всех художественных средств» [1, с. 16].

Задачей данного исследования было выявить музыкальные эквиваленты визуальных иконографических образов храмового пространства на основе устоявшихся, широко распространённых в музыковедческой литературе представлений о семантике тональностей и коннотации музыкально-риторических фигур. Это позволяет оставаться в рамках научного музыкознания и не скатываться, как когда-то выразился французский искусствовед Эмиль Малль, на уровень «фантазий современных интерпретаторов»³.

Такой подход был продиктован рядом признаков, обнаруженных в музыкальной ткани хоралов, указывающих на их связь с традицией органного искусства И. С. Баха⁴ [2, с. 46].

Анализ комплекса музыкальных средств позволяет предположить, что перед нами – три доктринальных образа Иисуса Христа: вочеловечившегося, распятого и воскресшего. То есть Хорал № 1 являет собой акт Рождества, Хорал № 2 – акт Страданий (Страстей), Хорал № 3 – акт Воскрешения. Учитывая, что образы этих трёх сакральных событий имеют чётко определённую (каноническую) локацию в *иеротопии*⁵ храма, хоралы можно связать соответственно со входом, центральной частью и алтарём. Такое заключение основывается на объёмно-пространственной семантике храмового помещения, описанной Ю. Тарасенко. Исследователь отмечает трёхчастную структуру храма как «трёхчастную систему деления Бытия»⁶.

Исходя из этого, можно предположить, что цикл отражает движение человека по храму от входа через центр к алтарю, что не противоречит богослужебной практике. Как известно, традиционно над входом в храм наносились изображения сцен рождения Христа, в центральной части – образы голгофских страданий, а над алтарём располагались атрибуты царственного величия воскресшего Христа.

Рассмотрим последовательно каждый из хоралов, обращая внимание на важные для исследования элементы знаковой ситуации, прежде всего тональность и музыкально-риторические фигуры.

На связь Хорала № 1 с Рождеством указывает в первую очередь его исходная тональность *E dur*. Исследователь символики музыки И. С. Баха В. Носина отмечает типичную для этой тональности принадлежность пасторальным образам⁷, что

не противоречит рождественскому событию, участниками которого были пастухи. Им Ангелы возвестили благую весть.

Другим важным музыкальным эквивалентом рождественского образа является мелодия – главный носитель образа – и её ритмическая артикуляция. По своему строению начальная тема вызывает ряд ассоциаций с традиционной хоральной мелодикой и прежде всего рождественскими хоральными темами, созданными И. С. Бахом (например, «Рождественской ораторией»).

У С. Франка начальный мотив представляется фигурой из трёх нисходящих звуков и восходящей кварты. Если следовать логике средневекового богословия, можно усмотреть здесь соединение небесного (число три) и земного (число четыре), что соотносится с сущностью Христа – «вочеловечившегося» Сына Божьего. В целом мелодическая конфигурация, включающая восходящее и нисходящее движение, типична для старинных рождественских напевов не только католических, но и православных и протестантских, и образуется она на основе канонического текста из Евангелия от Луки, используемого в рождественской литургии «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение». То есть Рождество есть акт примирения небесного и земного, Бога и человека через Мессию Христа.

Сравним начальный мотив С. Франка (пример № 1) с рождественскими мотивами И. С. Баха. А. Швейцер связывает поступенный трёхзвучный мотив с хлопаньем крыльев ангелов; восходящие скачки характеризует как средства передачи торжества и радости (пример № 2); пунктирный ритм («аффектированный ритм») он соотносит с образом рождённого Христа. Все эти музыкальные



признаки являются элементами знаковой ситуации и «в восприятии музыкального человека вызывают прежде всего представление о чём-то торжественном»⁸. Исходя из традиционной церковной иконографии, ангелы – посланники, служители Царя Небесного, крылья ангелов – символ вестников Божьей воли⁹.

Пример № 1 С. Франк. Хорал № 1 *E dur*, такты 1–4¹⁰
 Example No. 1 Cesar Franck. Chorale No. 1 *E dur*, mm. 1–4



Пример № 2 И. С. Бах. Кантата № 36 «Schwingt Freudig Euch Empor»¹¹
 Example No. 2 J. S. Bach. Cantata No. 36 Schwingt Freudig Euch Empor



В мелодии Франка есть все характерные элементы – и нисходящий поступенный трёхзвучный мотив, и ход на кварту вверх, и пунктирный ритм, завершающий фразу. Эти элементы вплетены в авторскую мелодию и завуалированы в её уникальной конфигурации и гармонизации музыкальной ткани.

Хорал № 2 связан с образом голгофских страданий Христа. В средневековом богословии события последних часов жизни Сына Божьего описаны во всех четырёх Евангелиях и образуют иконографический сценарий, включающий четырнадцать эпизодов, известных как «Стояния Крестного пути». В католической практике на основе иконографического сценария сложилось соответ-

ствующее богослужение Крестного пути (Via Crucis). В центральной части церкви принято размещать в виде изображений или скульптурных композиций последовательно все стояния (станции) Христа, чтобы прихожане могли вновь и вновь пережить события Страстной Пятницы. Таким образом, мы снова сталкиваемся с пространственно-изобразительными и литургическими объектами, которые стали смысловой основой этого хорала.

Скорбный характер музыки подчеркнут, с одной стороны, характерной тональностью *h moll*, которая в эпоху Баха считалась пассионной, связанной с образами Христовых страданий и распятия, с другой – жанром пассакалии с характерной ритмической основой и патетической интонационностью, в сумме передающими ощущение скорби и затруднённого движения (пример № 3). Этот музыкальный образ, созданный Франком, вполне соответствует сложившемуся в музыкальной литературе образу шествия Христа на Голгофу. Одним из примеров служит начало «Страстей по Матфею» И. С. Баха (пример № 4).

Пример № 3 С. Франк. Хорал № 2 *h moll*, такты 1–4
 Example No. 3 Cesar Franck. Chorale No. 2 *h moll*, mm. 1–4



Пример № 4 И. С. Бах. «Страсти по Матфею», такты 1–2¹²
 Example No. 4 J. S. Bach. Passion according to Matthew, mm. 1–2





Основная тема разворачивается медленно, с авторским указанием *Maestoso*. В самом начале она звучит в нижнем регистре и включает в себя ходы по звукам трезвучия. Вступление верхних голосов на вторую долю создаёт ощущение затруднённого движения. Эта тема неоднократно проходит в хорале, цементируя все эпизоды в единое драматургическое целое – Крестный путь. Похожее строение имеют некоторые мелодии И. С. Баха, которые принято связывать с образами Христовых страданий [3, с. 241].

Связь хорала с иконографическим сценарием Крестного пути обусловила наличие внутренней драматургии, последовательно разворачивающейся в соответствии с основными пунктами стояний. В Хоралах чередование эпизодов напоминает принцип раскадровки¹³; их компоновка подчиняется логике развёртывания музыкальной формы, за счёт чего некоторые стояния объединяются в один большой раздел, а какие-то, наоборот, дробятся на небольшие фрагменты. Раскадровка достигается сменой тональности, фактуры, разделительной двойной тактовой чертой.

В музыкальной драматургии Хорала № 2 можно выделить три образные сферы:

- 1) образ страданий Христа на Крестном пути;
- 2) образы святых, сопровождающих Христа на Крестном пути;
- 3) образ пространства и времени (хронотоп Крестного пути) [4, с. 11–30].

Образы узнаваемы благодаря использованию Франком музыкально-риторических фигур, характерных для баховской системы значений. Например, в образе страданий Христа на Крестном пути (такты 1–64) есть такие фигуры, как *anabasis*, *catabasis*, *suspiratio*, *exclamatio*, *tmesis*, *passus duriusculus*,

circulatio и прочие (примеры № 5–8). На них обращали внимание А. Швейцер, Б. Яворский, Р. Берченко, В. Носина, Д. Щирин, Е. Бочкова [5, с. 386]. Например, А. Швейцер отмечал, что тема, которая звучит в нижнем регистре, может символизировать усталые шаги человека и в описываемой ситуации вполне соответствует средствам передачи шествия Христа на Голгофу (такты 9–12). Ходы вниз на большой интервал могут мыслиться как остановка (такты 41–42). Важными трагическими маркерами являются нисходящие хроматические ходы – музыкально-риторическая фигура *passus duriusculus* – мотив страдания (пример № 5), повторение звучания на одном звуке – фигура *tmesis* (рассечение), передающая чувство страха, испуг (пример № 6). Этот семиотический комплекс дополняют мотив восхождения – *anabasis*, который можно связать с символикой воскресения (пример № 7), и мотив погребения, смерти, положения во гроб на основе фигуры *catabasis* (пример № 8).

Пример № 5 С. Франк. Хорал № 2 *h moll*, такты 33–34
 Example No. 5 Cesar Franck. Chorale No. 2 *h moll*, mm. 33–34



Пример № 6 С. Франк. Хорал № 2, такты 52–55
 Example No. 6 Cesar Franck. Chorale No. 2 *h moll*, mm. 52–55



Пример № 11 С. Франк. Хорал № 3 *a moll*,
мотив Воскресения,
такты 6–7

Example No. 11 Cesar Franck. Chorale No. 3 *a moll*,
Resurrection motif,
mm. 1–5



Пример № 12 И. С. Бах.
«Хорошо темперированный клавир» (I),
Прелюдия *h moll*

Example No. 12 J. S. Bach. Well-Tempered Clavier (I),
Prelude *h moll*



В тактах 6–7 Хорала № 3 движение шестнадцатыми неожиданно останавливается и в характере *Largomente*, наслаиваясь друг на друга, появляется последовательность аккордовых тонов. Возникает эффект фантастического, «внеземного» звучания (пример № 11). Подобный «спектральный» мотив встречается в Прелюдии *h moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Он накладывается на восходящее гаммообразное движение мелодии в басу (пример № 12). Фигура *anabasis* в басу в Прелюдии *h moll* ассоциируется с идеей Воскресения. Обращает на себя внимание то, что и у С. Франка, и

у И. С. Баха в верхнем голосе общий объём мотивной «растяжки» – октава, которая представляет число восемь. В нём, по словам Э. Маля, воплощается «мистическая арифметика» Отцов церкви¹⁶.

Символ Воскресения многозначен. Он объединяется с образами света, что вписывается в общее смысловое поле: Иисус есть свет, Он воскрес на рассвете; рассвет – символ возрождения; на гробе сидел ангел, озаряемый светом; свет – атрибут Божественной славы Христа; свет венчает Его чело в виде нимба. В вопросе взаимосвязи храмового пространства и музыкальных образов цикла уместна цитата из французского епископа XIII века Гильома Дуранда: «Церковные здания должны быть расположены таким образом, чтобы алтарная часть была обращена точно на восток, то есть к той части неба, где восходит солнце в дни равноденствий»¹⁷.

Таким образом, герменевтический, семиотический, иконографический и иконологический подходы в анализе «Трёх хоралов» Франка позволяют смоделировать внутреннюю смысловую конструкцию этого цикла. Напоминая архитектуру католического храма, она может осознаваться как путь человека к Богу. Неординарность композиционного решения открывает нам и самого композитора: в жизни – скромного органиста и педагога, а в творчестве – музыканта с незаурядным новаторским мышлением.

Примечания

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. М.: Музыка, 1978. Т. 2-А. С. 59.

² На сходство хоралов С. Франка с жанром симфонической поэмы указывала в монографии Н. Рогожина – один из первых исследователей творчества композитора в нашей стране (Сезар Франк. М.: Советский композитор, 1969).

³ Эмиль Маль (1862–1954) – французский искусствовед, один из основателей иконографического метода анализа художественных произведений. Цитата приводится из его знаменитого труда «Религиозное искусство XIII века во Франции» (М.: Ин-т философии, теологии и истории Св. Фомы, 2008. 552 с.).



⁴ В российском музыкознании на связь «Трёх хоралов» С. Франка с музыкой Баха обращают внимание Т. Бочкова в диссертации «Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства» (М., 2000) и Е. Бобина, также в диссертации «Стилевые диалоги в хоралах Сезара Франка» (Магнитогорск, 2019).

⁵ Обоснование иеротопии впервые дал византолог и религиовед А. Лидов. Одна из известных его работ – «Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования» (см.: Иеротопия. Исследование сакральных пространств: материалы международного симпозиума. М., 2004. С. 15–31).

⁶ Ю. Тарасенко отмечает, что «христианская картина мира предполагает развитие – от начала (сотворение мира) и до его конца. Поэтому пространство христианского храма вытянуто по горизонтали, в форме прямоугольника, символизируя идею пути. Архитектурным воплощением этой идеи стала форма базилики. Идея пути реализуется в храме, начиная от входа, притвора, проходя по горизонтальной оси через весь храм до алтаря». См.: Объёмно-пространственная семантика православного и католического храмов (на примере храмов г. Барнаула и г. Новосибирска) // Проблемы развития сознания в культуре и образовании. Барнаул, 2014. С. 170–175.

⁷ Семантика тональностей, а также описание музыкально-риторических фигур в музыке И. С. Баха приводится в работе В. Носиной «Символика музыки И. С. Баха» (Тамбов, 1993).

⁸ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2016. С. 376.

⁹ Иконография Ангелов. Как изобразить невидимое.

URL: <https://pravlife.org/ru/content/ikonografiya-angelov-kak-izobrazit-nevidimoe> (дата обращения: 14.03.2019).

¹⁰ Franck César. Trois Chorals pour Grand Orgue avec pédale oblige par César Franck. Paris, Copyright 1892 by A. Durand & Fils. A. Durand's Fils, Éditeurs, Paris, 4, Place de la Madeleine. Printed in the U.S.A. by ELKAN-VOGEL CO., INC. Philadelphia, Penna.

¹¹ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / послесл. М. Друскина. М.: Музыка, 1964. 725 с.

¹² Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Klavirrauszug von Julius Stern. Leipzig. Edition Peters, S. 3.

¹³ В работе Е. Назимко (Традиция и инновации в оформлении интерьера часовни католического епархиального центра имени Александра Хиры в городе Новосибирске // Региональные архитектурно-художественные школы. № 1, Новосибирск, 2013. С. 250) приведено подробное описание событий Крестного пути и способа образования единого живописного пространства. Исследовательница отмечает, что «в росписи демонстрируется использование библейской истории как сценария, по которому выполнена *раскадровка* действия. Разработка условного, но стилистически единого пространства усиливает связь между эпизодами и вводит в композицию собственно сам Крестный путь, который зритель может визуально пройти от осуждения до погребения».

¹⁴ См.: Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавиере». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.

¹⁵ А. Швейцер отмечал, что образ ангелов «передаётся чарующим шелестом нисходящих и восходящих гамм» (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2016. С. 348).

¹⁶ Эмиль Маль в работе «Религиозное искусство XIII века во Франции» писал: «Число восемь было числом новой жизни. Оно идёт после числа семь, отмечающего границу, положенную жизни человека и жизни мира. Число восемь подобно музыкальной октаве – с него всё начинается вновь, оно становится символом новой жизни, общего воскресения в конце времён и воскресения каждого к новой жизни...» (Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Ин-т философии, теологии и истории Св. Фомы, 2008. С. 50).

¹⁷ Маль Э. Указ. изд. С. 38.

Список источников

1. Алексеева Г. В. Образ Богоматери «Живоносный источник» в иконописи и певческой традиции: глубинная синергия средств выразительности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 16–24. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.016-024
2. Бобина Е. М. Особенности фактуры хоралов Сезара Франка // Вестник КемГУКИ. 2019. № 46. С. 45–55. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2019-46-45-55>
3. Щирин Д. В. Проблемы интерпретации скрытых смыслов музыки И. С. Баха в педагогическом процессе в классе фортепиано // Педагогический журнал. 2019. Т. 9, № 1А. С. 239–245. <https://doi.org/10.34670/AR.2019.44.1.050>
4. Домбраускене Г. Н. Музыкальное воплощение иконографического сценария храмового пространства в цикле «Три хорала для большого органа» Сезара Франка // PHILHARMONICA. Международный музыкальный журнал. 2019. № 4. С. 11–30. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.4.30635>
5. Бочкова Т. Р. Немецкая сольная органная соната эпохи барокко в творчестве Теофила Андреаса Фолькмара // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Вып. 10, № 3. С. 380–397. <https://doi.org/10.21638/SPBU15.2020.301>

Информация об авторе:

Г. Н. Домбраускене – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории искусства и культуры.

References

1. Alekseeva G. V. The Image of the Mother of God “Life-Giving Source” in the Icon Painting and Singing Tradition: a Profound Synergy of Expressive Means. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 16–24. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.016-024
2. Bobina E. M. Features of Textures of Cesar Franck’s Chorales. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2019. No. 46, pp. 45–55. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2019-46-45-55>
3. Shchirin D. V. Problems of Interpretation of the Hidden Meanings of Music by J. S. Bach in the Pedagogical Process in the Piano Classroom. *Pedagogical Journal*. 2019. T. 9. No. 1A, pp. 239–245. (In Russ.) <https://doi.org/10.34670/AR.2019.44.1.050>
4. Dombrauskene G. N. Music Embodiment of Iconographic Scenario of Temple Space in the Cycle “Three Chorales for Organ” by Cesar Franck. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 4, pp. 11–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.4.30635>
5. Bochkova T. R. The German Baroque Solo Organ Sonata in the Work of Theophilus Andreas Volckmar. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2020. Issue 10, No. 3, pp. 380–397. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/SPBU15.2020.301>

Information about the author:

Galina N. Dombrauskene – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of History of Art and Culture.

Поступила в редакцию / Received: 22.01.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 14.02.2022



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бенга Сёренсена

Екатерина Гурьевна Окунева

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

okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Аннотация. В центре внимания статьи – творчество современного датского композитора Бенга Сёренсена, удостоенного в 2018 году престижной музыкальной премии Гравемайера. Автор раскрывает источники композиторского вдохновения, особенности образной системы, художественные идеи, питающие сочинения, выявляет характерные приёмы, определяющие выразительный топос его музыки (обилие глассандо, звуковых репетиций, использование филировки звука, особых исполнительских техник и проч.). Отдельное внимание уделяется двум сочинениям Сёренсена – тройному концерту *L'isola della città* (2015), во второй части которого переосмысливается конструкция финала Фортепианной сонаты op. 110 Бетховена, и концерту для аккордеона и струнных *It is pain flowing down slowly on a white wall* (2010), где осуществляется ревизия идеи ухода музыкантов, как в «Прощальной симфонии» Гайдна. На основе их анализа показаны особенности взаимоотношения композитора с прошлым и традицией. Выявляется комплекс специфических черт, присущих творческому методу Сёренсена: программный характер музыки; поэтика тишины; эстетизация процессов распада; специфическая образная система, фокусирующаяся на «ускользающем» или «отсутствующем»; сочетание тональности и атональности, тоновых и шумовых элементов; выстраивание диалога с предшественниками посредством стилистических аллюзий и переосмысления их архитектурных конструкций. В заключении подчёркивается связь музыкального мышления Сёренсена с романтической эстетикой.

Ключевые слова: Бенг Сёренсен, датская музыка, новый романтизм, поэтика тишины, эстетика распада, *L'isola della città*, *It is pain flowing down slowly on a white wall*

Для цитирования: Окунева Е. Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бенга Сёренсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 93–108. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

Art of Contemporary Music

Original article

New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen

Ekaterina G. Okuneva

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
okunevaeg@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Abstract. At the center of the article's attention lies the music of contemporary Danish composer Bent Sørensen, who was awarded the prestigious Gravemeyer Awards in 2018. The author reveals the sources of compositional inspiration, the peculiarities of the figurative system, and the artistic ideas sustaining the musical compositions demonstrate the characteristic techniques which determine the descriptive topos of his music (an abundance of glissandi, sound repetitions, use of tapering of sound, special performance techniques, etc.). Special attention is given to two of Sørensen's compositions – the triple concerto *L'isola della città* (2015), the second movement of which reevaluates the finale of Beethoven's Piano Sonata opus 110, and the concerto for accordion and string instruments *It is pain flowing down slowly on a white wall* (2010), which contains a revised version of the idea of the musicians departing from the stage, similar to Haydn's "Farewell Symphony." On the basis of their analysis the particularities of the composer's interaction with the past and with tradition are shown. A complex of specific features intrinsic to Sørensen's artistic method is revealed: the programmatic character of the music; the poetics of silence; the aestheticization of the processes of decay; the specific figurative system focusing itself on "the evanescent" or "the absent"; the combination of tonality and atonality, sound and noise elements; the allocation of dialogue with the composer's predecessors by means of stylistic allusions and the reevaluation of their architectonic constructions. In conclusion, emphasis is made of the connection between Sørensen's musical thought and romantic aesthetics.

Keywords: Bent Sørensen, Danish music, new romanticism, poetics of silence, aesthetics of decay, *L'isola della città*, *It is pain flowing down slowly on a white wall*

For citation: Okuneva E. G. New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 93–108. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.093-108

Датская академическая музыка переживает сегодня период необычайного подъёма. Об этом свидетельствует в первую очередь интенсивное развитие композиторской школы, своеобразие и индивидуальный облик которой определяют такие авторы, как Пер Нёргорд (Per Nørgård, p. 1932), Иб Нёр-

хольм (Ib Nørholm, 1931–2019), Пелле Гудмунсен-Холмгрин (Pelle Gudmundsen-Holmgreen, 1932–2016), Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen, p. 1952), Бент Сёренсен (Bent Sørensen, p. 1958), Симон Стин-Андерсен (Simon Steen-Andersen, p. 1976).

Музыкальная культура Дании в новом тысячелетии всё чаще привлекает к себе



внимание мировой общественности. Так, за последние пять лет сразу несколько датских музыкантов удостоились престижных музыкальных премий, присуждаемых за выдающиеся достижения в области сочинения и большой вклад в развитие музыки: премией Эрнста фон Сименса¹ в 2016 году был награждён Пер Нёргор; в том же году премию Гравемайера² получил Ханс Абрахамсен, а в 2018 году она досталась Бенту Сёренсену. Имена датских композиторов неизменно фигурируют на первых строчках различных влиятельных музыкальных рейтингов (например, опросы *Classic Voice*³ или *The Guardian*⁴), их сочинения звучат на ведущих концертных площадках Европы и Америки, а самих композиторов нередко приглашают преподавать в крупнейшие музыкальные вузы.

Для того чтобы понять феномен «чуда» датской музыки, необходимо пристально изучить её особенности, социальный и художественный контекст возникновения и бытования, что, несомненно, является делом масштабного исследования. В отечественном музыкознании последнего времени такие попытки предпринимаются. Правда, интерес исследователей сконцентрирован преимущественно на датской культуре XIX века. Большой вклад в изучение этого феномена внесли работы Д. В. Белянского [1; 2]⁵. Датская же музыка XX и XXI веков, за редким исключением (см., например, статью, посвящённую вокальному циклу Абрахамсена *Let me tell you* [3]), продолжает оставаться на периферии внимания музыковедов. С целью частично ликвидировать образовавшуюся лауну в данной статье осуществляется обзор творчества ведущего представителя современного музыкального искусства Дании – Бенга Сёренсена.

На сегодняшний день композитора с полным правом можно назвать наиболее успешным и востребованным датским музыкантом. Он сотрудничает со многими известными музыкальными коллективами (квартет Ардитти, трио *Con brio* и др.) и выдающимися исполнителями (тромбонист Кристиан Линдберг, аккордеонист Фроде Халтли и др.), нередко посвящая им свои сочинения, является лауреатом авторитетных музыкальных премий⁶.

Около двадцати лет Сёренсен преподаёт композицию в Королевской датской консерватории в Копенгагене. С 2008 года он занимает должность приглашённого профессора в Королевской академии музыки в Лондоне, а с 2014 возглавляет Общество датских композиторов.

Музыка окружала его с самого детства, хотя на профессиональной стезе он определился не сразу. Бент Сёренсен родился 18 июля 1958 года в небольшом датском городке Боруп, расположенном недалеко от Копенгагена, в семье школьного учителя. Его отец был музыкантом-любителем, который по выходным дням музицировал на скрипке, слушал концерты по радио и записывал их на домашний ленточный магнитофон. Сёренсен вспоминал, что музыкально-эстетической средой, в которой он воспитывался, была именно скрипичная музыка – концерты Вивальди, Моцарта, Бетховена, Чайковского и Брамса.

Отец мечтал, чтобы сын научился играть на скрипке или фортепиано, однако мальчик не выказал должного усердия и терпения. На самом деле его больше интересовало создание самой музыки. Ещё будучи ребёнком, он начал сочинять струнные квартеты.

Поскольку на исполнительском поприще Сёренсен себя проявить не смог, было решено, что он пойдёт по стопам

отца и станет учителем датского языка. Однако музыка неудержимо влекла его. Через два года Сёренсен бросил обучение в Орхусе и переехал в Копенгаген с твёрдым намерением поступить в консерваторию. С 1983 по 1987 год он изучал композицию под руководством Иба Нёрхольма⁷ в Королевской датской консерватории, а затем в 1987–1991 годах продолжил обучение у Пера Нёргора⁸ в Королевской консерватории в Орхусе.

Международную известность композитору принёс концерт для скрипки с оркестром *Sterbende Gärten* («Умирающие сады»), созданный в 1992–1993 годах по заказу Орхусского симфонического оркестра. По словам Сёренсена, идея написать музыку пришла к нему в серый дождливый весенний день во время прогулки по заросшему саду. Красота дикой природы произвела на него неизгладимое впечатление. «Дом и сад давно были заброшены, – вспоминал композитор. – Сквозь густую поросль и кустарник я угадал очертания формы, которая когда-то определяла этот образец изысканной садовой культуры. Встреча с заросшим садом привела меня в то же настроение, которое может охватить вас, когда вы смотрите на пожелтевшие фотографии незнакомых, давно умерших людей»⁹.

Композитору припомнилась тогда строка из стихотворения Германа Гессе со словосочетанием *Sterbende Gärten*. В программных заметках он не уточнил названия стиха, сославшись на плохое знание немецкого языка. Вероятнее всего, речь идет о *September*¹⁰, содержащем строки *Sommer lächelt erstaunt und matt / In den sterbenden Gartentraum* («Лето улыбается изумлённо и тускло / в умирающего сада мечте»). Другим источником вдохновения для композитора стали старые фрески в соборах Рима и Флоренции. Искусно

созданные, они постепенно приходили в упадок: их краски тускнели, покрывались свечной копотью, на штукатурке появлялись трещины. Заросший сад и старые фрески стали олицетворением всевластности времени, они были наглядным свидетельством того, как неумолимая природа постепенно поглощает искусство и культуру, отвоёвывая то, что принадлежало ей изначально. Композитор, впрочем, ни в коем случае не трактовал упадок как нечто негативное и отрицательное, напротив, он видел в разрушении определённую красоту и очарование, заставлявшие задуматься о необычном переплетении прошлого и настоящего.

Идея распада и разложения стала центральной во многих его сочинениях 1980–1990-х годов, таких как *The Songs of the Decaying Garden* («Песни опустевшего сада», 1986) для кларнета соло, *Funeral Procession* («Похоронная процессия», 1989), *Shadowland* («Страна теней», 1989), *The Deserted Churchyards* («Заброшенные погосты», 1990) для инструментального ансамбля. Соединившись с темой времени и ностальгии по ушедшему прошлому, она во многом определила и тематику пьес нового тысячелетия.

Фактически вся инструментальная музыка Сёренсена программна. Сочинения при этом инспирированы различными внемusикальными источниками. Композитора довольно часто вдохновляет литература, в первую очередь поэзия. Так, название пьесы *Looking on Darkness* («Вглядываясь в темноту», 2000), которая была посвящена аккордеонисту Фроде Халтли, заимствовано из строки 27-го сонета Шекспира. В стихотворении мотив паломнического странствия переплетается с горечью от разлуки с возлюбленной. Подобно шекспировскому сонету, в котором незримо присутствует образ



могущественного Времени, связанный с мотивами памяти и прошлого, музыка Сёренсена словно балансирует на грани двух миров – настоящего, конкретная сущность которого отражается в стуке клавиш аккордеона, и воображаемого – едва уловимого, поэтически-печального, наполняющего скорбью по навсегда потерянному.

Четвёртый струнный квартет *Schreie und Melancholie* (1994)¹¹ был вдохновлён образами поэзии Георга Тракля, для которой, что отмечают отечественные литературоведы и переводчики, характерно воспевание «мрака, гниения и распада», а также неврастеничность и богемный надлом¹². Первоначально Сёренсен планировал написать на стихи австрийского поэта хоровую сюиту, но замысел так и не был реализован. Настроения поэзии Тракля, по словам композитора, преследовали его в дальнейшем, при сочинении квартета. В насыщенных цветовыми эпитетами стихах Тракля нередко повторялись одни и те же слова. Ключевыми для Сёренсена стали «крик» и «меланхолия», которые и были объединены им в заголовке сочинения. Основанная на микротоновых скольжениях и нисходящих глиссандо музыка, кажется, довольно точно отразила мир болезненных образов лирики Тракля.

Источником вдохновения для Сёренсена нередко выступает живопись. Например, пьеса для альта «Леди Шалот» (1987), преобразованная в 1993 году в струнный квартет, возникла под впечатлением от известной картины английского художника-прерафаэлиты Джона Уильяма Уотерхауса с тем же названием (1888)¹³, которую Сёренсен увидел в галерее Тейт в Лондоне.

Связь с живописью обнаруживается и в цикле Шесть интермеццо для двух фортепиано (2018). Четыре пьесы имеют подзаголовки, соответствующие кар-

тинам современных датских художников – Анет Фленсбург *Light and Infinite* («Свет и бесконечность», интермеццо № 1), Бьорна Поульсена *Going Wild* («Безумие», интермеццо № 3), Йеспера Кристиансена *Touchstone* («Пробный камень», интермеццо № 4) и Майи Лизы Энгельхардт *Roses in Landscape* («Розы в пейзаже», интермеццо № 6).

В некоторых случаях творческий импульс Сёренсен получает из воспоминаний или из собственных снов. Так, основу оркестровой пьесы *Evening Land* («Вечерняя земля», 2017) определили два образа: детское воспоминание о вечернем закате над полями на острове Зеландия и сияющий огнями ночной Нью-Йорк, которым композитор любовался с верхнего этажа небоскрёба. Разделённые полувековым интервалом видения слились в одной композиции, соединив тишину и мягкость сельских сумерек с блеском и сиянием шумного города.

Идея оркестровой пьесы *Exit Music* («Исчезновение музыки», 2007)¹⁴ родилась под впечатлением от сна. В программных заметках Сёренсен описывал, будто он стоял на холме в дверном проёме, а перед ним расстилался пейзаж. На фоне природного ландшафта он вдруг отчётливо различил, как исчезает его музыка. Он начал её искать, пытался припомнить, записать. В основу пьесы композитор положил колыбельную песню, которая то исчезала, то вновь появлялась в ином тембровом освещении, то заглушалась беспокойными ритмическими фигурами всего оркестра, пытавшимися, по выражению Сёренсена, как бы «вытолкнуть её в дверной проём».

Несмотря на внешние источники вдохновения, композитор убеждён, что в действительности они лишь резонируют с тем, что находится глубоко внутри

него самого. Картины, книги, воспоминания, люди, события – всё это получает отклик только тогда, когда затрагивает «что-то, живущее внутри» и напоминающее о чём-то¹⁵.

Этот настрой определяет и его занятия в классе композиции в Королевской Датской консерватории. Студенты отзываются о Сёренсене как о «гениальном мотиваторе», умело поддерживающем творческий процесс и рекомендуящем прислушиваться к любым импульсам, резонирующим с внутренним состоянием¹⁶. Одному из учащихся, не знающему, как приступить к сочинению хоровой музыки, он дал два совета: прочитать роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» и переписать от руки какую-нибудь хоровую пьесу Окегема. В первом случае нескончаемые длины ноты книги произвольно вызовут желание отвлечься, во втором – процесс переписывания чужой музыки заставит задуматься над своей собственной¹⁷.

В названиях сочинений Сёренсен довольно часто аккумулирует особый замысел или идею, влияющие на композиторскую технику или формообразование. Так, пьеса для камерного оркестра *Minnewater* («Воды любви», 1988), представляющая образец неоимпрессионистской звукописи, имеет подзаголовок «Тысяча канонов». В предисловии к партитуре Сёренсен отмечает, что это указание является определяющим для понимания техники сочинения. Музыкальная ткань пьесы складывается из множества имитирующих голосов, едва различимых в звуковом потоке. Микрополифоническая текстура организуется подчас довольно строго, что демонстрирует следующий фрагмент партитуры, в котором возникает звуковысотный канон между гобоем и трубой (см. пример № 1).

Пример № 1

Б. Сёренсен. *Minnewater*,
такты 148–151, фрагмент партитуры

Example No. 1

Bent Sørensen. *Minnewater*,
mm. 148–151, score fragment

The image shows a musical score fragment for two staves: Oboe (Ob.) and Trumpet (Tr.). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings. The Oboe part starts with a very soft *pppp* dynamic, while the Trumpet part has a variety of dynamics including *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The notation includes many slurs and accents, creating a dense, textured sound.

Композитор сравнивает имитирующие слои и элементы с наплывающими волнами, похожими друг на друга. Нисходящие пассажи, бурлящие трели, основанные на раскачивании, повторяющиеся мелодико-ритмические фигуры, пуантилистические россыпи – все эти средства направлены на создание главного образа – многоликой водной поверхности, то гладкой и безмятежной, то зыбкой и беспоконной, искрящейся мириадами брызг.

Образы прошлого – неотъемлемая часть музыки Сёренсена. Но образы эти едва уловимые, создающие эффект *прескевио* – припоминания чего-то хорошо знакомого, но ускользающего при попытке материального обозначения: непостоянство памяти, в которой стёрлась знаковая форма, но сохранилось значение. Не случайно норвежский композитор Арне Нордхейм нашёл для музыки Сёренсена парадоксальную, но весьма точную формулировку: «Это напоминает мне о том, чего я никогда не слышал!»¹⁸.

Не менее точно уловил её сущность и другой композитор, Карл Оге Расмуссен, когда сравнил с картиной Рене Магритта «Вероломство образов» (1928–1929). На холсте художника-сюрреалиста изображена курительная трубка, прорисованная с фотографической точностью, а под ней каллиграфическим шрифтом написано: «Это не трубка». Подобно Магритту, Сёренсен отделяет предметы и образы, их воплощающие. В его музыке слышимое (как видимое у Магритта)



не является тем, чем кажется. Она всё время балансирует на грани знакомого и незнакомого. «Эта музыка, – замечает Расмуссен, – часто пронизана воспоминаниями прожитой жизни и старыми мечтами, неизбежностью всего преходящего и неотвратимостью расставания. Это мерцающий, сверкающий мир, в котором, кажется, всё может исчезнуть при малейшем прикосновении. Как только что-то становится ясным и узнаваемым, как только мы думаем, что начинаем что-то улавливать, оно тут же растворяется, затемняется или исчезает...»¹⁹.

Сам Сёренсен сравнивал эффект восприятия своей музыки с изобразительной манерой Жоржа Сёра. Как известно, французский художник был основателем пуантилизма в живописи. Его стиль письма базировался на отдельных точечных мазках, в связи с чем картины невозможно было разглядывать вблизи, изображение выявлялось на полотне только издали. Так и в музыке Сёренсена, её очертания различимы словно на расстоянии.

Какими средствами создаются «тихие размытые контуры, звучащие так, будто слышны сквозь падающий дождь или запотевшие стекла»²⁰? Что определяет неповторимый стиль Сёренсена, помимо отмеченной выше тяги к программности и специфической образности?

Музыке композитора действительно присуща особая, неповторимая звуковая аура. Она узнаваема благодаря характерным приёмам, которые можно считать фирменным знаком и выразительным топором стиля Сёренсена. К ним относятся:

1) четвертитоновые скольжения (глиссандо), зачастую используемые в пределах узкого диапазона (секунды или терции); применяются как в мелодической линии (пример № 2а), так и в фоновой фигурации (пример № 2б);

Пример № 2а *Dancers and Disapperance*, такт 1–4
Example No. 2a *Dancers and Disapperance*, mm. 1–4



Пример № 2б *Tunnels de lumière*, т. 32–34, фрагмент партитуры
Example No. 2b *Tunnels de lumière*, mm. 32–34, score fragment



2) многократные репетиции звуков в различных голосах музыкальной фактуры (пример № 3);

Пример № 3 *Behind a backyard*, IV часть, такты 25–26
Example No. 3 *Behind a backyard*, part IV, mm. 25–26



3) приём филировки звука, характерный для вокальной музыки и известный как *messa di voce*, но применяемый Сёренсеном в условиях музыки инстру-

ментальной; основан на постепенном нарастании и ослаблении силы звука (пример № 4);

Пример № 4 *It is pain flowing down slowly on a white wall*, такты 28–29
 Example No. 4 *It is pain flowing down slowly on a white wall*, mm. 28–29

3) сочетание тональности и атональности; появление островков тональности, размываемой микрохроматикой;

4) обильное использование тишайших нюансов (*ppp* и *pppp*) и частое применение сурдин (пример № 5);

Пример № 5 *The bells of Vineta* для тромбона соло, такты 1–4
 Example No. 5 *The bells of Vineta for trombone solo*, mm. 1–4

5) особые исполнительские приёмы, создающие шумовой эффект: например, давление смычка на струну, образующее скрип (*bow noise*), использование волчьего тона (*ton-wolf*) у струнных, трение рукой о мех аккордеона и т. п.; все эти шумовые техники, как правило, накладываются на тоновые, приводя к впечатлению «разрыва» тонкой и хрупкой музыкальной ткани.

Отдельно необходимо охарактеризовать метод работы Сёренсена с «чужим» материалом, отсылками к музыке прошлого. Последние становятся важнейшим элементом его художественного высказывания. Стоит подчеркнуть, что композитор, как правило, не прибегает к цитатам, предпочитая создавать намёки и аллюзии.

Одно из самых известных сочинений Сёренсена – тройной концерт *L'isola della città* («Остров в городе»), написанный в 2015 году по заказу Симфонического оркестра Датского радио для Фестиваля камерной музыки в Тронхейме. Редкий по своему ансамблевому составу концерт явно апеллирует к Тройному концерту Бетховена (1803) и ориентирован на классический парный состав оркестра. Сочинение состоит из пяти частей, идущих без перерыва: нечётные, по словам Сёренсена, выполняют функцию прелюдии, интермеццо и заключения, чётные – более масштабны по замыслу. Циклическое единство обуславливается не только приёмом *attacca*, но также тематическими связями: тема, открывающая I часть, появится во II и V, при этом III и IV части также объединены общим материалом.

Основную художественную идею сочинения отражает программный заголовок. Ансамбль солистов, по замыслу композитора, олицетворяет остров посреди города-оркестра. Драматургическая концепция вращается вокруг стремления трио (острова) вырваться из тени оркестра (города).

Образы острова и города следует воспринимать как весьма многозначные метафоры. С одной стороны, они репрезентируют такие оппозиции, как тишина – шум, одиночество – общество, олицетворяя желание вырваться из повседневного хаоса будничной жиз-



ни с её бешеным ритмом, стремление к покою, самоуглублению и созерцанию-размышлению, требующим творческого уединения. С другой стороны, противопоставление острова и города выступает своеобразным воплощением борьбы природы и цивилизации, а следовательно, стихийного и упорядоченного, свободного и ограниченного. Ещё один метафорический уровень представляют взаимоотношения прошлого и настоящего и пересмотр традиции.

К слову, тени прошлого в концерте столь же призрачны, как и в других сочинениях Сёренсена. Однако важно, что диалог с предшественниками композитор выстраивает не только на основе стилистических аллюзий, но и благодаря обращению к специфической архитектурной конструкции. Речь в данном случае идёт о II части, которая открывается фугой, исполняемой солирующим фортепиано. В её контурах угадываются явные аллюзии на фугу из финала Фортепианной сонаты ор. 110 Бетховена. Начальная квартовая интонация темы, постепенный нисходящий ход в её завершении, мерность развёртывания обеспечивают общность с бетховенской темой. В то же время имеются и отличия. Мажорной теме Сёренсен противопоставляет минор, доминантовому ответу – субдоминантовый, скорому темпу (*Allegro, ma non troppo* у Бетховена) – умеренный (*Andante, ma non troppo* у Сёренсена).

Напомним, что бетховенская фуга из Сонаты ор. 110 принадлежит к виду «рассредоточенных» фуг. Уникальность её конструктивного решения обусловлена двухчастным строением. Фуга у Бетховена появляется дважды, и каждому из её разделов предшествует медленное *Arioso dolente*. По сути, финал демонстрирует новый тип формы, в которой

барочная пара прелюдия-фуга сливается в единое целое.

Для понимания того, каким образом Сёренсен выстраивает диалог в своём концерте, коротко обозначим основные особенности развёртывания бетховенской фуги²¹. Её I часть включает экспозицию с тремя проведениями темы (T–D–T), контрэкспозицию²² (с обратным тональным соотношением D–T–D) и свободную часть, в которой умеренное тональное развитие компенсируется динамическим напряжением и усиливающимся контрапунктическим развитием (неоднократное появление стретт). Ожидаемое заключительное проведение темы в основной тональности прерывается энгармонической модуляцией в *g moll* и вторжением *Arioso dolente*²³.

II часть фуги начинается в *G dur* с инверсионного изложения темы. Композиторская ремарка *L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*, с одной стороны, подтверждает продолжающееся развитие предыдущего материала фуги, а с другой – на семантическом уровне подчёркивает торжество воли и духа, заключённое в императивных квартовых интонациях темы. Тема в инверсии проводится трижды (*G dur; D dur; G dur*), после чего возвращается к исходному (прямому) виду, но звучит в увеличении и помещается в минор (*g moll, c moll*). Заключительная цепьведений в основной и доминантовой тональностях соответствует кодовому разделу²⁴.

Сёренсен выстраивает композицию второй части концерта, апеллируя к бетховенской форме. Он начинает с четырёхголосной фуги, в которой всё осуществляется «не нормативно». Очерчивая тонику *Es dur*, тема модулирует в *c moll*. Экспозиция основывается на тонико-субдоминантовом ответе



(пример № 6). Четырёхголосная фактура по существу является мнимой. Так, проведение темы в басу дублируется в октаву альтовым голосом, а само количество голосов в музыкальной ткани оказывается переменным. Завершение темы уже на стадии экспозиции подвергается изменению, у струнных же тема появляется в новом ритме. Всё это свидетельствует о том, что с самого начала в музыку словно бы проникает коррозия.

Пример № 6 *L'isola della città*, II часть, такты 1–11
Example No. 6 *L'isola della città*, Part II, mm. 1–11



Фуга прерывается новым разделом. Его начало обозначено трезвучием *g moll*, неоднократно повторяемым у фортепиано. Это та самая тональность, с которой вторгалось *Arioso dolente* у Бетховена. Однако у Сёренсена данный раздел (литеры А и В) выполняет лишь функцию связующего построения. Здесь композитор в партии струнных довольно наглядно демонстрирует, как из интонаций темы фуги прорастают новые, составляющие основу дальнейшего материала.

Раздел, обозначенный *Arioso dolente*, начинается с литеры С (с такта 73). Его музыкальный материал, репрезентируемый сольными скрипкой и виолончелью, представляет аллюзию на бетховенское *Arioso dolente*, ибо основан на тех же постепенно нисходящих, «никнущих» интонациях (пример № 7). Однако на этом сходство и заканчивается. Логика дальнейшего композиционного развёртывания следует идее города, поглощающего своими тенями всё.

Пример № 7

Example No. 7

L'isola della città,
II часть, такты 73–76
L'isola della città,
Part II, mm. 73–76



Оркестр постепенно отвоёвывает у солистов звуковое пространство и заглушает их. Музыкальная ткань насыщается повторяющимися триольными фигурами (интервалами и аккордами), текстура которых напоминает о триольном аккомпанементе *Arioso dolente* Бетховена. Резкие контрасты динамики внутри этих фигур, впрочем, во многом нивелируют данную ассоциацию. И всё же приём, который применяет Сёренсен, в какой-то мере соответствует методу деконструкции.

С литеры F вновь появляется фуга, излагаемая у фортепиано (с такта 118). Как и у Бетховена, тема звучит в обращении и проводится по всем голосам (пример № 8). После этого она в основном виде (но не в увеличении) звучит сперва у солирующей виолончели, затем у солирующей скрипки и, наконец, переходит к струнным.

Пример № 8

Example No. 8

L'isola della città,
II часть, такты 125–133
L'isola della città,
Part II, mm. 125–133



В отличие от Бетховена, никакого жизнеутверждающего финала не следует. Вторгается новый раздел, ещё более беспокойный и тревожный, чем *Arioso dolente*. Мелодической изменчивости и



подвижности солистов, материал которых организуется строго канонически, противопоставляются неумолимые формулы повторяющихся звуков и глиссандирующих секунд оркестра. Ансамбль солистов словно бы не в силах им противостоять и перенимает их текстуру. В общем потоке тонет и незаметно проходит тема, которая открывала первую часть концерта. В заключительном эпизоде в скользящих глиссандо солистов едва угадываются отдельные интонации *Arioso dolente*.

Таким образом, апеллируя к финалу бетховенской Сонаты op. 110, Сёренсен одновременно словно бы выворачивает его форму наизнанку. По сути, он предлагает инверсию бетховенской конструкции. У Бетховена в диалектическом противопоставлении ариозо и фуги последняя утверждалась, воплощая типичную героическую борьбу с её движением «от мрака – к свету». Сёренсен меняет не только последовательность разделов местами, ставя фугу на нечётные позиции, но и их масштаб: «свободно» организованные разделы занимают большую протяжённость, чем упорядоченная фуга.

Инверсионная форма демонстрирует, таким образом, различие композиторских концепций. В диалоге с Бетховеном Сёренсен утверждает свою эстетическую позицию. Если Бетховен возвеличивает силу человеческого духа и его устремлений, то Сёренсен показывает могущество природы и времени, способных преобразовать всё, что было создано человеческими усилиями. Бетховенская аллюзия вместе с тем привносит в музыку концерта оттенок ностальгии. Фуга звучит как светлое воспоминание о том, что вернуть невозможно.

В контексте данных размышлений излишне будет упомянуть, что тему своей фуги Сёренсен процитирует позднее в ор-

кестровой пьесе «Вечерняя земля». Прозвучит она в соло гобоя, завершающем сочинение. Из темы композитор исключит начальную кварттовую интонацию, смягчив императивное начало, вызывающее ассоциации с бетховенской фугой.

Как уже упоминалось выше, в этом оркестровом сочинении соединяются воспоминания о красоте сельских сумерек и огнях большого города. Музыка «Вечерней земли» в то же время несёт следы личной потери. Заключительное соло гобоя стало прощальным посланием музыканту Фредерику Гислинге (Frederik Gislunge), тестю Сёренсена, умершему в 2017 году после продолжительной болезни. Название сочинения, таким образом, вобрало в себя и символический смысл, отразив вечер жизни, её завершение.

Опосредованная через автоцитату связь с бетховенской музыкой получила в этом сочинении и более явную форму. Истаивающее соло гобоя в завершении пьесы заставляет вспомнить о знаменитом соло гобоя из Пятой симфонии Бетховена, звучащем перед репризой побочной партии I части. В исследовательской литературе оно трактуется обычно как проявление субъективного начала в бетховенской музыке, ассоциирующегося со страданиями человека, угасающего под натиском жизненных обстоятельств и невзгод.

Сёренсен, таким образом, вновь предлагает концепцию, словно бы противоречащую бетховенской идее борьбы, но соприкасающуюся с романтической поэтикой.

Музыкальными аллюзиями пронизана и пьеса для аккордеона и струнного оркестра *It is pain flowing down slowly on a white wall* («Это боль, медленно стекающая по белой стене», 2010). Импульс к её созданию был необычен. В 2008 году

на одном из фестивальных концертов к Сёренсену подошла незнакомая женщина и сказала, что его музыка напомнила ей строки, написанные венгерским поэтом: *It is pain flowing down slowly on a white wall*. Данная фраза вдохновила композитора на создание музыки, наполненной неизбывной печалью и ностальгией. «Быть может, я вообразил слёзы аккордеониста, медленно стекающие по меху инструмента», – так прокомментировал Сёренсен образную сторону музыки в программных заметках²⁵.

Сценическая идея пьесы отсылает к концепции исполнения «Прощальной симфонии» Гайдна, ибо в конце сочинения все музыканты, кроме аккордеониста и виолончелиста, должны медленно покинуть сцену, присоединившись к солирующей скрипке, которая с самого начала играла свою партию за кулисами. Идея Сёренсена, впрочем, не имеет ничего общего ни с гайдновской акцией, которая, как известно, носила социально-протестный характер, так как намекала на права музыкантов в поместье Эстерхази, ни тем более с его патетическим стилем. Для Сёренсена становится важной романтическая в своей основе идея прощания, невозможности высказывания и сосуществования двух разных миров.

В соответствии с образным заголовком композитор насыщает музыку разнообразными глиссандо, секундовыми «вздохами», медленно сползающими вниз хроматизмами. Показательно, что пьеса словно бы вырастает из звука *ля*, в унисон исполняемого струнными с сурдиной в динамике *ppp*. Этот звук приводит к малому уменьшённому – аккорду, звучание которого отчётливо ассоциируется с тристанаккордом. Начальный секстовый «зачин» у первых скрипок с последующим нисходящим поступенным движением и

избегание тоники укрепляет это сходство (пример № 9). В то же время, в отличие от вагнеровского лейтмотива, вместо малой сексты звучит большая, а хроматические ходы заменены диатоническими. Композитор ограничивается лишь формой тонкого намёка.

Пример № 9

It is pain flowing down slowly on a white wall, такты 1–3

Example No. 9

It is pain flowing down slowly on a white wall, mm. 1–3

В музыкальном материале в целом отчётлива тенденция противостояния восходящих и нисходящих хроматических интонаций. Идея эта, напомним, коренится в вагнеровском лейтмотиве томления из «Тристана и Изольды», где хроматический ход верхнего голоса служит имитацией в обращении нисходящего мотива среднего голоса. Такого рода противопоставления пронизывают всю ткань пьесы Сёренсена.

Идея распада, рассогласования и невозможности высказывания становится центральной в рассматриваемом сочинении. На концептуальном уровне она отражается в том, как используются струнные инструменты и как преобразуется их звучание и музыкальный материал. Тоновое интонирование по мере развёртывания всё больше сменяется нетемперированным глиссандированием. С такта 177 звучание струнных



перерастает в гул и скрип, на фоне которого аккордеон, словно издали (ремарка *lontano sempre*), исполняет лирическую вальсовую тему в *d moll*²⁶. Её фрагменты звучали ещё в начале пьесы как осколки воспоминаний, теперь же она проводится целиком. Появление вальсовой темы служит переломным моментом в драматургии сочинения, обуславливая тембровое преобразование. После этого (с такта 196) исполнители (все струнные) более не играют на своих инструментах, а поют с закрытым ртом в унисон. Производимый эффект сравним с выходом в иное измерение. Далее, с такта 240, музыкантам предписывается играть на мелодиках (разновидность губных гармошек с клавиатурой), чей тембр схож с аккордеоном. Однако тембровое слияние, как и тональная гармония, оказываются лишь кратковременной иллюзией.

Показательно, что пьеса завершается контрапунктом разнородного стилистического материала: в то время как у аккордеона возвращается хроматизированная начальная тема сочинения, струнные, удаляясь со сцены, исполняют абсолютно новую музыку – менуэт в *A dur*. Пронзительное, как боль, осознание пропасти между миром настоящего, наполненного горечью одиночества, и миром прошлого, к которому хочется вернуться, – таков итог этого удивительного по красоте сочинения, проясняющий смысл сценической диспозиции двух солистов – аккордеона, находящегося на сцене, и скрипки, расположенной за кулисами.

Предпринятые наблюдения позволяют выделить следующие черты, характеризующие «творческую вселенную» Бента Сёренсена:

– ориентация на программную музыку, открытую эмоциональность и тонкую чувствительность;

- поэтика тишины;
- эстетизация процессов распада, разложения, упадка;
- тяготение к ускользающим, рассеивающимся образам (эхо, тени, свет, шёпот, растекание и проч.), «фокусирование на отсутствующем»²⁷;
- балансирование между ясностью и размытостью музыкального высказывания, создаваемое сочетанием тоновых и шумовых элементов, тональности и современных композиторских техник;
- диалог с прошлым, выраженный через стилистические аллюзии, отсылки к конструктивным приёмам и принципам организации и их переосмысление.

Многое из перечисленного свидетельствует о том, что эстетическая позиция Сёренсена близка романтическому мировосприятию, которое, как известно, концентрировалось на поисках скрытого и непостижимого, идеального и возвышенного, ценило невыразимое и незавершённое, предпочитая метафорический язык. В ряде интервью датский композитор, подобно романтикам, подчёркивает неразделимость жизни, искусства и религии. Коллеги, друзья, критики называют его большим мечтателем, способным запечатлеть свои фантазии на нотной бумаге. Однако, как справедливо отмечает Сёрен Шаузер, связь с романтизмом у композитора не ретроспективна²⁸. Проникновенность и искренность музыки Сёренсена, так хорошо ощущаемые каждым слушателем и побуждающие прислушиваться ко всему, что осталось невыраженным, сигнализируют о новом, метамодернистском этапе музыкальной истории, признающем «право музыки на истинность» [4, с. 22], и позволяют понять и выразить нечто сокровенное и значительное о мире, в котором мы живём в настоящее время.

Примечания

¹ Эту премию нередко неофициально называют «Нобелевской премией для музыкантов».

² Премия учреждена меценатом Чарльзом Гравемайером в 1985 году, присуждается Луисвиллским университетом. В разные годы в числе награждённых были такие широко известные композиторы, как Пьер Булез, Витольд Лютославский, Дьёрдь Лигети, Кшиштоф Пендерецкий, Харрисон Бёртуистл, Тору Такэмицу, Кайя Саариахо, Вольфганг Рим и др.

³ Второе место в рейтинге занял молодой датский композитор Симон Стин-Андерсен.

⁴ Согласно этому опросу, лучшей классической композицией XXI века был признан вокальный цикл Ханса Абрахамсена *Let Me Tell You*, опередив оперные шедевры Джорджа Бенджамина («Написано на коже»), Харрисона Бёртуистла («Минотавр»), Томаса Адеса («Буря») и Кайи Саариахо («Любовь издалека»).

⁵ См. также: Бемянский Д. В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2021. 297 с.

⁶ Помимо упомянутой выше премии Гравемайера, это также Музыкальная премия Совета Северных стран (1996), премия Вильгельма Хансена (2014).

⁷ Иб Нёрхольм (Ib Nørholm, 1941–2019) – датский композитор, органист и музыкальный критик, обладатель ряда престижных премий, автор 13 симфоний, 5 опер, а также инструментальных концертов, камерной и хоровой музыки. Свою музыкальную карьеру начал как продолжатель симфонических традиций Карла Нильсена. В 1960-е годы под влиянием музыки Штокхаузена, Кагеля, Булеза и Лигети, которую услышал в Кёльне на фестивале ISCM, стал использовать серийную технику, алеаторику и графическую нотацию. В 1970-е годы вернулся к тональной концепции и обратился к направлению «новой простоты». С 1973 по 1978 год возглавлял Датский комитет международного общества новой музыки. С 1973 по 2000 год преподавал композицию в Королевской датской консерватории в Копенгагене.

⁸ Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932) – один из наиболее значительных датских композиторов современности. На его творческое становление первоначально оказала влияние музыка Яна Сибелиуса, Карла Нильсена и Вагна Хольмбоэ. Позже, в 1960-е годы, он обратился к серийной технике, разработав оригинальный метод «бесконечного ряда», который использовал во многих своих сочинениях. Нёргору принадлежат 6 опер, 2 балета, 8 симфоний, 10 струнных квартетов, несколько концертов и др. сочинения. Композитор удостоен множества музыкальных премий (Музыкальная премия Совета Северных стран, премия Леони Сонниг, премия Мари-Жозе Кравис, премия Эрнста фон Сименса и др.).

⁹ Цит. по: Kullberg E. Neue Tendenzen in der dänischen Musik // Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik / Herausgegeben von Hartmut Krones. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2008. S. 399.

¹⁰ Это стихотворение было переложено на музыку Рихардом Штраусом в цикле «Четыре последние песни» для сопрано с оркестром (1948).

¹¹ В 2019 году Сёренсен создал версию этого сочинения для струнного оркестра.

¹² Цит. по: Болдырев-Северский Н. Ф. Тропую Пришельца (предисловие переводчика) // Тракль Г. Грезящий Гелиан: Избранные стихи. М., 2020. С. 12.

¹³ Сама картина служила иллюстрацией к окончанию баллады Альфреда Теннисона «Леди Шалот», написанной по старинной английской легенде, из цикла историй о короле Артуре и повествующей о прекрасной девушке Элейн, заточённой в башне на острове Шалот. Из-за наложенного проклятья она не может покинуть своей комнаты, наблюдая в волшебное зеркало за окружающим миром. Она ткёт гобелен, изображая на нём увиденное. Однажды мимо башни



проезжает Ланселот, и девушка, забыв о проклятье, бросает свою работу, чтобы полюбоваться рыцарем. Она покидает башню, плывет в лодке по реке и, умирая, напевает прощальную песню.

Уотерхаусу принадлежат ещё две картины на тот же сюжет: «Леди Шалот смотрит на Ланселота» (1894) и «“Меня преследуют тени”, – сказала Леди из Шалот» (1911). Образ из баллады Теннисона привлёк и внимание совсем юного Оливье Мессиана, который в 1917 году написал фортепианную пьесу *La Dame de Shalott* (не опубликована).

¹⁴ Сочинение предназначалось для Бергенского симфонического оркестра и посвящалось 75-летию юбилею Пера Нёргора.

¹⁵ Подробнее см.: Øhrstrøm D. Komponist Bent Sørensen: Hver morgen vågner jeg op og prøver at være et stort ja til livet // Kristeligt Dagblad. 2018. 2 Januar.

URL: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/hver-morgen-vaagner-jeg-op-og-proever-vaere-et-stort-ja-til-livet> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁶ Подробнее см.: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁷ Подробнее см.: Mellor A. New Optimism in a Universe of Beautiful Decay // Seismograf. 2018. 19 March. URL: <https://seismograf.org/en/node/9853> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁸ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁹ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²⁰ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²¹ Более подробный анализ см. в книге: Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Кн. 2. Фуга: её логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. С. 540–542.

²² Её начало обозначено октавным изложением темы.

²³ Выразительную сущность этого раздела Г. Нейгауз в своё время поэтично охарактеризовал как «бездна скорби». См.: Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1983. С. 69.

²⁴ Здесь полифоническая фактура заменена на гомофонную, что дало повод некоторым отечественным исследователям утверждать о победе «эмоционального порыва над умозрением» в бетховенской сонате. См.: Кремлёв Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Советский композитор, 1970. С. 312.

²⁵ Цит. по: Sørensen B. *It is pain flowing down slowly on a white wall* [Programme note]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/46690/It-is-pain-flowing-down-slowly-on-a-white-wall--Bent-Sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²⁶ Позднее на этой теме Сёренсен выстроит II часть вокального цикла *Behind a backyard* («На задворках», 2013), что свидетельствует о важности для него данного тематического материала.

²⁷ Цит. по: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

²⁸ Подробнее см.: Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. 2018. 26 Juni. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 06.01.2022).

Список источников

1. Белянский Д. В. «Поэмы Оссиана» в европейском искусстве: к вопросу об истоках датского романтизма // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10, вып. 4. С. 128–161. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.005>
2. Белянский Д. В. Золотой век культуры Дании. Эстетика и поэтика искусства // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 31–41. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.004>
3. Окунева Е. Г. Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 15–28. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.015-028
4. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Т. 10, вып. 3. С. 8–27. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.38.3.001>

Информация об авторе:

Е. Г. Окунева – кандидат искусствоведения, проректор по научной и творческой работе, доцент кафедры теории музыки и композиции.

References

1. Belyanskiy D. V. “The Poems of Ossian” in European Art: On the Origins of Danish Romanticism. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2019. Vol. 10. No. 4, pp. 128–161. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.005>
2. Belyanskiy D. V. The Golden Age of Danish Culture. Aesthetics and Poetics of Art. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Theory of Music]. 2020. No. 2 (30), pp. 31–41. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.004>
3. Okuneva E. G. Formal Constraint as an Artistic Principle in Hans Abrahamsen’s Vocal Cycle “Let Me Tell You”. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 15–28. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.015-028
4. Tsaregradskaya T. V. “Late Modernism” in the Music of the Late 20th and Early 21st Century: Some Observations. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2019. Vol. 10. No. 3, pp. 8–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.38.3.001>

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva – Ph.D. (Arts), Vice Rector for Scientific and Artistic Work, Associate Professor at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 17.01.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 31.01.2022

Принята к публикации / Accepted: 02.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 78.02

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.109-122

Интонационная природа казахской инструментальной народной музыки в сэмплах

Олжас Мырзакасымулы Байбеков¹,

Меруерт Санатовна Курмангалиева²

^{1, 2} *Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан, Казахстан*

¹ *olzhasbaibekov@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3810-2585>*

² *kurmangaliyevameruert68@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5398-6991>*

Аннотация. Авторы рассматривают «интонационно-комплексный сэмпл» (ИКС) с точки зрения его возможностей для сохранения традиционной музыкальной культуры и адаптации предложенной терминологии к области цифрового искусства. Анализируются возможные методы цифровизации казахской традиционной инструментальной музыки, применение методов сэмплирования для преобразования образцов народного музыкального искусства. В статье анализируются современные теоретические разработки в области моделирования и экспериментальных попыток создания цифрового формата виртуальной модели инструментов, а также предлагается классификация сэмплов. Авторы разделяют сэмплы на три основных вида: органический (максимально естественное звучание инструмента в цифровом виде), синтетический (искажённое звучание в сравнении с первоисточником), интонационно-комплексный сэмпл (ИКС). Последний признаётся наиболее значимым для воссоздания, трансляции и сохранения народной музыки, поскольку выполняет функцию записи, воспроизведения и сохранения аутентичного звучания. Одной из актуальных и сложнейших задач в ракурсе исследования видится создание сэмплов, воссоздающих фольклорное звучание в условиях разреженного горного воздуха, перекачивания песчинок в пустыне, а также раздолья степи, где песня или кюй исполнителя казахской музыки слышны на многие километры. Отмечается как отдельная проблема отсутствие сэмплов тембров казахских народных инструментов за исключением домбры, производителями которых являются такие зарубежные компании, как Impact Soundworks и Wavelet Audi.

Ключевые слова: казахская музыка и цифровое искусство, сэмплер, звуковой синтез, аутентичное звучание и музыкальные инструменты, кюй, домбра

Для цитирования: Байбеков О. М., Курмангалиева М. С. Интонационная природа казахской инструментальной народной музыки в сэмплах // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 109–122. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.109-122

Art of Contemporary Music

Original article

The Intonational Nature of Kazakh Instrumental Folk Music in Samples

Olzhas M. Baibekov¹, Meruert S. Kurmangalieva²

^{1,2} *Kazakh National University of Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan*

¹ *olzhasbaibekov@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3810-2585>*

² *kurmagaliyevameruert68@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5398-6991>*

Abstract. The authors examine the “intonational-complex” sample (ICS) from the point of view of its possibilities for preserving traditional musical culture and the adaptation of the proposed terminology to the field of digital art. Analysis is carried out of possible methods of digitalization of Kazakh traditional instrumental music, as well as application of methods of sampling for the sake of subjecting specimens of the art of folk music to transformation. The article provides analysis of contemporary theoretical developments in the sphere of modeling and experimental attempts of creating a digital format of the virtual model of instruments, and also a classification of samples is offered. The authors divide the samples into three basic types: the *organic* (a maximally natural sound of the instrument in digital format), the *synthetic* (a distorted sound, compared with the primary source), and the *intonational-complex sample* (ICS). The latter is acknowledged to be the most significant for the recreation, dissemination and preservation of folk music, since it carries out the function of notation, replication and preservation of authentic sound. One of the relevant and most complicated goals in the angle of research is seen to be the creation of samples which replicate the sound of folk music in the conditions of thin mountain air, rolling over of grains of sand in the desert, as well as the expanses of steppes, where the song or the kuyi of the performer of Kazakh music can be heard for many kilometers. Singled out as a separate problem is the lack of samples of timbres of Kazakh folk instruments, with the exception of the dombra, whose manufacturers are such companies situated outside of Kazakhstan as *Impact Soundworks* and *Wavelet Audi*.

Keywords: Kazakh music and digital art, sampler, sound synthesis, authentic sound and musical instruments, kuyi, dombra

For citation: Baibekov O. M., Kurmangalieva M. S. The Intonational Nature of Kazakh Instrumental Folk Music in Samples. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 109–122. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.109-122

Применение современных компьютерных методов к казахской традиционной музыке – вопрос как теоретико-практического, так и этического плана, связанный с тем, насколько широко и необходимо использовать способы сэмплирования для преобразования

известных образцов народного музыкального искусства. С одной стороны, технические методы преобразования музыки позволяют нам обеспечить сохранность нематериального культурного наследия, с другой – возникает вопрос чистоты данных преобразований. Не рискуем ли мы

подойти к уничтожению самого понятия «аутентичность наследия», являющегося одним из важных маркеров устно-профессиональной традиции кочевых народов и древнего музыкального искусства в целом?

Тем не менее процесс исчезновения аутентичности запущен со времён «насаждения» всеобщей музыкальной грамотности, а стремление нотирования казахских кюев¹ привело ко многим потерям в передаче не только звуковой канвы уникальных произведений, но и самих способов звукоизвлечения и воспроизведения тех же кюев (это показывают многочисленные образцы нотной записи инструментальных произведений на основе легенд и событийных рядов для домбры, сырная, кобыза и других народных инструментов).

Известно, что год за годом культурное пространство непрерывно расширяется и обновляется посредством развития цифровых технологий [1]. Свидетельством тому является относительно новый термин – «цифровое искусство», обозначающий современное направление в медиаискусстве и предполагающий использование компьютерных технологий в творческом процессе.

В статье рассматриваются три вида сэмплов:

- 1) органический сэмпл;
- 2) синтетический сэмпл;
- 3) интонационно-комплексный сэмпл (ИКС).

Отметим, что ИКС является самым значимым для *воссоздания, трансляции и сохранения* народной музыки.

Известно, что сэмпл – это образец не только отдельно взятого звука или звукового фрагмента, но и более значительного композиционно-образного элемента произведения, полученного путём

оцифровки. Другими словами, это компьютерное преобразование аналогового звучания. Сэмплер – виртуальная платформа готовых библиотек музыкальных инструментов, состоящих из сэмплов, с помощью которой можно создавать свои библиотеки звуков, а также воспроизводить их с помощью компьютера. Определения и описания различных сэмплов содержатся в трудах таких западных исследователей, как Сэм Макгуайр и Рой Приттс (Audio Sampling), Мартин Расс (Sound Synthesis and Sampling), Пол Харкинс (Digital Sampling)² и др. В этих работах описаны все нюансы природы возникающих сэмплов, но они никак не привязаны к проблеме аутентичности.

Народные инструменты всегда ассоциировались с сакральным началом, а их способность через мир звуков отражать природные явления, взаимоотношения души и чаяний народа с передаваемой содержательной канвой является основным показателем уникального *информационного кода* (ИК) музыки того или иного этноса. Влияние такого аспекта описано Б. Амановым и А. Мухамбетовой: «...по представлениям казахов, инструменты – носители мирового порядка, игра на них поддерживает равновесие космических сил. Насыщая всё вокруг потоками жизнеотворяющей энергии, инструменты обеспечивают развитие всего живого, лечат живые существа этого мира и даруют несказанное наслаждение людям... Игра на инструментах – священнодействие, она оказывает влияние на человека и на Космос, а потому она необходимый компонент жизненно важных обрядов»³. В публикации авторов данной статьи, обращённой к вопросу связи методов сэмплирования музыки с казахстанским духовным контекстом, были выделены три основных свойства ИК:

культурологическое направление музыкального модуса, этнографическое и направление генетики [2].

Исследователи освещают связь музыкального искусства с Космосом [3, с. 10]. Великие философы говорили о том, что музыка и математика – две взаимосвязанные области знаний, и музыка строится по законам математики, объясняя её феномен с точки зрения достояния гармоничной Вселенной. Если определить значение музыки в числах, то об этом определённо выразился А. Яснев: «В пифагорейской школе сложилось представление о музыкальном звуке как физическом явлении, выражаемом в числовых пропорциях. Формула “звук есть число” способствовала созданию фундаментальных музыкально-теоретических построений, таких как “интервалы”, “тетра хорды”, “лады”, “диатоника”, “энгармонизм”, “хроматизм”, используемых и поныне»⁴. В наше время само понятие цифровизации уже подразумевает прямое апеллирование к точным наукам. Тот же звуковой сэмпл будет яснее, если следовать его математически и акустически точным параметрам, что показано, например, в работе Б. Каракулова «Музыкальная симметрология»⁵.

Насколько правомерно используется математический язык теории симметрии при сэмплинговании – неизвестно, хотя, на наш взгляд, такое понимание музыки могло бы стать одним из основополагающих параметров современных компьютерных технологий при преобразовании звуков, равно как и при осмыслении закономерностей различных форм и жанров казахской музыки.

Как отмечалось, в настоящее время в мире существуют различные методики фиксации звука. Среди них наиболее актуальный – это цифровизация. Одной

из задач цифровизации является условие передачи *аутентики звука, тона* или *напева* (например, сарын в кобызовой традиции), то есть музыки в естественной (акустической) среде звучания, *типов и методов звукоизвлечения*, в которых сохраняются региональные, стилистические особенности традиции и культуры народов мира с целью передачи их будущим поколениям. В статье А. Поповой и др. феномен цифровизации объясняется следующим образом: «Современная и классическая музыка опираются на одни и те же базовые основы для воплощения в жизнь – от использования микрофонов и аудиоинтерфейса (устройства для записи музыкального исполнения), необходимости микширования (процесса оптимизации и объединения многодорожечных записей в конечный продукт) или DAW для достижения правильного баланса микширования источников звука – до достижения оптимальной громкости и баланса между треками для создания сплочённого классического альбома. Вместо стерильной акустики студии звукозаписи классические произведения записываются на природе, где акустика уже тщательно учтена. Помимо локаций и первоклассного музыкального исполнения, необходимость в микрофонах и оборудовании, способном эффективно улавливать все эти тонкие нюансы классической музыки, является абсолютной» [4, с. 81].

Сложность состоит и в том, что европейская классическая музыка в основном предназначена для представления в закрытом пространстве. Самые известные сэмплированные произведения воспроизводят музыку даже с учётом необходимости создания специфической акустической среды, где эта музыка должна звучать: орган – в церкви, камерный



оркестр – в камерном зале, музыка к фильму – из сурраунд-систем и т. д. При этом создать сэмпл, воссоздающий фольклорное звучание в условиях разреженного горного воздуха или перекачивания песчинок в пустыне, раздолья степи, где песня или кюй одинокого (сольного) исполнителя слышны на много километров, – это особая задача!

Е. Назайкинский в книге «Психология восприятия музыки» отмечает: «Концепция системности даёт возможность глубже понять сущность и психофизиологические предпосылки взаимосвязей таких специфических “чувств”, хорошо знакомых музыкантам, как звуковысотный слух, динамический слух, “чувство ритма”, тембровый слух»⁶. Данный труд направлен на детальное изучение звуковых артефактов (шумовые компоненты и др.), что создаёт возможность дополнить исследование ИКС и с точки зрения психофизиологического восприятия и воздействия музыки, плюсов и минусов для более качественного звучания традиционных инструментов.

Результаты изучения звуковых артефактов получили освещение в работе А. Энфиаджяна, в которой автор, выражая своё видение восприятия чувств человека, отмечает, что «сегодня уже стало вполне понятно, что гормонально-геномными кодами и программами, как бы мы к этому ни относились, информационно обусловлены даже и тончайшие нюансы человеческой психики»⁷. Речь идёт о том, что в каждом звуковом элементе на «молекулярном» уровне присутствует закодированная информация, содержащая «геномную память» того народа, быта, традиции, культуры и времени, из которого она вышла. Отсюда можно сделать вывод: органические сэмплы могут являться программными хранилищами

звуковой информации в цифровом виде.

Картина того, насколько важно преобразование в сэмплы образцов народной музыки, становится более ясной и при правильной «расшифровке» как самого содержания кюев, так и их бифункциональности. Б. Аманов пишет о бифункциональном совмещении бытового и художественного времени: «Точно обозначить начало собственно художественного времени, как в европейском музицировании, невозможно ввиду того, что конец бытового времени и начало времени художественного *бифункционально* совмещены, и один процесс непрерывно и незаметно перетекает в другой»⁸. Именно правильно выстроенный ИКС с учётом информационного кода (ИК) может дать возможность восстановления аутентичных звуковых констант, а затем и самих методик устной передачи профессионального музыкального искусства.

В результате активного взаимодействия музыкальных традиций и средств электроники встаёт вопрос не только необходимости восстановления и воспроизведения аутентичного звучания, но и учёта акустических особенностей той или иной природной среды, в атмосфере которой происходило создание музыкальных инструментов.

Современный композитор может создавать сэмплы согласно своему мироощущению, но отражение аутентичности прошлого – процесс сложный. Проблему можно обозначить следующим образом:

– если подходить к сэмплу как к отдельно взятому звуку, призванному нести в себе многомерность, многофункциональность и пространственно-временную полноту, то такой сэмпл сможет отразить функциональное многообразие аутентичных инструментов;

– если сэмпл создаётся в качестве звукоподражаемого инструмента (стандартный, однородный сэмпл), то такая чисто техническая работа не является искусством – это всего лишь отдельно взятый звук, который используется лишь в ограниченных условиях соединения с не имеющим значительного содержания контентом, в связке и привязке к общему, уже бессодержательному контенту.

В практике цифрового искусства на современном этапе существуют два вида сэмплов (органический и синтетический), отлично выполняющих функцию записи, воспроизведения образцов классических инструментов и в целом произведений. Однако они не классифицированы в теоретическом плане и не имеют научного определения. Вместе с тем в данной работе предлагается введение третьего вида сэмпла, выполняющего функцию записи, воспроизведения, сохранения аутентичного звучания – *интонационно-комплексный сэмпл (ИКС)*. Предпринимается попытка дать определение таким элементам сэмпла, которые могут быть выполнены технически с учётом психоэмоциональных и традиционно принятых компонентов музыкального воздействия на живой организм.

Раскроем основные составляющие трёх видов сэмплов, имеющих широкое распространение и уже нашедших свое применение в современной музыкальной культуре (см. таблицу 1).

Органический сэмпл – это максимально естественное звучание инструмента в цифровом виде. Органическими являются инструменты, тембр которых не менялся и не искажался во время электронной обработки и монтажа. Разновидностями органических сэмплов являются инструменты, входящие в симфонический оркестр, а также дополни-

тельные инструменты, такие как гитара, орган, рояль, арфа, саксофон и т. д.

В настоящее время не существует сэмплов казахских народных инструментов, за исключением домбры, производителями которых являются такие зарубежные компании, как Impact Soundworks и Wavelet Audio.

Звуки домбры в воспроизведении звуковой библиотеки Impact Soundworks больше напоминают персидский дутар, исходно звучащий выше: сэмплированная домбра, настроенная на высоких тонах, звучит неестественно звонко по сравнению с привычным этническим тембром инструмента. Это связано и с тем, что тембр музыкального инструмента во многом определяется составом струны. Струны домбры в историческом прошлом были свиты из бараньих жил, но с созданием оркестра народных инструментов (1933) в целях их единой температуры струны домбры начали изготавливать из нейлона. Соответственно, тембр инструмента повысился, выходя за пределы средне-низкого ряда частот. Даже в этом случае попытки Impact Soundworks воссоздать звук домбры нельзя считать удачными⁹.

Компания Wavelet Audio выпустила целый ряд сэмплов народных инструментов – домбры, ганлина, диджериду и т. д.¹⁰ Здесь домбра представляет собой набор сэмплов интонационных комплексов, где они имеют возможность менять звуковысотность, но тембр, ритм и динамика остаются неизменными. Ещё не изобретено воспроизведение форшлаггов, лиг, вводных эффектов (слайды, глиссандо) и других звукоизобразительных приёмов, которыми так изобилуют казахские кюи. В таком качестве сэмплированная домбра не имеет глубокого отображения и не способна показать всю глубину и

многослойность музыкальной фактуры.

Что касается *синтетических сэмплов*, то они имеют свойство искажать звуки до неузнаваемости, фактически способствуя созданию новых видов инструментов. Если в США и ЕС это – распространённое явление, получившее название «заменяющих и вспомогательных инструментов», то в пространстве СНГ они ещё не нашли применения. Их преимуществом является то, что если в классических инструментах есть ограничения в звуковом диапазоне, то синтетические обладают фактически неограниченными звуковыми диапазонами всех инструментов. На первых порах синтетически сэмплированные инструменты звучали искусственно и неестественно, однако в настоящее время появились профессиональные звуковые сэмплеры.

Синтетические виды сэмплов до сих пор не имеют полноценного признания среди композиторов, исследователей и музыкальных критиков, что весьма сильно тормозит процесс эволюции музыкальной индустрии. В будущем данный вид искусства может оказаться неотъемлемым элементом музыкальной культуры, существенно изменяя практикуемые ныне подходы к традиционным инструментам симфонического состава. Уже около двух десятилетий электроскрипка и электровиолончель радуют слушателей и находят отклик в сердцах многих людей, а электрогитара и вовсе существует уже полвека. Таким образом, уже приняты попытки преобразования оркестровых тембров в электронный вид.

ИКС имеет значимую и самую главную позицию в построении музыки, так как без этих элементов однородные сэмплы будут казаться «пластиковыми», «неживыми». Отметим, что подобное встречается в некоторых музыкальных

произведениях, где зачастую такие элементы диктуют форму бытования композиции, строение, условия разбивки на компоненты и многое другое. Как показывает практика, однородные сэмплы не придают композиции целостности, смысловой и художественной ценности.

Осмысление такого явления цифровизации музыкальной культуры, как *интонационно-комплексный сэмпл* и определение смысло-событийного, художественного его наполнения и полноценного применения является целью данного исследования.

Таблица 1. Интонационно-комплексный сэмпл (ИКС)
Table 1. Intonation-complex sample (ICS)

3 вида сэмплов		
ИКС	Органические	Синтетические

2 вида ИКС	
Органические	Синтетические

Интонационно-комплексный сэмпл (ИКС) призван занять особую нишу в искусстве сэмплирования и цифровизации музыкальной культуры в целом. Именно без ИКС воспроизводимые звуки и музыкальные образцы всегда будут казаться «искусственными, неживыми». Подобный феномен встречается во многих музыкальных произведениях, не имеющих значительной художественной ценности¹¹.

В процессе освоения технологии сэмплирования были предприняты попытки оцифровки сложных исполнительских приёмов игры на домбре, которые не сочетаются в однородных сэмплах, но совместимы в воспроизведении ИКС. Данный практический труд был осуществлён с применением теоретической базы на занятиях по дисциплине «Цифровая

звукотехника» (см.: [5]) совместно со студентом, обучающимся по специальности «Музыкальная звукорежиссура» (Б. Айдарбеком). Согласно предоставляемым техническим возможностям, был внедрён наглядный материал, с которым можно ознакомиться, сканируя QR-код. В представленных ниже ссылках на QR-коды предлагается сэмплированная версия домбры в практическом применении со сложными приёмами игры на инструменте. Их названия (Қағыс, Ырғак, Иірімдер) с казахского языка не переводятся ни на один язык мира, и чтобы лучше передать аутентичность звучания, решено оставить наименования приёмов в оригинале¹².



Рис. 1. QR-коды 1, 2, 3. Қағыс, Ырғак, Иірімдер
Figure 1. QR codes 1, 2, 3. Kahys, Yyrhak, Irimder

Существует несколько видов использования ИКС. В нижеприведённых ссылках на QR-коды представлены разновидности исполнения сэмплов с помощью педалей, клавишей и контроллеров Pitch Wheel.



Рис. 2. QR-коды 4, 5. Скрипка. Арабский Уд
Figure 2. QR codes 4, 5. Violin. Arabic Oud

Конкретная демонстрация оцифровки сложных исполнительских приёмов с использованием ИКС предлагается на примере ярких образцов высокопрофессиональной классической музыки казахов, а именно двух кюев: «Аққу» Нургисы Тлендиева (композитор XX века) и «Науыскы» Дины Нурпеисовой (кюйши-композитор XIX века). Как и музыка казахского народа в целом, эти кюи изобилуют специфическим интонированием с характерными звукоизобразительными эффектами, исполнительскими приёмами, связанными с изображением природно-акустических представлений (шум реки, вой ветра, тишина степи). Оба кюя исполняются на домбре и представляют интерес с точки зрения сэмплирования, поскольку имеют тембровые эффекты, которые можно отнести к ярким примерам ИКС.

«Аққу» в переводе с казахского языка означает «Лебедь». Первым и поистине несравненным исполнителем кюя «Аққу» является автор кюя – Нургиса Тлендиев¹³. Он был не только композитором, но и музыкантом-виртуозом. Кюй «Аққу» прозвучал впервые в фильме режиссёра Султана Ходжикова «Кыз Жибек» (1969) по мотивам одноимённого легендарного эпоса. Сюжет о трагической любви героев тесно переплетён в фильме с образами лебедей, являющихся сакральными птицами в казахском мифологическом сознании и мировоззрении. Согласно сюжету фильма, лебеди должны были в определённый момент все вместе взлететь. Эффектного звукового завершения фильма с криками улетающей стаи лебедей, где Жибек бросается в реку, добиться было сложно. Студии звукозаписи, способной качественно фиксировать все звукоизобразительные элементы музыкального произведения,



не было. Для того чтобы точно передать весь чувственно-эмоциональный и живописный спектр момента взлёта лебедей совместно со звучанием кюя, на съёмочной площадке никто, включая аквалангистов, не смог добиться приближения лебедей друг к другу, а тем более их одновременного взлёта в определённый момент. При исполнении же кюя «Акку» стая лебедей начала приближаться к берегу и по его окончании, как по команде, взмыла ввысь. Этот сакраментальный феномен воздействия музыки на живой организм не раз описывали очевидцы событий. Данный факт стал решающим при выборе для работы произведения как одного из примеров ИКС.

Рассмотрим возможности некоторых звукоизобразительных домбровых оборотов, являющихся специфическими для европейского восприятия музыкального звука.

Отметим, что если для использования ИКС в классической музыке сэмплы можно разграничить на звукотехнически совершенные, чистые и художественно-оформленные (динамика, артикуляция и т. д.), то при воспроизведении звукового мира казахской народной музыки такой чёткой систематизации осуществить фактически невозможно. Все ИКС должны совмещать все функции: прикладные и художественно-осмысленные, технически сложные, шумовые и обертоновые, штриховые и артикуляционные.

Пример № 1 Кюй «Акку» Нургисы Тлендиева
Example No. 1 Kyui "Akku" by Nurgisa Tlendiev



Кюй «Акку» начинается с арпеджио и обычным сэмплом его никак не исполнить, поэтому звучание необходимо совмещать с дополнительными клавишами на миди-клавиатуре (рис. 3), в которой должны быть заложены заранее запрограммированные команды ИКС.

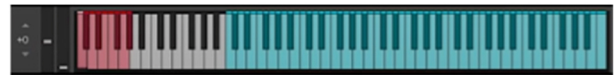


Рис. 3. Клавиатура сэмплера Kontakt
Figure 3. Kontakt sampler keyboard

Красным цветом выделены клавиши, являющиеся переключателями ИКС и воспроизводящие элементы штрихов. На них также могут быть расположены эффекты: Gate, lo-fi, Distortion. При нажатии они не могут звучать самостоятельно, так как «заточены» под клавиши, выделенные синим цветом. На каждую клавишу заложен определённый штрих. Допустим следующее: на клавишу *до* закодирован форшлаг, на *до-диез* – трель, на *ре* – вибрато, *ре-диез* – тремоло. При нажатии они комбинируются с синими клавишами так, что вначале нажимаются красные клавиши, и только потом – синие. Важно учитывать, что комбинация клавиш должна происходить в определённой очерёдности.

Далее (пример № 1) следует форшлаг, похожий на пиццикато, накладываемый отдельной дорожкой на секвенсоре. Триольный ритм в специфическом исполнительском приёме «төкпе қағыс» со штрихами «шертпе» также необходимо совмещать с дополнительными клавишами. Тем самым можно убедиться в том, что почти каждый такт кюя «Акку» состоит из элементов, при записи интегрирующихся с ИКС. Их интеграция важна при построении музыкального произведения, и с технической точки

зрения это весьма кропотливая работа.

Представленные в примере переборы струн «шертпе» и форшлаги (щипание струны), передающие голоса лебедей, идут рука об руку, не задерживаясь на стандартных движениях кисти рук при обычном исполнении игры на инструменте. Чтобы в компьютерном варианте это выглядело так же естественно, ниже представлены иллюстрации дополнительных клавиш и фейдеров, позволяющих передавать и сохранять оригинальность штрихов и артикуляции.

Существует несколько направлений методов использования ИКС. Сам процесс использования ИКС при записи не составляет большого труда, но требует огромных затрат сил, терпения при создании. Ввиду того, что каждый штрих, артикуляция, аппликатура, динамика должны правильно взаимодействовать между отдельно взятыми звуками, на рис. 3 показан принцип этого взаимодействия с помощью цветовых градаций.



Рис. 4. Контроллеры управления регуляторами тона и модуляции
Figure 4. Pitch and Modulation Wheels

На рис. 4 показаны контроллеры артикуляции звуков. *Pitch Wheel* предназначен для исполнения глissандо. Также может выполняться и *portamento* струнных инструментов между тонами и полутонами с сохранением скольжения между скачкообразными интервалами вплоть до октавы. Поскольку *Modulation* отвечает за изменение амплитудных, частотных

и фазовых характеристик аудиосигнала, то при его использовании можно получить соответствующие элементы звучания (вibrато, периодическое изменение высоты тона и др.).

На рис. 5 показаны фейдеры, которые тоже играют важную роль в формировании динамического образа звучащей композиции и амплитудной составляющей эмулируемого помещения.

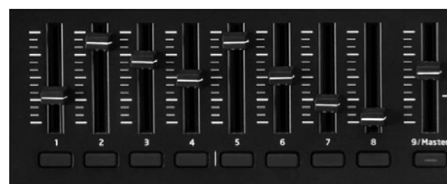


Рис. 5. Фейдеры
Figure 5. Faders

Применение всех этих технических возможностей значительно обогащает тембровую палитру ИКС. Таким образом, не только виртуальными, но и аппаратными элементами миди-клавиатуры тоже можно координировать все события и явления, происходящие в секвенсоре, что даёт возможность их распределения при создании общей картины музыкальной композиции (рис. 6).



Рис. 6. Миди-клавиатура
Figure 6. MIDI keyboard

Следующий образец – одно из колоритных произведений Дины Нурпеисовой, кюй «Науыскы» (пример № 2). Можно предположить, что те элементы, о которых речь шла ранее, в нём можно использовать аналогично в разложении ИКС.

Однако здесь присутствует несколько иная форма воспроизведения звука в аналоговом формате. Дело в том, что в кюе «Науыскы» меняется вид передачи звука. В левой руке одновременно прижимается струна и извлекается щипком звук, тогда как правая рука в это же время даёт ритмический посыл танцевального характера.

Обратим внимание на третью строку, начиная с такта в размере 2/4. В данном фрагменте представлены приёмы игры, исполняемые на миди-клавиатуре несколькими нажатиями клавиш. В отличие от предыдущего произведения, где достаточно было зажать клавишу переключателя и ИКС, здесь, зажимая те же переключатели и клавиши ИКС, нужно чередовать несколько клавиш. Причём, если в «Акқу» этот приём используется в качестве звукоподражания голосу лебедя, то в кюе «Науыскы» он никак не связан с голосом птицы.

Пример № 2 Кюй «Науыскы» Дины Нурпеисовой
Example No. 2 Kyui "Nauysky" by Dina Nurpeisova



Такого рода записи, близкие воспроизведению ИКС, были ранее отмечены в труде профессора П. Шегебаева «Казхская домбровая музыка»¹⁴. Конечно, на момент написания труда речи об ИКС ещё не было, но просматривается прямая связь с теорией профессора о приёмах «первичных аппликатурных интонационных комплексов» (ПАИК), объясняющих различные способы игры на инстру-

менте. Данные аппликатурные приёмы обусловлены строением руки исполнителя. Тем самым работа Шегебаева предвосхищает понимание самого принципа создания ИКС.

Синтез всех основных категорий сэмплов, которые классифицированы как *органический*, *синтетический* и *интонационно-комплексный* (ИКС), представляет собой основополагающий принцип для воссоздания народной музыки. Это связано с тем, что многие фольклорные произведения выстроены блоками аппликатурного строения, что объясняет сложность создания ИКС для произведения народного и устно-профессионального творчества. Отметим, что на данном этапе однородность создаваемых сэмплов делает процесс создания полноценных произведений невозможным, но формирует условия для осмысления и дальнейшей работы над созданием ПАИК¹⁵.

Итак, в понятии информационного кода сэмпла акцентируется мысль о том, что каждый создаваемый сэмпл должен нести ментальную информацию о народе и традициях музыкального наследия. В условиях технического прогресса в информационном пространстве уже давно работает платформа для создания сэмплов (NI Kontakt, 1996). Около 90% всех оцифрованных виртуальных музыкальных инструментов разрабатываются через этот сэмплер, действие которого сфокусировано на особенности восприятия музыкального контента европейским и американским потребителем. Настройки сэмплера в технической части соответствуют всем параметрам с точки зрения западной ментальности¹⁶.

ИКС одной из действующих библиотек, например, Action Strings 2, выстроен равномерно с содержанием самих сэмплов, не являющихся однородными.

Они циклообразны, саундтреки основаны на общепринятых интонациях – клише триллеров, экшн-фильмов. Данная библиотека не затрагивает глобальных явлений, связывающих мышление человека с его народными истоками, но приучает человеческий мозг к навязываемому контенту. Идёт процесс обезличивания культуры, и человеческое сообщество привыкает к общепринятым тенденциям.

Следует подчеркнуть, что ИКС не является неким образцом завершённого типа и прежде, чем он ляжет в основу какого-либо сэмплера, может подвергаться различным модификациям. Именно так происходило в записи кюя Н. Тлендиева при сопровождении фильма «Кыз Жибек». Каждый раз меняется чувственный

и эмоциональный фон произведения при сохранении основной концептуальной канвы.

Импровизационная природа творчества привносит новые нюансы при каждом звучании, но создание ИКС также является важной частью развития музыкального искусства. На данном этапе такой комплекс призван либо сохранить эмоционально-звуковую нюансировку произведений, или хотя бы ПАИК, либо послужить делу дальнейшего развития композиторского искусства. При этом не искусства «конвейерного» типа, но высокохудожественных образцов, таящих в себе множество индивидуальных, стилистических, вневременных преимуществ.

Примечания

¹ Название традиционной казахской, ногайской и кыргызской инструментальной пьесы. Исполняется на комузе, домбре или других народных музыкальных инструментах. Тех, кто исполняет кюи, называют кюйши.

² URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780080552910/audio-sampling-sam-mcguire-roy-pritts> (дата обращения 01.07.2021); <https://www.amazon.com/Sound-Synthesis-Sampling-Third-Technology/dp/0240521056> (дата обращения 01.07.2021); <https://www.routledge.com/Digital-Sampling-The-Design-and-Use-of-Music-Technologies/Harkins/p/book/9780815381648#> (дата обращения 01.07.2021).

³ Аманов Б., Мухамбетова А. Музыкальные инструменты в казахской культуре // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 111.

⁴ Яснев А.А. Философия музыки. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2011. С. 9.

⁵ Каракулов Б. И. Музыкальная симметрология / под ред. И.К. Кожабекова. Алматы: Сага, 2019. 288 с.

⁶ Назайкинский Е. В. Пространственные компоненты в восприятии музыки // О психологии музыкального восприятия. М., 2017. С. 51.

⁷ Энфиаджян А. С. Новый взгляд на современное музыкознание в свете информационной культурологии // Вестник музыкальной науки. Информационные технологии. 2016. № 2. С. 103.

⁸ Аманов Б., Мухамбетова А. Музыкальные инструменты в казахской культуре // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 58.

⁹ URL: <https://impactsoundworks.com/product/plectra-series-3-kazakh-dombra-kontakt/> (дата обращения: 03.07.2021).



¹⁰ <https://wavelet-audio.com/groth/> (дата обращения 03.07.2021).

¹¹ См., например: Andy Blaney – “Admiral Benbow”; Dave Fraser – “Future of the Past”; Neil Goldberg – “Time’s Running Out”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B49AQdh1sTw> (дата обращения 06.07.2021); <https://www.youtube.com/watch?v=iW0IaDWZSn4> (дата обращения: 06.07.2021); <https://www.youtube.com/watch?v=PVQ9-L6e4RY&t=1s> (дата обращения: 06.07.2021).

¹² С детальным описанием терминологии в казахском инструментальном искусстве, в частности в домбровом исполнительстве, можно ознакомиться в труде: Есенулы А. Кюй – послание Всевышнего. Алматы: Көкіл, 1997. С. 196.

¹³ Нургиса Тлендиев – казахский советский композитор, дирижёр, домбрист, педагог. Народный герой Казахстана (1998). Народный артист СССР (1984).

¹⁴ Шегебаев П. Ш. Казахская домбровая музыка // Вопросы теории, истории и методологии. Астана: Мастер По, 2017. С. 327.

¹⁵ Разделения, подобные делению на интонационные комплексы, несущие определённые морфологические и смысловые контексты, описаны в монографии: Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Алматы, 2009. С. 520.

¹⁶ URL: <https://www.native-instruments.com/en/products/komplete/samplers/kontakt-6/> (дата обращения: 05.07.2021).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S., Tovpich I. O. On the Application of Models of the Semantic Space of Music in the Integrative Analysis of Musical Works and Music Education with Music Computer Technologies = Sobre la aplicacion de modelos del espacio semantico de la musica en el analisis integrador de obras musicales y educacion musical con tecnologias informaticas musicales // Apuntes Universitarios. 2020. Vol. 10, Issue 4, pp. 13–23. <https://doi.org/10.17162/au.v10i4.486>

2. Байбеков О. М., Курмангалиева М. С. Сэмплирование как процесс интеграции новых технологий в музыкальную культуру Казахстана // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 65–76. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.065-076

3. Попова А.В., Горохова С.С., Азнагулова Г.М., Абрамова М.Г. К вопросу об определении роли искусственного интеллекта в музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020 № 2. С. 7–17. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.007-017

4. Попова А. В., Горохова С. С., Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г. Феномен цифровизации музыки как фактор новых социокультурных трансформаций // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. №. 3. С. 76–85. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.076-085

5. Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149

Информация об авторах:

О. М. Байбеков – магистр искусствоведения, композитор, докторант кафедры музыковедения.

М. С. Курмангалиева – кандидат искусствоведения, композитор, доцент кафедры музыковедения.

References

1. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S., Tovpich I. O. On the Application of Models of the Semantic Space of Music in the Integrative Analysis of Musical Works and Music Education with Music Computer Technologies = Sobre la aplicacion de modelos del espacio semantico de la musica en el analisis integrador de obras musicales y educacion musical con tecnologias informaticas musicales. *Apuntes Universitarios*. 2020. Vol. 10, Issue 4, pp. 13–23. <https://doi.org/10.17162/au.v10i4.486>
2. Baibekov O. M., Kurmangalieva M. S. Sampling as a Process of Integration of New Technologies in the Musical Culture of Kazakhstan. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 65–76. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.065-076
3. Popova A. V., Gorokhova S. S., Aznagulova G. M., Abramova M. G. Concerning the Question of Determining the Role of Artificial Intellect in Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020 No. 2, pp. 7–17. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.007-017
4. Popova A. V., Gorokhova S. S., Aznagulova G. M., Abramova M. G. The Phenomenon of Digitalizing Music as a Factor of New Sociocultural Transformations. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 76–85. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.076-085
5. Aliyeva I. G., Gorbunova I. B., Mezentseva S. V. Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 140–149. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149

Information about the authors:

Olzhas M. Baibekov – Master (Arts), Composer, Doctoral-student at the Department of Musicology.

Meruert S. Kurmangalieva – Ph.D. (Arts), Composer, Associate Professor at the Department of Musicology.

Поступила в редакцию / Received: 14.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 21.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 25.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Из истории музыкальной культуры России

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.123-133

Немецкие музыкальные руководства в русских переводах XVIII столетия: об атрибуции первичных текстов

Инга Александровна Преснякова

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>

Аннотация. Первые русские переводы немецких музыкальных трактатов были изданы в последней трети XVIII столетия: это клавирные школы Георга Симона Лёлейна и Даниеля Готлоба Тюрка и руководство по генерал-басу Давида Кельнера. Несмотря на очевидность информации об оригиналах переводных изданий, в отношении каждого из них актуальна проблема атрибуции первичного текста. Её постановка обусловлена тем, что немецкие трактаты к моменту публикации их русскоязычных вариантов имели переиздания, которые не были стереотипными. Поскольку титульные данные русских версий не содержат информации о номере и дате публикации первоисточника, его установление становится важной научной задачей. Актуальность её бесспорна: без обращения к оригинальным текстам невозможно исчерпывающее исследование круга переводной литературы XVIII столетия, в особенности тех аспектов, что связаны с выявлением специфики перевода, его техники и качества, степени структурного соответствия первоисточнику, способов трансляции терминологии.

Для атрибуции оригиналов был произведён сравнительный анализ немецких изданий, вышедших в свет до появления русскоязычных версий. В результате их соотнесения с переводами были установлены следующие первичные тексты: *Löhlein G. S. Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie* (первое издание, 1765); *Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß* (первое издание, 1732); *Türk D. G. Kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule* (1792).

Уверенная опора на немецкие первоисточники позволит по-новому взглянуть на результаты переводческой работы, приблизиться к их объективной оценке, а также может способствовать повышению степени научной достоверности современных исследований.

Ключевые слова: Георг Симон Лёлейн, Давид Кельнер, Даниель Готлоб Тюрк, переводные музыкальные руководства, немецкие музыкальные трактаты XVIII века, российская музыкальная теория XVIII века

Для цитирования: Преснякова И. А. Немецкие музыкальные руководства в русских переводах XVIII столетия: об атрибуции первичных текстов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 123–133. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.123-133

From the History of the Musical Culture of Russia

Original article

German Music Manuals in 18th Century Russian Translations: about the Attributes of the Primary Texts

Inga A. Presnyakova

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,
inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>*

Abstract. The first Russian translations of German musical treatises were published in the last third of the 18th century: these were the textbooks on clavier playing by Georg Simon Löhlein, and Daniel Gottlob Türk, and a guide to figured bass performance written by David Kelner. Despite the obviousness of the information about the original texts of the translated publications, the problem of attributing the primary text remains relevant for each of them. Its staging is due to the fact that the German treatises by the time of the publication of their versions in Russian underwent numerous publications, which were not stereotyped. Since the title data of the Russian versions do not contain information about the numbers and dates of the publications of the original sources, establishing the latter has become an important scholarly task. Its relevance is indisputable: without turning to the texts in the original language, it would be impossible to carry out an exhaustive study of the range of translated 18th century literature, especially those aspects that are associated with identifying the specific features of translation, its technique and quality, the degree of structural correspondence to the original source, and the means of translating terminology.

For the sake of attribution of the originals, a comparative analysis of the German editions published prior to the appearance of the Russian versions has been carried out. As a result of their correlation with the translations, the following primary texts have been specified: *Löhlein, Georg Simon, Clavier-Schule, oder kurze und gruendliche Anweisung zur Melodie und Harmonie* (first edition, 1765); *Kellner David, Treulicher Unterricht im General-Baß* (first edition, 1732); *Türk Daniel Gottlob, Kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule* (1792).

A positive reliance on German primary sources will make it possible to take a fresh look at the results of the translation work, come closer to their objective assessment, and also may help increase the degree of the scholarly veracity of contemporary research works.

Keywords: Georg Simon Löhlein, David Kelner, Daniel Gottlob Türk, translated musical manuals, 18th century German musical treatises, 18th century Russian musical theory

For citation: Presnyakova I. A. German Music Manuals in 18th Century Russian Translations: about the Attributes of the Primary Texts. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 123–133. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.123-133

История издания русских переводов зарубежных музыкальных руководств начинается в 1773 году. Как известно, именно тогда в отечественное

культурное пространство вошли два первых книжных проводника западноевропейской музыкально-педагогической традиции – немецкая «Клавикордная школа»

Г. С. Лёлейна¹ и французский «Методический опыт, каким образом выучить детей читать музыку [...]» анонимного автора². После их выхода в свет в сегменте переводной учебно-музыкальной литературы возникла почти двадцатилетняя пауза, которую нарушила русская версия немецкого трактата Д. Кельнера, изданная в 1791 году под названием «Верное наставление в сочинении генерал-баса»³. Закрывает перечень переводных музыкальных руководств XVIII столетия включённый в состав альманаха «Карманная книжка на 1796 год»⁴ без указания имени автора фрагмент «Краткого показания игры на клавикордах» Д.Г. Тюрка⁵.

Как можно заметить, оригиналами трёх из четырёх названных изданий являются немецкие музыкальные трактаты. Этот факт позволяет говорить о доминировании немецких влияний (среди иных европейских) уже на ранних порах становления отечественной музыкально-образовательной среды, в особенности в области клавирной педагогики и тесно связанной с ней теории музыки. И хотя в дальнейшем свой вклад в формирование данных сегментов отечественной музыкальной культуры внесли французская и итальянская традиции, самые сильные позиции на весьма длительном протяжении времени сохраняла именно немецкая школа.

Данная ситуация обуславливает важность многомерного изучения первых русскоязычных публикаций немецких учебно-музыкальных изданий, тексты которых явились благодатным материалом для разновекторных научных изысканий. В той или иной мере переводные тексты XVIII века привлекаются для освещения истории клавирной педагогики в работах А. Алексеева и Т. Зенаишвили и истории музыкально-теоретического

образования в пособии А. Степанова; на роль немецких руководств в контексте зарождения русского национального музыкального самосознания указывает А. Маклыгин⁶. Становление русскоязычного музыкально-теоретического терминологического аппарата и теории музыки на русском языке рассматривается Л. Кириллиной и автором данной статьи⁷. Публикация, посвящённая созданию модели перевода музыкальной терминологии, принадлежит А. Бояркиной⁸. Музыкальная терминология XVIII века, фигурирующая в немецких изданиях иных жанров, также привлекает внимание современных исследователей: И. Романов анализирует «Музыкальный лексикон» И. Г. Вальтера, А. Бояркина – эпистолярное наследие В. А. Моцарта⁹. Обращение к оригинальным немецким научно-музыкальным текстам последующего времени является показательным для работ, акцент в которых сделан на диахронический вектор функционирования теоретической лексики. История термина *imitatio* и спектра его значений прослеживается Ю. Москвиной: в числе привлечённых к исследованию источников XV–XIX веков – оригинальные тексты трактатов И. К. Лобе, А. В. Амброса, Г. Римана, изданные во второй половине XIX столетия [1]. Реконструируя генезис русскоязычного термина «ложная реприза» и исследуя варианты означаемого им приёма, О. Лосева также обращается к немецким текстам конца XIX и начала XX века (Л. Бусслер, Г. Риман, Г. Лейхтентритт, Г. Яловец) [2].

Л. Кириллина справедливо утверждает: «Немецкая наука о музыке сыграла особо важную роль в становлении не просто русской терминологии, но и вообще русской мысли о музыке, прошедшей с XVIII века все необходимые стадии

развития – от перевода чужих понятий на свой язык до полного их усвоения и свободного оперирования ими в творческом диалоге культур»¹⁰. В свете вышесказанного актуальность исследования начального этапа данного процесса в аспекте трансляции немецкой теории музыки на русскую почву посредством перевода руководств XVIII столетия представляется бесспорной.

Несмотря на достаточно активное обращение российских музыковедов к переводным руководствам XVIII века и весьма высокие научные результаты, достигнутые в рамках перечисленных направлений, до недавнего времени от исследовательского внимания была скрыта весьма важная проблема, своевременная постановка которой в идеале должна была бы предвидеть любые научные действия в отношении данного круга изданий. Проблема эта связана с *атрибуцией первичных текстов* – то есть с установлением текстов-источников, на основе которых выполнялись переводы. При поверхностном рассмотрении этот вопрос может показаться надуманным, особенно если и имя автора, и переведённое название оригинала чёрным по белому прописаны на титуле отечественного издания. Тем не менее эта проблема актуальна в отношении переводов всех названных выше музыкальных руководств XVIII столетия, и не будет преувеличением сказать, что до недавнего времени ни одно из них не было соотнесено со своим первичным текстом.

Причина сложившейся ситуации кроется в том, что немецкие трактаты к моменту публикации их русскоязычных вариантов в конце XVIII века имели переиздания, которые к тому же не были стереотипными: так, первое издание «Школы» Лёлейна вышло в 1765 году,

второе расширенное – в 1773; «Школа» Тюрка к 1796 году имела три разные версии, а трактат Кельнера к 1791 году выдержал семь (!) переизданий. Поскольку информация о таких «деталях» выходных данных оригиналов, как номер и год переиздания, в отечественные издания перенесена не была (а иногда, возможно, даже намеренно скрыта)¹¹, то правомерность постановки вопроса об атрибуции первичного текста становится очевидной, а поиск реальных первоисточников обретает статус актуальной научной задачи. Нет сомнений в том, что без обращения к оригинальным текстам невозможно исчерпывающее исследование круга переводной литературы XVIII столетия, в особенности тех аспектов, что связаны с выявлением специфики перевода, его техники и качества, степени структурного соответствия первоисточнику, способов трансляции и трактовки терминологии и других.

Выводы о бережном или свободном обращении переводчика с текстом оригинала, о купировании или добавлении им элементов текста, о специфике «интерпретации» того или иного термина не могут базироваться на сравнении русского варианта лишь с одним из ряда существующих иноязычных переизданий. Кроме того, с первичным текстом могут оказаться связанными не столь очевидные вопросы. Один из них – моделирование процесса «этногенеза» нарождающейся в XVIII веке русскоязычной академической музыкальной терминологии посредством установления языка, через который тот или иной термин попал на страницы отечественных изданий. Дело в том, что в немецких руководствах XVIII столетия специальные термины могли быть представлены в разных видах – и как иноязычные вкрапления



(латынь, итальянский, французский), и как лексические единицы немецкого языка, и как иноязычные вкрапления в купе с немецким аналогом. Эта неоднородность в подаче терминологии со временем сокращалась, и в публикациях более позднего времени многие иноязычные термины были заменены немецкими. Так, название главы III в первых трёх изданиях трактата *Treulicher Unterricht im General-Baß* Давида Кельнера выглядит как *Von der Thöne natürlichen Ambitu und Accompagnement*¹², а в пятом издании (1773) – *Von der Töne natürlichem Umfange und Begleitung*¹³. В ряде случаев присутствующие в первых публикациях данного руководства термины *Anticipation, Praeparation, motu* в пятом издании заменены немецкими аналогами – соответственно, *Vorausnahme, Vorbereitung, Fortschreitung*. В данной ситуации неизбежно возникает вопрос о языке-источнике русскоязычных эквивалентов этих и других терминов, ответ на который может дать только установление оригинала. Таким образом, воссоздание исторического пути формирования русскоязычной музыкальной терминологии также требует опоры на первичный текст.

Постановка проблемы первичного текста переводных музыкальных руководств XVIII века была сформулирована автором настоящей статьи в недавней публикации [3], посвящённой «Верному наставлению в сочинении генерал-баса» Д. Кельнера, и оказалась актуальной для всех переводных руководств XVIII столетия. Первый результат, достигнутый на пути поиска первичного текста, стал неожиданным: из семи немецких изданий, вышедших в свет до московского (1791), текстом-оригиналом «Верного наставления» оказалось первое (1732). Полу-

ченная информация, с одной стороны, позволяет встать на крепкую почву при изучении обозначенных выше проблем, связанных с эквивалентностью оригинального и переводного текстов, с другой стороны, установление столь давнего первоисточника заставляет задуматься над новыми вопросами, в перспективе требующими научного осмысления – в частности, о диахроническом аспекте трансляции установок европейского музыкально-теоретического знания и степени их актуальности в российской музыкальной среде данного периода.

Для атрибуции оригинала был произведён сравнительный анализ немецких текстов трёх первых изданий трактата Кельнера (1732, 1737, 1743), и соотнесение с ними русского варианта¹⁴. Доказать верность определения первичного текста, помимо обнаруженных в разных изданиях текстовых отличий, помогли также детали нотных примеров и структура приводимых в руководстве таблиц. Опыт, полученный при работе с «Верным наставлением», был использован для установления первичного текста «Клавикордной школы» Лёлейна.

В исследованиях, посвящённых данному источнику, утверждается, что в русской версии текст трактата подвергается произвольному сокращению¹⁵. Произведённая нами атрибуция первичного текста, каковым является первое издание 1765 года¹⁶, позволяет сделать вывод о структурной эквивалентности первоисточника и перевода. Для подтверждения его верности необходимо сравнение текстов двух первых немецких изданий, хотя даже эта процедура может быть избыточной по той причине, что второе издание и русская версия первой части вышли в свет в одном и том же году – 1773¹⁷, и вероятность столь

быстрой языковой адаптации (в случае если переиздание руководства Лёлейна случилось чуть ранее появления русской публикации трактата) для того времени крайне мала.

Второе издание *Clavier-Schule* на титуле означено как расширенное (*Zweite und vermehrte Auflage*)¹⁸. Самым крупным добавленным фрагментом является последняя глава первой части – десятая, *Von der Stimmung und Inachtnahme des Claviers* (в то время как в первой части издания 1765 года было девять глав). Более десяти небольших вставок (абзаца, одного или двух предложений, части предложения, слова) обнаружены нами как в первой, так и во второй частях¹⁹.

Отличает издания также очевидная разница в структурном оформлении начальной главы при фактически полностью совпадающем объёме текста. Краткие параграфы первой главы руководства 1765 года в издании 1773 года были объединены: §1 и §2 стали первым, § 4 и § 5 – третьим, § 6, § 7 и § 8 – четвёртым; в итоге вместо десяти параграфов первой главы первого издания во втором осталось шесть. Аналогичная ситуация наблюдается в восьмой главе: 15 параграфов первого издания, без текстовых изменений, уложены в 13 параграфов второго. Количество и наполнение параграфов данных глав в русском варианте аналогично первому.

Доказательства в пользу первого издания как первичного текста могут быть умножены за счёт сравнения нотных примеров. Некоторые музыкальные пьесы, размещённые в публикации 1765 года и, как пишет автор в предисловии ко второму изданию, оказавшиеся слишком сложными для начинающих, были удалены либо заменены на иные. Место *Passagio* (S. 24) заняли *Praeludium*

(S. 23) и *Balletto* (S. 24), вместо *Poco allegro* (S. 34) появился *Polonoise* (S. 34). Кроме того, существуют различия в нотном тексте последних трёх тактов нотного примера (*Langsam*), приведённого в § 3 восьмой главы. В русской версии полный ряд музыкальных пьес, а также нотный текст названного последним примера аналогичны первому изданию.

Помимо указанных изменений, внесённых во второе издание, отметим и сокращение названия главы 13 второй части: вместо *Von der*⁶₅, *als der ersten Versetzung der Septimenharmonie*²⁰ в публикации 1773 года осталось лишь *Von der*⁶₅²¹; в русском же издании наименование главы эквивалентно первому – «О⁶₅, как первой переставке гармонии септимы»²².

Результаты сравнения двух изданий и их соотнесения с русскоязычной версией не оставляют сомнений в том, что первичным текстом «Клавикордной школы» Лёлейна является её первая публикация 1765 года. Заметим, что переводчик Фёдор Габлиц не только не подверг произвольному сокращению текст оригинала, но бережно перенёс в свою версию даже те метафоры, которые наверняка были понятны немецкому читателю XVIII века, но вряд ли имели столь же очевидный характер для российской аудитории: таково, например, утверждение, что «*септима*²³ есть музыкальной *шкис*, которой на всё употреблять можно»²⁴ (*Die Septime ist also der musicalische Skis, der sich zu allen brauchen läßt*)²⁵. Загадочный «шкис», а вернее, «скис» (по причине происхождения от итальянского *scuza*) – подобный джокеру персонаж распространённой в Германии XVIII века карточной игры тарок. Транслитерация, произведённая с ориентацией на нормы немецкого языка, позволяет

выдвинуть предположение об отсутствии данного слова в языковом опыте переводчика, а также косвенно подтверждает ранее высказанную Л. Кириллиной версию, что Габлитц в итальянском языке ориентировался недостаточно хорошо. Впрочем, констатация этих фактов не умаляет всех достоинств первой русской адаптации немецкого музыкального трактата, заложившего основу для подобных опытов последующего времени. Сравнивая терминологический вокабуляр русских изданий XVIII столетия, можно с уверенностью утверждать, что многие находки Габлитца были спустя почти двадцать лет взяты на вооружение переводчиком «Верного наставления» Н. Зубриловым, что свидетельствует о преемственности на пути формирования русскоязычного музыкально-терминологического «банка».

Хронологически последним переводным руководством XVIII века стал фрагмент клавирного руководства Д. Г. Тюрка, опубликованный без указания имени автора в «Карманной книжке на 1796 год». И хотя проблема первичного текста до недавних пор не имела «официального статуса», нельзя не упомянуть о том, что первый результативный опыт по его атрибуции, состоявшийся более полувека назад, связан именно с этим изданием. Как известно, А. Алексееву удалось установить авторство анонимного фрагмента. Этот факт демонстрирует высокопрофессиональное владение широким историческим материалом и вместе с тем парадоксальным образом подтверждает наличие проблемы первичного текста. Алексеев опирается на первое издание школы Тюрка, вышедшее в 1789 году²⁶, вероятно, принимая его за единственно возможный оригинал, так как второе издание, выпущенное в 1802 году, состоя-

лось уже после выхода в свет альманаха Герстенберга. Исследователь отмечает некоторую разницу в структуре немецкого и русского текстов, оговаривает наличие фраз, добавленных переводчиком, и при публикации своей «Хрестоматии» помещает их в квадратные скобки. Короткая ремарка автора навела нас на мысль, что в основе русского издания могла лежать другая версия пособия Тюрка, а наличие меток, указывающих на «дополнительный» текст, упростило атрибуцию оригинала. Его поиск позволил установить, что первичным текстом отечественной публикации является *Kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule (1792)*²⁷. Текст его начального раздела (Einleitung) по структуре полностью соответствует русскому переводу²⁸. Заметим, что отсылка к этому источнику присутствовала и в самом альманахе, где публикуемый фрагмент обозначен как «Краткое показание игры на клавирах», что точнее соответствует наименованию издания 1792 года, чем названию первого издания – *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen, für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*. В связи с установлением оригинала появляется возможность «реабилитировать» переводчика, имени которого мы до сих пор не знаем, и снять с него обвинения в жанрово-стилевой трансформации первоисточника²⁹.

Произведённая атрибуция первичных текстов переводных музыкальных руководств XVIII века представляется важным этапом на пути их комплексного изучения. Уверенная опора на немецкие первоисточники позволит по-новому взглянуть на результаты переводческой работы, приблизиться к их объективной оценке, а также может способствовать

повышению степени научной достоверности современных исследований. Многие их аспекты – как отчасти изученные, так и ожидающие штудирования, – со временем могут составить базу такой формирующейся сегодня ветви науки, как *историческая лексикология отечественного музыкознания*. Работа в данном русле соответствует одной из актуальных тенденций музыкальной науки, связанной с изучением её языка и имманентной его составляющей, – терминологии. По мнению О. Кулапиной, проблема «осмысления терминологического аппарата <...> настолько важна, что со временем может лечь в основу одного из ключевых ответвлений методологического направления музыкознания» [4, с. 10]. Активное движение в этом направлении продемонстрировал IV Международный конгресс Общества

теории музыки, генеральная тема которого была обозначена как «Термины, понятия и категории в музыковедении». Т. Науменко и И. Сусидко, анализируя итоги представительного научного форума, утверждают: «Сегодня уже не вызывает сомнений, что обсуждение термина – это далеко не только дискуссия о словах и названиях, это, прежде всего, разговор о сущности самих явлений» [5, с. 3]. Думается, что разговор вряд ли возможен без исторического контекста, без обращения к корневым фазам роста русскоязычного музыкально-теоретического вокабуляра. Надеемся, что результаты атрибуции оригинальных текстов первых отечественных музыкальных руководств будут полезны при дальнейшей разработке проблемы становления специального терминологического аппарата.

Примечания

¹ Лелейн Г. С. Клавикордная школа. М.: Императорский Московский ун-т, 1773–1774. 188 с. В 1773 году была опубликована первая часть руководства; вторая часть (с продолжающейся пагинацией) вышла годом позже, в 1774-м.

² Методический опыт, каким образом можно выучить детей, читать музыку, столь же легко, как и обыкновенное письмо / с французского языка переведен на российской Е. С. М.: На иждивение книгодержателя Христиана Лудвига Вевера: При Университете, 1773. 88 с.

³ Кельнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса. М.: Унив. тип., 1791. 98 с.

⁴ Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год / Иждивением книгопродав. И. Д. Герстенберга и тов. СПб.: Тип. И. К. Шнора, [1796].

⁵ Кроме того, начала музыкальной теории нашли место в переводах компендиумов Ж. А. С. Формея (раздел «О музыке» в составе «Краткого понятия о всех науках», М., 1774) и И. К. Зульцера («Сокращение всех наук и других частей учёности», М., 1781).

⁶ Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия. Киев: Музична Украина, 1974. 163 с.; Зенаишвили Т. А. Клавесин или клавикорд? Методические предпочтения Георга Симона Лёлейна // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 191–201; Степанов А. А. Преподавание гармонии в России в конце XVIII – первой половине XIX века // Методика преподавания гармонии. М., 1984. С. 89–94; Маклыгин А. Л. О странном клавесинном интересе «русского самобытника» Степана Васильевича Смоленского // Музыка: Искусство, наука, практика. 2017. № 4 (20). С. 31–38.

⁷ Кириллина Л. В. Русские переводы немецких музыкальных трактатов XVIII века // Русские и немцы в XVIII веке: встреча двух культур / отв. ред. С. Я. Карп. М., 2000. С. 84–91; Преснякова И. А. О становлении русскоязычной терминологии в отечественной теории музыки XVIII – первой половины XIX вв. // Музыковедение. 2009. № 11. С. 2–6; Преснякова И. А. Отечественная теория музыки и музыкально-теоретическое образование «доконсерваторского» этапа: тенденции развития // «Alma Mater» (Вестник высшей школы). 2009. № 8. С. 37–44; Преснякова И. А. Становление русскоязычной полифонической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII – первой половины XIX века // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: сб. статей / под ред. Е. С. Дерунец; РАМ им. Гнесиных. М., 2011. С. 7–22.

⁸ Бояркина А. В. Терминология в первых русских переводах музыкальных трактатов (на примере «Клавикордной школы» Г. С. Лёлейна) // Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете / под ред. С. Т. Нефёдова, И. Е. Езан. СПб., 2021. С. 260–282.

⁹ Романов И. П. «Музыкальный лексикон» как главный труд жизни И. Г. Вальтера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 2 (44). С. 3–9; Бояркина А. В. Немецкие музыкальные термины: некоторые особенности функционирования в эпистолярном тексте и проблемы перевода // Термины, понятия и категории в музыковедении: тезисы докладов IV Междунар. конгресса Общества теории музыки, Казань, 2–5 октября 2019 г. / ред. Е. В. Порфирьева, В. В. Сепешвари. Казань, 2019. С. 83–84.

¹⁰ Кириллина Л. В. Русские переводы немецких музыкальных трактатов XVIII века // Русские и немцы в XVIII веке: встреча двух культур / отв. ред. С. Я. Карп. М., 2000. С. 91.

¹¹ Версия о возможном намеренном изъятии даты выхода в свет оригинального издания трактата Д. Кельнера изложена нами ранее [3].

¹² Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Hamburg, 1732, S. 28; Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737, S. 29; Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Dritte Auflage. Hamburg, 1743, S. 29.

¹³ Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Fünfte Auflage. Hamburg, 1773, S. 29.

¹⁴ Первоначально данный объём исследуемого материала был обусловлен прижизненной датировкой первых трёх изданий трактата Кельнера и впоследствии оказался достаточным для определения первичного текста.

¹⁵ «Так, десятая глава первой части о настройке и содержании (обслуживании) инструмента полностью сокращена», «Не только оглавление, но и сам текст трактата произвольно сокращён. Самый первый параграф перевода книги представляет собой одну короткую фразу: Без дальнейших околичностей о изобретении клавикорда к самой вещи приступим... При этом в немецком варианте... содержатся важные краткие сведения о происхождении клавикорда» (Бояркина А. В. Терминология в первых русских переводах... Указ. изд. С. 269).

¹⁶ Löhlein G. S. Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt. Leipzig und Züllichau: Frommann, 1765.

¹⁷ Информация о более точной дате выхода в свет обоих изданий пока не установлена. Её обнаружение представляется важным для восстановления хронологии событий, но в контексте ситуации, когда первичный текст уже атрибутирован, не имеет острой актуальности.

¹⁸ Löhlein G. S. Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt. Leipzig und Züllichau: Frommann, 1773.

¹⁹ Первая часть – § 2 главы 6, § 1 главы 8, § 9 главы 9; вторая часть – § 1 главы 8, § 4 главы 11, § 5, 6, 8 главы 12, в 14-й главе второй части (без деления на параграфы), § 1 главы 15, в примечании § 2 главы 15, § 1 главы 17, § 7 главы 18, § 9 главы 19.

²⁰ Löhlein G. S. Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret. Leipzig und Züllichau: Frommann, 1765. S. 118.

²¹ Löhlein G. S. Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret. Leipzig und Züllichau: Frommann, 1773. S. 120.

²² Лёлейн Г. С. Клавикордная школа. М.: Императорский Московский ун-т, 1773–1774. С. 118.

²³ Септима в данном контексте означает «септим-гармонию», «гармонию малой септимы» с «переставками», то есть малый мажорный септаккорд с обращениями; речь идёт о роли данного аккорда в отклонениях.

²⁴ Лёлейн Г.С. Клавикордная школа. М.: Императорский Московский ун-т, 1773–1774. С. 176.

²⁵ Löhlein G. S. Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret. Leipzig und Züllichau: Frommann, 1765. S. 176.

²⁶ Türk D. G. Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen. Leipzig u. Halle, 1789. 408 S.

²⁷ Türk D. G. Kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule. Halle u. Leipzig, 1792.

²⁸ Причиной того, что данная версия до сих пор не попадала в поле исследовательского внимания, могли послужить особенности титульной нумерации изданий: укороченное издание не имеет номера, а издание 1802 года на обложке значится как второе.

²⁹ Л. Кириллина в статье «Русские переводы немецких музыкальных трактатов XVIII века», опубликованной в сборнике «Русские и немцы в XVIII веке: встреча двух культур» (М., 2000), сетует, что «перед читателем предстал образ совсем другой книги, выдержанной не в стиле учёного трактата, а в стиле лёгкой светской беседы» [с. 89]. Вместе с тем в той же работе находим блестящие результаты установления немецких оригиналов двух представленных в альманахе Герстенберга статей. Из ряда опубликованных в «Карманной книжке» текстов о выдающихся музыкантах XVIII века Л. Кириллина, демонстрируя высокопрофессиональную эрудицию, легко опознаёт «фрагмент некролога И. С. Баха, составленного К. Ф. Э. Бахом и И. Ф. Агриколой в 1754 году, и автобиографическую заметку Й. Гайдна, опубликованную в 1778 году в первом томе альманаха “Учёная Австрия”» [там же, с. 89].

Список источников

1. Москвина Ю. В. Понятие *imitatio* в свете аутентичной и современной терминологии // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 22–30. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.003>

2. Лосева О. В. Ложная реприза: к истории термина и приема // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 1–12. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.001>



3. Преснякова И. А. «Верное наставление в сочинении генерал-баса» Давида Кельнера: о первичном тексте русского перевода // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 7–15. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.007-015

4. Кулапина О. И. Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 6–13. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013

5. Науменко Т. И., Сусидко И. П. // Музыкальный термин как проблема: о IV Конгрессе Общества теории музыки // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 1–9. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2019.28.4.001>

Информация об авторе:

И. А. Преснякова – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

References

1. Moskvina Yu. A Term *imitatio* in Authentical and Modern Terminology. *The Music Theory Society's Journal*. 2020. No. 2 (30), pp. 22–30. (In Russ.)

<https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.003>

2. Loseva O. False Recapitulation: Considerations Regarding the History of the Term and the Method. *The Music Theory Society's Journal*. 2020. No. 2 (30), pp. 1–12. (In Russ.)

<https://doi.org/10.26176/otmroo.2020.30.2.001>

3. Presnyakova I. A. “Treulicher Unterricht im General-Bass” by David Kelner: about the Primary Text of the Russian Translation. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 7–15. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.007-015

4. Kulapina O. The Problem Questions of Contemporary Musicological Terminology. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 7–15. (In Russ.)

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.007-015

5. Naumenko T. I., Susidko I. P. Musical Term as a Problem: About the 4th Congress of the Society for Theory of Music. *The Music Theory Society's Journal*. 2019. No. 4 (28), pp. 1–9. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/otmroo.2019.28.4.001>

Information about the author:

Inga A. Presnyakova – Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 04.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Из истории музыкальной культуры России

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.134-142

Нотоиздательские каталоги провинциальных музыкальных магазинов второй половины XIX – начала XX века: «М. Бернард» и «Восточная лира» (из фондов Российской государственной библиотеки)

Ольга Владимировна Радзецкая

*Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт «Академия имени Маймонида»,
г. Москва, Россия,
olgabreman@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1595-1047>*

Аннотация. Во второй половине XIX – начале XX века во многих городах и губерниях Российской империи возникают нотные издательства и магазины. Основанием к тому послужило интенсивное развитие отечественного музыкального искусства, формирование академических традиций и расцвет композиторской школы. Деятельность провинциальных музыкальных издательств и магазинов, в частности, «Восточной лиры» в Казани, составляет уникальную локальную историю, запечатлённую в каталогах, хранящихся в фондах Российской государственной библиотеки. В них содержится ценный материал, позволяющий изучить коммерческие механизмы данных предприятий, их репертуарные концепции и структурные особенности, актуализировать опыт долгосрочного сотрудничества с профильными организациями, а также ввести в научный оборот малоизвестные факты, являющиеся свидетельством их высокой духовной миссии. Главным фактором успеха являлось почётное звание «комиссионера Императорского Русского музыкального общества», ставшее знаком качества и синонимом профессионализма. Масштаб деятельности предприятий связан с поддержкой национального искусства и образования, с долгосрочными проектами по развитию музыкальной культуры. Освещение их работы даёт возможность расширить и дополнить знания об отечественном нотоиздательском деле и его представителях.

Ключевые слова: русское нотоиздательское дело, провинциальные музыкальные издательства и магазины, «М. Бернард», «Восточная лира», Казанский кружок любителей музыки

Для цитирования: Радзецкая О. В. Нотоиздательские каталоги провинциальных музыкальных магазинов второй половины XIX – начала XX века: «М. Бернард» и «Восточная лира» (из фондов Российской государственной библиотеки) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 134–142. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.134-142

From the History of the Musical Culture of Russia

Original article

The Music Publishing Catalogues of Provincial Music Stores in the Second Half of the 19th and the Early 20th Centuries: “M. Bernard” and “Vostochnaya Lira” (from the Collections of the Russian State Library)

Olga V. Radzetskaya

*Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art),
Institute “Academy of Maimonides”,
Moscow, Russia,
olgabreman@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1595-1047>*

Abstract. In the second half of the 19th and the early 20th centuries many music publishing houses and stores appeared in many cities and gubernias of the Russian empire. The cause for this was the intensive development of the Russian art of music, the formation of academic musical traditions and a flourishing of the Russian compositional school. The activities of provincial musical publishing houses and stores, in particular, the “Vostochnaya lira” [“Eastern Lyre”] in Kazan comprises a unique local history, infixed in the catalogues, preserved in the funds of the Russian State Library. They contain valuable material which allows the study of the commercial mechanisms of the present organizations, their repertoire conceptions and structural particularities, to actualize the experience of long-term cooperation with profile organization, and also bring into scholarly use lesser-known facts which serve as testimonies to their high spiritual mission. The chief factor for success was the honorary title of “commissioner of the Imperial Russian Music Society,” which became the sign of quality and the synonym for professionalism. The scale of the organizations’ activities is connected with the support for national art and education involving long-term projects for the development of the musical culture. Elucidation of their work presents the possibility of expanding and supplementing knowledge about the Russian music publishing business and its representatives.

Keywords: Russian music publishing business, provincial musical publishing houses and stores, “M. Bernard,” “Vostochnaya lira,” Kazan circle of music lovers

For citation: Radzetskaya O. V. The Music Publishing Catalogues of Provincial Music Stores in the Second Half of the 19th and the Early 20th Centuries: “M. Bernard” and “Vostochnaya Lira” (from the Collections of the Russian State Library). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 134–142. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.134-142

Феномен нотопублицистического дела в России во второй половине XIX – начале XX века – важная веха в истории отечественного музыкального искусства. Время появления крупнейших предприятий, великих имён и творческих союзов уже давно стало синонимом прогресса, синтеза духовного и материального, определившего характер развития многих сфер культурной жизни, а деятельность таких ведущих производителей, как «П. Юргенсон», «М. Бернгард», «А. Гутхейль», «В. Бессель и Ко», «М. П. Беляев в Лейпциге» и других, – объектом пристального научного внимания и интереса¹. Как следствие, по словам Е. А. Бабак, «обращение к историческому опыту как ориентиру и его интерпретация с позиций нашего времени является неотъемлемой частью науки...» [1, с. 159].

Выпускаемая нотными издательствами литература реализовывалась повсеместно и самыми разнообразными способами: через фирменные магазины, частной подпиской через ежегодные/помесячные общие и тематические каталоги, а также через договоры с профильными организациями в российских губерниях и за рубежом. Провинциальная торговля демонстрировала ряд особенностей, сопоставимых с характерными чертами того или иного региона, его культуры и специфики развития. Как следствие, деловая жизнь на местах являлась отражением процессов, проходящих в государственном масштабе, и создавала свою собственную индивидуальную историю.

Общей же была тенденция, в которой личность издателя 1860-х годов воспринимается по-новому, в буржуазно-просветительском контексте, отличном от коммерческой деятельности первой

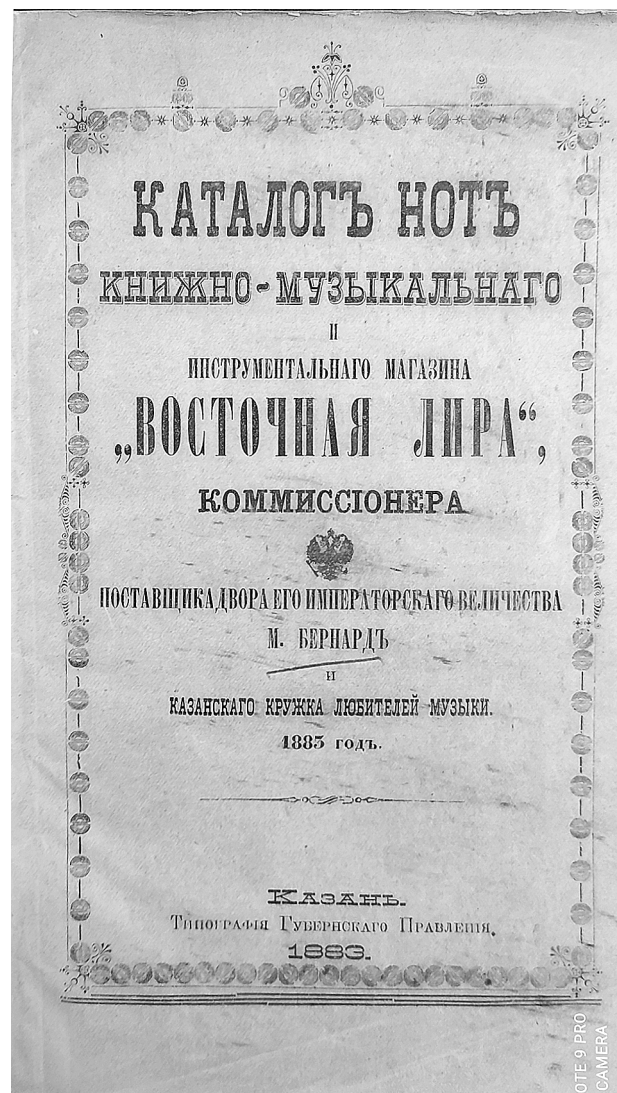
половины XIX века². По-другому, во второй половине XIX века происходит переход от издателя-типографа к типу издателя-купца, предпринимателя, оснащённого передовыми достижениями полиграфического производства, умеющего и знающего, твёрдо стоящего на позициях общественного блага и гражданского долга³. В этой связи своевременной оказывается характеристика, данная Б. В. Асафьевым, согласно которой нотопублицистство, наряду с домашним музицированием, общественным концертом и музыкальной школой образуют некую «актуально-посредствующую» среду, через которую проявляется музыка⁴.

По-прежнему весьма значимым остаётся вопрос о материальной составляющей в жизни провинциальных нотных издательств. Так, в научных публикациях встречаются факты об издании больших симфонических произведений в партитуре и голосах, не возмещавшем потраченных на него вложений, без какой-либо коммерческой выгоды, исключительно ради благих целей, направленных на развитие музыкального искусства⁵.

Объективную картину этого явления могут составить каталоги провинциальной музыкальной торговли второй половины XIX – начала XX века, хранящиеся в Российской государственной библиотеке. Данный материал позволяет получить первичное представление о подходах, принципах и методах работы малых нотных издательств и магазинов, познакомиться с их репертуарной политикой и маркетинговыми ходами, проанализировать механизм продаж и достижений максимальной прибыли в условиях локальной экономической географии. В сравнении с нотными

полиграфическими гигантами, обеспечивавшими большой потребительский спрос на сочинения классического и современного репертуара, а также на теоретические труды и учебно-методические пособия на внутреннем и внешнем рынках сбыта, региональные предприятия являлись отражением этой деятельности, демонстрируя лишь в отдельных случаях свою региональную специфику и профиль. Остаётся только сожалеть, что «документальное наследие весьма обширно, но, как нередко бывает, рассредоточено по разным хранилищам» [2, с. 153].

Провинциальные нотные издательства и магазины часто являлись филиалами или концессионерами крупных столичных фирм, посредством которых осуществлялись реклама и сбыт их печатной продукции. Среди таковых назвём книжно-музыкальный и инструментальный магазин «Восточная лира» «коммиссионера поставщика двора Его Императорского Величества» М. Бернарда и Казанского кружка любителей музыки⁶. Сведения о профиле и статусе, вынесенные на титульную страницу данного каталога, знакомят читателя с основными торговыми позициями, достаточно разнообразными, охватывающими широкий спектр печатной продукции. Для справки, во второй половине XIX века продажа книжной и нотной литературы в одном магазине было явлением повсеместным, более того, некоторые издательства выпускали наряду с музыкальными сочинениями популярную беллетристику, поэзию и прозу. Так, у М. Бернарда (пианиста, композитора, дирижёра, педагога и общественного деятеля) покупателям предлагались рояли, пианино, скрипки, альты, виолончели, контрабасы и другие,



Ил. 1. «Восточная лира»: титульный лист каталога
Fig. 1. "Vostochnaya lira" ["Eastern Lira"]: title page of the catalogue

в том числе народные, инструменты, разнообразные аксессуары и сопутствующие товары, способные удовлетворить самые высокие требования. Рекламировалось собственное депо роялей М. Бернарда и первая российская паровая фортепианная фабрика К. М. Шрёдера⁷. Коммерческая сторона вопроса от этого только выигрывала, позволяя поддерживать прибыль в положительной динамике и на прогнозируемом уровне⁸. Е. М. Шабшаевич отмечает:

«Действительно, в музыкальных лавках складывался определённый круг общения потребителей музыкальной продукции – любителей и профессионалов, нуждающихся в специальной литературе, музыкальных журналах, нотах, инструментах, аксессуарах» [3, с. 217].

Серьёзный деловой подход, демонстрируемый «Восточной лирой», соответствовал значительному статусу её владельца, копируя в казанских каталогах нотные издания, предлагаемые в Москве и Петербурге. Среди учебно-методических трудов фигурировало «Искусство настраивать, или Систематическое изложение правил научиться без труда и в самое короткое время верно и чисто строить фортепиано, натягивать струны и вообще поддерживать инструменты в надлежащем порядке» самого М. Бернарда (1914), а также ряд его фортепианных миниатюр для начинающих. Большую известность издательскому дому принёс выходящий в течение 66 лет нотный журнал «Нувеллист»⁹.

Отдельного внимания заслуживает Казанский кружок любителей музыки, заработавший почётное право оказаться на титульном листе уважаемого издательства, сотрудничавшего с Императорским Русским музыкальным обществом (ИРМО), Петербургской и Московской консерваториями. Впрочем, в таком крупном губернском центре, как Казань, первым среди подобных объединений стало именно отделение ИРМО, открытое в 1864 году. Однако его деятельность вплоть до конца 1880-х годов не отличалась особой активностью.

В этом процессе наиболее ярко зарекомендовал себя Казанский кружок любителей музыки – самостоятельный, автономный и независимый от ИРМО,

показавший в период 1881–1887 годов пример высокого служения искусству и образованию, идеям просвещения и духовного единства. Учредителями выступили известные музыканты: хоровой дирижёр С. В. Смоленский, композитор В. Н. Пасхалов, пианист и педагог Л. К. Новицкий и др., а также профессора Казанского университета Н. П. Загоскин, Н. В. Сорокин, Д. С. Ермолаев, музыкальный и театральный критик Н. Ф. Юшков. Большую поддержку этим творческим инициативам оказывал казанский губернатор А. К. Гейнс, стараниями которого кружок получил возможность занять одно из помещений Губернаторского дворца в Казанском Кремле.

В Уставе организации были обозначены вполне определённые цели, предоставляющие её участникам возможность «совместного исполнения инструментальных и вокальных пьес»¹⁰. Среди исполнителей значились как любители, так и профессионалы, собиравшиеся на еженедельные музыкальные вечера. Концерты организовывал Распорядительный комитет кружка, дело было поставлено широко и охватывало большой круг музыкальных произведений, выносимых на публику.

Кроме того, в 1882 году кружок выступил с инициативой создания в Казани Бесплатной музыкальной школы. Её руководителем стал известный своими передовыми демократическими взглядами композитор В. Н. Пасхалов, личность яркая и незаурядная. Музыкально-просветительский характер учебного процесса определил выбор преподаваемых дисциплин: теория музыки, сольное и хоровое пение, что соответствовало общим представлениям об основах музыкальной грамотности и азах вокальной подготовки. В дополнение проводились

уроки по фортепиано, велось обучение на струнных и духовых инструментах. Общая численность учащихся составляла около 100 человек¹¹.

Успешная работа школы продолжалась только три года¹², но именно в этот период на обложке каталога «Восточной лиры» (1883) появляется название Казанского кружка любителей музыки как партнёра издательского дома «М. Бернард». Наиболее вероятным объяснением этому факту, на наш взгляд, является чрезвычайно авторитетный состав самого кружка, а также личность В. Н. Пасхалова. В 1861–1866 годы он – вольный слушатель Парижской консерватории, затем студент Московской консерватории (1866–1867) по классу композиции Н. Г. Рубинштейна, а далее – участник собраний Балакиревского кружка в Петербурге (1872). Можно предположить, что давние столичные контакты, знакомство с В. В. Стасовым, М. П. Мусоргским, а возможно, с М. Бернардом и его наследниками позволило состояться этому издательскому союзу.

Каталог отражает лучшие традиции фирмы «М. Бернард», в том числе её образовательный профиль. Это школы игры на различных инструментах. Например, для фортепиано – А. Виллуана, Ф. Гюнтена, Ф. Бейера, «предназначенная исключительно для самых малолетних учеников и посвящённая матерям семейств, содержащая в себе начальные правила музыки, 106 примеров, этюдов, упражнений, гамм и маленьких пьес. С прибавлением 12-ти любимых русских романсов, приложенных для фортепиано. На русском, французском и немецком языках»¹³ и др. Для скрипки и виолончели – Е. Альбрехта, с интересным для сегодняшнего дня указанием «Практическая элементарная школа скрипки, со-

ставлена для первоначального обучения воспитанников военных гимназий, прогимназий и учительской семинарии военного ведомства»¹⁴, «Новейшая школа для скрипки» К. Берио, а также издания, предназначавшиеся для редко звучащих в настоящее время инструментов, таких как бандонион, корнет-а-пистон и др.

В целом такая литература представляла тиражирование более ранних публикаций, хорошо зарекомендовавших себя на отечественном нотоиздательском рынке. По традиции М. Бернарда, в каталоге отсутствует оглавление, и все перечисления «школ игры...» даны не по партитуре, как это было принято в каталогах¹⁵, но по авторам, указанным в алфавитном порядке. Материал разделён на рубрики, причём «Теоретические сочинения» выступают самыми первыми, следом за ними идут «Разные школы» – все в совокупности, с комментариями на русском языке. Начиная с «Этюдов и упражнений для фортепиано», текст излагается преимущественно на французском.

В этих изданиях, как правило, отсутствует чёткое разделение по степени трудности. Такая особенность характерна для педагогической литературы прошлых столетий, где несоответствие репертуара и уровня обучения было вполне обычным делом [4]. В частности, пьесы для начинающих пианистов отличались порой высоким уровнем сложности, не сопоставимым с их возможностями¹⁶. Знакомство с представленным материалом во многом подтверждает существовавшее на тот момент правило: «...учебный материал, выходящий из типографий, использовался без определённой методики» [5, с. 661].

Действительно, подобная система наблюдается практически во всех (не только провинциальных, но и столичных)

изданиях второй половины XIX – начала XX века, подтверждая отсутствие чётких профессиональных критериев в составлении каталогов нотоиздательской продукции. Однако деятельность провинциальных нотных издательств и магазинов данного периода представляет собой активно развивающееся пространство отечественной культуры, яркое и самобытное, со сложившимися традициями и удивительным разнообразием индивидуальных черт. Общим и типичным в этом процессе является равнение на крупнейшие российские фирмы, открывавшие свои филиалы в городах и губерниях, задававшие репертуарные ориентиры и правила современной торговли.

Таким образом, каталоги представителей во многом повторяют их столичные аналоги, работают по одинаковому

принципу и несут чётко сформированную информацию, легко воспринимаемую потенциальным потребителем. Цели и задачи таких изданий вполне ясны: найти необходимую литературу становится легко и просто, следуя установленному ранее порядку, невзирая на географию продаж. На местах, с развитием полиграфической индустрии, создаются различные издательские проекты с крупными образовательными или просветительскими организациями, самостоятельными по статусу или относящимися к ИРМО. Но для всех без исключения звание «комиссионера Императорского Русского музыкального общества» остаётся почётным и желаемым, добавляющим профессиональный авторитет и приносящим ощутимые коммерческие выгоды.

Примечания

¹ С исследованием учебно-методической литературы для фортепиано, выпускаемой фирмой «П. Юргенсон» и других издательств, можно познакомиться в цикле статей О. В. Радзецкой, опубликованных в журнале «Обсерватория культуры»: 2017 (т. 14, № 5); 2019 (т. 16, № 1); 2020 (т. 17, № 6); 2021 (т. 18, № 6).

² Подробнее см.: Белов С. В. Музыкальное издательство П. И. Юргенсона. СПб.: Изд-во Российской национальной библиотеки, 2001. 130 с.

³ См.: Сидоров А. А. Искусство русской книги // Книга в России. М.: Гос. изд-во, 1924–1925. Т. 2. 520 с.

⁴ См.: Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пб.: Academia, 1924. С. 53–80.

⁵ См.: Белов С. В. Музыкальные издательства Петербурга второй половины XIX в. // Макушинские чтения. № 3. Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН, 1994. С. 30–32.

⁶ Каталог нот книжно-музыкального и инструментального магазина «Восточная лира» комиссионера, поставщика двора Его Императорского Величества М. Бернарда и Казанского кружка любителей музыки. Казань: Типография губернского правления, 1883. 219 с.

⁷ Основана в 1818 году.

⁸ Среди крупных столичных издателей эту форму практиковал Стелловский, в провинциальных городах примеры книжно-музыкальной торговли также встречаются достаточно часто.



⁹ В 1885 году фирма М. Бернарда прекратила своё существование, была приобретена П. И. Юргенсоном.

¹⁰ Подробнее см.: Казанский кружок любителей музыки (1881–1887) // Татарика. Татарская энциклопедия. URL: <https://tatarica.org/ru/razdely/kultura/iskusstvo/muzyka/obedineniya-soyuzy/kazanskij-kruzhok-lyubitelej-muzyki-1881-1887> (дата обращения: 25.12.2021).

¹¹ Там же.

¹² Эти обстоятельства связаны с активизацией деятельности Казанского отделения ИРМО.

¹³ Каталог нот книжно-музыкального и инструментального магазина «Восточная лира»... Указ. изд.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Публиковали в порядке согласно оркестровым группам: струнно-смычковые инструменты (скрипка, альт, виолончель, контрабас), деревянные духовые, медные духовые и т. д.

¹⁶ Подробнее см.: Передерий О. И. Страницы отечественной фортепианной педагогики 30-х годов XIX века // Нотные издания в музыкальной жизни России. Вып. 3. Российская национальная библиотека. СПб., 2007. С. 123–132.

Список источников

1. Бабак Е. А. В. В. Стасов, А. Н. Серов: исторические вехи на пути к музыкальному просвещению // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 1. С. 149–163. <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2020-8-1-149-163>

2. Кривцова А. С. Коллекция «В. В. Бессель» в фондах Российского национального музея музыки // Обсерватория культуры. 2020. № 17 (2). С. 152–163. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-2-152-163>

3. Шабшаевич Е. М. Музыкальный магазин как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. 2019. № 16 (2). С. 214–223. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-2-214-223>

4. Зенкин К. В. «Самовозрастающая информация» как сущностный признак музыкального и художественного // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. № 9 (4). С. 620–636. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.402>

5. Радзецкая О. В. Учебно-методическая литература для клавира и фортепиано в истории русского нотопечательского дела второй половины XVIII – начала XX века // Обсерватория культуры. 2020. № 17 (6). С. 657–668. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-6-657-668>

Информация об авторе:

О. В. Радзецкая – доктор искусствоведения, профессор кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки.

References

1. Babak E. A. V. V. Stasov, A. N. Serov: Historical Milestones on the Way to Musical Enlightenment. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020. Vol. 8, No. 1, pp. 149–163. (In Russ.) <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2020-8-1-149-163>



2. Krivtsova A. S. “V.V. Bessel” Collection in the Russian National Museum of Music. *Observatory of Culture*. 2020. No. 17 (2), pp. 152–163. (In Russ.)

<https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-2-152-163>

3. Shabshaevich E. M. Music Store as a Socio-Cultural Phenomenon. *Observatory of Culture*. 2019. No. 16 (2), pp. 214–223. (In Russ.) <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-2-214-223>

4. Zenkin K. V. “Self-Expanding Information” as an Intrinsic Property of Musical and Artistic Work. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2019. No. 9 (4), pp. 620–636. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.402>

5. Radzetskaya O. V. Educational and Methodical Literature for the Clavier and Piano in the History of Russian Music Publishing of the Second Half of the 18th – Early 20th Century. *Observatory of Culture*. 2020. No. 17 (6), pp. 657–668. (In Russ.)

<https://doi.org/10.25281/2072-3156-2020-17-6-657-668>

Information about the author:

Olga V. Radzetskaya – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Piano Performance, Accompanist Mastery and Chamber Music.

Поступила в редакцию / Received: 08.12.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.12.2021

Принята к публикации / Accepted: 10.01.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Музыкальная историография

Научная статья

УДК 78.07+7.036.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.143-155

С чего начинается русская музыка? Casus Глинки в биографической серии «Жизнь замечательных людей»

Любовь Абрамовна Купец

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
lkupets@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>*

Аннотация: Со второй половины XIX века фигура Михаила Ивановича Глинки становится доминантной для конструирования всей истории русской музыки и понимания значимости иных отечественных композиторов. Среди множества исторических и теоретических исследований российского музыкознания выделяется публикация биографий музыканта в научно-популярной серии «Жизнь замечательных людей» (1892–2019). Исследование авторских нарративов в историко-культурном контексте выявило такие механизмы культурного ресайклинга в интерпретации личности и творчества Глинки, как феномен «забывания», эффект «двойного ресайклинга», «личностный подход». Автор статьи прослеживает несколько моделей биографики, особенности которых резонируют историко-культурным, политическим ориентирам эпохи и профессиональным предпочтениям авторов этих изданий.

Книга о Глинке Серебряного века представляет собой некий «путеводитель по жизни», в котором своеобразно сочетается викторианский биографический канон и психологический очерк с позитивистским акцентом. «Советский» имидж композитора формируется постепенно, устойчиво фиксируясь в 1940–1950-е годы. Для него характерными становятся как тенденция к визуализации нарративов, связанная с влиянием кинематографа (от «романа о композиторе» – до «сценария фильма для молодого поколения»), так и идеологическая ангажированность биографии Глинки (максимальное приближение его к канонам соцреализма). В XXI веке ведущим принципом в конструировании образа композитора видится демифологизация советского канона и принципиальная ориентация на интернет-публику поколения миллениалов.

Ключевые слова: Михаил Глинка, серия «Жизнь замечательных людей», биографический канон, культурный ресайклинг, Сергей Базунов, Екатерина Лобанкова

Для цитирования: Купец Л. А. С чего начинается русская музыка? Casus Глинки в биографической серии «Жизнь замечательных людей» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 143–155. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.143-155

Благодарности: Работа выполнена при финансовой поддержке РФФ в рамках научного проекта № 19-18-00414 («Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы»).

Musical Historiography

Original article

Where does Russian Music Begin? The Case of Mikhail Glinka in the Biographical Series of “The Lives of Wonderful People”

Lyubov A. Kupets

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
lkupets@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>*

Abstract. Since the second half of the 19th century, the figure of Mikhail Glinka has become the dominant one for constructing the total history of Russian music and understanding the significance of other Russian composers. Among the multitude of historical and theoretic research works pertaining to Russian musicology, especially noteworthy is the publication of the musician’s biography in the popular scholarly series “The Lives of Wonderful People” for the period of 1892–2019. A long-term analysis of the author’s narratives in the historical and cultural context revealed the mechanisms of cultural recycling in the interpretation of Glinka’s personality and work: the phenomenon of “forgetting” and the effects of “double recycling” and the “personal approach.” Several models of biography are traced, the features of which resonate with the historical, cultural, and political guidelines of the era as well as with the professional preferences of the authors of these books.

The book about Glinka written during the Silver Age of Russian culture presents a kind of a “life guide,” which peculiarly conflates the Victorian biographical canon and the psychological essay bearing a positivist accent. The Soviet image of the composer was being formed gradually, becoming fixed in the 1940s and 1950s. In its case, both the tendency to visualize narratives associated with the influence of the cinematograph (from the “novel about the composer” to the “movie plot for the young generation”) and the ideological partisanship in Glinka’s biography (the maximal approach to the canons of socialist realism) become characteristic feature. In the 21st century the leading principle in designing the image of the composer is the demythologization of the Soviet canon and the fundamental orientation towards the Internet public consisting primarily of the generation of millennials.

Keywords: Mikhail Glinka, series of “The Lives of Wonderful People,” biographical canon, cultural recycling, Sergey Bazunov, Ekaterina Lobankova



For citation: Kupets L. A. Where does Russian Music Begin? The Case of Mikhail Glinka in the Biographical Series of “The Lives of Wonderful People”. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 143–155. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.143-155

Acknowledgments: The work received financial support by the Russian Science Foundation, project number 19-18-00414 (“Soviet Today: Forms of Cultural Recycling in Russian. Art and the Aesthetics of Everyday Life. 1990–2010s”).

Если перефразировать уже давно ставшие крылатыми слова советской эпохи, то на вопрос «с чего/кого начинается русская/отечественная музыка» наш соотечественник с уверенностью ответит: «С Глинки». Особенно так называемый универсальный (массовый) читатель, на которого всегда ориентировалась научно-популярная серия книг «Жизнь замечательных людей» («ЖЗЛ»). А принимая во внимание, что музыка доглинкинской эпохи и сейчас редко звучит на российской оперной и концертной сцене, то и для многих профессиональных музыкантов Глинка по-прежнему фигурирует как «исток русской музыки». Кейс биографий М. Глинки в серии «ЖЗЛ» выбран не случайно ещё и потому, что начиная со второй половины XIX века феномен Глинки представлял собой наивысшую ценностную оптику и маркер «национального», собственно, для всей отечественной музыки, точку отсчёта в понимании и объяснении любого русского и затем советского композитора. Потому нас будет интересовать: как происходила историзация феномена Глинки в этой серии, как возникала его мифология и её изменения, а также возможные причины этого процесса. Это музыкально-историческое расследование можно назвать лонгитюдным, так как глинкинский нарратив рассматривается на протяжении 127 лет – с 1892 по 2019 год.

Глинка Серебряного века: психологическая биография

С конца XIX века серия, по мысли Ф. Павленкова, выполняла принципиально просветительские функции: знакомство с именами определённых личностей. Трактованный биографический нарратив формировал музыкальный вкус публики Серебряного века, подготавливая её к посещению театров, концертов и собственному музицированию. Исходя из историко-культурного контекста и списка имён в серии, её читателя-слушателя можно отнести к так называемому *вагнеровскому слушателю* [1, с. 97]. На это отчасти указывает и тот факт, что первой в серии вышла биография Рихарда Вагнера, а её автор **Сергей Александрович Базунов** также стал «крёстным отцом» серии и написал ещё 4 из 10 биографий композиторов в «ЖЗЛ». Его перу принадлежат все три биографии русских музыкантов, в том числе и М. Глинки (кроме него Базунов представил А. Серова и А. Даргомыжского), изданной в 1892 году. Персона автора первого нарратива о Глинке в серии загадочна и малоизучена [1, с. 97, 103]. Но показательно то, что именно он задаёт канон биографики Глинки и вообще всей серии. В то время как, например, три других автора, будучи тесно связанными с музыкальной и консерваторской

средой, – Иван Августович Давидов, Лидия Карловна и Мария Августовна Давыдовы, – задействованы только в пяти книгах, и те не о русских композиторах¹.

Каков же образ Глинки у Базунова? На первый взгляд, он руководствуется канонами викторианской биографии конца века, которая испытала влияние «романа воспитания». По мнению Е. Ивановой, «Формируется стандартная модель жизненного пути: первая фаза приходится на детские и юношеские годы, когда герой развивается и может совершать ошибки, чтобы затем перейти во вторую, зрелую фазу, период главных свершений, когда биографическое развитие уходит на второй план. Покой старости составляет третью фазу человеческой жизни. Трёхфазная модель помогала упорядочивать жизненные события, подчиняя их изначально заданной логике и обеспечивая биографии композиционное единство. Эта модель соответствовала и общей тенденции к идеализированному представлению героев биографий»². Об этом свидетельствуют названия глав (некий конспект того, что будет в тексте): молодость (Главы I–III – *Детство, Молодость, Путешествие в Италию*) – зрелость (Главы V–VII – *опера «Жизнь за Царя», Семья и служба, Опера «Руслан и Людмила»*) – старость (Глава IX – *Поздний период жизни*). На романтизированный абрис точно указывает и мотив странствий (Главы III–IV – *Путешествие в Италию, Жизнь в Петербурге*), и попытка стать «как все» (Глава VI – *Семья и служба*)³. Но это внешний каркас. Автор нигде не называет Глинку гением и вообще весьма скуп на оценки в превосходной степени (особенно это бросается в глаза после современной и привычной ситуации, когда фамилия Глинки неизменно соединена с прилагательным *великий*).

Базунов творчески перерабатывает указанные им источники: это статьи известных музыкальных критиков и антагонистов Г. Лароша, В. Стасова и записки самого Глинки. И сама биография видится как описание современника, отчасти такого же, как и читатель, для которого много значила семья, детские впечатления в отцовском доме, проблемы с женой и деньгами, ради которых он пускался даже в аферы, его акцентуация на собственных болезнях наконец. В режиме светской беседы (порой почти сплетни) сообщаются многочисленные личные подробности повседневной жизни Глинки (из разряда почти анекдотов), даже даны ссылки на взаимоотношения с Е. К. (подразумевается Екатерина Керн, но названы только инициалы). Базунов чётко вписывает Глинку в ряды верноподданных Николая I и подробно излагает сюжет их встреч, слова императора и реакцию композитора на них. Более того, автор не боится показать нелучшие стороны своего героя. Например, он утверждает об аполитичности Глинки и не интеллектуальности (нефилософичности, неконцептуальности) его музыки, размышляет – почему он «ленился» писать музыку в тот или иной периоды жизни. А в последней главе вообще делает вывод о том, что в эти годы Глинка – только наблюдатель, Глинка-человек, а не творец.

В то же время, по мысли Базунова, Глинка-творец как бы прорывается из Глинки-человека. Точка отсчёта его музыкального мира, его слуховые концепты — это колокола, народная песня и крепостной оркестр, которые он слышал в детстве. Такой психологический контекст и подтекст можно назвать ведущим в этом биографическом нарративе и весьма популярным в это время и в иных



биографиях серии (например, о Шопене у М. Давыдовой). Очерковость в сочетании с эссеистским, размышляющим дискурсом не мешает автору выделить целую главу о музыке Глинки зрелого периода, в которой он, как в музыкальной школе, объясняет читателю особенности мелодии, гармонии, ритма и других элементов музыкального языка Глинки. Все они рассматриваются с позиции введения русской песни в музыку Глинки, что и стало основанием для утверждения его в качестве родоначальника русской национальной музыки, – так утверждает Баунов.

Список произведений для знакомства с музыкой Глинки сделан — как и в других биографиях — женой народо-вольца Анной Михайловной Померанцевой-Фроленко (дружившей с В. Стасовым). Из одиннадцати предложенных номеров виден определённый приоритет «Руслана и Людмилы» – это четыре номера, три отданы «Жизни за Царя», один – симфонический (им стало переложение «Арагонской хоты» М. Балакиревым для фортепиано⁴), и только два романса. В этой иерархии подтверждается ракурс биографии, где Глинка выведен как оперный композитор.

Глинка «по-советски»: декабристы, борьба, народ и Сталин

Возрождение советской версии «ЖЗЛ» происходило в условиях формирования советского канона признанных официальной идеологией и властью композиторских имён. Без сомнения, ведущую роль здесь играл Асафьев с его «формовкой» советского слушателя ещё начиная с 1920-х годов [2]. За весь советский период (1933–1991) было написано три биографии Глинки, и все они связаны со сталинской эпохой Культуры-2 (В. Паперный).

Эти многочисленные уточнения главного героя русской музыки – Глинки – связаны с сознательным конструированием советского канона «правильных композиторов» для новой советской публики [3]. К началу 1950-х годов безоговорочно признаны лишь четверо: *Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский* [1, с. 97–98]. Важно отметить, что столь трепетное отношение к образу Глинки вполне понятно. Именно он становится точкой отсчёта и мерилем сравнения для всех последующих русских музыкантов: и Чайковский, и Бородин рассматриваются как его явные и принципиальные последователи. Идеи соцреализма в музыке (народность, демократичность, мелодичность, классичность, масштабность) корректируют фигуры всех композиторов [4], и Глинка не исключение. Биографии этого периода наглядно демонстрируют стремительность изменений в идеологии и реакцию издательской серии на эти изменения.

Так, биография 1935 года, написанная *Петром и Верой Слётовыми*, появляется после статьи о композиторе в первом выпуске «Большой советской энциклопедии» («БСЭ»), автором которой был Б. Асафьев (подписано псевдонимом И. Глебов). В этой огромной статье виден тот трансформирующийся абрис композитора, который затем оказался расписан у Слётовых (книга Асафьева о русской музыке, наряду с авторами конца XIX века, есть в списке источников у Слётовых)⁵. Образ композитора в первой советской серии ЖЗЛ представляет собой некий переходный вариант от Серебряного века к собственно советскому имиджу Глинки 1940–1950-х годов. От прошлой версии Глинки остались романтические маркеры: странствия композитора (таковы, например, названия глав – *От Сены до Гренады, На тёплых водах*), уединение

(*Варшавское уединение*), дихотомия творчества и повседневности (*Певец во приказе*) и элемент психологического объяснения личности Глинки («*Мимоза*» – с этого, собственно, начинается книга). Есть и колокольность как первые впечатления Глинки, и внимание на его обеих операх. Правда, первая («*Иван Сусанин*») не вынесена в название главы, зато в приложении дан авторский – глинкинский план оперы целиком⁶. В нарративе используется много цитат из записок Глинки, ещё не затушёваны взаимоотношения Глинки и царя, не акцентирована параллель «Глинка и Пушкин».

Что появляется нового? Без сомнения, это сам тон нарратива, апеллирующего к переживанию жизни Глинки как фильма, с большим количеством визуальных описаний, диалогов, словесных картинок и эмоциональных характеристик. Это не столько «путеводитель по жизни», как у Базунова, сколько именно «роман о композиторе», который вполне может быть экранизирован. И тут напомним о том читателе-слушателе, которого формировала и на которого ориентировалась серия в этот период: *плачущий слушатель* (Т. Науменко), а по типологии Т. Адорно — *эмоциональный* [1, с. 98]. Размышления и аргументы – как у Базунова с его весьма выдержанным тоном повествования – практически отсутствуют в этом нарративе. Советскому слушателю-читателю поясняются все иностранные выражения и цитаты из писем, которые есть в тексте (а их немало), справедливо полагая, что он может не знать иностранных языков. А в примечании даже дан небольшой словарь композиторских имён, встречающихся в тексте.

Логика нарратива строится как сюжет о композиторе с частыми и большими врезками о политической и социаль-

ной ситуации в стране и в мире в тот или иной определённый промежуток времени (чем-то невольно или сознательно напоминая политинформацию⁷). Таким образом, Глинка оказывается «утоплен» в этом политизированном контексте, который однозначно диктует идеологическую направленность в интерпретации его музыки и его поступков. Отсюда появляются новые связки и параллели – «Глинка и декабристы», «Глинка против самодержавия», а романтическая идея «непризнанного обществом гения» трансформируется в «классовом ключе»: Глинка – гений, непризнанный аристократическим обществом. В результате происходит отчуждение Глинки от его дворянского сообщества и даже противопоставление ему.

Авторы постоянно оправдывают Глинку в социальном ключе: будучи аристократом, он был чужд светскому обществу, или же – детство в помещичьей усадьбе было хорошим, потому как его родители были добры к своим крепостным. Наибольшим изменениям подверглись его взаимоотношения с императором и вообще весь пласт, связанный с монархически-патриотическим началом в его творчестве. Он интерпретирован как внешний, не значимый для композитора, навязанный извне. В целом образ Глинки не только изменяется. Он лакируется, улучшается, приобретает идеальные черты: важными качествами его творческой личности становятся «организованность и дисциплина», если воспользоваться определением Б. Асафьева.

Сами Слётовы были авторами биографии о первом русском композиторе в серии, где им стал в 1934 году М. Мусоргский⁸. Вероятно, амбивалентность созданного ими образа Глинки потребовала ребрендинга в самое ближайшее, но уже изменившееся в идеологическом



плане время в СССР. Кроме того, изменилась и политическая «благонадёжность» авторов: Пётр Владимирович Слётов (Кудрявцев) (1897–1981), писатель и член группы «Перевал», будучи коммунистом с 1945 года, тем не менее не избежал ГУЛАГа, был арестован в 1948 году на 10 лет «за троцкизм» и освобождён в 1954. Его соавтор и жена Вера Алексеевна Смирнова-Ракитина – псевдоним В. Слётова (1908–1982) – также не печаталась до 1955⁹.

Великая Отечественная война сформировала новый политический запрос, и эти годы вместо «ЖЗЛ» выходила карманная серия «Великие люди русской земли», где просветительские цели уступили место патриотическим, а «книжки небольшого формата... можно было носить в кармане шинели»¹⁰. Само название серии апеллирует к национально-патриотическому ракурсу, заменяя определение замечательные на великие и уточняя национально-этническую принадлежность персонажей. Небольшая книжка на 44 страницах про Глинку была написана в 1943 году **Сергеем Алексеевичем Бугославским** (1988–1945) – филологом, композитором, фольклористом, специализирующимся на русской медиэвистике¹¹. Бугославский пошёл по стопам Слётовых, микшируя нарративы Базунова и Асафьева. Первый был удобен, прежде всего, объёмами: всего 77 страниц текста – против 272 у Слётовых. И сам тип нарратива для массовой публики был более доступен для понимания в ситуации этой мини-серии.

Но в книге Бугославского уже чётко выделены маркеры «советского» Глинки, наиболее заметные при описании оперы «Иван Сусанин»¹². Все композиторы в России, писавшие до Глинки, трактуются автором исключительно как нерусские или же не того уровня (например,

А. Верстовский, К. Кавос). Дана резкая отрицательная оценка дарования либреттиста – барона Е. Ф. Розена и его стихов (даже сделана ссылка на то, что «подлинный героический смысл оперы... восстановлен в новом тексте советского поэта С. М. Городецкого»), что станет в дальнейшем расхожим эпитетом при любом упоминании об этом поэте. Музыкальный язык назван «народным и демократическим», сама опера – гениальной, выдающейся по сюжету и использованию цитат, обработок подлинных народных песен и русского романса (вероятно, это мнение заимствовано у Асафьева). В качестве ярких достижений Глинки автором выделена самостоятельная роль оркестра, а хоры идентифицированы как образ русского народа, особенно хор «Славься».

Затем даются исключительно положительно-восторженные реляции современников, в том числе А. Мериме и П. Чайковского, сравнившего Глинку с Моцартом и Бетховеном, что сразу поднимает статус русского композитора до мирового уровня. И вдруг сразу после этого появляется пассаж в тексте о том, что «успех сменится пренебрежением и равнодушием аристократических посетителей театров», как бы ещё раз подчёркивая: эта опера не для аристократической публики, она для нас, советских людей. В апофеозе «музыкального патриотизма» Глинка выступает в качестве источника всех композиторов СССР, а его идеалы и принципы искусства выражены лексическими шаблонами соцреализма: «горячая любовь к родной земле», «вера в победу правды и света», «идеалы героизма, долга и величия подвига».

Уточнённой версией советского образа Глинки в серии можно назвать биографию, созданную **Всеволодом Успенским** в 1950 году. Всеволод Васильевич

(1902–1960), младший брат Льва Успенского, литературовед, театровед, поэт, специалист по пушкинской эпохе, в 1941 году вместе с братом обрабатывал мифы Древней Греции для детей «Золотое руно»¹³. Возможно, такая детско-популярная направленность сказалась и на биографическом нарративе Глинки. Фактически это роман о великом русском композиторе (как указано в подзаголовке), который даётся чуть ли не от первого лица. Но хотя *de jure* местоимения «я» нет, фактически автор сам становится Глинкой, его глазами описывая детские впечатления, взаимоотношения в пансионе, разные путешествия, свои эмоциональные переживания и реакции¹⁴. В тексте полностью отсутствует дистанция между автором и героем, нет никаких критических размышлений.

Даже заявленный объём в 267 страниц не выглядит пугающим. Из них только 98 отдано тексту, остальные заняты хронографом событий жизни и творчества Глинки, списком сочинений и примечаниями. Примечания имеют идейно-дидактическую направленность, где каждый русский персонаж наделён оценивающей характеристикой и «табелью о рангах»: Пушкин, Грибоедов, Герцен – «великие», Державин – «знаменитый», Голицын – «известный», Вяземский – просто «поэт», Булгарин – «агент III отделения, ярый реакционер». Впервые в этой серии отсутствует литература о композиторе, то есть подтверждённая достоверность.

Текст складывается из 16 небольших глав без названий, каждая по 5–10 страниц максимум. Такая структура напоминает как детскую литературу, так и кинематограф с его делением по кадрам (глава-кадр). В сочетании с особенностями стилистики изложения эта книга выглядит как готовый сценарий к новому

байопику о композиторе для советских детей и юношества. Такое предположение вполне уместно, если вспомнить, что в 1946 году вышел фильм «Глинка» выпускника фортепианного отделения Ленинградской консерватории Лео Арнштама (сценариста и режиссёра), который получил Сталинскую премию (1947) и участвовал в международном фестивале в Каннах (1946). А в 1952 году выйдет ещё один байопик «Композитор Глинка» режиссёра Григория Александрова (с блестящей плеядой актёров и даже музыкантов – С. Рихтер сыграл Листа). Фильм получил три международных премии в 1953 и 1954 годах (Локарно, Эдинбург, Мехико). Собственно этот фильм и станет советским каноном Глинки для подавляющего большинства советских зрителей-читателей-слушателей.

В книге же Успенского зафиксированы все мифы о Глинке, которые стали каноническими в советский период: близость декабристов и их влияние на Глинку, знательная оппозиция и даже борьба Глинки против царя и аристократов, народная музыка как основа его творчества, тесная дружба Глинки и Пушкина, Глинка как наследник Бетховена, отсутствие западного влияния на музыку русского композитора (точнее, тотальная «переделка» этого влияния до неузнаваемости) и др. Наиболее сконцентрированно эти концепты переданы в послесловии, где названа оскорблением надпись на могильной плите Глинки в Берлине, составленная по-немецки З. Денном: «императорский капельмейстер, первый национальный композитор России, гениальный художник, терпевший при жизни насмешки, обиды и притеснения от придворных и от царя, непризнанный знатью, порвавший всякую связь с аристократическим обществом и двором». Всё послесловие можно назвать своеобразным

содержательным и стилевым дайджестом по «советскому» Глинке с устойчивыми лексическими оборотами и выражениями. Кульминацией этого панегирического образа Глинки стало заключение, где дана ссылка на слова И. Сталина (из его доклада 1941 года), который называет великую русскую нацию не только «нацией Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого» но и «нацией Глинки и Чайковского».

Глинка в интернете: культурный ресайклинг или проблема выбора

Советский образ композитора в «ЖЗЛ» оказался чрезвычайно устойчивым на протяжении почти 70 лет, и если не полностью удовлетворял запросы массового читателя/слушателя до конца XX века, то не противоречил основным концептам в его образе и трактовке музыкального наследия. Подобно Мусоргскому, чья новая биография была издана только спустя 75 лет, в 2009 году, советский образ Глинки должен был собрать критическую массу, чтобы появилась новая книга о нём в серии «ЖЗЛ» в 2019 году. Этой «критической массой» стали как политические, идеологические изменения после 1991 года, так и юбилей композитора в 2004, инициировавший не только большое количество новых материалов и ракурсов (с том числе, например, о его церковной музыке), но и иные интерпретации ранее канонических произведений и фактов биографии [5]. Разброс нарратива, а фактически культурный ресайклинг [6; 7] о композиторе в XXI веке зафиксирован, в первую очередь, в энциклопедиях, циркулирующих в интернет-пространстве: от Православной и Большой российской – до русскоязычной Википедии.

В этом весьма пёстром и даже можно сказать альтернативно-плюралисти-

ческом культурном контексте выход в 2019 году в серии «ЖЗЛ» монографии о Глинке *Екатерины Владимировны Лобанковой* можно считать явлением уже симптоматичным, точнее, результирующим в определённой степени. И автор это подтверждает, аккумулируя и объясняя мифы о Глинке за 100 лет и те изменившиеся условия XXI века, в которых оказалась фигура композитора¹⁵. Сама книга, как и многие нарративы серии в этом столетии, балансирует между беллетристикой и научной монографией. За последнее отвечает объём издания (почти 600 страниц), списки источников, включающие архивы и самые современные исследования о Глинке и эпохе, более 700 примечаний и ссылок на многочисленные научные – в том числе западные – исторические концепции. Идеи Р. Дж. Коллингвуда и Школы «Анналов», без сомнения, оказали влияние на Е. Лобанкову не только в её научных работах о Глинке, но и в этом издании. Так, проблемность в изложении материала демонстрируется уже в подзаголовке книги: «Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни».

Вслед за Базуновым, но с новых научных позиций, автор трактует фигуру Глинки как естественную личность своей эпохи, не давая никаких оценок. Вместо этого сообщается масса интересных подробностей, которые были характерны для современников Глинки, но утеряны для читателя сегодня. И потому современная аудитория не может исторически-корректно понять ни поступок героя, ни его музыку, – таков культуртрегерский пафос автора монографии.

Если с советскими нарративами «ЖЗЛ» новый Глинка переключается поглощённостью эпохой, то с Базуновым связывает чёткое дистанцирование автора и его героя – Глинки, а также

безоценочность суждений и совсем не панегирический тон высказывания (кстати, в обоих случаях много пишут о финансах Глинки). Удивительно, что у обоих авторов герой становится близок читателю именно как личность. И если у Базунова этому способствует ещё малая историческая дистанция, то автор 2019 года нарочито применяет приёмы современных СМИ, столь привычные в интернет-пространстве: деление не только на части и главы, но и на мини-параграфы по две-пять страниц, подобных газетно-журнальным интернет-материалам.

Функционируя наподобие хэштегов в главе и всей части, каждый из этих параграфов имеет своё название, порой эпатазирующее, экстравагантное, парадоксальное и почти скандальное, часто имеющее аллюзии, ассоциации и даже парафразы на интеллектуальные научные издания: *Украденная невеста и разборные мосты*, *«Кадриль болезней»*, *Были Глинка декабристом*, *Почему Глинка не сочинял симфонии*¹⁶, *Музыкальные «объединения»*, *Триумф композитора, или Как Глинка «вышел в гении»*¹⁷, *«Руслан и Людмила» как гламур*¹⁸. Названия же самих частей можно рассматривать как ключевые слова книги: *русский дворянин, национальный композитор, странствующий меланхолик*. Ассоциативный ряд в названиях книги — это отдельная тема, он взывает к культурному тезаурусу читателя (литературному, художественному и музыкальному). Все эти качества свидетельствуют, что книга выполняет функцию и новой научной монографии о композиторе, которой не было более полувека, о чём автор сам и заявляет.

Просветительскую функцию несут не только уже упомянутые названия, но и многочисленные подробности из повседневной жизни глинкинской эпохи: напри-

мер, *Словарь болезней XIX века*, где даже перечислены симптомы и методы лечения в ту эпоху. Или же в духе современных туристических компаний даны путеводители как бы от лица главного героя книги: *Путеводитель по Неаполю от Глинки* с четырьмя маршрутами, *Путеводитель по Испании от Глинки*, который включает топ-10 мест, обязательных к посещению. Эту же цель преследует постоянная забота о читателе, когда Е. Лобанкова сравнивает какое-либо явление того времени с современным аналогом, обязательно комментируя, например, рейтинг лучших и худших романсов Глинки, согласно мнению критика Ф. Толстого, изданных Ф. Т. Стелловским в 1854–1855 годах. Особенно это показательно при объяснении понятий «нация» и «народность» тогда и сейчас. Эту дистанцию сокращает и заключение, названное «После Глинки», где читателю сообщают важную информацию о наследниках Глинки (вплоть до Доктора Лизы) и имения Новоспасского. Эти сознательные и нарочитые исторические мерцания стягивают в единый временной континуум и выпукло показывают «прошлое в настоящем», заставляя нарратив о композиторе восприниматься в виде ядра и многочисленных concentрических кругов вокруг него.

Услышать Глинку сегодня — последняя страница книги — фиксирует ракурс «русского европеизма», с позиций которого автор предлагает слушать музыку Глинки в XXI веке. И опять, подобно подборке Померанцевой в павленковской серии, в 2019-м читателю рекомендуют список сочинений композитора — первое «погружение», в котором видна траектория от романсов до опер. Эта форма общения с читателем (выбор редакции, выбор эксперта) напоминает популярные ныне в разных интернет-ресурсах



совместный челленджер со стриминговым сервисом. Попытка корректно связать историю и современность в биографическом нарративе о Глинке – наиболее яркая черта этой монографии для миллениалов, и указание «16+» на книге однозначно на это намекает.

В результате анализа биографий Глинки в серии «ЖЗЛ» можно констатировать явное присутствие механизмов культурного ресайклинга, например: феномен «забывания» в советском каноне музыканта, эффект «двойного ресайклинга» в современной версии композитора,

а также «личный подход» в интерпретациях глинкинского нарратива разными авторами, связанный чаще всего с их профессиональными интересами.

А если учесть, что из названных книг «ЖЗЛ» в интернет-пространстве свободно дрейфуют и легко находятся в электронных оболочках книжные имиджи Глинки 1892, 1950 и 2019 годов, то современный читатель и слушатель будет выбирать «под себя», какой Глинка ему ближе, доступнее и «роднее». И с какого Глинки начинается русская музыка – он тоже будет решать сам.

Примечания

¹ И. А. Давидов стал автором биографии о Бетховене, Л. К. Давыдова – о Шопене, а М. А. Давыдова – о Мейербере, Моцарте и Шумане.

² См.: Иванова Е. А. Жанр «новой биографии» в творчестве Эмиля Людвиг: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2014. 220 с.

³ Здесь и далее см.: Базунов С. А. М. И. Глинка: Его жизнь и муз. деятельность: Биограф. очерк С. А. Базунова: С портр. Глинки и муз. прил., состоящим из выбора его произведений для фортепиано и пения / [Сост. А. М. Померанцева]. СПб.: тип. т-ва «Обществ. Польза», 1892 (обл. 1891). 78, [2], 16 с.

⁴ Этот выбор расходится с трендом XX века, в котором «Камаринская» занимает первое место при знакомстве с музыкой Глинки.

⁵ Здесь и далее см.: Слётовы П. и В. Глинка. М.: Изд. и тип. Журн.-газ. объединения, 1935. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий под редакцией М. Горького, М. Кольцова и А. Тихонова; вып. 17–18). 287 с.

⁶ Примечательно, что с этого времени опера везде будет фигурировать под таким названием. А издание чуть ли не автографа композиторского плана, возможно, является тенденцией к «возвращению истинного Глинки» в СССР, как и других композиторов.

⁷ Политинформация была одной из важнейших форм обязательной идеологической работы в СССР. Появившись сначала в армии, с 1947 года она стала неотъемлемой частью среднего и высшего образования, а затем всей общественной жизни советского человека.

⁸ Скорее всего, выбор именно Мусоргского в качестве первого из русских композиторов в советской версии был обусловлен влиянием идеалов РАПМ (Российской ассоциации пролетарских музыкантов), которые были достаточно сильны в то время. Как известно, среди тех композиторов, которых идеологи РАПМ безоговорочно оставляли на «пароходе современности», были двое – «героически-революционный» Бетховен и «народно-крестьянский» Мусоргский.

⁹ О нём см., например, воспоминания его второй жены Тамары Витальевны Слётовой (1930–2020): *Пётр Слётов. Лагерные годы.*

URL: https://www.youtube.com/watch?v=D_upVB7s8Qc (дата обращения: 10.01.2022).
Предоставлено Талдомским историко-литературным музеем.

¹⁰ См.: Эрлихман В. В. ЖЗЛ: замечательные люди не умирают // Россия и современный мир. 2012. № 2. С. 213–223.

¹¹ О нём см.: Артамонов Ю. А. Бугославский С. А. // Православная энциклопедия.
URL: <https://www.pravenc.ru/text/153545.html> (дата обращения 10.01.2022).

¹² Здесь и далее см.: Бугославский С. А. Глинка. М.: Молодая гвардия, 1943 (Великие люди русского народа). 44 с.

¹³ О нём см.: Успенский В. В. // Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». URL: <https://lavkarisateley.spb.ru/enciklopediya/u/uspenskij-> (дата обращения 10.01.2022).

¹⁴ Здесь и далее см.: Успенский В. В. Глинка. 1804–1857 / Примеч. А. А. Орловой. Л.: Мол. гвардия, 1950. 267 с.

¹⁵ Здесь и далее см.: Лобанкова Е. В. Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. 591 с.

¹⁶ Парафраз на статью: Друскин М. С. Почему Бах не писал оперы / Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Л.: Сов. композитор, 1987. С. 181–185.

¹⁷ Парафраз на книгу: Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 336 с.

¹⁸ Лексема «гламур» стала наиболее часто встречаться в отечественной культурной практике в 2000-е годы и, как правило, по отношению к явлениям масскультуры, имея отрицательную оценочную коннотацию.

Список источников

1. Kupets L. A. The Cultural Canon of Russian Music in the Series “The Lives of Wonderful People” (From the End of the 19th to the First Decades of the 21st Century) // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2021. No. 4, pp. 93–106.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.093-106

2. Букина Т. В. Б. В. Асафьев и музыкальное просвещение послереволюционной эпохи: музыкознание на службе у социалистического строительства // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 369–391. <http://dx.doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00018>

3. Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery. Ed. Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford, Eng.: Oxford University Press, 2017. xiii, 434 p. Published to British Academy Scholarship Online: January 2018. <http://dx.doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.001.0001>

4. Горбунова Н. А. Н. Я. Мясковский на страницах журнала «Советская музыка» 1933–1951 годов: контент-анализ // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 223–232. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.223-232

5. Секушина Ю. А. Междисциплинарный научный семинар «Формы культурного ресайклинга в современной России: тенденции и интерпретации» // Русская литература. 2020. № 2. С. 240–242. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2020-2-240-242>

6. Журкова Д. А. Телепроект «Старые песни о главном». Особенности интерпретации лейтмотивов советской культуры // Вестник славянских культур. 2021. Т. 59. С. 33–47. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-33-47>



7. Лашченко С. К. «...отношения без всяких видов...» (М. И. Глинка и Гедеоновы) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20, вып. 2. С. 308–320. <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2019.20.3.029>

Информация об авторе:

Л. А. Купец – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов.

References

1. Kupets L. A. The Cultural Canon of Russian Music in the Series “The Lives of Wonderful People” (From the End of the 19th to the First Decades of the 21st Century). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 93–106.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.093-106

2. Bukina T. V. B. V. Asaf'ev i muzykal'noe prosveshchenie poslerevolutsionnoy epokhi: muzykoznanie na sluzhbe u sotsialisticheskogo stroitel'stva [Asaf'ev and Musical Education of the Post-Revolutionary Era: Musicology at the Service of Socialist Construction]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies]. 2020. No. 1 (32), pp. 369–391. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00018>

3. *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Ed. Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford, Eng.: Oxford University Press, 2017. xiii, 434 p. Published to British Academy Scholarship Online: January 2018. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.001.0001>

4. Gorbunova N. A. Nikolai Myaskovsky on the Pages of the Journal “Sovetskaya Muzyka” During the Years 1933–1951: Content Analysis. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 223–232 (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.223-232

5. Sekushina Yu. A. Mezhdistsiplinarnyy nauchnyy seminar “Formy kul'turnogo resayklinga v sovremennoy Rossii: tendentsii i interpretatsii” [Interdisciplinary Scientific Seminar “Forms of Cultural Recycling in Modern Russia: Trends and Interpretations”]. *Russkaya Literatura* [Russian Literature]. 2020. No. 2, pp. 240–242. (In Russ.) <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2020-2-240-242>

6. Zhurkova D. A. Teleproekt “Starye pesni o glavnom”. Osobennosti interpretatsii leytmotivov sovetskoy kul'tury [“Old Songs about the Main Things” Television project. Features of the Interpretation of the Soviet Culture’s Leitmotifs]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2021. Vol. 59, pp. 33–47. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-33-47>

7. Lashchenko S. K. «...otnosheniya bez vsyakikh vidov...» (M. I. Glinka i Gedeonovy) [“...Relationships without any Varieties...” (Mikhail Glinka and the Gideonovs)]. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii* [Journal of the Russian Christian Academy for the Humanities]. 2019. Vol. 20, Issue 2, pp. 308–320. (In Russ.) <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2019.20.3.029>

Information about the author:

Lyubov A. Kupets – Ph.D. (Arts), Associate Professor at the History of the Music Department, Head at the Department of Music of the Finno-Ugric Peoples.

Поступила в редакцию / Received: 10.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 21.02.2022





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

Музыкальная историография

Научная статья

УДК 78.07+7.036.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.156-166

Ресайклинг Игоря Стравинского в журнале «Советская музыка» периода 1933–1966 годов

Наталья Александровна Горбунова

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

natalya.gorbunova@glazunovcons.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1378-4815>

Аннотация. Репутация Игоря Стравинского в сталинскую эпоху была незавидной, однако в начале 1960-х произошёл резкий всплеск интереса, связанный с его визитом в Москву. Эта метаморфоза мнений подготавливалась и формировалась в том числе средствами печати, в частности – в главном советском музыкальном журнале «Советская музыка» (с 1992 г. – «Музыкальная академия»). Исследование основано на рецептивной методологии; контент-анализ материалов 1933–1966 годов показывает, как в условиях почти полной отстранённости от музыки композитора критики создавали ему репутацию формалиста и предателя, а также демонстрирует попытку «советизации» облика Стравинского в период «хрущёвской оттепели». В сталинский период его имя встречается в журнале лишь эпизодически, при этом он справедливо считается представителем буржуазного искусства. В начале 1960-х его вновь называют русским композитором и даже пытаются хвалить музыку, совершенно чуждую советскому стилю. Хотя «советизировать» Стравинского не удалось, столь резкие трансформации в отношении к нему подчёркивают уникальность его творческой личности.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, журнал «Советская музыка», социалистический реализм в музыке, рецептивные исследования, контент-анализ

Для цитирования: Горбунова Н. А. Ресайклинг И. Стравинского в журнале «Советская музыка» периода 1933–1966 годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 156–166. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.156-166

Musical Historiography

Original article

The Recycling of Igor Stravinsky in the Journal “Sovetskaya Muzyka” During the Period of 1933–1966

Natalya A. Gorbunova

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
natalya.gorbunova@glazunovcons.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1378-4815>*

Abstract. Stravinsky’s reputation in the Stalin era was tenuous, but in the early 1960s there was a strong surge of interest connected with his visit to Moscow. This metamorphosis of opinions was prepared and formed, among other things, through the press, in particular – in the chief Soviet music journal “Sovetskaya muzyka” (“Muzykal'naya Akademiya” since 1992). This research work is based on receptive methodology; the content analysis of materials during the period of 1933–1966 demonstrates how in the conditions of almost complete failure to examine his music the critics created the reputation for him of a “formalist” and a “traitor,” and also demonstrated the attempt to “Sovietize” his emergence during the “Khrushchev thaw”. During the Stalin period, Stravinsky’s name appears in the journal only episodically, when he is arguably viewed as a representative of “bourgeois art.” In the early 1960s he was again labelled a Russian composer, and the attempt is even made of appraisal of his music, which is so remote from the Soviet musical style. Although it was not possible to “Sovietize” Stravinsky, such extreme changes of the Soviet authorities’ attitude of him emphasize the uniqueness of his artistic personality.

Keywords: Igor Stravinsky, journal “Sovetskaya muzyka,” socialist realism in music, receptive research, content analysis

For citation: Gorbunova N. A. The Recycling of Igor Stravinsky in the Journal “Sovetskaya Muzyka” During the Period of 1933–1966. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 156–166. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.156-166

Одним из самых интересных моментов жизни композитора Игоря Стравинского для сторонних наблюдателей стало его неожиданное приглашение на проезд в Москву в 1962 году. Подводя итоги этого визита, музыковед И. Нестьев писал: «Не секрет, что отношение советской критики к Стравинскому... складывалось не совсем нормально. Здесь бывали самые резкие крайности: от безудержных восторгов в 20-е до полного отрицания в 40–50 годы»¹. В своей оценке

Нестьев был единодушен с американским критиком Борисом Шварцем, который первым выделил три этапа советской критической мысли, включая «переходный» период 1930-х².

Основная гипотеза этой статьи продолжает нить рассуждений Филиппа Юэлла о том, что хотя в период хрущёвской оттепели была осуществлена неудачная попытка «советизации» Стравинского и до этого советская музыкальная критика (главным образом

в лице журнала «Советская музыка») отрицала творчество мастера, реально картина не была абсолютно гомогенной [1]. В наши дни нарратив журнала представляется перспективным материалом для исследования механизмов «советизации» музыкантов и композиторов, а также их творчества, что было отмечено современными исследователями [2; 3; 4; 5; 6]. Воспользовавшись методологией Е. Добренко и М. Раку и сравнив материалы двух периодов, попытаемся выявить основные доминанты журнального имиджа композитора и определить момент переосмысления его репутации³.

Положения исследования основаны на контент-анализе статей ежемесячного журнала «Советская музыка» (с 1992 – «Музыкальная академия») периода 1933–1966 годов, а также на современных исследованиях о Стравинском, помогающих восстановить исторический контекст⁴ [6; 7].

Журнал начали издавать в феврале 1933 года, спустя год после создания Союза советских композиторов; до 1957 года он был единственным журналом Союза и был нацелен в первую очередь на моделирование и трансляцию мифологизированного образа соцреалистического искусства. В тот период должность главного редактора журнала занимали: Н. И. Челяпов (до 1937), М. А. Гринберг (до 1940), Д. Б. Кабалевский (до 1946), А. А. Николаев (в 1947), М. В. Коваль (с № 1 1948 года до № 2 1952), Г. Н. Хубов (№ 3 1952 – № 9 1957), Ю. В. Келдыш (№ 11 1957 – № 2 1961) и Е. А. Грошева (с № 3 1961).

Имя Стравинского появлялось на страницах журнала ещё с первых выпусков, но до смерти Сталина и даже позже это, как правило, лишь краткие упоминания.

Среди авторов публикаций о нём в «Советской музыке» – выдающиеся музыковеды А. Альшванг, Ю. Келдыш, Г. Шнеерсон и И. Нестьев, композиторы Д. Кабалевский и Т. Хренников.

В советской России Стравинский по полному праву считался формалистом и представителем буржуазной культуры. Вместе с тем неоднозначность репутации заметна уже в монографии Б. В. Асафьева, написанной в 1926 году, где он оценивается как русский композитор с мировым именем; по свидетельству М. Друскина, Стравинский входил тогда в число самых репертуарных современных авторов⁵. С одной стороны – учёба у Н. Римского-Корсакова и триумф первых трёх балетов, отмеченных его влиянием, с другой – эмиграция и отторжение круга русской интеллигенции, которая связывала его с родным Петербургом, считала, что Стравинский свернул с верного пути, и осуждала его за изменчивость мнений.

Соответственно, в журнале 30-х годов информация о Стравинском как представителе буржуазного мира табуировалась и часто сводилась к констатации фактов⁶. Глубоко интересовавшийся современной музыкой и почитавший талант Стравинского, Друскин в обзоре западноевропейской музыки, опубликованном в № 2 (1933), кратко сообщает о «чрезвычайно трудном» скрипичном концерте и «холодно встреченном прессой» концертном дуэте для скрипки и фортепиано, о *Capriccio* (1929) и Симфонии псалмов (1930)⁷.

В 1930-е эпизодически упоминаются связи Стравинского с русской культурой, часто в ретроспективе, видимо, чтобы возвеличить её значение в глазах слушателей. Так, Л. Лебединский в № 4 (1933) заявляет, что к 1905 году «в большинстве



своём новые “крайние” течения (Стравинский, Прокофьев) вытекли из импрессионизма Р.-Корсакова, панславянского национализма Бородина, натуралистических тенденций Мусоргского»⁸. В воспоминаниях Р. Роллана о встрече со Стравинским в 1914 году, публикуемых в контексте антифашистских настроений в № 5 (1935), ярким штрихом очерчено его увлечение русской стариной⁹. Однако это редкий случай, поскольку на тот момент Стравинский уже занял позицию «чужака», что часто подчёркивается на лексическом уровне.

В объёмной публикации «Идейный путь Стравинского» Альшванга в № 5 (1933) он – «буржуазный композитор», «идуший к гибели вместе со своим классом». Обсуждая сюжетный ряд его произведений (а не музыкальный стиль, что удобно для идеологической оценки), автор отмечает «сужение и крайнее обеднение сферы деятельности» маэстро, а творчество называет «упадочным» и «неполноценным»¹⁰. О приближающейся гибели западного симфонизма, которая выгодно оттеняла провозглашаемые успехи пролетарской культуры, в № 5 (1935) писал К. Кузнецов: называя симфонизм Онеггера прогрессивным, но всё равно чуждым *советскому* вследствие отличий «идеологической базы», Стравинского он лишь бегло упоминает в ряду французских композиторов¹¹.

В 1940-е годы содержание журнала становится менее декларативным (главный редактор – Кабалевский). Накануне десятилетия Стравинский эмигрировал в США, что отмечено в «Хронике». Теперь репутация формалиста-западника ещё более снижается, чаще можно встретить осуждающие мнения. Так, в 1946 году Г. Шнеерсон в очерке «Музыкальная Франция» писал о «бесприн-

ципности его художественного мирозерцания, готового откликнуться на любой “социальный заказ”, будь то католическая месса или популярный джаз-оркестр Вуди Германа, широко разрекламировавший свой “альянс” со Стравинским»¹². В связи с печально известным Постановлением об опере В. Мурадели, в № 1 (1948) отмечается «порочная связь Стравинского, Прокофьева, Мясковского с модернизмом»¹³. В других обстоятельствах такое соседство могло бы оказать честь представителям отечественного искусства.

В серии обличительных статей в № 2–4 (1948) новый редактор Коваль резюмирует «советский» взгляд на Стравинского и Прокофьева. В его интерпретации Стравинский, уехав из России, утратил «русскость»: из «огромного художника» он превратился в «музыкального фокусника и дельца»; Прокофьев «шёл по той же дорожке», но вернувшись в СССР, «обрёл новую живительную силу», которая помогает ему бороться с ошибками юности; их востребованность и славу за рубежом он объясняет деморализацией общества¹⁴. Образ, описанный Ковалём, навеивает ассоциации с мотивами былин: вспомним, как горсть родной землицы оберегала богатырей, насыщала их энергией, в то время как на чужбине их силы быстро кончались. Отдельных слов заслуживают «волшебные» метафоры о Стравинском, впоследствии часто используемые. Конечно, эта лексика навеяна и его «Петрушкой», и «Жар-птицей» (именно эти произведения могли пробудить у советского читателя хоть какие-то музыкальные ассоциации), но в то же время негатив, улавливаемый здесь, выявляет критерии соцреализма. Во-первых, в фокусе есть обман; обман – это

отсутствие правды, а правдивость была провозглашена как важнейший признак реализма. Во-вторых, фокусник (в отличие от волшебника) ассоциируется с хитростью, проворством, ловкостью – чертами, якобы более востребованными в буржуазном «продажном» обществе.

В первые годы «хрущёвской оттепели» Стравинский всё так же упоминается в контексте темы «кризиса буржуазной культуры». В № 9 и 10 (1953) Кабалевский, описывая свои парижские впечатления, упоминает оперу «Похождения распутника» («Похождения повесы», 1951) в качестве примера американской идеологической оккупации театра Opéra-Comique¹⁵. В одном из разделов статьи с говорящим названием «В модернистском тупике» Кабалевский оценивает содержание оперы как «нелепое и отвратительное», отмечает «гнетущее чувство брезгливости» после спектакля. «Никак нельзя избавиться от впечатления, что Стравинский сознательно подавляет всё живое и естественное в своей музыке», – пишет он¹⁶. Желая создать у читателя ощущение лживости и глупости западного искусства, автор помещает слова *опера*, *пьеса*, *мораль* и *герой* в кавычки; встречаются метафоры «уникальная женщина» (имеется в виду бородатая турчанка из цирка), «радости жизни» (разврат); музыку он называет «холодной эклектичной мешаниной» и делает общий вывод о «страшной деградации творчества» Стравинского, «приведшей к полному отрицанию подлинного искусства». Постановка «Петрушки» в Grand Opera, напротив, вызывала мысли «о былых, давно утраченных связях Стравинского с традициями его русских учителей»¹⁷.

Особого внимания заслуживает анонимная рецензия 1957 года «О высту-

плении Игоря Стравинского» на публикацию «Тридцать пять ответов на тридцать пять вопросов» (без указания источника). Поскольку в ней сообщается о нежелании Стравинского посетить СССР, авторская позиция сводится к осуждению его за «грубое отречение от своей бывшей родины», погрузившее его в «болото космополитизма», с попутным восхвалением «Жар-птицы» и «Петрушки»¹⁸. Остаётся сожалеть, что нельзя атрибутировать имя автора этого беспрецедентно красноречивого высказывания. По его мнению, Стравинский «осмелился противопоставить себя народу», «предав высокие идеалы гуманистического искусства», а его сочинения «давно уже находятся за пределами здравого смысла»; это «безродный отщепенец», «мистер» и «озлобленный себялюбивый старец и, в конце концов, «бывший русский композитор». В тексте много слов со сниженной стилистикой: «докатился... до додекафонной системы», «решил соригинальничать», «кичится», «глумится» и т. д. Бросается в глаза редкое, но эффектное использование «религиозной» лексики в качестве пейоратива (западные критики «воскуряют фимиам» Стравинскому; сам он «сложив молитвенно руки, поручает себя милостивому покровительству ещё неканонизированного благочестивого искусства» Антона Веберна и т. д.). Путём пересечения тем религии и буржуазного искусства, объединённых каноном табу, создаётся максимальное разграничение между модернистами и советским читателем.

Статья Келдыша 1960 года «Балет “Агон” и “новый этап” Стравинского» – образец более благородной и сдержанной критики. Автор обращает внимание читателя на сохранение характерных



черт композиторского стиля в последнем на то время балете (1957), а также доказывает, что его обращение к додекафонии – вполне ожидаемое явление. Тем не менее Келдыш упрекает Стравинского в равнодушии к материалу, которое было неприемлемо с точки зрения соцреалистической картины мира: «“Додекафонный этап”... свидетельствует... о печальном старческом бессилии и полном оскудении выдумки, которое он тщетно пытается прикрыть ложной мудростью веберновского музыкального верования, получившего несколько запоздалое признание с его стороны»¹⁹. Здесь вновь иронично используется религиозная лексика: «грехопадение», «эстетическое евангелие», «покаявшийся мастер», «многоликое божество» (о Стравинском) и др. Наконец, касаясь исторической роли мастера в развитии современного балета, Келдыш заявляет, что новаторство его – это проявление лицемерия и эпатажа. Нелестные цитаты из высказываний С. Дягилева и С. Лифаря о Стравинском как о балетном композиторе вполне способны убедить советского читателя в том, что «рабу моды и её причуд» изначально было противопоказано писать балеты. Заключение звучит как приговор: «Путь Стравинского в балете вёл... к глубокому кризису жанра и подрыву самых его основ»²⁰.

Почти через год в журнале «Советская музыка» появилось интервью с Хренниковым, в котором он рассказывает о встречах со Стравинским на фестивале современной музыки в Лос-Анджелесе 1–11 июня 1961 года; в конце опубликованы две телеграммы Стравинского о согласии посетить Москву. Именно с этой публикации можно наблюдать трансформацию отношения к Стравинскому. В материале, окрашенном но-

стальгией, постоянно подчёркивается связь Стравинского с Россией, а через неё – с Советским Союзом: «Взгляд его стал мягче, голос теплее, когда он заговорил о России»²¹. Делегация советских музыкальных деятелей названа просто русской делегацией и даже «посланцами родины». Бытовые детали (говорил на русском, из всех посетителей принял только их, пригласил домой), а также акцент на возрасте («маститый», «старый»), создают привлекательный образ уважаемого, доброго и простого человека. В статье нет прямого ответа на предложение отметить восьмидесятилетие в СССР, но подчёркивается интерес Стравинского: «Я в своё время уехал из царской России, а не из советской...». Оказывается, все нелестные высказывания о советской музыке «приписывались ему недобросовестными интервьюерами, а у него не было ни сил, ни времени всё это опровергать»; читателю навязывается мысль, что если он и не сможет приехать, то по причине слабого здоровья²².

Затем описывается встреча Стравинского и советской делегации с западными репортёрами, в которой отражается взаимная враждебность последних. Реакция композитора на происходящее умалчивается, ведь затронута нечто более важное – гордость и честь советского народа. Один из репортёров спросил у Стравинского, «зачем ему ехать в страну, где его музыку не исполняют и не любят». «Мы с возмущением немедленно опровергли эти лживые измышления», – пишет Хренников²³.

В небольшом очерке Нестьева о гастрольях Стравинского в СССР в № 12 (1962) Стравинский назван уже «большим русским музыкантом» (в настоящем). Автор не умалчивает о сло-

жившемся противоречивом взгляде на личность и творчество Стравинского: «На своём долгом пути он немало ошибался... и со многими его эстетическими установками мы вряд ли когда-нибудь согласимся...»²⁴. Таким образом, автор переносит вину за «ошибки» Стравинского на окружающую его культурную среду. Но даже приезд в СССР не мог обеспечить ему полную «индугенцию»: об исполнении «Петрушки» и «Весны священной» Нестьев говорит в панегирическом ключе, но отмечает равнодушие публики к музыке «Орфея», Симфонии в трёх частях и «Оды»²⁵.

Спустя два года в журнале появляется рецензия Нестьева на симфонический концерт под управлением Е. Светланова, где были исполнены «Прометей» Скрябина, Виолончельный концерт Мясковского и сюита из балета Стравинского «Игра в карты»; музыку Стравинского автор называет «гвоздём программы» и «заморским угощением»²⁶. В статье изложена история создания балета, не известного советскому слушателю; характер музыки описан как «пародийный» с «беззлой ироничностью». Если в 1953 году Кабалевский писал, что «Стравинский проявляет свойственное ему умение снабжать фальшивым звучанием любой материал, к которому он прикасается», то теперь «дразнящие кляксы» и «фальшивизмы» предстают неотъемлемыми чертами стиля композитора, а «увлекательные неожиданности» в гармонии вызывают «неизменную улыбку»²⁷. Нестьеву эта музыка навеяла умильную пасторальную картинку с пляшущими Гайдном, Вебером, Россини и Штраусом: и это не издёвка, а искренний восторг перед музыкой «фокусника-мистификатора» Стравинского, «уме-

ющего ловко и изящно переодеваться в любые наряды прошлых эпох»²⁸.

В отчёте о работе Ленинградской филармонии, опубликованном в № 2 (1966) сообщается об исполнении музыки балетов «Петрушка», «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи» и «Агон»; автор предполагает, что Мравинский положил начало монографическому циклу и выражает мысль о родстве душ Стравинского и Мравинского, в котором общим знаменателем является «культ разумного, культ совершенного мастерства» – ещё одно свидетельство «советизации» Стравинского²⁹.

В том же году возрастает интерес к биографии композитора, особенно русского периода: в № 8 осуществлена первая публикация его писем 1910–1917 годов к Рериху (Рериховский фонд Государственной Третьяковской галереи, ф. 44, № 1339–1344), демонстрирующих работу над балетом «Весна священная», а также писем Равеля Стравинскому (R. Craft “Conversations with Igor Stravinsky”, перевод с английского А. Афонинной) об оркестровке партитуры «Хованщины», выполненной по заказу Дягилева в 1913 году³⁰.

В № 10 (1966) доцент Тбилисской консерватории Гиви Орджоникидзе пишет о восстановлении «фокинских» постановок «Жар-птицы» и «Петрушки» на сцене Большого театра после тридцатилетнего перерыва. Автор анализирует исключительно музыкальную и хореографическую составляющие балета, оставляя без внимания идеологические моменты; он считает, что изменившееся со временем восприятие музыки композитора требует от постановщиков менее традиционной хореографии. Тем не менее эстетические взгляды Стравинского были оценены с точки зрения



соцреалистических принципов народности и реализма, автор статьи видит в них опору на «самые глубинные пласты народного искусства», а музыку финала сравнивает с музыкой Глинки и Бородина («знак качества» с позиции советского музыкознания)³¹.

В № 12 (1966) напечатаны переводы с чешского и английского интервью с А. Рубинштейном, Стравинским и Д. Мийо. В небольшом вступлении редакция выражает Стравинскому сочувствие по поводу «демагогических и невежественных», по её мнению, реплик, приписанных композитору газетой *New York Review of Books*, которой он давал интервью (перевод М. Подберезского)³². Можно сказать, что теперь Стравинский видится в советском сознании не типичным представителем буржуазного мира, а его пленником; «очернение» его имени используется для того, чтобы вызвать сочувствие читателя.

Итак, попытка советизации Игоря Стравинского в журнале во времена «хрущёвской оттепели» была идеологически оправданна, но оказалась безуспешной. Результаты контент-анализа журнальных материалов 1933–1966 годов демонстрируют постепенное ослабление к нему уничижительного отношения. В начале периода он видится читателю предателем высоких идеалов настоящего искусства, представителем «загнивающего» Запада и «бывшим русским композитором». Иногда его образ используется как пример того, как может «испортить» русского композитора буржуазное общество (например, в анонимной статье 1957 года). При этом чи-

татель не должен испытывать жалости к Стравинскому. Часто делается акцент на его возрасте, иногда авторы видят причину тех или иных творческих решений композитора в старческом слабоумии. Этот образ создаётся при помощи ярких эпитетов и метафор, религиозной и стилистически-сниженной лексики и иронии.

В 1961 году, в преддверии визита Стравинского в СССР, происходит резкая перемена в отношении и к самому мастеру, и к его искусству. Предпринимается попытка «подогнать» образ Стравинского под традиционный миф: его космополитизм опровергается, всячески подчёркиваются все русские черты (язык, воспоминания о России и о людях). Среди всего творческого наследия выделялись только балеты «Весна священная», «Жар-птица» и «Петрушка», поскольку были связаны с национальной идеей и, как считалось, демонстрировали тесную связь Стравинского с русской школой в лице Римского-Корсакова. Особенно неприятные высказывания Стравинского в адрес СССР приписываются недобросовестным западным журналистам или остаются без комментариев. Образ безумного и злого старика-модерниста заменяется образом жертвы западной культуры.

Как и в советской действительности, в журнале «Советская музыка» «демаркационная линия» между группами советских и зарубежных композиторов всегда была очень чёткой. Игорь Стравинский представляет собой редкий случай композитора, способного переходить из одного «лагеря» в другой.

Примечания

¹ Нестьев И. Вечера Игоря Стравинского // Советская музыка (СМ). 1962. № 12. С. 92–93.

² Schwarz B. Stravinsky in Soviet Russian Criticism. The Musical Quarterly. Vol. XLVIII, Issue 3, July 1962, pp. 340–361. <https://doi.org/10.1093/mq/XLVIII.3.340>. Борис Шварц – американско-немецкий критик и скрипач русского происхождения, автор книги Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1970 (N.Y., 1972).

³ Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.; Добренко Е. А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Акад. проект, 1999. 560 с. (Современная западная русистика).

⁴ А также: Joseph C. M. Stravinsky Inside Out. Yale University Press, 2001. 320 p.

⁵ «Книга о Стравинском» И. Глебова увидела свет лишь в 1929 году и содержит обзор творчества до балета «Поцелуй феи» (Л.: Тритон, 1929. 399 с.). Автор отмечает несправедливую, по его мнению, попытку ограждения от Стравинского в русском обществе и призывает отказаться от осуждения его личности в пользу глубокого постижения искусства. Мнение Друскина приводит Л. Ковнацкая в предисловии к четвёртому тому Собрания сочинений М. Друскина (СПб.: Композитор, 2009. 596 с.).

⁶ Воробьёв И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013. С. 106. И. Воробьёв выделяет в эстетике соцреализма канон табу, который распространялся, прежде всего, на «любые проявления... буржуазного... и религиозного искусства». Следуя бинарной модели «советское»-«несоветское», «наше»-«чужое», заграничные новости воспринимались как не относящиеся к тематике журнала.

⁷ Друскин М. Хроника западноевропейской музыкальной жизни // СМ. 1933. № 2. С. 131.

⁸ Лебединский Л. Кризис буржуазной музыки и международное революционное музыкальное движение // СМ. 1933. № 4. С. 92.

⁹ Альшванг А. Идеальный путь Стравинского // СМ. 1933. № 5. С. 90–100.

¹⁰ Роллан Р. О Стравинском (Из дневников военных лет) // СМ. 1935. № 5. С. 59–61.

¹¹ Кузнецов К. О современном симфонизме на Западе // СМ. 1935. № 5. С. 27.

¹² Шнеерсон Г. Музыкальная Франция // СМ. 1946. № 11. С. 95–100.

¹³ Выступление тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки ЦК ВКП(б) // СМ. 1948. № 1. С. 14–26.

¹⁴ Коваль М. Творческий путь Шостаковича // СМ. 1948. № 2. С. 47–61.

¹⁵ Д. Кабалецкий в составе советской делегации побывал на Международном конкурсе пианистов и скрипачей имени Маргариты Лонг и Жака Тибо.

¹⁶ Кабалецкий Д. Месяц во Франции (второй очерк) // СМ. 1953. № 10. С. 70–74.

¹⁷ Там же, с. 73.

¹⁸ О выступлении Игоря Стравинского // СМ. 1957. № 10. С. 122–124.

¹⁹ Келдыш Ю. Балет «Агон» и «новый этап» Стравинского // СМ. 1960. № 8. С. 166–179.

²⁰ Там же, с. 169.

²¹ Встречи со Стравинским // СМ. 1961. № 9. С. 121–122. Скорее всего, сентиментальные подробности не надуманы автором, ведь «все, кто бывал в доме Стравинского, вспоминали о его привязанности к русскому быту и культуре»: русские книги, ноты, иконы были всегда на виду [6, с. 38].



- ²² Там же.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Нестьев И. Вечера Игоря Стравинского... С. 92.
- ²⁵ Там же, с. 93.
- ²⁶ Нестьев И. Скрыбин, Мясковский, Стравинский // СМ. 1964. № 12. С. 108–109.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же, с. 109.
- ²⁹ Бялик М. Симфонические премьеры // СМ. 1966. № 2. С. 88–89.
- ³⁰ Бернандт Г. Александр Бенуа и музыка: Письма: И. Стравинского Н. Рериху и М. Равеля И. Стравинскому // СМ. 1966. № 8. С. 47–66. Эта работа Стравинского, согласно мнению Я. Тимофеева, символизирует освобождение от влияния Римского-Корсакова [7].
- ³¹ Орджоникидзе Г. Реставрировать или творить? // СМ. 1966. № 10. С. 54–63.
- ³² Интервью: с А. Рубинштейном, И. Стравинским, Д. Мийо // СМ. 1966. № 12. С. 129–134.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ewell P. Stravinsky Reception in the USSR // Griffiths G. (Ed.). Stravinsky in Context (Composers in Context). Cambridge: Cambridge University Press, 2020, pp. 270–278. <https://doi.org/10.1017/9781108381086.037>
2. Купец Л. А. Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 179–191. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.179-191
3. Науменко Т. И. Дискуссии в советском музыкознании: «симфонизм» в эпоху избыточной словесности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 193–204. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.193-204
4. Panteleeva O. “How Soviet Musicology Became Marxist” // The Slavonic and East European Review. 97. NO. 1 [Modern Humanities Research Association, University College London: School of Slavonic and East European Studies, University College London]. 2019, pp. 73–109. <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.97.1.0073>
5. Fairclough P. From Enlightened to Sublime: Musical Life under Stalin, 1930–1948 // Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery. Edited by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.003.0007>
6. Баранова-Монигетти Т. Б. Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 38–77. <https://doi.org/10.34690/148>
7. Timofeev Ya. How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil // Rimsky-Korsakov and His World. Not Assigned, edited by Marina Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018, pp. 249–275. <https://doi.org/10.1515/9780691185514-010>

Информация об авторе:

Н. А. Горбунова – аспирантка кафедры истории музыки.

References

1. Ewell P. Stravinsky Reception in the USSR. Griffiths G. (Ed.). *Stravinsky in Context (Composers in Context)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, pp. 270–278. <https://doi.org/10.1017/9781108381086.037>
2. Kupets L. A. Genrich Orlov's Academic Style as a Phenomenon of Russian Culture in the Second Half of the 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 179–191. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.179-191
3. Naumenko T. I. Discussions in Soviet Musicology: The “Symphonic Genre” in the Epoch of Excessive Words. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 2, pp. 193–204. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.193-204
4. Panteleeva O. How Soviet Musicology Became Marxist. *The Slavonic and East European Review*. Vol. 97, No. 1 [Modern Humanities Research Association, University College London: School of Slavonic and East European Studies, University College London]. 2019, pp. 73–109. <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.97.1.0073>
5. Fairclough P. From Enlightened to Sublime: Musical Life under Stalin, 1930–1948. *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Edited by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. 2017. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.003.0007>
6. Baranova-Monigetti T. B. Notnaya biblioteka Stravinskogo v kontekste ego biografii i tvorchestva (po materialam Fonda Paulya Zakhera) [Stravinsky's Music Score Library in the Context of His Biography and Art (Based on the Materials of the Paul Sacher Foundation)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2021/2, pp. 38–77. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/148>
7. Timofeev Ya. How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil. *Rimsky-Korsakov and His World*. Not Assigned, edited by Marina Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018, pp. 249–275. <https://doi.org/10.1515/9780691185514-010>

Information about the author:

Natalya A. Gorbunova – Post-graduate Student at the Music History Department.

Поступила в редакцию / Received: 05.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.02.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Теория и история культуры

Научная статья

УДК 130.2:62

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.167-178

Синтез форм культуры как основная парадигма постмодерна и метамодерна

Надежда Александровна Царёва¹,

Валерий Ермолаевич Кулешов²

¹ *Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет,
г. Владивосток, Россия,*

nadezda58@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>

² *Тихоокеанское высшее военно-морское училище имени С. О. Макарова,
г. Владивосток, Россия,*

valkylesh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5742-5390>

Аннотация. На новом витке культуры эпоху постмодерна сменяет эпоха метамодерна. Вопрос об эволюции постмодернизма ряд авторов рассматривает как продолжение развития постмодернизма в иной эстетической парадигме метамодерна (Робин Аккер, Александр Павлов, Ханзи Фрейнахт). Необходимость рефлексии состояния культуры XXI века обуславливает актуальность настоящей работы. Цель статьи – рассмотреть идею синтеза культурных форм в философии постмодернизма для осмысления специфики её реализации в культуре метамодерна. Обращение к концепции интеграции знаний и форм культуры в постмодернизме позволяет глубже понять культуру метамодерна. Авторы выделяют некоторые особенности синтеза культурных форм в эпоху метамодерна: цифровизация культурного пространства, сближение искусства и повседневной жизни, плюрализм ценностей. Обозначены контуры развития плюралистической парадигмы культуры XXI века. Отмечается, что в настоящий период в различных сферах общественной жизни наблюдается процесс интеграции различных форм культуры. Плюрализм становится основной парадигмой метамодерна. Следовательно, в культуре метамодерна реализуется постмодернистская идея синтеза, то есть происходит развитие процессов культуры постмодерна.

Ключевые слова: постмодерн, философия постмодернизма, метамодерн, постпостмодерн, плюралистическая парадигма культуры

Для цитирования: Царёва Н. А., Кулешов В. Е. Синтез форм культуры как основная парадигма постмодерна и метамодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 167–178. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.167-178

Theory and History of Culture

Original article

Synthesis of Cultural Forms as the Key Paradigm of the Postmodern and Metamodern Eras

Nadezhda A. Tsareva¹, Valery E. Kuleshov²

¹ Far Eastern State Technical Fisheries University, Vladivostok, Russia, nadezda58@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6179-3978>

² Pacific Higher Naval College after S. O. Makarov, Vladivostok, Russia, valkylesh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5742-5390>

Abstract. The postmodern era is being replaced by the metamodern era. A number of authors consider the question of the evolution of postmodernism as a continuation of the development of postmodernism in the new aesthetic paradigm of metamodern (Robin Akker, Alexander Pavlov, Hansi Freinacht). The necessity for reflecting on the state of culture in the 21st century has determined the relevance of this work. In order to understand the specificity of the metamodern culture, it is necessary to know its foundations; the idea of pluralization being one of them. Therefore, the subject of the analysis is the reflection on postmodern philosophers and their view on integration of knowledge and cultural forms.

The purpose of the article is to examine the idea of the synthesis of cultural forms in the philosophy of postmodernism to understand the specificity of its implementation in metamodern culture. The turn to the conception of integration of knowledge and cultural forms in postmodernism provides deeper understanding of metamodern culture. The authors highlight the following features of the synthesis of cultural forms in the metamodern era: digitalization of the cultural space; the synergy of art and everyday life; the trend for the pluralism of values. The contours of development of pluralistic paradigm in 21st century culture is identified. It is noted that in the present day we may observe the process of integration of various forms of culture in different spheres of social life. Pluralism becomes the key paradigm of the metamodern era. Consequently, the postmodern idea of synthesis is actualized in the metamodern culture, i.e., a development of postmodern culture processes takes.

Keywords: postmodern era, philosophy of postmodernism, post-postmodern style, metamodern style, pluralistic paradigm of culture

For citation: Tsareva N. A., Kuleshov V. E. Synthesis of Cultural Forms as the Key Paradigm of the Postmodern and Metamodern Eras. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 167–178. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.167-178

Культура постмодерна как новый специфический феномен возникла во второй половине XX века. Особенности эпохи постмодерна, характера её культуры, концепции мировосприятия рас-

крываются в работах Ж. Делёза, М. Фуко, Ж. Деррида и других философов и социологов. Ими сформулированы основные теоретические положения постмодернизма как нового философского направления.



Постмодернизм возникает в русле антирационалистического протеста, вызванного осознанием того, что наука, логика и разум не смогли сделать человека и мир счастливыми. Кризис классического рационализма обусловил поиск альтернативного метода познания. Одним из основных принципов постмодернизма вследствие отказа от строгой рациональности становится плюрализм. Основания для качественных изменений культуры философы постмодернизма видели в синтезе различных культурных форм, интеграции знания.

Концепция постмодернизма как мировоззрения была воспринята искусствоведами, культурологами, социологами и др. Этот момент является закономерным результатом поиска синтеза различных форм знания, видов искусств, стилевых тенденций. Усиливается тенденция к стилевому эклектизму, который становится особенностью культуры. «Принципиальный эклектизм постмодернизма» рассматривается Н. Маньковской как его характерная особенность: «Быть может, наиболее существенным философским отличием постмодернизма является переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на платформу современного универсального гуманизма <...> такой подход свидетельствует о плодотворности антииерархических идей культурного релятивизма, утверждающих многообразие, самобытность и равноценность всех граней творческого потенциала человечества»¹.

В научной литературе характерным чертам постмодернизма как философского направления и особенностям эпохи постмодерна посвящён целый ряд исследований². Но отдельного рассмотрения концепции интеграции форм культуры в философии постмодернизма не пред-

ставлено, поэтому синтез различных знаний, форм и стилей культуры как философская категория нуждается в рефлексии.

Эволюция культуры в современный период продолжается, и постмодернистская ситуация меняется в связи с новыми технологическими, политическими, социальными, эстетическими измерениями реальности. По мнению О. Митрошенкова, – «и мировоззрение, и ценности постмодерна и постмодернизма исчерпывают свой потенциал, а категории модерна и постмодерна не справляются с осмыслением реальности, не успевают за её вызовами»³. В научной литературе отмечают новый виток культуры и необходимость рефлексии её нового состояния. «Одним из проектов описания современной культурной ситуации становится метамодернизм», – отмечает Е. Нечаева [1, с. 191]. Эпоху постмодерна сменяет эпоха постпостмодерна (другое название – метамодерн). Термины метамодернизм и метамодерн как синонимичные предложили в своей работе «Заметки о метамодернизме» Т. Вермюлен и Р. Аккер⁴.

В настоящее время понятие метамодерн активно используется для обозначения культуры общества XXI века в связи с эволюцией форм культуры, которые уже не вписываются в рамки постмодернистской культуры. Термин метамодернизм используют в двух значениях: для маркирования части современного искусства, а также как понятие, объединяющее ряд новых концепций, развивающих идеи постмодернистской философии [2, с. 22]. В научных работах анализируются особенности художественного дискурса метамодерна, модели искусства XXI века [1], обозначаются контуры и характер новых реалий цифрового виртуализированного общества [2], особенности

методологии восприятия и понимания текстов информационной культуры [3], осмысление понятия электронной культуры и её специфики в научном дискурсе [4], оценка философов гипермодернизма (метамодернизма) и его взаимосвязи с постмодернизмом [5] и другие аспекты культуры XXI века. Вместе с тем рефлексия концепции метамодернизма осуществлена не в полной мере. В настоящей работе рассматривается понятие «метамодерн» как состояние культуры, в которой развиваются основные идеи культуры постмодерна.

Взгляды на эволюцию постмодернизма в конце XX века были различными. Постмодернизм отрицался, подвергался критике, негативно оценивался (завершённость, исчерпанность, непродуктивность постмодернизма). Тем не менее большинство исследователей оценивали постмодернизм как основание для создания новой культурной парадигмы⁵. Современные философы Т. Вермюлен, Р. Аккер полагают, что в недрах постмодернизма рождается новая эстетическая парадигма постпостмодернизма, или метамодернизма⁶. Постпостмодернизм определяется как фаза развития, этап зрелости того же постмодернистского мироощущения. По словам Е. Андреевой, «теория метамодернизма, по сути, дублирует теорию постмодернизма» [6, с. 26]. В настоящее время не противопоставляются понятия «постмодерн» и «метамодерн», нет антитезы «постмодерн/метамодерн». Новый этап постмодернизма в культуре – метамодернизм – характеризуется теми же эстетическими феноменами.

В целом в научной среде преобладает определение метамодерна как этапа эпохи «постмодерности», развитие основных идей постмодернизма. Метамодерн

– не какое-то принципиально новое состояние мира, а эволюция основных тенденций постмодерна. Характерной чертой современной культуры продолжают оставаться постмодернистские проекты, декларирующие принцип плюрализма.

Для понимания особенностей культуры метамодерна необходимо знать её основания, одним из которых является идея плюрализации. Поэтому предметом анализа становятся размышления философов постмодернизма об интеграции знаний и форм культуры.

Рассмотрим идею синтеза культурных форм в философии постмодернизма для осмысления специфики её реализации в культуре метамодерна. Обращение к концепции интеграции знаний и форм культуры в постмодернизме позволит глубже понять культуру метамодерна и ответить на вопрос, является ли культура метамодерна новым феноменом или продолжением развития культуры постмодерна.

Идея интеграции культурных форм в постмодернизме

Постмодернистская культура создаёт плюралистическое пространство, в котором возможны любые интерпретации и толкования. В своей рефлексии постмодернизма немецкий философ конца XX века В. Вельш называл плюрализм «ядром постмодерна». Постмодернизм провозглашает ценности плюрализма, равноправного диалога, дискурса: «Постмодернизм прощается со всеми формами монизма, унификации и тоталитаризации, с обязательными утопиями и многими скрытыми формами деспотизма – и вместо этого переходит к идее множественности и разнообразия, многообразия и конкуренции парадигм, к сосуществованию разнородного, гетерогенного.



<...> Постмодерн начинается там, где кончается целое. И он категорически выступает против новых попыток тоталитаризации <...> постмодернизм радикально плюралистичен. Его видение – видение плюральности»⁷.

Концепция синтеза в постмодернизме многогранна, но она представлена единством взаимосвязанных идей, реализация которых помогла становлению новой парадигмы культуры. Важнейшим составляющим элементом концепции синтеза форм культуры является отказ постмодернизма от принципа центрации в природе, социуме, психологии, расе, возрасте и т. д. Постмодернизм объявляет, по словам Ж. Ф. Лиотара, «войну целому»: «Наш ответ: объявим войну тотальности, станем свидетелями того, что не может быть презентировано; дадим простор различиям...»⁸.

Оценивая современную эпоху как время «заката больших нарративов» Лиотар имеет в виду разрушение принципа организации социально-культурной жизни. Вместо тотальных «метанарративов» плюрализм постмодернизма предлагает равноправие разнообразных нарративов. Понятие «нарратив» означает внерациональный способ производства и трансляции знаков, поскольку субъект свободен в процессе понимания мира и осознания себя. Деконструируя философские, литературные, научные и другие тексты, субъект в новом повествовании создаёт иную смысловую реальность. Нарратив зависит не только от культурно-исторической среды, но и от индивидуальности субъекта, являясь результатом его творчества. Нарративы истории как повествования о ней, создавая определённую картину, влияют на саму историю. В свою очередь история определяет смысл содержания нарратива. Таким об-

разом, испытывая воздействие культуры, нарратив формирует культуру, то есть конструирует иную действительность.

Одной из основных идей философии Ж. Деррида становится опровержение основополагающего принципа европейского культурного сознания – принципа «центрации». Любая оппозиция бытия ставит в привилегированное положение единственного из членов и делает на нём ценностный акцент. В своих исследованиях в сфере лингвистики Деррида отказывается от идеи первичности означаемого, утверждая, что означаемое и означающее немислимы друг без друга, следовательно, могут легко поменяться местами. Принцип центрации приводит к рациоцентризму, поскольку логическое сознание преобладает над другими формами. Деррида опровергает этот тип мышления, определяющий смысл значений, а значит, и статус вещей. Логоцентризм, по Деррида, являясь основой западного мышления, господствует во всех сферах жизни и определяет решение онтологических, гносеологических, социальных и других проблем. Центры, образующие мир, общество, человека, не просто смещены, они отсутствуют. Децентрация становится концепцией мира в постмодернизме.

Структура ризоматической культуры в постмодернизме подразумевает разрушение представлений о централизованной структуре. «Культура корневища» лишена центра и кода, она изменчива, подвижна. Новая культура создаёт множественные, разнообразные связи в произведении и в реальности, различные формы и феномены культуры.

Развитие искусства и науки происходит благодаря свободному творчеству. В работе «Что такое философия?» Ж. Делёз и Ф. Гваттари говорят о близости

науки и искусства вследствие их экспериментального характера познания и новых форм выражения знания. Философы высказывают идею синтеза форм знаний. Перекрещивание различных областей происходит на основе проблем, которые, так или иначе, отражаются к каждой сфере человеческого опыта. «Философия нуждается в не-философии, которая понимает её, она нуждается в не-философском понимании, как искусство нуждается в не-искусстве, а наука в не-науке»⁹. Любую идею лучше рассматривать с разных сторон, используя знания науки, философии, литературы, искусства и т. д. Творчество самого Делёза становится реализацией этой идеи. Многие его произведения, например, «Складка», представляют пространство, в котором соединены география и экономика, математика и литература, архитектура и искусство.

Представители постмодернизма видят в интеграции различных форм знания основания для создания принципиально нового типа мышления. Возможность синтеза различных сфер знания обусловлена тем, что и философия, и наука, и искусство представляют собой формы познания мира.

Антиисциентистская установка, неприятие идеала научной объективности и цели постижения истины характерны для постмодернизма. Отрицание рационалистических методов как способов познания мира позволяет философам постмодернизма прийти к выводам: истину невозможно обнаружить, опираясь только на логическое мышление. Современная тотальная технизация разрушает внутренние духовные источники нашей мысли, чувств и языка. Об этом говорит М. Хайдеггер, ощущая конец философии в её научно-техническом подходе¹⁰.

Но и классическое философствование, по мнению постмодернистов, имеет метафизическую недостаточность. Философское осмысление мира и человека требует иных способов выражения, нежели абстрактно-теоретическое изложение, логическое умозаключение, научно-образный язык. В качестве объективного знания может выступить интеграция литературы и философии, литературы и языка, литературы и науки. Художественные средства позволяют философской мысли выразить недоступное логическому мышлению знание, связанное с чувствами и интуицией. Синтез различных форм знания откроет возможность нового субъективированного знания, преодолевающего противоположности объекта и субъекта. И знание это представляется в качестве объективного.

Постмодернизм не отрицает роль рационального знания и развития науки, а стремится преодолеть ограниченность научного познания, не способного выйти за пределы осязаемого мира. Рациональное начало в личности существует в сочетании с внерациональным, которое является источником творческого воображения будущего. Цивилизация представляется результатом соединения науки и искусства, научного и технического творчества свободной личности. Будущая культура соединит рациональное и внерациональное знания.

Идея синтеза в философском постмодернизме реализуется в переосмыслении всего достигнутого искусством, наукой и религией в отрыве друг от друга, и, по словам П. Козловски, «всё это он оценивает не как последнее слово, а как подлежащее обязательному преодолению неправильное развитие, которому в жизни должна быть противопоставлена новая интеграция этих трёх областей духовного»¹¹.



В конце XX века постмодернизм, реализуя идею синтеза философии, литературы и науки, активно использует для философского и научного анализа художественный способ мышления. Постмодернистский дискурс охватывает различные типы мысли, научные и вненаучные подходы, культивирует гуманитарные критерии методологии, то есть обладает характерными особенностями художественного дискурса.

Постмодернистская культура, утверждая плюралистичность, по-своему реализует идею синтеза в искусстве. Соединение всех форм знаний подразумевает стирание пространственно-временных границ, господство эклектики в стилях, формах и направлениях. Синтез рассматривается как результат творческого акта, в котором совмещаются в художественном произведении разнородные дискурсивные элементы и, казалось бы, несоединимые стороны действительности. Эстетика искусства постмодерна ориентирована на беспредельное синтезирование.

Итак, постмодернистская идея синтеза представляет основания для существования плюралистического пространства культуры, в котором существует многообразие современных проектов жизни, научных концепций, социальных взаимоотношений. По словам П. Козловски, «культура эпохи и общества образует единую парадигму, в которой различные вариации и спонтанные образования объединяются в одну основную мелодию»¹². Очевидно заметные характерные черты во всей целостности современной культуры (система ценностей в искусстве, науке, политике, экономике) дают возможность говорить об интеграции форм культуры как основной парадигме эпохи постмодерна.

Плюралистическое пространство культуры метамодерна

Рассмотрение эволюции идеи синтеза форм культуры в эпоху метамодерна позволит занять аргументированную позицию в вопросе о тенденциях развития культуры XXI века.

Если постмодернизм связывают, прежде всего, с идеей художественного синтеза, определяя её как сущностное основание постмодернистской эстетики, то в начале XXI века синтез различных форм знания становится основной парадигмой культуры. В настоящее время плюрализм проявляется как тенденция к размыванию внешних границ между литературой, философией, историей и разными видами искусства – кино, театром, музыкой. Цитатность, интертекстуальность, присущие постмодернизму в целом, ведут к созданию произведений металитературы, в которых возникают бесконечные комбинации. В архитектуре плюрализм выражается в интернациональном стиле, в науке – во взаимодействии рационального и иррационального знания, в социальной сфере – в объединении людей, независимо от национальностей, пола, расовой принадлежности и т. д.

В современной философии культура метамодерна определяется как новая виртуальная культура XXI века, для которой характерна всё та же плюралистическая эстетическая парадигма. Научно-техническое развитие в XXI веке обусловило изменение мировоззрения человека. Тесное взаимодействие с информационно-технической средой трансформировало познание мира: усилился синтез научного и образно-художественное познание мира. Развивается тенденция к синтезу духовной и практической сфер

деятельности человека, об органичности которого писал П. Козловски. Действительно, в культуре метамодерна связь техники и искусства выражается в тесном переплетении материального и духовного. «Искусство в противоположность симуляции подчёркивает материальность вымышленного, техника – духовность материи. Техническое развитие несёт в себе тенденцию к одухотворению материи, к возрастающему взаимопроникновению духа и материи»¹³.

Основными чертами пост-постмодернизма Н. Маньковская называет «технообразы, виртуальную реальность, транссентиментализм»¹⁴. Она пишет: «Постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые неклассические эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому; он стремится создать принципиально новую художественную среду (виртуальная реальность) и способ отношения с ней (интерактивность)»¹⁵.

Приёмы и технологии постмодернистского плюрализма развиваются. Происходит не отторжение, а усиление характерных особенностей культуры постмодерна [7]. Концепция многообразия форм культуры характерна для различных метамодернистских направлений. Неомодернизм, ультрамодернизм провозглашают культ творчества без границ, сочетание утилитарности с красотой, возвращение и усиление авторского начала.

Следует обозначить следующие особенности синтеза культурных форм в эпоху метамодерна.

Во-первых, усиление роли информационных технологий в культуре, обусловленное новым технологическим уровнем. «Цифровой постмодернизм»

XXI века – так называют настоящий этап эволюции постмодернизма [6]. Человечество оказалось на новом уровне виртуализации культурного пространства. По словам Е. Андреевой, «процессы “компьютеризации создания образов” становятся атрибутами культуры метамодерна» [там же, с. 27]. Компьютеризация становится основанием развития эстетической теории и художественной практики. Комбинирование стилей и жанров в области визуального искусства не имеет ограничений благодаря цифровизации, которая открыла новые средства для выражения художественной идеи. Теряется демаркационная линия между литературой, философией, лингвистикой, историей и другими видами знания.

Культуру постмодерна характеризовала симуляционность: пустые формы, лишённые оригинала копии (симулякры) подменяли действительность её муляжом. Искусство постпостмодерна, по мнению А. Павлова, создаёт новые «технообразы» [2, с. 22]. Художественно-эстетическим инструментарием становятся «инструкции» компьютерных программ, при помощи которых создаётся виртуальная гиперреальность – замещение реальности виртуальностью благодаря новейшим цифровым технологиям, мультимедиа. Развитие информационных технологий предложило новые технические средства творчества, что обусловило появление различных художественных течений: инсталляции, перформансы, хеппенинги, искусство реди-мейда [8]. Вследствие изменения искусства, репрезентирующего действительность, меняется и культура. Благодаря синтезу образуются новые формы и виды искусства, создающие не только произведения, но и само пространство культуры. Технообразы, предлагаемые



метамодерном, выступают своеобразными аттракторами социальных взаимодействий, они помогают как субъекту, так и системе в целом выбрать вариант поведения, принять решение.

Во-вторых, в настоящее время очевидно усиливается авторское начало в произведении. Как ни парадоксально, но развитие компьютерной техники достигло уровня, при котором процесс творчества требует индивидуальности. Формы, степень, способы использования технических средств – это связано с оригинальностью творчества.

Глобальный интертекст продолжает оставаться основанием культурного плюрализма. Авторы широко используют разнообразные приёмы и формы постмодернистской эстетики межтекстового диалога: многочисленное цитирование, многоплановость, релятивистскую позицию и т. д. Названные приёмы влияли на вторичный характер постмодернистского произведения, которое теряло аутентичность. В начале XXI века заметны тенденции отхода от интертекстуальности. Роль автора изменяется: он не только интерпретирует различные тексты, а применяет компьютерные технологии в создании новой художественной среды, где размываются границы между текстом и реальностью. Новое искусство метамодерна стремится к визуально-смысловому значению, выражению обоснованной концепции автора.

В-третьих, отличительной характеристикой культуры нового постмодерна является обращение к проблемам социально-политической жизни, которые органически вписываются в сферу искусства. Усиливается социальная наполняемость произведений. Все сферы реальной социальной жизни человека становятся предметом искусства, кото-

рое стремится быть в тренде актуальных проблем человека и мира.

Выделим очевидные тенденции развития плюралистической парадигмы культуры XXI века:

1. Процессы цифровизации, затронувшие все сферы жизни общества. Благодаря цифровым технологиям синтез различных культурных форм выражается в усиливающемся смешении массовой и высокой культуры. Е. Хлыщёва определяет культурную парадигму современности как слияние массового и элитарного: «Метамодерн воспринимает мир и культуру как один общий поток смыслов, поэтому возникает потребность не только получать контент – но и переживать его как опыт»¹⁶. Происходит сближение искусства и повседневной жизни. Искусство в XXI веке предлагает картины реальных жизненных ситуаций, обращается к уровню обыденного сознания человека. Сферами изображения становятся все области жизни. Отсюда ничем не ограниченная аудитория современного искусства: появление нового цифрового качества стирает миллионные количества различий. Сращение массового и элитарного на основе синтеза разнообразных художественных средств и форм позволяет представить человеку угрозы реальности и осуществить поиск истины.

2. Стремление к плюрализму ценностей. Первая причина такой эволюции синтеза в культуре связана с интеграцией стилей и жанров, позволяющей сочетать ценности классического искусства и авангарда. Второй причиной, по мнению Митрошенкова, является «транссентиментализм, отражающий напряжение и усталость от постоянных деконструкций неонклассики»¹⁷. Происходит возвращение к традиционным ценностям:

гуманизму, красоте, этике отношений, эстетическим канонам классики. Глобальные угрозы современного мира, перед которыми оказалось человечество, требуют консолидации усилий для их преодоления. В этой ситуации интеграционные процессы в системе ценностей, возможно, вернут человеку статус главного ориентира в перспективе развития культуры.

Итак, в настоящий период в различных сферах общественной жизни наблюдается укрепление и развитие тенденции к интеграции различных форм культуры. В сфере науки и техники рост научного знания и развитие технологий поставили человечество перед необходимостью их социального измерения. Гуманизация науки выражается в аксиологическом аспекте научного знания, который становится его необходимым компонентом. С целью снятия угрозы человеку со стороны техники происходит сближение технической и гуманитарной культуры.

В сфере социально-политической жизни очевидно усиление плюрализма

в восприятии мира. Политическая ситуация изменяется: от однополярного мира происходит движение к многополярному, образуются несколько мировых центров. Социальные взаимодействия в культуре метамодерна отличаются многовариантностью: мы наблюдаем национальный, расовый, половой плюрализм. В сфере образования наряду с традиционными формами обучения реализуется программа цифровизации знания. Продолжают развиваться интеграционные процессы в искусстве.

Подводя итог, подчеркнём, что концепция метамодерна как состояния современной культуры является достаточно эвристичной и нуждается в научном дискурсе. Вместе с тем в процессах культуры очевидно усиливаются тенденции к интеграции знаний и форм культуры. Плюрализм становится основной парадигмой метамодерна. Следовательно, в культуре метамодерна реализуется интеграционная идея постмодерна, то есть происходит развитие процессов культуры постмодерна.

Примечания

¹ Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФРАН, 1995. С. 218.

² Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 2000. 240 с.; Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.; Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. М.: Алетейя, 2000. 347 с.

³ Митрошенков О. А. Что придёт на смену постмодернизму? // METAMODERN: журнал о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu/> (дата обращения: 17.11.2021).

⁴ Вермюлен Т., Аккер Р. Заметки о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (дата обращения: 09.12.2021).

⁵ Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 2000. 240 с.; Маньковская Н. Б. Указ изд.; Ильин И. П. Указ изд.

⁶ Вермюлен Т., Аккер Р. Указ. изд.



- ⁷ Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // *Путь*. 1992. № 1. С. 116.
- ⁸ Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. С. 12.
- ⁸ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. С. 96.
- ¹⁰ Хайдеггер М. *Время и Бытие: Статьи и выступления*. М.: Республика, 1993. 466 с.
- ¹¹ Козловски П. *Культура постмодерна*. М.: Республика, 1997. С. 39.
- ¹² Там же. С. 45.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Маньковская Н. Б. *Эстетика постмодернизма*. М.: Алетейя, 2000. С. 217.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Хлыщёва Е. В. *Метамодерн как новое мировидение. Синтез массового и элитарного // Вопросы элитологии*. 2021. № 2. С. 49.
- ¹⁷ Митрошенков О. А. *Указ. изд.*

Список источников

1. Нечаева Е. А. *Метамодернизм как дискурс нового антропологического мифа // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики*. 2021. № 1. С. 191–202. <https://doi.org/10.29025/2079-6021-2021-1-191-202>
2. Павлов А. В., Ерохина Ю. В. *Образы современности в XXI веке: альтермодернизм // Философские науки*. 2019. № 62 (2). С. 7–25. <https://doi.org/10.30727/0235-1188-2019-62-2-7-25>
3. Арташкина Т. А., Царёва Н. А. *Герменевтика как предпочтение методологии эпохи постмодерна и постпостмодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2018. № 3. С. 124–132. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.128-136
4. Баева Л. В. *Развитие системы электронной культуры и дифференциация современного социогуманитарного знания // Философские науки*. 2018. № 6. <https://doi.org/10.30727/0235-1188-2018-6-83-99>
5. Павлов А. В. *Образы современности в XXI веке: гипермодернизм // Философский журнал*. 2019. Т. 12, № 2. С. 20–33. <https://doi.org/10.21146/2072-0726-2019-12-2-20-33>
6. Андреева Е. Ю. *Усталая конструкция теории искусства о метамодернизме // Новое искусствознание*. 2021. № 2. С. 26–30. <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-2-154-157>
7. Миннуллина Э. Б. *Постпостмодернизм: между субъектом и абсолютно внешним // Философия и культура*. 2020. № 4. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2020.4.31842>
8. Кузнецова Т. Ф. *Цифровая культура // Знание. Понимание. Умение*. 2018. № 4. <http://dx.doi.org/10.17805/zpu.2018.4.23>

Информация об авторах:

Н. А. Царёва – доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин.

В. Е. Кулешов – доктор философских наук, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин.

References

1. Nechaeva E. A. Metamodernism as a Discourse of a New Anthropological Myth. *Current Issues in Philology and Pedagogical Linguistics*. 2021. No. 1, pp. 191–202. (In Russ.)
<https://doi.org/10.29025/2079-6021-2021-1-191-202>
2. Pavlov A. V., Erokhina Yu. V. Images of Modernity in the 21st Century: Altermodernism. *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2019. No. 62 (2), pp. 7–25. (In Russ.)
<https://doi.org/10.30727/0235-1188-2019-62-2-7-25>
3. Artashkina T. A., Tsareva N. A. Hermeneutics as a Methodology of the Post-Modern and Post-Post-Modern Eras. *Problems of Music Science*. 2018. No. 3, pp. 124–132. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.128-136
4. Baeva L. The Development of E-Culture and Differentiation of the Modern Social Sciences and Humanities. *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2018. No. 6, pp. 83–99. (In Russ.)
<https://doi.org/10.30727/0235-1188-2018-6-83-99>
5. Pavlov A. V. Images of Modernity in the 21st Century: Hypermodernism. *The Philosophy Journal*. 2019. Vol. 12, No. 2, pp. 20–33. (In Russ.)
<https://doi.org/10.21146/2072-0726-2019-12-2-20-33>
6. Andreeva E. Yu. The Tired Construction of Art Theory: about Metamodernism. *New Art Studies*. 2021. No. 2, pp. 26–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-2-154-157>
7. Minnullina E. B. Postmodernism: Between the Subject and Absolutely External. *Philosophy and Culture*. 2020. No. 4. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2020.4.31842>
8. Kuznetsova T. F. Digital Culture. *Knowledge. Understanding. Skill*. 2018. No. 4. (In Russ.)
<http://dx.doi.org/10.17805/zpu.2018.4.23>

Information about the authors:

Nadezhda A. Tsareva – Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines.

Valery E. Kuleshov – Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Humanities and Social and Economic Disciplines.

Поступила в редакцию / Received: 06.12.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 20.12.2021

Принята к публикации / Accepted: 11.01.2022





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Теория и история культуры

Научная статья

УДК 78.01:069

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.179-185

Звуковое пространство практик коммеморации современных музеев

Вера Николаевна Дёмина

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону, Россия,
vnd-80@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7402-9020>*

Аннотация. Статья посвящена особенностям звукового пространства выставок современных мемориальных музеев Второй мировой войны. Отмечается, что при их проектировании могут учитываться различные принципы организации, создающие особую атмосферу, позволяющую реконструировать события истории и заново пережить её трагические моменты. Звуковой компонент является значимой составляющей воссоздаваемой атмосферы, так как способен самостоятельно вызывать определённые ощущения. В процессе исследования звукового пространства мемориальных комплексов, посвящённых Второй мировой войне, выделены: Государственный музей Майданек Люблина (1944), Мемориальный комплекс истории Холокоста Яд ва-Шем (Яд Вашем) Иерусалима (1953), Мемориальный музей Холокоста Вашингтона (1993). Автор приходит к выводам, что в связи с постепенным исчезновением очевидцев и появлением поколений людей, не имеющих личного опыта общения с участниками войны, необходимо уделить особое внимание исследовательской работе. Она должна быть направлена на изучение процесса воссоздания пространственно-временной картины, позволяющей вновь пережить события военной истории.

Ключевые слова: практики коммеморации, звуковое пространство музеев, мемориальная культура

Для цитирования: Дёмина В. Н. Звуковое пространство практик коммеморации современных музеев // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 179–185. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.179-185

Благодарности: Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А («Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»).

Theory and History of Culture

Original article

The Sonar Space of the Practices of Commemoration of Contemporary Museums

Vera N. Dyomina

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia,
vnd-80@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7402-9020>

Abstract. The article is devoted to the particularities of the sound space of exhibitions in contemporary museums commemorating World War II. It is registered that upon their projection consideration may be made of various principles of organization which create a special atmosphere making it possible to reconstruct the events of history and to experience its tragic moments anew. The sound component is a significant component of the recreated atmosphere, since it is capable of arousing certain particular sensations independently. During the process of research of the sound space of memorial complexes devoted to World War II, the following are highlighted: the Majdanek State Museum on Lublin (1944), the Yad Vashem Memorial Compound Holocaust in Jerusalem (1953), and the Holocaust Memorial Museum in Washington DC (1993). The author arrives at the conclusion that due to the gradual departure of eye-witnesses and the appearance of new generations of people who have had no personal experience of communicating with participants of the war, it has become necessary to give special attention towards research work. It must be directed towards studying the process of recreating the spatial-temporal picture which makes it possible to experience anew the events of the wartime history.

Keywords: practices of commemoration, sound space of museums, memorial culture

For citation: Dyomina V. N. The Sonar Space of the Practices of Commemoration of Contemporary Museums. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 179–185. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.179-185

Acknowledgments: The work was received financial support by the Russian Foundation for Basic Research, project No. 20-012-00366–A (“Performative Forms of Musical Art as a Phenomenon of Modern Culture”).

Изучение звукового пространства художественных практик современного искусства позволяет понять и интерпретировать его перформативную природу. Э. Фишер-Лихте в исследовании «Эстетика перформативности» отмечает: «В начале 1960-х годов в искусстве западных стран обозначился так называемый “перформатив-

ный поворот”, не только повлиявший на развитие отдельных видов искусства, но и приведший к возникновению новых художественных жанров – таких как акционизм и перформанс-арт. В ходе этого процесса границы между различными видами искусства становились всё менее чёткими. Многие художники вместо артефактов стремились создавать события,



поразительно часто принимавшие характер спектакля»¹. В данном аспекте особое значение приобретают коммеморативные произведения искусства и практики, воссоздающие образ Второй мировой войны.

Важным для изучения направлений развития процесса коммеморации Второй мировой войны являются вопросы социального воздействия художественных движений второй половины XX века [1; 2; 3; 4], а также исследование «перформативного» увековечения памяти жертв Холокоста в XXI веке [5]. Авторы выделяют важные для становления и развития перформативных практик коммемораций художественные движения 1960-х и 1970-х годов, такие как минимализм (Minimalism), флюксус (Fluxus), хеппенинг (Happening) и перформанс (Performance art). Акцентируется творчество художников – создателей мемориалов, использующих стратегии участия: Йохена Герца (Jochen Gerz), Эстер Шалев-Герц (Esther Shalev Gerz), Хорста Хоайзеля (Horst Hoheisel), Гюнтера Демнига (Gunter Demnig), – при этом отмечается: «Их публичные художественные проекты не имели ничего общего с ныне распространённым образовательно-развлекательным подходом, основанным на участии аудитории, и педагогическим подходом, используемым в музеях с 1990-х годов для создания приятных впечатлений для учащихся. Вместо этого эти работы должны были призвать посетителей как из Германии, так и из-за рубежа, более серьёзно относиться к своей роли в обществе в качестве социальных и моральных акторов» [5, p. 137].

В контексте отмеченных инновационных подходов особый интерес представляют контр-монументы (gegenstandskmal, counter-monument), посвящённые Второй мировой войне, отразившие совре-

менные партиципаторные процессы и позволившие радикальным образом изменить организацию художественного пространства и времени, а также отношения между зрителем и искусством. Й. Герц и Э. Шалев-Герц в 1986 году создали «Монумент против фашизма, войны и насилия, за мир и права человека» (1986/1996, Гамбург, Германия). Установленный в рабочем пригороде, вместо предложенного городом месторасположения – утопающего в солнечных лучах парка, памятник представлял собой двенадцатиметровый четырёхгранный алюминиевый стержень, покрытый тонким слоем свинца. Временная надпись на немецком, французском, русском, иврите, арабском, турецком и английском языках гласила: «Мы приглашаем жителей Гамбурга и гостей города добавить свои имена к нашим. Делая это, мы обязуемся сохранять бдительность. Чем больше подписей будет нанесено на 12-метровую свинцовую колонну, тем глубже она будет уходить под землю. Однажды она полностью исчезнет из виду, и место Гамбургского монумента против фашизма окажется пустым. В итоге останемся только мы сами, кто подписался против несправедливости»².

Возле колонны были расположены специальные стилосы, с помощью которых любой из прохожих мог сделать надпись. По мере заполнения подписями и рисунками памятник опускался под землю. В 1993 году монумент полностью погрузился в специальную шахту. Концепция памятника, основанная на взаимодействии символического и реального времени-пространства, разрушила сложившиеся нормы коммеморации. В процессе взаимодействия с социумом мемориал менял конфигурацию, функционируя как counter-index к тому, как

в традиционных местах памяти соприкасаются история и реальность.

Не меньший интерес представляют инновационные подходы к созданию выставочного пространства современных мемориальных комплексов. К. Бишоп в исследовании «Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства?» отмечает важность для кураторов работ, расширяющих горизонты возможностей коллективного опыта, а также практик, которые исторически не находились в центре общественного внимания³. В качестве примера автор приводит версию постоянной экспозиции искусства XX века в Moderna galerija (Современная галерея, Загреб) «20-е столетие. Преемственности и переломы» (The 20th Century. Continuities and Ruptures). В неё был включён раздел «Искусство партизанского сопротивления», представляющий «антифашистские рисунки и печатную графику как явления, равные по значению другим художественным течениям XX века»⁴.

В контексте обозначенных подходов важным представляется изучение звуковой атмосферы современных мемориалов. Планирование пространства музеев является в настоящий момент не менее значимым, чем выставленные в нём произведения искусства. Музей должен рассматриваться не только как консервативная институция, но и как инструмент для понимания духовно-нравственных ценностей современной цивилизации. В связи с этим современный период развития культуры, характеризуемый сменой парадигм общественного развития, может быть коллективно осмыслен именно в музее. При проектировании выставочного пространства могут учитываться различные принципы его организации, создающие особую атмосферу, позволяющую

реконструировать события истории и заново пережить её трагические моменты.

Как известно, главными сенсорными каналами, позволяющими воспринимать атмосферу, являются зрение, слух, осязание и обоняние. Можно выделить визуальные и акустические параметры восприятия атмосферы. К акустическим относятся тембр и громкость, к визуальным – цвет, форма, размер и проч. Необходимо отметить, что определённые предметы могут активизировать и вкусовые ощущения, хранимые памятью. Сконструированная атмосфера воссоздаваемого пространства выступает средством пробуждения чувств, рождая у посетителя внутреннюю реакцию. Звуковой компонент является важной составляющей, так как самостоятельно может вызывать те или иные ощущения. Особый интерес вызывает звуковое пространство выставочных комплексов таких известных мемориалов, как Государственный музей Майданек в Люблине (1944), Мемориальный комплекс истории Холокоста Яд ва-Шем (Яд Вашем) в Иерусалиме (1953), Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне (1993).

Государственный музей в Майданеке (The State Museum at Majdanek, SMM) – один из старейших мемориальных комплексов. Созданный в 1944 году (до окончания боевых действий), в течение более полувека он выполняет сложную миссию по описанию деятельности нацистских лагерей. Через организуемые различные выставки музей открывает доступ к сохранившимся местам их размещения. Уникальную ценность имеют найденные на месте бывшего лагеря предметы, элементы инфраструктуры, архивные материалы и проч.⁵

В конце XX – начале XXI века экспозиция музея была дополнена двумя

мультимедийными арт-инсталляциями, созданными внешними кураторами. Одной из них стала выставка «Букварь» (Primer, 2003), основанная на идее Т. Петрашевича (T. Pietrasiewicz). Используя отрывки из аудиозаписей, он рассказал о судьбах польских, белорусских и еврейских детей, находившихся в концлагере Майданек.

Рассматривая историю мировой войны и судьбы детей – узников концлагерей, многие из которых 1 сентября 1939 года должны были пойти в школу с букварём в портфелях, автор отмечает: «Букварь учит нас, как организовать и описать мир вокруг нас. В нём содержатся простейшие социальные категории, являющиеся самой основой отношения человека к окружающему миру. Отличительной особенностью каждого букваря является то, что мир, представленный в нём, свободен от жестокости и зла. Детей, заключённых в лагерь, насильно вырвали из простого и наивного мира “Букваря”. Лагерная действительность была полной противоположностью миру, представленному в их учебниках»⁶.

Авторы выставки рассказывают истории нескольких маленьких узников Майданека: Галины Биренбаум (Halina Birenbaum), Янины Бучек-Рожаньской (Janina Buczek-Różańska), Петра Кириченко (Piotr Kiriszczenko) и Хенио Житомирского (Henio Żytomirski). Выставка подразделена на две части. Первая повествует о довоенной жизни: реконструирована атмосфера школьного класса, на столах лежат буквари. На доске, висящей на стене, зафиксированы имена детей, которым посвящена выставка. Важной составляющей экспозиции является воссозданное звуковое пространство мирной жизни школьников – в помещении слышны громкий шум и звуки детских

голосов, типичные для школьных перемен между уроками.

Вторая часть выставки повествует о судьбах детей после прибытия в концентрационный лагерь. Здесь расположены глиняные таблички с вырезанными на них рассказами заключённых об их жизни. Важно, что на выставке отсутствуют традиционные комментарии и примечания, а повествование ведётся от первых лиц. Кульминационной секцией выставочного пространства является металлический каркас вагона поезда (шириной в три метра, длиной в десять). Вдоль всего вагона разостлана белая ткань с именами детей – узников концлагеря. Внутри барака расположены четыре бетонных колодца, символизирующих судьбу четырёх детей. Наклонившись над тремя из них, можно увидеть только темноту и услышать рассказы взрослых (Галины Биренбаум, Янины Бучек-Рожаньской, Петра Кириченко), вспоминающих детские годы, проведённые в заключении. Четвёртый колодец молчит в память о погибшем Хенио Житомирском.

В звуковой мир выставочного пространства включена музыкальная составляющая, символизирующая судьбу пятого ребенка – девочки по имени Эльзуния (Elżunia). О ней известно только то, что она написала на клочке бумаги, который спрятала в ботинке, обнаруженном позже в Майданеке. В начале и в конце выставки расположены две музыкальные шкатулки. В первой звучит песня *Z ropielnika na Wojtusia iskiereczka truga*, во второй – песня Эльзунии. В завершении выставки находится символический «лагерный букварь», в котором размещены слова из воспоминаний заключённых.

Направленность выставки на документальность и стремление воссоздать

атмосферу, характерную для военного времени, расширяет спектр привлечённых подходов. Сконструированные время/пространство повествуют не только о жизни в концлагере Галины Биренбаум, Янины Бучек-Рожаньской, Петра Кириченко и Хенио Житомирского, но и о детях, судьбы которых неизвестны. Сочетание в пространстве музыки, звуков и тишины символически воссоздаёт звуковой мир детства, приоткрывая страшные картины истории войны.

Значимыми представляются подходы организации звукового пространства выставок, разработанные для Мемориального комплекса истории Холокоста Яд ва-Шем (Яд Вашем). Среди мемориальных объектов особое впечатление производит детский. Он находится внутри пещеры, выдолбленной в природной скале. После туннеля, при входе, посетителей встречают портреты погибших детей и слышны их имена, возраст, место рождения, объединённые в непрерыв-

ный список, сопровождающий каждого, кто приходит почтить память. Не менее выразительной представляется организация звукового пространства в Мемориальном музее Холокоста в Вашингтоне. Одной из кульминаций выставки является звучание голосов узников Освенцима в коридорах между залами музея.

Опираясь на тезис о существовании «общей памяти» культуры, сохраняющей прошлое как пребывающее, отметим весомость способов, позволяющих сформировать опыт сопричастности к прошлому. В связи с постепенным исчезновением очевидцев и появлением поколений людей, не имеющих личного опыта общения с участниками войны, необходимо уделить особое внимание исследовательской работе. Она может быть направлена на изучение процесса воссоздания пространственно-временной картины, помогающей пережить события Второй мировой войны в начале XXI века.

Примечания

¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Международное театральное агентство Play & Play: Канон+, 2015. С. 31.

² См.: Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Феномен контр-монумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Сер. 15. Вып. 1, 2015. С. 64; Young J. E. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *Critical Inquiry*. Vol. 18, No. 2, 1992, pp. 274–276.

³ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.

⁴ Там же. С. 63.

⁵ Подробнее об истории музея см.: Vanach K. Exhibiting Violence or Teaching Values? Historical Exhibitions at a Modern Museum of Martyrdom // *Przegląd Historyczny: dwumiesięcznik naukowy*. 2016. Т. 107, з. 1, s. 77–100.

⁶ См.: Pietrasiewicz T. “The Primer” Exhibition. Children in Majdanek Camp. URL: <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/the-primer-exhibition-children-in-majdanek-camp/> (22.02.2022).

Список источников

1. Bergaust K. What Can Art Do? A Review of Bridging Communities through Socially Engaged Art Edited by Alice Wexler and Vida Sabbaghi // *Art/Research International a Transdisciplinary Journal*. 2020. Vol. 5 (1). <https://doi.org/10.18432/ari29527>
2. Breemen A. Performance Philosophy: Audience Participation and Responsibility // *Performance Philosophy*. 2017. Vol. 2, No. 2. <https://doi.org/10.21476/PP.2017.2267>
3. Jałowik D. Participative Art: Delegated Performance versus Communal Engaged Performance Using the Example of Artistic Activities by Krzysztof Wodiczko and Paweł Althamer // *Art Inquiry*. 2018. Vol. 20. <https://doi.org/10.26485/AI/2018/20/10>
4. Johanson K., Glow H. Reinstating the Artist's Voice: Artists' Perspectives on Participatory Projects // *Journal of Sociology*. 2018. <https://doi.org/10.1177/1440783318798922>
5. Popescu D. I., Schult T. Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century // *Holocaust Studies*. 2020. Vol. 26, No. 2, pp. 135–151. <https://doi.org/10.1080/17504902.2019.1578452>

Информация об авторе:

В. Н. Дёмина – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки.

References

1. Bergaust K. What Can Art Do? A Review of Bridging Communities through Socially Engaged Art Edited by Alice Wexler and Vida Sabbaghi. *Art/Research International a Transdisciplinary Journal*. 2020. Vol. 5 (1). <https://doi.org/10.18432/ari29527>
2. Breemen A. Performance Philosophy: Audience Participation and Responsibility. *Performance Philosophy*. 2017. Vol. 2, No. 2. <https://doi.org/10.21476/PP.2017.2267>
3. Jałowik D. Participative Art: Delegated Performance versus Communal Engaged Performance Using the Example of Artistic Activities by Krzysztof Wodiczko and Paweł Althamer. *Art Inquiry*. 2018. Vol. 20. <https://doi.org/10.26485/AI/2018/20/10>
4. Johanson K., Glow H. Reinstating the Artist's Voice: Artists' Perspectives on Participatory Projects. *Journal of Sociology*. 2018. <https://doi.org/10.1177/1440783318798922>
5. Popescu D. I., Schult T. Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century. *Holocaust Studies*. 2020. Vol. 26, No. 2, pp. 135–151. <https://doi.org/10.1080/17504902.2019.1578452>

Information about the author:

Vera N. Dyomina – Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of the Music History.

Поступила в редакцию / Received: 23.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 04.03.2022

Принята к публикации / Accepted: 09.03.2022



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Теория и история культуры

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.186-194

О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу

Александра Владимировна Шорникова

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону, Россия,
dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>*

Аннотация. Документальность в музыкальном искусстве – одно из ярких, интересных и малоисследованных явлений современности. Зародившись в области кино и драматического театра, данная тенденция распространилась и на область музыкального театра. Введение документальных неавторских материалов – вербальных и аудиальных – в художественный контекст произведений оперного жанра существенно трансформировало традиционную структуру музыкального спектакля. В статье устанавливается, что источником такого рода экспериментальных опытов явились наработки авангардного драматического театра, режиссёры которого широко использовали приёмы перформативного искусства. Для документального музыкального театра это стало художественным ориентиром.

Анализ сценического опыта режиссёров Эрвина Пискатора, Джорджо Стрелера, Андрея Щербана, Питера Селларса позволил выявить векторы воздействия на музыкальный документальный театр авангардного театра, широко применявшего принципы перформативности. Акцентируется роль современных компьютерных технологий, давших возможность режиссёрам и композиторам получить расширенный по художественным ресурсам и предрасположенности к синтезу инструментарий, реализовать перформативные формы представления музыкального спектакля. В ряду новых черт – минималистичная сценография, политические подтексты, расширение времени и пространства, особые формы взаимодействия со зрителями. Их заимствование музыкальным документальным театром доказывает силу воздействия авангардных художественных практик, существенно трансформировавших оперные традиции.

Ключевые слова: документальность, документальная опера, авангардный театр, перформативные практики

Для цитирования: Шорникова А. В. О влиянии перформативных черт авангардного театра на документальную оперу // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 186–194. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.186-194



Благодарности: Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А («Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»).

Theory and History of Culture

Original article

About the Influence of the Performative Features of the Avant-garde Theater on Documentary Opera

Alexandra V. Shornikova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia,
dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>

Abstract. Documentary qualities in the art of music are among of the bright, interesting and little researched phenomena of modernity. Having been generated in the sphere of cinema and drama theater, the present tendency also became circulated in the sphere of musical theater. The introduction of documentary innovative materials – verbal and audio – into the artistic context of works written in the opera genre substantially transformed the traditional structure of musical performance. The article ascertains that the source of such types of experimental attempts was the elaboration of the avant-garde dramatic theater, whose producers made broad use of the techniques of performative art. This became the artistic orientation for documentary musical theater.

Analysis of the stage endeavors of theatrical producers Erwin Piscator, Giorgio Strehler, Andrei Serban and Peter Sellars has made it possible to bring to light the vectors of impact of avant-garde theater on the musical documentary theater, which broadly applied the principles of performativity. Accentuation is made of the role of contemporary computer technologies, which gave the opportunities to producers and composers to obtain an instrumentarium that is broad in its artistic resources and inclination towards synthesis, to realize the performative forms of presentation of musical theater. The new features include minimalistic scenography, political allusions, the extension of time and space, and special forms of interaction with the audience. Their appropriation by musical documentary theater proves the force of impact of avant-garde artistic practices, which have greatly transformed opera traditions.

Keywords: documentary features, documentary opera, avant-garde theater, performative practices

For citation: Shornikova A. V. About the Influence of the Performative Features of the Avant-garde Theater on Documentary Opera. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 186–194. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.186-194

Acknowledgments: The work was received financial support by the Russian Foundation for Basic Research, project No. 20-012-00366–А (“Performative Forms of Musical Art as a Phenomenon of Modern Culture”).

В обширном конгломерате стилевых разновидностей и тенденций развития современного музыкального театра интереснейшим феноменом является документальная опера – весьма малоизученная разновидность современного музыкально-театрального искусства, но при этом набирающая всё большую популярность [1]. Исследуя истоки данного явления, нельзя не отметить, что многие черты документальной оперы сложились под влиянием авангардного театра. Именно в лоне авангардных течений работали художники, творчество которых во многом «подпитывалось» актуальными для своего времени социальными и политическими идеями. Они стремились сломать традиционные рамки театрального спектакля, и для документального музыкального театра это стало в определённой мере художественным ориентиром.

Однако прежде чем проследить эти влияния, отметим некоторые важнейшие принципы документального театра. Так, исследуя проблему его истоков, К. Мамадназарбекова формулирует методологически важную мысль, предлагая «чётко провести границу между интересом к “правде жизни” (исторической или обыденной) и интересом к документу, который возникает в театре к середине 1920-х гг.»¹. Отмечая, что предвестниками документального театра являются натурализм и веризм, автор утверждает: история документальности начинается не с них, поскольку «документальный театр – это представленный на сцене текст, не предназначенный изначально для сцены и не сочинённый драматургом»². Данное определение весьма важно, поскольку позволяет провести чёткую грань между, например, исторической оперной драмой, всегда имеющей в основе исто-

рическую фактологию, и документальной оперой, вбирающей в свой контекст, подобно театральной документалистике, текст, не предназначенный для сцены и не сочинённый либреттистом или композитором.

Известно, что одним из идеологов документального театра выступил Эрвин Пискатор. Его программный спектакль «Несмотря ни на что» стал отправной точкой театральной документалистики. Представляется интересным обратиться к его творчеству и очертить новации, позволившие говорить о рождении особой разновидности театра, поскольку именно на этом фундаменте впоследствии возникает явление музыкально-театральной документалистики. Режиссёрские находки Э. Пискатора – первопроходца в сфере документального драматического театра, с нашей точки зрения, отразились на опытах композиторов, экспериментирующих в сфере музыкального документального театра. В связи с этим в основу логики дальнейшего изложения будет положен способ параллельного сравнения.

Важным исходным постулатом для Пискатора явился перенос акцента с вымышленного на реальное: «Если я до сих пор видел жизнь только сквозь призму литературы, то война сделала так, что я стал рассматривать литературу и искусство сквозь призму жизни. <...> Я воспринимал с тех пор не искусство, не то, чему учит искусство, а то, чему учит жизнь»³. Данная установка и предопределила роль документа, который Пискатор считал одним из мощнейших средств выразительности. Включение документа в сценарий повлекло изменение в традиционной структуре спектакля. «Сценарий» создавался по принципу коллажа и включал фрагменты

речей, газетных вырезок, фотографий и видео. Эти находки впитывались и претворялись в творчестве его последователей – авангардных режиссёров, а также художников, работающих в сфере искусства перформанса (см.: [2; 3]).

Подобные принципы находим и в строении документальных опер. Их материальной основой становится сама жизнь в её остропроблемных, социально значимых коллизиях. Это могут быть политически значимые встречи, как в сочинении Джона Адамса «Никсон в Китае» или в опере Себастьяна Риваса «Союзники», повествующей о переговорах Маргарет Тэтчер с чилийским диктатором Аугусто Пиночетом; трагические факты убийства бастующих шахтёров, как в опере Филиппа Миллера «Анатомия горной катастрофы»; арабо-израильский конфликт в «Пещере» Стива Райха, неоднозначность современного технологического прогресса в его же «Трёх историях» и т. п. Напомним, что две последние из названных опер построены именно по типу коллажа из фотографий, видеозаписей, текстовых документальных материалов. Как и в спектаклях Пискатора, такое единовременное сопряжение разнородного материала создаёт художественно-информационное «поле» высокого напряжения, близкое эффекту озвученной новостной газетной страницы.

В противовес экспрессионистской драме, апелляция к реальной жизни в спектаклях Пискатора также активировала идею «антиэстетизма» с опорой на простоту выражения и постановки. Оперы композиторов-документалистов в плане сценографии можно также назвать «аскетичными», они сосредоточены на показе реальной жизненной обстановки, сценография же опер С. Райха

вообще ограничена экранами, демонстрирующими документальные материалы.

Важным новшеством драматургии авангардного театра Э. Пискатора явилось стремление изменить зрительскую установку. А. Пиотровский пишет: «...если эффект привычного драматического спектакля может быть охарактеризован как сочувствие зрительного зала развивающейся на сцене психологической судьбе героев», то в документальном театре это «волевая реакция зрителя на эмоционально раскрываемую перед ним интеллектуальную диалектическую тему»⁴. В достижении эффекта «волевой реакции» зрителя большую роль сыграл процесс кинофикации спектакля. С точки зрения Пискатора, именно введение экрана на сцену театра должно произвести переворот в сознании зрителя, поскольку, по его мнению, кино – это «формальное средство, взрывающее привычную театральную среду и производящее на зрителя сильнейший эффект»⁵. На это был нацелен ряд приёмов, представляющих для нас интерес с точки зрения осмысления композиторского опыта работы с экранами.

Режиссура Пискатора отталкивается от чёткого понимания функциональной роли кинокадра. Одна из них может быть названа *комментирующей*. Так, отмечается, что экран в его театральных постановках выполнял роль «рупора» истории и современности⁶. Комментарий, выведенный на экран, мог быть словесным или визуально-образным. И в том, и в другом случае он представлял монтаж документов, освещающих остроту социально-политической ситуации. Пискатор считал комментирующий фильм аналогией хора, который обращается напрямую к зрителю, без посредников говорит с ним о самом важном.



Другую функцию обозначим как *контрастирующую*: кинокадр совместно с действием образует параллельные смысловые ряды – полифонию визуальных текстов и смыслов: «...фильм... был оптическим словом. <...> документом, но одновременно он говорил собственным языком. Он составлял контраст со словами в пьесе»⁷. И третью функцию укажем как *дополняющую*, выступающую в роли своеобразного кино-дайджеста. Например, чтобы показать восемь лет жизни своего героя в тюремном заключении, до начала истории пьесы «Гоп-ля-ля, мы живем» Э. Толлера, Э. Пискатор снял документальный фильм, состоявший из политической, хозяйственной и культурной хроники последних десяти лет. В связи с названными режиссёрскими находками С. Блогова подчёркивает, что «привлечение Э. Пискатором киноматериала позволило расширить пространственно-временные рамки театрального представления»⁸.

Проводя параллель, отметим, что особое понимание пространственно-временных координат оперного спектакля – неотъемлемая часть структуры и драматургии в оперных опытах композиторов-документалистов. Например, в камерной опере Ф. Миллера «Анатомия горной катастрофы» экран становится носителем подлинных текстовых документов, зафиксировавших реальность произошедшей трагедии – убийства в 2012 году тридцати восьми бастовавших шахтёров на южноафриканской шахте Марикана. С. Райх, отталкиваясь от идей Э. Пискатора и используя новые технологии, обновляет и расширяет их реестр. Для композитора экран – обязательный элемент оперных экспериментов, и он не просто реализует их потенциал. В операх Райха экран становится и носите-

лем ключевой информации, и ведущим выразительным средством. Фактически инструментальный ансамбль, вокал и визуальный ряд образуют единый организм полноправно взаимодействующих творческих составляющих представления. Так, в «Пещере» тексты из Книги Бытия, пропеваемые вокалистами, параллельно визуализируются на экранах, а записанные голоса интервьюеров интонационно дублируются инструментальными средствами. Очевидно, что ролевой баланс участников «действия» равнозначен.

Таким образом, режиссура Э. Пискатора, представившая безусловно новаторские для своего времени черты, сформировавшиеся под воздействием документа, фундировала не только авангардную театральную драматургию, но и существенно трансформировала идущую по её стопам драматургию музыкально-театральную.

В творчестве целой плеяды режиссёров-экспериментаторов, последователей Пискатора, нередко возникает встречный интерес к оперному театру. Ярким примером служит творчество Дж. Стреллера, существенно обновившего режиссуру в Ла Скала; румынского режиссёра А. Щербана, работавшего с оперными театрами Парижа, Женевы, Нью-Йорка, Сиэттла, Лос-Анджелеса, Амстердама, Лиссабона, Вены, Хьюстона. Особый интерес представляет работа Питера Селларса: накопив определённый опыт с документальной направленностью в сфере авангардного театра, он вступил в долговременное сотрудничество с композитором Дж. Адамсом, чьи произведения, несомненно, впитали его режиссёрские идеи. Рассматривая проблему особенностей адаптации к оперному жанру драматургических приёмов авангардного театра, остановимся

на продуктивном взаимодействии тандема Селларс – Адамс более подробно.

В своей режиссёрской деятельности П. Селларс с самого начала карьеры был нацелен исключительно на актуальные для социума темы и сюжеты: «Наша задача как художников заключается в том, чтобы воспроизвести на сцене то, что отражает общество» (цит. по: [4, р. 1]). Говоря это, он имел в виду не просто общезначимые идеи и ценности, а именно трансляцию человеку реальности текущего дня. Селларс подчёркивает, что воспроизводит на сцене то, что непосредственно связано с актуальной исторической и политической реальностью, через которую театр может утвердиться в роли «силы, несущей ответственность за понимание политических и социальных процессов и способной возвыситься над литературной драмой» [Ibid.].

Отталкиваясь от модели древнегреческого политического театра как эталонной, Селларс считает, что и сегодня зритель должен находить в театре нечто, отражающее его общество и наводящее на размышления. Театр для режиссёра – это место политических дебатов, и обращаясь к древнегреческим сюжетам, он помещает героев в контекст современной культуры. Так, в постановке «Персов» Селларс полностью перерабатывает текст Эсхила. Сохранив лишь ядро пьесы, он реконструирует текстовую основу, превратив её в современную адаптацию, наполненную военизированной лексикой и отсылками к поп-культуре (например, образу Рэмбо), иллюстрируя последствия войны в Ираке, не освещённые в западных СМИ.

Документальный триптих, созданный Дж. Адамсом в сотрудничестве с режиссёром, – оперы «Никсон в Китае», «Смерть Клигхоффера» и «Доктор

Атомный» – связывает социально-политическая значимость сюжетов, их актуализированная тематика, что всецело отражает эстетику авангардного театра Селларса. Многие режиссёрские наработки были транспонированы им на музыкально-театральную почву.

Одной из характерных особенностей сценических «опытов» Селларса явилась особая манипуляция с текстом. Работая с литературной основой постановок, он часто лишал произведения их канонической узнаваемости, использовал иностранные или мёртвые языки, например, греческий и латынь, что отнимало у них возможность быть понятыми зрителями. Однако таким образом он вынуждал их искать понимание происходящего на сцене в копилке личных знаний и жизненного опыта.

Работая над либретто «Доктора Атомного», П. Селларс с той же целью соединяет в нём совершенно разнонаправленные источники – документальные материалы, представленные интервью, письмами, рассекреченными политическими документами, которые совмещаются с поэтическими, художественными и духовными текстами.

Отсюда вытекает другая важная черта авангардной режиссуры Селларса – поиск новых путей взаимодействия с аудиторией. Для него принципиально важным являлось создание публичного пространства, где люди могли бы напрямую вовлекаться в постановку и её смыслы. Эта линия поисков связывает режиссёра с творческой установкой Мейерхольда, рассматривающего театр как «духовный опыт». Понимание спектакля не как готового ответа на проблемные вопросы бытия, а скорее как импульса к размышлению через переживание, привело к вовлечению публики в процесс

конструирования смыслов. Провоцируя зрителя к осознанию разных уровней реальности и более глубокому пониманию самого себя, Селларс подходит к тексту критически, избирая только самое необходимое.

В режиссуре опер Дж. Адамса данный аспект явился не менее важным. Так, разнообразие религиозные и исторические параллели в «Смерти Клигхоффера» нацелены на то, чтобы натолкнуть зрителя на размышление об арабо-израильском конфликте, а цитаты из Бхагавадгиты, внезапными вставками вкрапленные в документальный текст «Доктора Атомного», призваны раскрыть внутренний конфликт, охвативший Р. Оппенгеймера в процессе работы над Манхэттенским проектом.

Авангардная режиссура не могла не оказать влияния на оперный театр в аспектах особого подхода к категориям пространства и времени. Например, экспериментируя с пространством, в том числе и в своих оперных постановках, румынский режиссёр, повлиявший на П. Селларса, – А. Щербан отказывался от каких бы то ни было пространственных маркеров и создавал общее открытое пространство, приглашая зрителей присоединиться к игре актёров, что вело к переосмыслению их отношений. Вслед за ним Селларс использовал аналогичные техники, усиливая тесные отношения в пространстве между зрителем и представлением. В операх Адамса стремление к преодолению «четвёртой стены» связано с созданием иммерсионного акустического пространства, разрушающего границу между искусством и реальностью, что в кульминации «Доктора Атомного», например, приведёт к полному погружению зрительного зала в «зону катастрофы».

Игра с временными категориями столь же значима для авангардной режиссуры, как и игра с пространством. Временные миксты провоцировали режиссёров на смешение различных культурных пластов. Для Селларса транспозиция древнегреческих сюжетов в современную плоскость была своего рода апелляцией к вневременному уровню, что достигалось нарушением линейного течения времени смешением прошлого, настоящего и будущего.

В операх Адамса временные пласты, выраженные музыкальными и текстовыми цитатами и отсылками, также переплетаются. В «Смерти Клигхоффера» «знаком времени» являются пассионы. В их жанровой оболочке раскрывается сюжет, за развёртыванием которого в новостных программах 1985 года следил весь мир. Обращение к литературным цитатам разных исторических пластов в «Докторе Атомном» выводит обсуждаемую проблему из временных рамок текущего момента на вневременной уровень.

И, наконец, завершая тему адаптации в оперном жанре драматургических приёмов авангардного театра, нельзя не сказать об особом уровне технологичности последнего. Современные компьютерные технологии дали возможность режиссёрам и композиторам получить новый, расширенный по художественным ресурсам и предрасположенности к синтезу инструментарий, позволивший зрителям «Доктора Атомного» испытать реальный ужас от атомного взрыва, который в буквальном смысле слова сотрясал зрительный зал [5].

Изложенные по поводу влияния авангардного театра на музыкально-документальный рассуждения не могут быть исчерпывающими. Тем не менее очевидно, что развёрнутое использование

современных технологий, минималистичная сценография, мультикультурные тенденции, политические подтексты, расширение времени и пространства, новые формы взаимодействия со зрителями – черты, свидетельствующие о том, что под воздействием авангардных театральных практик музыкальный документальный театр существенно трансформирует традиции.

Примечания

- ¹ Мамадназарбекова К. История факта.
URL: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/> (дата обращения: 23.01.2022).
- ² Там же.
- ³ Пискатор Э. Политический театр. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1934. С. 33.
- ⁴ Пиотровский А. «Клэш задумчивый» и проблемы комсомольского театра // Театр. Кино. Жизнь: сб. статей / сост. А. А. Акимова. Л., 1969. С. 97.
- ⁵ Матвиенко К. Н. Кинофикация театра: история и современность: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. С. 37.
- ⁶ Там же, с. 35.
- ⁷ Там же, с. 40.
- ⁸ Болгова С. М. Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2018. С. 35.

Список источников

1. Крылова А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10, № 2. С. 230–247. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203>
2. Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В. Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 52–62. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.052-062
3. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11004>
4. Marios K. The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles. University of British Columbia, 2018. 109 p. <https://dx.doi.org/10.14288/1.0371209>
5. Ebright, R. Doctor Atomic or: How John Adams Learned to Stop Worrying and Love Sound Design // Cambridge Opera Journal. 2019. No. 1 (31), pp. 85–117. <https://doi.org/10.1017/S0954586719000119>

Информация об авторе:

А. В. Шорникова – аспирантка кафедры истории музыки.

References

1. Krylova A. V. New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2020. Vol. 10, No. 2, pp. 230–247. (In Russ.)
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203>
2. Kiseyev V. Yu., Kiseyeva, E. V. The Particularities of Comprehending the Concepts of “Performativity” and “Performance” in Contemporary Music Scholarship in Russia and Other Countries. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 52–62. (In Russ.)
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.052-062
3. Krylova A. V. On the Art-Performance Nature. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1, pp. 27–35. (In Russ.)
<https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11004>
4. Marios K. *The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles*. University of British Columbia, 2018. 109 p. <https://dx.doi.org/10.14288/1.0371209>
5. Ebright R. Doctor Atomic or: How John Adams Learned to Stop Worrying and Love Sound design. *Cambridge Opera Journal*. 2019. No. 1 (31), pp. 85–117.
<https://doi.org/10.1017/S0954586719000119>

Information about the author:

Alexandra V. Shornikova – Post-graduate Student at the Music History Department.

Поступила в редакцию / Received: 15.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 28.02.2022



