

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 / 1 (42)

Проблемы музыкальной науки

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

2021, № 1

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

18+

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Московский городской педагогический университет, Россия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

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

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ

Воронежский государственный институт искусств
Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

ТВОРЧЕСКИЕ И ФИНАНСОВЫЕ ПАРТНЁРЫ

Российская академия музыки имени Гнесиных

Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория

имени С. В. Рахманинова

Адрес Редакции и Издателя: Научно-методический центр «Инновационное искусствознание». Российская Федерация, 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306.
Тел.: +7 (347) 216 49 73

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

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2021, № 1

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016 (свидетельство de facto утратило силу в связи с изменением состава учредителей)
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=316807>,
ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=806871>

Music Scholarship

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

2021, № 1

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

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

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Academy of Arts, Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

Dr. **Anton Rovner**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

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

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

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

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

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik, 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

The Russian Gnesins' Academy of Music
The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

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

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

© *Problemy muzykal'noj nauki* / Music Scholarship, 2021, No. 1

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEb): elibrary.ru
The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor).
The testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016 (The testimony has last its power de facto due to the current change of the contingent of institutors)
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=316807>,
EL No FS 77-78770 from 07.30.2020
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=806871>

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, профессор

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

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

Редактор

Мингажев Артур Аскарлович

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

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

Deputy Chief Editor

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

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

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

Editor

Artur A. Mingazhev

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства издателя, финансовых партнёров и авторов.
Выходит 4 раза в год.

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

DOI: 10.33779/2587-6341

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.

The official website of the journal is
<http://journalpmn.ru>

Подписано в печать 31.03.2021. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 16,8. Усл.-печ. л. 24,9. Заказ № 95. Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте journalpmn.ru в разделе «Архив выпусков».

Издатель Научно-методический центр «Инновационное искусствознание»: 450057, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306.
Тел.: +7 (347) 216 49 73

Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро»
450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, д. 3.
Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 31.03.2021. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 16,8. Printing l. 24,9. Order No. 95. Run of 100 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website journalpmn.ru in the section “Archives.”
Publisher of the Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies”: Russian Federation, 450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306.
Telephone: +7 (347) 216 49 73
Printed on the printing facilities of “IdealPro” Co. Ltd
450057, 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 направлениям:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

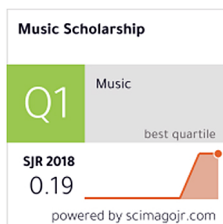
17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

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

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

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

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



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

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



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

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



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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

Издатель – Научно-методический центр «Инновационное искусствознание» – 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).

Содержание

Горизонты музыкознания

- 8 Переверзева М. В.**
Перспективы применения искусственного интеллекта в музыкальной композиции

Из истории зарубежной музыки

- 17 Дуда Н. В.**
Вокальная музыка Генри Пёрселла в комедии Джона Драйдена «Амфитрион, или Два Сосия» (1690)

Поэтика и семантика музыкального текста

- 27 Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б.**
О специфике организации сольного скрипичного текста западноевропейского барокко (на примере Партиты № 1 *h moll* И. С. Баха для скрипки соло)

Музыкальная культура России

- 36 Ефимова Н. И., Крапива А. И.**
Русское музыкальное общество в Дальневосточной Республике: скрепы истории

Хоровая музыка

- 46 Рыжинский А. С.**
Хоровая музыка в творчестве Ханса Вернера Хенце

Международный отдел

- 61 Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr.**
Selected Attributes of Music and Musical Instruction in Slovakia During the Classical Period
- 75 Sandra Soler Campo, Juan Jurado Bracero**
The Influence of Russian Ballets in the 20th Century:
L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles by José Soler Casabón and *Parade* by Érik Satie
- 83 Polina S. Volkova**
The Academic School of Liudmila Kazantseva: An Experience of the Decade

- 96 Triyono Bramantyo**
Digital Art and the Future of Traditional Arts

- 111 Aris Setiawan**
The Concept of the *Pathet* and Avoided Tones in *Jawatimuran Karawitan*

- 125 Gemma Ruiz Varela, Fidel Rodríguez Legendre**
Mindfulness and Online Music for Channeling Stress in Primary School Students During the COVID-19 Pandemic in Spain

Музыка в системе культуры

- 137 Комарова А. А.**
Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века

Музыкальный театр

- 145 Аль-Хатиб И., Зайцева М. Л.**
Особенности сценической интерпретации оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского режиссёром Е. Арье в постановке Большого театра (2019)

- 154 Кабачёк Н. Л.**
«Балет в балете»: творческие поиски современных хореографов

Музыкальный жанр и стиль

- 163 Беляк Д. В.**
Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского

- 173 Бержапраков Д. Б.**
Мануэль де Фалья, Интродукция к балету «Треуголка»: о тембровом воплощении национального начала

Теория музыки

- 182 Титова А. В.**
«Ach Golgatha!» Карела Гуйвартса в аспекте синтеза сериализма, алеаторики и минимализма

Музыкальная культура народов мира**193 Пазычева И. В.**

Жанровая специфика вариантности
в азербайджанских песенно-танцевальных
формах

Музыкальное образование**203 Хусаинова Г. А., Тапенов Д. Т.,
Кожебаев Д. Е., Жумашева А. Е.**

Актуализация краеведческой
компетентности в процессе обучения
музыканта-педагога в вузе

213 Бурякова Л. А., Варавина Л. В.

Организация и содержание
музыкально-исполнительской подготовки
в высших национальных консерваториях
музыки и танца Парижа и Лиона

**Культурное наследие
в исторической оценке****223 Горбунова Н. А.**

Н. Я. Мясковский на страницах журнала
«Советская музыка» 1933–1951 годов:
контент-анализ

Contents**Horizons of Musicology****8 Marina V. Pereverzeva**

The Prospects of Applying Artificial
Intelligence in Musical Composition

On the History of Western Music**17 Natalia V. Duda**

Henry Purcell's Vocal Music
in John Dryden's Comedy "Amphitryon;
or The Two Sosias" (1690)

Poetics and Semantics of the Musical Text**27 Irina V. Alexeyeva, Flyura B. Sitdikova**

About the Specificity of Organizing
the Solo Violin Musical Text
in the Western European Baroque Style
(By the Example of J. S. Bach's Partita No. 1
in B Minor for Solo Violin)

Musical Culture of Russia**36 Natalia I. Efimova, Alina I. Krapiva**

The Russian Music Society
in the Far-Eastern Republic:
Bonds of History

Choral Music**46 Alexander S. Ryzhinsky**

Choral Music in the Works
of Hans Werner Henze

International Division**61 Maria Strenacikova Sr., Maria Strenacikova Jr.**

Selected Attributes of Music
and Musical Instruction in Slovakia
During the Classical Period

75 Sandra Soler Campo, Juan Jurado Bracero

The Influence of Russian Ballets
in the 20th Century:
L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles
by José Soler Casabón and *Parade* by Érik Satie

83 Polina S. Volkova

Digital Art and the Future of Traditional Arts

96 Triyono Bramantyo

The Academic School
of Liudmila Kazantseva:
An Experience of the Decade

111 Aris Setiawan

The Concept of the *Pathet*
and Avoided Tones in *Jawatimuran Karawitan*

125 Gemma Ruiz Varela, Fidel Rodríguez Legendre

Mindfulness and Online Music
for Channeling Stress
in Primary School Students During
the COVID-19 Pandemic in Spain

Music in the System of Culture**137 Anastasia A. Komarova**

Quotations from Brahms's Piano Music
in the Context of the Metamodernist Trends
in 21st Century Cinema

Musical Theater**145 Elka Alkhateeb, Marina L. Zaitseva**

The Particularities of the Stage Interpretations
of Piotr Tchaikovsky's "Eugene Onegin"
Directed by Eugene Aryeh in the Production
of the Bolshoi Theater (2019)

154 Natalia L. Kabachek

The "Ballet within a Ballet":
The Creative Searches
of Contemporary Choreographers

Musical Genre and Style**163 Dmitri V. Belyak**

The Symphonic and Suite Traits
in Piotr Tchaikovsky's Piano Concertos

173 Daniyar B. Berzhaprakov

Manuel de Falla, Introduction
to the Ballet "The Three-Cornered Hat":
About the Timbral Manifestation
of the National Element

Music Theory**182 Anastasia V. Titova**

"Ach Golgatha!" by Karel Goeyvaerts
in the Aspect of Synthesis
of Serialism, Aleatory Technique
and Minimalism

Musical Culture of the Peoples of the World**193 Inna V. Pazycheva**

The Genre Specificity
of the Variation Technique
in Azerbaijani Song and Dance Forms

Musical Education**203 Gulzada A. Khusainova,
Daulet T. Tapenov, Darkhan E. Kozhebaev,
Aigerim E. Zhumasheva**

Actualization of Areal History Competence
in the Process of Training Music Pedagogues
at Universities and Conservatories

213 Lyubov A. Buryakova, Lyudmila V. Varavina

The Organization and Content
of Musical Performance Training
in the Higher National Conservatories
of Music and Dance in Paris and Lyon

Cultural Heritage in Historical Perspective**223 Natalia A. Gorbunova**

Nikolai Myaskovsky on the Pages
of the Journal "Sovetskaya Muzyka"
During the Years 1933–1951:
Content Analysis



М. В. ПЕРЕВЕРЗЕВА

*Российский государственный социальный университет, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4992-2738, melissasea@mail.ru*

Перспективы применения искусственного интеллекта в музыкальной композиции

В статье выявляется специфика применения искусственного интеллекта (ИИ) в области музыкальной композиции. В результате теоретического анализа алгоритмов работы интеллектуальных систем определён диапазон возможностей таких систем и перспективы их дальнейшего совершенствования. Новизна исследования в сравнении с другими научными статьями по данной тематике состоит в систематизации современных программ, предназначенных для сочинения и импровизации музыки, сравнении алгоритмов действий и определении преимуществ и недостатков искусственного интеллекта как инструмента для сочинения музыки. Усовершенствование алгоритмов работы ИИ в области музыкальной композиции будет определять долгосрочную перспективу его применения и жизнеспособность создаваемых компьютером музыкальных произведений. Как ассистивные системы, компьютерные медиа не заменят человека в творчестве, но встраиваясь в сочинительский процесс, помогут ему реализовать свои художественные замыслы и смелые креативные идеи. По результатам исследования сделан вывод о перспективах использования ИИ в музыкальной композиции, которые состоят не в копировании уже имеющейся музыки разных стилей, а в поиске совершенно новых звучаний, стилей, образов и звуковых эффектов. Несомненным плюсом разработки и применения ИИ в области музыкальной композиции были и остаются множество возможностей: прикоснуться к тайнам музыкально-творческой деятельности, погрузиться в этот увлекательный процесс, творчески самовыразиться, развить и приумножить креативные способности, воплотить средствами музыки оригинальную идею, которая стала бы новым словом в познании мира и человека. Это доступно всем желающим: как профессионалам, так и любителям.

Ключевые слова: искусственный интеллект, музыка, композиция, сочинение, импровизация, алгоритм, программа, творчество.

Для цитирования / For citation: Переверзева М. В. Перспективы применения искусственного интеллекта в музыкальной композиции // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 8–16. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.008-016.

MARINA V. PEREVERZEVA

*Russian State Social University, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-4992-2738, melissasea@mail.ru*

The Prospects of Applying Artificial Intelligence in Musical Composition

The article demonstrates the specificity of Artificial Intelligence in musical composition. As a result of theoretical analysis of the work of the algorithms of intellectual systems, the range of the capabilities of such systems and the prospects for their further improvement are determined.



The novelty of the research in comparison with other scholarly articles in this field consists in systematizing present-day programs designed for composing and improvising music, comparing the algorithms of activity and determining the advantages and disadvantages of Artificial Intelligence as an instrument for composing music. The improvement of the algorithms of Artificial Intelligence in the field of musical composition will determine the long-term prospects of its use and the viability of computer-created musical works. But the most important aspect is that computer media, being essentially accessorial systems, will not replace a living human being in creativity, but, embedded in the writing process, will help him realize his artistic plans and heuristic creative ideas. According to the results of the study, the conclusion was arrived at regarding the prospects of using Artificial Intelligence in musical composition, which consists not of copying existent music of different styles, but in the search for entirely new sounds, styles, images and sound effects, as well as discovering new and limitless opportunities for composing music. The undoubtable advantage of the development and use of Artificial Intelligence in musical composition has always been and still remains in the opportunity given to everyone, not only professionals, but also amateurs who want to encounter the mystery of musical and artistic activities, to immerse themselves in this fascinating process, to express themselves artistically, to develop and increase their artistic abilities, and to realize their ideas in music, which would become a new message in the knowledge of the world and humanity. This is accessible to all those who wish to partake of this process: both professionals and amateurs.

Keywords: Artificial Intelligence, music, composition, writing, improvisation, algorithm, program, artistry.

Искусственный интеллект (ИИ) сегодня находит применение в процессе цифровой обработки звука и теории познания музыки (осмысление ИИ музыкальных образов и эмоций изучает наука когнитология), сочинения и исполнения музыкальных произведений (в английском языке даже появилась аббревиатура «AIM», обозначающая «Artificial Intellect Music» – «музыку искусственного интеллекта») [8, p. 793]. Для этих целей разработано несколько компьютерных программ, обладающих ИИ для создания музыки путём имитации процессов умственно-творческой деятельности человека. Последовательность этих процессов зафиксирована в алгоритме операций искусственного интеллекта, который и позволяет программе выполнять творческие функции [2]. Преимуществом алгоритмов работы современных интеллектуальных систем является способность ИИ учиться на основе загруженной информации, которая

получила название «технологии компьютерного сопровождения» [6, p. 73].

Искусственный интеллект сегодня владеет «технологией интерактивной композиции», когда компьютер сочиняет пьесу в ответ на живое исполнение музыки человеком [1]. Компьютерные программы-плееры последнего поколения позволяют создавать партитуры интерактивным методом при частичном участии композитора или исполнителя. Алгоритмы работы мультимедийных интеллектуальных систем включают принципы организации временных и высотных объектов (звуки, компьютерная графика, анимация, видео), их количественных соотношений и интерактивных взаимодействий. Такая иерархия даёт возможность управлять временем появления объектов и их количеством. Иерархия, таким образом, лежит в основе алгоритма обработки данных, загружаемых в любые программы. При этом она всегда присутствовала во всех видах и стилях музыки, ведь в произведениях

иерархии подвергаются все средства выразительности. Технология интерактивного исполнения произведения во взаимодействии программы и музыканта была разработана для совершенствования исполнительского искусства человека. Однако наибольший интерес представляют алгоритмы и языки программирования, позволяющие ИИ полностью создавать музыку: от выбора звукового материала до полного оформления всей композиции.

Разработанная в Принстонском университете и презентованная в 2002 году программа «ЧаК» («ChucK») представляет собой текстовый кроссплатформенный язык, который позволяет в реальном времени импровизировать, сочинять, исполнять и анализировать музыку. Программа работает на платформе Стэнфордского и Принстонского «оркестров ноутбуков» с их базами данных. «ЧаК» – один из языков программирования, предназначенный для написания музыки, синтеза звука в реальном времени и организации взаимодействия различных музыкальных параметров на основе принципа интерпретации.

Созданная в 2016 году в Люксембурге программа «AIVA» («The Artificial Intelligence Virtual Artist») готовит саундтреки для любых масс-медиа в разных стилях и эмоциональных оттенках. Стили обозначены, как «современная музыка для кино», «электронная», «поп-музыка», «эмбиент» (электронная музыка, основанная на модуляциях звукового тембра и характеризуемая атмосферным, обволакивающим звучанием), «рок-музыка», «фэнтези», «джаз», «шанти» (песни британских моряков), «музыка кино XX века», «танго» и «китайская». Алгоритмы «AIVA» основаны на архитектуре глубокого самообучения ИИ. Программа «AIVA» использовалась для создания рок-композиции под названием

«На краю», а также песни «Болезненная любовь» при участии поп-певицы Тэрин Сазерн во время её работы над альбомом 2018 года «Я – искусственный интеллект». Однако изначально программа разрабатывалась для генерирования музыки классико-романтической традиции, и многие треки «AIVA», например, Симфоническая фантазия ля минор op. 21 «Генезис», сегодня входят в плей-листы слушателей, как образцы академической музыки.

Симфоническая фантазия по стилю близка музыке конца XVIII – начала XIX века. Стилиевые элементы, характерные для Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, переплетаются друг с другом так, что их невозможно дифференцировать. Основная тема построена традиционно в форме периода, за ней следует связующий раздел, сменяемый темой побочной партии, завершает экспозицию сонатной формы, как полагается, заключительная партия. Разработка строится на материале в его «рыхлом» изложении с членениями тематизма, секвенцированием, варьированием. Однако обращает на себя внимание то, что разработка выглядит несколько хаотичной, похожей на поток материала вне логики его следования и без какой-либо направленности в развитии: неясно, какие новые качества приобретает музыкальный образ, и непонятно, к чему ведёт его разработка. Поэтому и реприза воспринимается как простое повторение, а не качественное изменение материала. Музыкальный образ как будто не развивался, время словно остановилось, а музыка не вышла за пределы созерцания некоего сочетания звуков. Симфонической фантазии не хватает не только направленности развития, осмысленности образа, но и индивидуальности и характерности самих музыкальных интонаций, а также стилевой оригинальности, которой обладают произведения талантливых композиторов.

Благодаря данной композиции «AIVA» была признана «виртуальным композитором», чьи произведения зарегистрированы в Международном обществе авторских прав «SACEM». «AIVA» способна сочинять эмоциональные саундтреки для кинофильмов, видеоигр, рекламных роликов и любого другого типа развлекательного контента. «AIVA» изучила искусство сочинения музыки, «прочитав» большую коллекцию музыкальных партитур, написанных композиторами (Моцартом, Бетховеном, Бахом и др.), и создала математическую модель представления того, что такое музыка. Именно эта модель и используется для сочинения современной музыки.

Автоматический музыкальный генератор «Морфеус» («Morpheus») – разработка Лондонского университета имени королевы Марии, проведённая при финансовой поддержке фонда М. Кюри (Евросоюз) (2017). Данная интеллектуальная система основана на технологии оптимизации и алгоритме поиска переменных в датасете (подбора наилучшего варианта из возможных), применяемых для создания новых пьес в заданной тональности, размере и инструментовке путём преобразования исходных образцов. Создатели подчёркивают, что ИИ самостоятельно создаёт музыку с определённой структурой и окрашенную эмоциями [7]. Технология оптимизации позволяет интегрировать процессы отбора тематического материала и принципов композиции из «образцовых» пьес, чтобы сгенерировать логически выстроенную структуру с повторением и развитием тем, как в традиционной музыке. Пьесы, сочинённые генератором «Морфеус», исполнялись на концертах в Стэнфорде и Лондоне.

Программа «Попган» («Popgun», букв. «пугач»), представленная в Австралии в январе 2017 года, использует алгоритм

глубокого обучения ИИ через платформу под названием «Элис» («Alice») для сопровождения, дополнения или импровизации музыкальных композиций в реальном времени. Целью инженеров-программистов было создание программы, которая бы сотрудничала с авторами, а не заменяла человеческие способности. «Элис» работает следующим образом:

- определяет стилевые особенности музыки, которую играет музыкант;
- сопровождает музыканта, когда он играет;
- пытается импровизировать на том материале, что играет музыкант.

Используя алгоритм глубокого обучения, нейронные сети анализируют тысячи песен, различающихся по стилям и жанрам. Этот метод обучения позволяет сетям интерпретировать стиль данной музыкальной композиции и «подыгрывать» исполнителю по принципу подобия или по образцу в качестве дополнения или завершения мелодии, которую играет пользователь (музыкант, композитор, любитель).

Искусственный интеллект «Элис» способен предсказать то, что музыкант исполнит в ближайшие минуты, подыграть ему и предложить вариант музыкальной темы. Глубокое обучение навыкам прогнозирования происходило так: музыкант играл короткие мелодические фразы на фортепиано, а «Элис» незначительно меняла последовательность нот, сохраняя интонационный осто́в темы. Алгоритм предположения позволяет версии программы 2020 года создавать фортепианные пьесы в различных стилях без участия человека на основе варьированного повторения услышанных мелодий.

В настоящее время большинство версий «Попгана» включает электронную клавиатуру, с помощью которой пользователь играет сам и выбирает тип аранжи-

ровки или аккордового сопровождения. Программа сама анализирует стиль игры, определяет тональность и ритмические особенности, а также подбирает аккорды в реальном времени непосредственно во время игры пользователя. Компания-разработчик предполагает, что в будущем ИИ будет участвовать в совместном с живыми музыкантами сочинительском процессе, «подсказывать» наиболее выразительные интонационные и ритмические варианты музыкальных фраз (в соответствии с выбранным стилем). Также ИИ сможет научить людей играть на разных инструментах быстрее, чем это сегодня возможно в классе педагога школы или колледжа, не говоря уже о расширении арсенала музыкальных средств за счёт изобретения необычных звуков.

Другое направление развития ИИ в области музыкальной композиции представляет основанная на облачной системе, управляемая интеллектуальная платформа музыкальной композиции под названием «Ампер» («Amper», 2017). Данная система генерирует уникальные музыкальные пьесы на основе выбранных пользователем параметров настроения (характера звучания, эмоции), стиля и продолжительности. После выбора этих параметров пользователь может внести дополнительные изменения до завершения создания композиции. Платформа основана на данных из библиотеки музыкальных образцов.

И людям без музыкальной подготовки, и профессионалам «Ампер» предоставляет возможность быстро сочинить оригинальную музыку. Во-первых, благодаря алгоритму ИИ обучается на материале данных из большой коллекции образцов музыкальных произведений широкого жанрово-стилевого спектра. Во-вторых, алгоритм способен идентифицировать ключевые параметры каждой

музыкальной композиции и предсказать характер звучания, который пользователь предполагает создать. Авторы программы – голливудский кинокомпозитор Дрю Сильверстайн, Сэм Эстес и Майкл Хобе утверждают, что «Ампер» благодаря функции сотрудничества с живыми музыкантами развивает и усиливает их способности к сочинению музыки [4]. Кардинальное отличие программы «Ампер» от музыкальных генераторов прошлого поколения состоит в том, что результаты работы ИИ «Ампер» не требовали серьёзной переделки человеком: программа полностью создаёт песню самостоятельно, причём за несколько секунд, – подбирает звуки мелодии к тексту в соответствии с его ритмической структурой, аккордовую последовательность и инструментовку.

«Amper Music» – одновременно композитор, исполнитель и продюсер музыки искусственного интеллекта, который позволяет мгновенно создавать и озвучивать оригинальную музыку, не требуя какой-либо музыкальной подготовки. По сути, это первая технология создания музыки ИИ, представленная на мировом рынке. После официального запуска платформы «Ампер» компании «Associated Press» и «Hearst Television» начали использовать её для создания музыкального контента для своих программ и репортажей. «Ампер» позволяет создателям медиаконтента в СМИ упростить свой рабочий процесс и избежать временных и бюджетных затрат, связанных с авторской музыкой. Видится перспектива широкого использования данной платформы в средствах массовой информации (радио и телевидение), киноиндустрии, видеоиграх, рекламе, театральном искусстве. Музыка, созданная с помощью ИИ «Ампер», получает международную, бесплатную и бессрочную лицензию на её использование, избегая многочисленных



юридических и финансовых проблем, связанных с авторским правом. Кроме того, «Ампер» также является учебно-познавательной программой, выступая в роли творческого партнёра артистов, музыкантов и композиторов, которые могут сотрудничать с ИИ в процессе создания собственной музыки.

Один из самых последних и не менее крупных и перспективных научно-исследовательских проектов под названием «Потоковые машины» («Flow Machines») завершился созданием платформы «Flow Machines Composer» (2016). Она включает комплекс сложных алгоритмов и базу данных объёмом в 15000 песен, которые на сей раз анализируются с точки зрения закономерностей развития материала и даже эмоциональной окраски звучания музыки.

«Flow Machines Composer» способна самостоятельно сочинить оригинальную песню в заданном стиле, исполненную с определённым чувством. Алгоритм программы осуществляет выборку песен в соответствии с заданным стилем, аналитическая модель идентифицирует типовые черты стиля, а генератор имитирует и изменяет их на основе цепи Маркова, запуская механизм создания собственной композиции. Та же аналитическая модель вычисляет вероятность тех или иных аккордовых последовательностей и подбирает оптимальные на основе цепи Маркова. Подобное происходит и с остальными параметрами: мелодическим и ритмическим рисунком, динамикой и инструментовкой. Прогресс ИИ данной системы состоит в том, что человек может как зафиксировать понравившийся вариант любого фрагмента композиции, так и запустить новую генерацию музыки. Принцип случайной выборки, который давно нашёл применение в алеаторной, стохастической и

алгоритмической музыкальной композиции (Кейдж, Штокхаузен, Ксенакис, Булез), лёг в основу сингла «Машина отца» (2016), сгенерированного ИИ на базе мелодий группы «The Beatles».

Что лежит в основе алгоритма создания музыки? Общий принцип работы искусственной нейронной сети заключается в том, что она осваивает и анализирует огромное количество музыкальных произведений, входящих в базу данных, и создаёт нечто подобное по аналогии и в результате анализа, сравнения и отбора. В основе большинства алгоритмов «музыки искусственного интеллекта» лежат автокодировщики и генеративно-состязательные математические и программные модели, построенные по принципу организации и функционирования биологических нейронных сетей – сетей нервных клеток живого организма.

Так, автокодировщик представляет сложный набор данных в «упрощённом» виде, а затем из этой «схемы» снова воссоздаёт исходные данные. Таков алгоритм генерирования музыкальной композиции ИИ на основе анализа образцов из базы данных. По сути, человек творит подобным образом: сначала изучает и осваивает музыку в её историческом и теоретическом аспектах, анализирует средства музыкальной выразительности, а затем из отдельных элементов создаёт новое произведение. Генеративно-состязательная нейросеть работает в два этапа: сначала первая модель нейронной сети – генератор – создаёт из имеющихся данных музыкальный материал, например, последовательность звуков или длительностей, а затем вторая модель – дискриминатор – сравнивает этот материал, пытаясь отличить музыкальный образец или эталон (реальное произведение из базы данных) от созданной генератором. Возникает ситуация глубокого обучения

ИИ, когда две модели, соревнуясь друг с другом, совершенствуют генерируемый материал и обучают друг друга созданию примеров, максимально близких подлинным музыкальным произведениям.

Качество полученного материала определяется объективно путём так называемого «музыкального теста Тьюринга», предложенного английским математиком и логиком ещё в середине XX века [10]. Это опрос слушателей, которым предлагается определить, какая музыка принадлежит реальному композитору, а какая – искусственному интеллекту. Таким образом был протестирован алгоритм «DeepBach», который генерирует музыку в стиле Баха. Из полутора тысяч респондентов, включая профессионалов и любителей музыки, подавляющее большинство с трудом могли отличить баховские хоралы от созданных ИИ. Однако в целом музыка искусственного интеллекта не достигает уровня произведений искусства в первую очередь из-за своих невысоких художественно-эстетических качеств, которые оцениваются субъективно, с учётом музыкального опыта и вкуса. Музыкальный критик Саймон Рейнолдс отмечал, что «музыка субъективна, в ней есть душа, которой не будет хватать искусственному интеллекту» [6, p. 129]. Кроме того, машина не способна создать новый стиль, жанр и технику композиции – это прерогатива человека. Возможно, пока.

Существуют и чисто технические недостатки, например, отсутствие в песенных формах (казалось бы, таких простых и понятных) повторяющихся структур (мелодических фраз или ритмических фигур, припевов и т. д.) и принципа периодичности. Нелогичными кажутся последовательности интонаций, не образующих типичных формул (скачок и постепенное заполнение, волнообразное движение мелодической линии) или за-

поминающихся мотивов. Скорость генерации музыки также пока ещё невысока: анализ и комбинация элементов музыкальной композиции в некоторых программах занимают несколько часов.

В 2016 году креативная группа компании «Google DeepMind» осуществила примечательную разработку «AlphaGo». Это самообучающаяся на образцах классической музыки модель, которая создаёт новые пьесы в классическом стиле, звучащие довольно музыкально (по мнению участников пресс-конференции, устроенной компанией). Другая команда программистов «Google» усовершенствовала интеллектуальную систему «Маджента», к которой имеют свободный доступ пользователи интернета. Она способна импровизировать и генерировать новую музыку на основе входных данных, которые получает от пользователя.

Программа «FlowComposer», совершенствуемая в данный момент в Парижской лаборатории компании «Sony», возглавляемой Франсуа Паше, позволяет создать эстрадные песни в стиле того или иного композитора или исполнителя. В 2018 году Паше в сотрудничестве с композитором Б. Карре создали трек, написанный ИИ в стиле группы «The Beatles». Этот трек продемонстрировали публике, которая была убеждена, что данная песня, созданная «битлами», по какой-то причине не звучала в период существования группы. Удачей разработчиков стал алгоритм действия ИИ на основе марковских цепей. Они описывают систему с точки зрения её состояний в прошлом, в текущий момент и вероятностей изменения состояний в будущем на основе анализа состояний в прошлом.

В области применения ИИ в музыкальном искусстве проделана значительная работа, результатом которой стало расширение возможностей и композиторов,



и исполнителей, и слушателей. Используя сложные вычисления, выполняемые компьютерами, можно создать иллюзию звука, летящего через космос – такую идею в своё время, задолго до развития современных компьютерных технологий, высказывал американский композитор начала XX века Эдгар Варез; композиторы начала XXI пользуются компьютерными программами для тестирования или озвучивания «воображаемой музыки» [9].

Использование ИИ в области музыкальной композиции выходит за рамки рекомендаций для пользователей и открывает перспективы развития сферы широкодоступного, демократичного и персонифицированного музыкального творчества как профессионалов, так и любителей. В разработке платформ с ИИ, призванных помочь автоматизировать процесс сочинения музыки, наблюдается тенденция целенаправленного развития алгоритма сотрудничества ИИ с естественным интеллектом и в связи с этим расширения возможностей человека в области музыкальной композиции [5].

Большой проблемой для ИИ было и остаётся понимание творческих и художественных решений, которые, порой, вызывают споры и трудности даже у специалистов в области культуры и искусства. Искусственный интеллект лишён вдохновения, являющегося необходимой составляющей подлинного искусства, и по-прежнему не способен воплотить оригинальную художественную концепцию [3]. Однако он определённо изменит процесс музыкально-творческой деятельности человека в будущем.

Программы по сочинению музыки становятся всё сложнее и изощреннее, поэтому композиторы всё больше доверяют ИИ созданию музыкальных произведений. Думается, перспектива использования ИИ в музыкальной композиции заключается всё же не в копировании уже имеющейся музыки разных стилей, а в поиске совершенно новых звучаний, стилей, образов и звуковых эффектов, а также открытию новых и безграничных возможностей для сочинения музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудряшёв А. Ф., Елхова О. И. Процесс творчества с искусственным интеллектом // Вестник Башкирского университета. 2016. № 4. С. 1124–1129.
2. Пушкарёв А. В. Творчество и искусственный интеллект: постановка проблемы // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 12 (1). С. 93–96.
3. Bostrom N., Yudkowsky E. The Ethics of Artificial Intelligence // The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence. Ed. by K. Frankish, and W. Ramsey. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 316–334.
4. Dannenberg R. Artificial Intelligence, Machine Learning, and Music Understanding // Proceedings of the 2000 Brazilian Symposium on Computer Music. Curitiba, 2000, pp. 11–20.
5. Dobrian C. Music and Artificial Intelligence. 1993.
URL: <https://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.ai.htm> (18.10.2020).
6. Herremans D., Chuan C.-H., Chew E. A Functional Taxonomy of Music Generation Systems // ACM Computing Surveys. 2017. No. 50, pp. 69–130.
7. Herremans D., Chew E. MorpheuS: Automatic Music Generation with Recurrent Pattern Constraints and Tension Profiles // Proceedings of IEEE Transactions on Affective Computing. Singapore, 2016, pp. 16–20.

8. Pereverzeva M. V., Anchutina N. V., Ivanova E. Y., Kruglova M. G., Orekhova O. G. Specificity of Using Computer Technologies for Creation of Musical Compositions // *Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems*. 2020. No. 12 (3 Special Issue), pp. 792–797.
9. Toro M., Desainte-Catherine M., Rueda C. Formal Semantics for Interactive Music Scores: A Framework to Design, Specify Properties and Execute Interactive Scenarios // *Journal of Mathematics and Music*. 2014. No. 8, pp. 93–112.
10. Turing A. Computing Machinery and Intelligence // *Mind*. 1950. No. 236, pp. 433–460.

Об авторе:

Переверзева Марина Викторовна, доктор искусствоведения, доцент факультета искусств, Российский государственный социальный университет (129226, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-4992-2738**, melissasea@mail.ru

REFERENCES

1. Kudryashev A. F., Elkhova O. I. Protsess tvorchestva s iskusstvennym intellektom [The Process of Creativity by Means of Artificial Intelligence]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of Bashkir University]. 2016. No. 4, pp. 1124–1129.
2. Pushkarev A. V. Tvorchestvo i iskusstvennyy intellekt: postanovka problemy [Creativity and Artificial Intelligence: Setting the Issue]. *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki* [Humanities, Socio-Economic and Social Sciences]. 2014. No. 12 (1), pp. 93–96.
3. Bostrom N., Yudkowsky E. The Ethics of Artificial Intelligence. *The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence*. Ed. K. Frankish, and W. Ramsey. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 316–334.
4. Dannenberg R. Artificial Intelligence, Machine Learning, and Music Understanding. *Proceedings of the 2000 Brazilian Symposium on Computer Music*. Curitiba, 2000, pp. 11–20.
5. Dobrian C. *Music and Artificial Intelligence*. 1993.
URL: <https://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.ai.htm> (18.10.2020).
6. Herremans D., Chuan C.-H., Chew E. A Functional Taxonomy of Music Generation Systems. *ACM Computing Surveys*. 2017. No. 50, pp. 69–130.
7. Herremans D., Chew E. MorpheuS: Automatic Music Generation with Recurrent Pattern Constraints and Tension Profiles. *Proceedings of IEEE Transactions on Affective Computing*. Singapore, 2016, pp. 16–20.
8. Pereverzeva M. V., Anchutina N. V., Ivanova E. Y., Kruglova M. G., Orekhova O. G. Specificity of Using Computer Technologies for Creation of Musical Compositions. *Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems*. 2020. No. 12 (3 Special Issue), pp. 792–797.
9. Toro M., Desainte-Catherine M., Rueda C. Formal Semantics for Interactive Music Scores: A Framework to Design, Specify Properties and Execute Interactive Scenarios. *Journal of Mathematics and Music*. 2014. No. 8, pp. 93–112.
10. Turing A. Computing Machinery and Intelligence. *Mind*. 1950. No. 236, pp. 433–460.

About the author:

Marina V. Pereverzeva, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Art Department, Russian State Social University (129226, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-4992-2738**, melissasea@mail.ru



Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0002-8576-7774, hp1659@mail.ru

Вокальная музыка Генри Пёрселла в комедии Джона Драйдена «Амфитрион, или Два Сосия» (1690)

Данная статья представляет собой опыт анализа вокальной музыки Пёрселла к одной из самых популярных комедий эпохи Реставрации – «Амфитрион, или Два Сосия» Джона Драйдена. Приведённые в статье краткие жизнеописания мифологического героя Амфитриона, история создания пьесы Драйдена и её предшественниц – комедий Плавта и Мольера, состава действующих лиц, имён актёров и певцов, краткий обзор эстетических установок и атмосферы театра Реставрации, – всё это воссоздаёт историко-культурный контекст, помогающий осознать художественные особенности вокальных сочинений Пёрселла. По словам Драйдена, песни к «Амфитриону» способствовали неизменному успеху комедии и значительно продлили её сценическую жизнь.

К музыкальным образам песен тянутся нити из прошлого, в них можно найти аналогии с более ранними сочинениями композитора – сольными светскими песнями и единственной оперой «Дидона и Эней». Показательно отношение Пёрселла к текстам песен, в которых он производит замены оригинальных драйденовских поэтических строк для достижения более органичного слияния музыки и слова, использует излюбленный приём словоизобразительности. Песни из «Амфитриона» демонстрируют отход Пёрселла от декламационного стиля, от некой английской угловатости мелодий, столь характерных для сольных светских песен предшествующего периода. В них ощущается отчётливое влияние итальянской музыки с её закруглёнными изящными и гармонически уравновешенными мелодиями, присутствует тенденция к расширению формы. Выйдя за пределы театра, песни к «Амфитриону» публиковались в сборниках и отдельных печатных изданиях. Доказательством всенародного признания песни «*Celia, that I once was blest*» стало её распространение в многочисленных уличных балладах, так называемых broadside ballads.

Ключевые слова: театр Реставрации, «Амфитрион», Джон Драйден, Пёрселл, музыка для театра, уличные баллады, словоизобразительность.

Для цитирования / For citation: Дуда Н. В. Вокальная музыка Генри Пёрселла в комедии Джона Драйдена «Амфитрион, или Два Сосия» (1690) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 17–26. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.017-026.

NATALIA V. DUDA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-8576-7774, hp1659@mail.ru

Henry Purcell's Vocal Music in John Dryden's Comedy "Amphitryon; or The Two Sosas" (1690)

The article presents an attempt of applying analysis of Purcell's vocal music to one of the most popular comedies of the Restoration "Amphitryon; or the Two Sosas." The brief biography of the mythological hero Amphitryon brought into the article, the history of the creation of Dryden's play and its predecessors – comedies by Plautus and Molière, the makeup of the cast of characters, the names of the actors and the singers, the short overview of the aesthetical notions and the atmosphere of the Restoration theater – all of this recreates the historical and cultural context which helps realize the artistic particularities of Purcell's vocal compositions. According to Dryden's words, the songs for "Amphitryon" were conducive to the comedy's permanent success and lengthened its stage life considerably.

Threads from the past envelop the images of the songs, it is possible to find analogies with the composer's earlier compositions – the solo secular songs and his sole opera "Dido and Aeneas." Especially revealing is Purcell's attitude toward the song texts, in which he makes changes in Dryden's original poetical lines to achieve a more organic interfusion between the music and the words and makes use of his favorite technique of word-painting. The songs from "Amphitryon" demonstrate Purcell's departure from his declamatory stile, from the peculiar English angularity of melodies so characteristic for the solo secular songs of the preceding period. In them it is possible to perceive a distinct influence of Italian music with its rounded, refined and harmonically balanced melodies, and the tendency towards form extension is present. Passing beyond the boundaries of the theater, the songs to "Amphitryon" were published in compilations and separate print editions. The proof of the nationwide acknowledgement of the song "Celia, that I once was blest" was its dissemination in the numerous street ballads, the so-called broadside ballads.

Keywords: Restoration theater, "Amphitryon", John Dryden, Purcell, theatre music, broadside ballads, word-painting.

Внук Персея Амфитрион не получил в греческой мифологии статус героя, подобного Гераклу, Тесею, Ясону и другим. Однако его мифологическая жизнь оказалась не менее насыщенной всякого рода событиями. По легенде, Амфитрион без боя вернул похищенные стада своему дяде царю Тиринфа Электриону, за что получил в жёны его прекрасную дочь Алкмену. Далее события развивались более драматично: по одной из версий герой нечаянно убил дядю во

время весёлого пира и был вынужден бежать с молодой супругой в Фивы. Именно оттуда Амфитрион ходил походами на телебоев, земли которых в итоге и завоевал. Долгим отсутствием героя в Фивах воспользовался великий тучегонитель Зевс: влюблённый в Алкмену, он соблазнил красавицу, явившись к ней в обличье Амфитриона. Однако вскоре вернулся из похода и сам герой. В положенный срок ни о чём не подозревающая Алкмена родила двух близнецов – Геракла, сына



Зевса, и Ификла, сына Амфитриона. Однажды ночью к кровати Геракла подползли две змеи, посланные Герой, чтобы убить сына великого Громовержца. Обладавший недюжинной силой малыш задушил змей, и прибежавшие на шум родители были поражены увиденным чудом. Случай заставил Амфитриона призадуматься и обратиться к прорицателю Тиресию за помощью. Вещий старец предсказал Гераклу невероятную жизнь, полную подвигов и приключений, а в конце жизни – достижение бессмертия. Осознав, какая слава ждёт приёмыша, Амфитрион решил дать ему прекрасное образование. Геракла учили управлять колесницей, читать, писать, петь и играть на кифаре. Правда, занятия музыкой не увенчались успехом. Геракл убил учителя ударом кифары по голове и отчим, боясь новых неприятностей, отправил юношу в леса Киферона пасти овец.

Из всей биографии Амфитриона античные и последующие авторы отдавали предпочтение единственному эпизоду жизни героя – появлению в его доме Зевса, выдававшего себя за мужа Алкмены. Самой ранней из сохранившихся драматических версий этого сюжета является пьеса Плавта (ок. 254–184 до н. э.) «Амфитрион». Юпитеру в ней помогает Меркурий, выдающий себя за раба Амфитриона Сосия. Основу сюжета составляет цепь комических эпизодов, в которых Юпитер и Меркурий появляются перед Алкменой в обличьях Амфитриона и Сосия, чередуясь с настоящими героями, и вносят невыразимую сумятицу в происходящее. Пьеса заканчивается рождением близнецов, появление на свет которых сопровождается громом и молниями спустившегося на землю Юпитера. Верховный бог заявляет Амфитриону, что Алкмена не виновна, поскольку находится в полном неведении, а один из

близнецов – сын бога. Амфитрион говорит, что ему вовсе не обидно половиной благ делиться с Громовержцем и просит зрителей поаплодировать Юпитеру.

Сюжет античной комедии оказался неувядаемым. В 1668 году Мольер написал нового «Амфитриона». Французский драматург несколько расширил состав участников: добавил в помощь Меркурию Ночь, заменил служанку Бромия на служанку Клеантиду, жену Сосия, и ввёл ещё несколько второстепенных персонажей. В целом линия развития сюжета осталась неизменной.

Вдохновлённый успехом сочинений Плавта и Мольера, Джон Драйден создал собственную версию «Амфитриона», премьера которой должна была состояться 30 апреля 1690 года. Драйден приурочил пьесу к официальному празднованию дня рождения Королевы Марии. Однако ни королева, ни её приближённые не почтили своим присутствием спектакль, а появились в Королевском театре лишь на постановке комедии в начале октября 1690 года¹.

В «Обращении» («The Epistle Dedicatory») к Сэру Уильяму Левесон-Гауэру, предваряющему печатное издание «Амфитриона», Драйден признался, что многое заимствовал у римского и французского драматургов. Однако, как замечает он далее, «публика с лёгкостью обнаружит, что больше половины текста принадлежит мне, остальная же часть – лишь слабое подражание их [Плавта и Мольера. – Н. Д.] достоинствам, нежели просто перевод» [8, р. 10].

В список действующих лиц английской комедии были добавлены бог Феб и продажный судья Грипиус. Немолодая и лишённая привлекательности Бромия стала женой Сосия, а к Алкмене приставили молодую служанку цыганку Федру, женские прелести которой по

достоинству оценил Меркурий. Новые герои сообщили сюжету большую яркость и остроту, и на потребу публики внесли в тексты реплик и диалогов ошутимую долю грубости и пошлости. Однако балансируя на грани фарса (особенно в сценах с Меркурием и Социем, Меркурием и Федрой), Драйден насытил пьесу здоровым остроумием и скрытой сатирой. Исследователь пишет, что Меркурий и Федра оказались персонажами, способными «доставить зрителю удовольствие от наблюдения за их изящными, полными юмора словесными дуэлями <...> Их остроумие проявляется не столько в словесных дуэлях любовного характера, сколько в сатирических комментариях по поводу других персонажей» [4, с. 108].

В то же время комедия не лишена драматических и эмоционально напряжённых сцен. Их участники – Юпитер, Алкмена и Амфитрион. Алкмена – пылкая женщина, искренне выражающая свои чувства в монологе ещё до появления Юпитера. И хотя драматург лишает комедию мольеровского романтического флёра, реплики Алкмены отличаются большой долей экспрессии.

Нет сомнений, что драматургическая канва событий и характеры персонажей пьес Мольера и Плавта претерпели изменения в соответствии со вкусами публики и в духе современной Драйдену комедиографии. Последняя отражала свободные нравы аристократии и нисколько не осуждалась драматургами, принадлежавшими той же социально-культурной среде. По словам английского писателя Чарльза Лема, комедийные персонажи театра эпохи Реставрации «не нарушают никаких законов и велений совести, ибо они им неведомы. Они удалились из христианского мира в страну адюльтера, в Утопию галантности, где долг заклю-

чается в наслаждении, а нравственность – в полной свободе <...> безраздельное стремление к незаконному наслаждению – единственное дело их краткого существования... Эти люди живут в состоянии хаоса... Они не нарушают семейного покоя, ибо у них нет семейных уз. Они не оскверняют чистоты брачного ложа, ибо у них её не существует... Глубокое чувство и брачная верность не растут на этой почве. Здесь нет ни добра, ни зла, ни благодарности, ни её противоположности; ни прав, ни долга, ни отцовской, ни сыновней любви» (цит. по: [3, с. 532–533]).

Пьеса имела шумный успех, во многом, как полагал сам Драйден, благодаря музыке Пёрселла. В вышеупомянутом обращении к Сэру Уильяму Л. Гауэру, драматург написал: «Всё, чего не хватало моей работе, было с лихвой восполнено великолепным сочинением мистера Пёрселла, в лице которого мы, наконец, обрели английского композитора, равного лучшим мастерам за границей. Во всяком случае, моё мнение о нём, сложившееся после удачного представления последней оперы [«Пророчица, или История Диоклетиана». – Н. Д.] и после моего личного знакомства с ним, которое состоялось во время его работы над музыкой к трём песням из “Амфитриона”» [5, с. 53].

В печатном издании пьесы Драйдена на последних листах были опубликованы три вокальных номера, написанные Пёрселлом специально для третьего и четвёртого актов. То, что тексты песен Драйдена частично не совпадали с текстами песен Пёрселла, похоже, книгоиздателей не волновало.

Песня «Целия, с которой я когда-то был счастлив» («Celia, that I once was blest») звучала в третьем акте в момент появления Зевса под балконом Алкмены. В театре времен Пёрселла эту песню исполнял широко известный в Лондоне

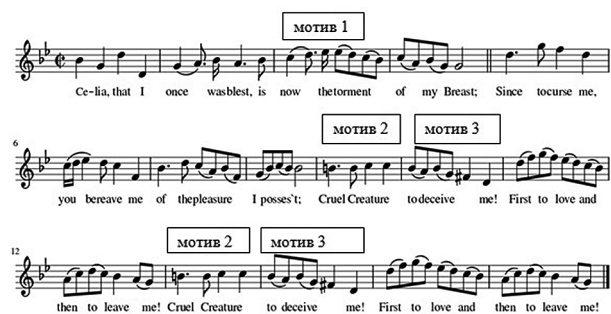
актёр и певец Боуман (Bowman). Он же играл и роль Феба.

Согласно текстовой ремарке («Зевс подаёт знак музыкантам. Песня и танец»), Громовержец исполнял свою серенаду в сопровождении музыкантов и танцоров. По сюжету Зевс пытается умиловить Алкмену, которая после ухода Амфитриона пребывает в дурном расположении духа. В песне поётся о прекрасной и жестокой Целии, которая вначале любила, а затем оставила своего воздыхателя.

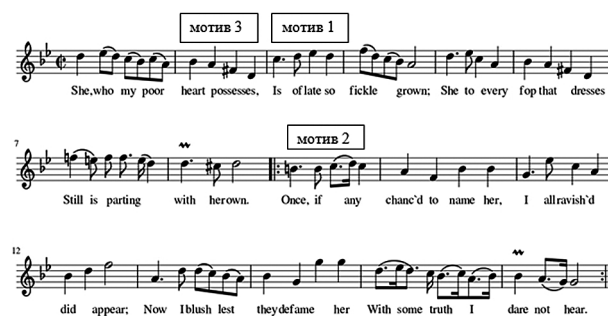
Анализ мотивов мелодии песни о Целии обнаруживает их определённое сходство с песней 1682 года «Та, что завладела моим бедным сердцем» («She, who my poor heart possesses»). Помимо очевидного совпадения в тональности (соль минор) и размере (4/4) наблюдается не менее очевидное сходство в строении и одинаковом положении двух мелодических мотивов (см. мотив 1 и мотив 2 в тактах 3 и 9 (13) обоих примеров). Мотив 3 из «She, who my poor heart possesses» в несколько видоизменённом варианте образовал новую двутактную комбинацию с мотивом 2 в «Celia, that I once was blest».

Безусловно, в песне о Целии все вышеупомянутые мотивы претерпевают определённые изменения мелизматического характера. В контексте новых гармоний и мелодических линий они звучат изящно и свежо (пример № 1).

Пример № 1 Генри Пёрселл. «Celia, that I once was blest»



Пример № 2 Генри Пёрселл. «She, who my poor heart possesses»



Использование мотивов из более раннего сочинения становится возможным в силу общности структурных особенностей композиций обеих песен, построенных в целом из двутактных фраз песенно-танцевального характера с кадансом. В «Celia, that I» эти двутакты последовательно объединяются в четырёхтакты. Одновременно в песне о Целии обнаруживаются попытки расширения формы и совершенствования методов развития вокальной линии, что является характерным признаком стиля композитора в 1690-е годы.

Учитывая все изменения, происшедшие в творческом стиле Пёрселла в так называемый «театральный период» (1690–1695), аллюзии с внетеатральной песней из далёкого прошлого весьма примечательны. «She, who my poor heart possesses» в определённом смысле отличается от вокальных сочинений, которые писал Пёрселл в начале 1680-х годов. Говоря современным языком, она более «классическая» по сравнению с другими любовными танцевальными песнями, в которых наблюдается свободное «блуждание» гармоний и ярко выраженный модальный колорит. Композитор часто складывает мелодию из отдельных певучих фраз, отстоящих друг от друга на широкие интервалы, что создаёт специфически пёрселловскую угловатость

вокальных партий, или, наоборот, насыщает мелодии разливами колоратур. Ещё меньше шансов найти вышеупомянутые мотивы в развёрнутых песнях декламационного характера.

Вероятнее всего, при сочинении песни для «Амфитриона» композитору требовалась яркая и запоминающаяся мелодия, зёрна которой и содержались в таком обилии в её предшественнице – песне о Той, кто завладела сердцем героя. Стоит добавить, что песня «She, who my poor heart possesses» пользовалась, в свою очередь, внушительной популярностью, поскольку переиздавалась в разных сборниках трижды только за 1682 и 1683 годы.

Возвращаясь к песне про Целию из «Амфитриона», столь полюбившуюся английским меломанам, скажем, что очень скоро на её мотив стали распевать уличные баллады (*broadside ballads*). Внешняя простота вокальных интонаций песни вуалировала широкий спектр их выразительных возможностей: мелодия одинаково хорошо прилегалась к различным текстам стихотворных повествовательных баллад, характер образов которых варьировался от шуточно-лирических до драматических. Не последнюю роль играла и квадратность фраз песни, и чёткий танцевальный ритм хорея, позволяющие мелодии легко ложиться на поэтические строфы баллады.

Так, появились баллады о верной Клорис, потерявшей жениха в Ирландии и покончившей жизнь самоубийством («Constant Cloris, OR, Her lamentation for Mirtillo, Who was killed in Ireland, before he was married to her, and she for Grief and Despair stabbed herself»), о плачущей Нимфе, покинутой безжалостным Стрефоном («The Forsaken Nymphs Complaint, for the Unkindness of Her Strephon»), а также о «Лживом любовнике, который

ухаживал за девушкой из Вудз-Клоуз недалеко от Сент-Джонс-стрит, но после того, как получил её Любовь, оставил её и женился на другой. Горе разбило её сердце, и она была похоронена в приходе Сент-Джеймс Клеркенуэлл к невыразимому горю её родственников» («The False-hearted Lover, Who Lately courted a Damsel in Wood's-Close near St. John's-street, and after he had obtained her Love, left her and Married another, at which she broke her Heart with very Grief, and was buried in the Parish of St. James Clerkenwell, to the unspeakable Grief of her Relations»). В каких-то балладах Целию заменила Лусинда («The Lovers Lamentation: Or, a New MOCK-SONG, On the Cruelty of Coy Lucinda»), а в других уже и не вспоминали имя героини, а рассказывали историю о верном друге и невесте по ошибке («The Mistaken Bride: OR, The faithful Friend»).

Появление уличных баллад, как ни что другое, подтверждало невероятную популярность песни Пёрселла, которая в подзаголовках печатных листов фигурировала либо под своим оригинальным названием («To the Tune of, Celia, that I once was blest»), либо как «Отличный новый театральный мотив» («To an excellent New Play-House Tune»). Повсеместно в Лондоне и его окрестностях звучала нежная музыка Британского Орфея. Её хотелось петь, и в балладе о жестокостях кокетливой Целии («Coy Celias Cruelty; OR, The Languishing Lover's Lamentation») оригинальный текст Драйдена удлиннили с трёх до десяти строф.

Помимо песни «Celia, that I was blest» в пьесе Драйдена предполагалось ещё два вокальных номера. Они звучат в сцене Федры и Меркурия, который демонстрирует цыганке свои магические способности. В ремарке уточняется, что «он топает ногой; из-под земли и кулис

появляются танцоры: Песня и фантастический танец». В драматической сцене первый вокальный номер обозначен как «Песня Меркурия Федре» («Mercury's Song to Phaedra»).

Выше уже говорилось, что текст в пьесе Драйдена частично не совпал с текстом песни Пёрселла, которая в сборниках печаталась по названию первой стихотворной строки – «Я тоскую по Ирис» («For Iris I sigh»). Сквайр полагает, что разночтения в тексте одной и той же песни, напечатанной дважды в одной книге, говорит о небрежности книгоиздателей того времени [7, p. 497]. Сравните:

**Fair Iris I love, and hourly I dye,
But not for a Lip, nor a languishing Eye:
She's Fickle and false, and there we agree;
For I am as false, and as fickle as she,**
(Драйден)

**For Iris I sigh, and hourly I dye,
But not for a Lip, nor a languishing Eye:
She's Fickle and false, and there we agree;
Or these are the Virtues that Captivate me.**
(Пёрселл)

Нельзя не согласиться с оценкой событий Сквайром, возмущившимся искажением подлинника. Стихотворение Драйдена на самом деле было очаровательным.

Я Ирис люблю, скорбя ежечасно,
Не губы, не томные очи прекрасны,
Но ветреный нрав у вруньи прелестной,
И я также ветрен, и вру повсеместно:
Друг другу не верим, ни я, ни подруга,
Не веря, скрываем мы всё друг от друга...
(Перевод А. В. Лукьянова)²

Однако если проанализировать песню Пёрселла с позиций взаимодействия слова и музыки, то можно предположить преднамеренную замену текста Драй-

дена, тем более что данный случай является не единичным в творчестве композитора³. По счастливой случайности, или по желанию самого композитора, но второй вариант лучше ложится на музыку⁴. Предлог *for* безударный и, в отличие от слова *Fair* (прекрасная) является идеальным затактом. То же касается и слова *sigh* (вздыхать), традиционно выраженным в музыке нисходящим секундовым ходом, ритмизованным подходящим для данного случая «кокетливым» пунктиром. Слова *Captivate me* более органично ложатся на музыку каденции, чем *fickle as me* в силу краткости слова *fickle* и обилия в нём согласных.

Пример № 3 Генри Пёрселл. «For Iris I sigh»



В целом вокальное сочинение можно отнести к жанру любовной танцевальной песни со всеми её типичными признаками: кружащаяся трёхдольность, квадратность 8-тактных построений, присутствие характерных песенно-танцевальных ритмических фигур (как на словах *sigh* [and] в 3-м такте примера № 3 и *captivate* – в 7-м). Куплету предшествует 10-тактное вступление, квадратность структуры которого практически не нарушена расширением в начале (имитацией в 1–2 тактах) и в конце (в кадансе). Тональный план песни отличается мягкими «блужданиями» из ля минора в ми минор, оттуда – в До мажор и возвращением в ля минор.

Вопреки откровенным намёкам в тексте, композитор создал нежный музыкальный образ, пленяющий закруглённостью и мягкостью интонаций, родственные которым можно найти в инструментальных ариях Пёрселла из

театральных спектаклей скорее, чем в его внетеатральных песнях.

В продолжение сцены Меркурия и Федры звучит «Пасторальный диалог Тирсиса и Ирис» («A Pastoral Dialogue betwixt Thyrsis and Iris»). Пастушок Тирсис очарован прелестями Ирис и просит её подарить ему поцелуй. Девушка говорит, что женский пол часто обманывают обещаниями о большой любви, и если Тирсис хочет получить поцелуй, ему надо долго-долго за ней ухаживать. Тирсис просит сжалиться над ним, и Ирис поддается уговорам. Сцена завершается гармоничным любовным дуэтом.

Диалог покорила публику. Уэстреп упоминает отзыв самого Драйдена «о “многочисленном хоре прекрасных дам”, которые присутствовали на исполнении “Амфитриона” и сердечно одобрили музыку, особенно оценив очаровательный пасторальный диалог между Тирсисом и Ирис» [5, с. 55].

По сравнению с двумя предыдущими вокальными номерами «Диалог Тирсиса и Ирис» представляет собой небольшую оперную сцену, которая завершается любовным дуэтом. Текст диалога состоит из пяти строф, четыре из которых поются героями поочередно в декламационной манере, а пятая представляет собой полноценный дуэт. В конце четвёртой строфы композитор использует приёмы имитации, и голоса героев постепенно сливаются в едином звуковом потоке на словах «I'll never kiss and tell». Пятая строфа обозначена в тексте как *Rondeau* и в своём музыкальном воплощении имеет форму ААВАСА. Интонации рефрена вызывают определённые аллюзии с дуэтом Белинды и придворной дамы из 1-го акта «Дидоны» – та же трёхдольность с характерной ритмической фигурой $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, практически по тем же звукам (ре – ми – фа второй октавы), то же

ощущение радости и ликования в предвкушении наслаждения, наличие некоторых параллелей в текстах, в которых к чувствам любви героев примешивается смутное ощущение опасности: *Fear not danger to ensue* / Не бойся опасности, героиня любит тебя так же, как и ты его («Дидона»); *Thus at the height we love and live, and fear not to be poor* / Так мы будем любить и жить на холме и не бояться бедности («Амфитрион»).

В музыке диалога используется столь любимая Пёрселлом слово-изобразительность (*word-painting*). Невыносимо томительное ожидание Тирсисом поцелуя Ирис на словах *longer, and longer yet, and longer* (дольше, ещё дольше, ещё дольше) передаётся в музыке восходящим хроматическим ходом с остановками на длиннотах. Этот же приём используется и в партии Ирис, которая передразнивает Тирсиса и говорит о том, что он должен очень долго готовиться, прежде чем получить её. Традиционная колоратура появляется и на словах о любви – «By granting love too soon».

Все три вокальных номера играют заметную роль в драматургии пьесы. По традиции театра времён Реставрации вокальная музыка использовалась в тех сценах, в которых была откровенно ожидаема зрителем и являлась несомненным украшением спектакля. Нет сомнения, что эти вокальные номера были специально уготованы для певцов, обладающих необходимым вокально-исполнительским мастерством. Доподлинно известно, что песня «Я тоскую по Ирис» предназначалась миссис Батлер, которая с 1689 года в течение нескольких лет была примой Пёрселла. Судя по всему, искусство миссис Батлер горячо принималось лондонской публикой, что укрепляло репутацию Пёрселла, как непревзойдённого композитора-песенника.



Песни из «Амфитриона» были напечатаны в отдельных сборниках и составили Британскому Орфею посмертную славу. По мелодике и гармонии они заметно отличаются от любовных танцевальных песен, не предназначенных для театра. С одной стороны, этого требовала публика, которой нравились мелодии, легко ложащиеся на слух и быстро запоминающиеся, с другой – сам Пёрселл постепенно отходил от декламационного стиля, от некой английской угло-

ватости мелодий, столь характерных для песен предшествующего периода. Это связано с влиянием приёмов итальянской музыки, со стремлением к созданию мелодий более закруглённых, по-европейски изящных и гармонически уравновешенных. В этом смысле вокальную музыку из «Амфитриона» можно считать в определённом смысле этапной, прокладывающей путь к шедеврам вокального искусства – ариям из пёрселловских семи-опер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения о премьере почерпнуты из статьи британского музыковеда, музыкального директора Accademia Monteverdiana Дениса Стивенса, представленной в буклете к коллекции CD Henry Purcell (1659–1695): Music for the London Theatre [6].

² Драйден Дж. Песня из пьесы «Амфитрион» / пер. А. В. Лукьянова.
URL: <https://stihi.ru/2007/04/05-1761> (дата обращения: 07.01.2021).

³ Пёрселл позволял себе менять слова и в текстах более серьёзных. Достаточно вспомнить духовные тексты Уильяма Фуллера, о которых было написано в статье «Духовные песни Генри Пёрселла» и те изменения, которые собственноручно производил композитор в оригинале с целью углубить текст и сделать его более волнующим [1, с. 39].

⁴ В статье о литературных источниках светских сольных песен Пёрселла упоминалось о том, что в своих песнях композитор отдавал предпочтения текстам мастерски отшлифованным и лишённым тяжеловесности, легко переkladываемым на музыку и дающим возможность создавать на их основе чарующие мелодии [2, с. 98]. По всей вероятности, именно это стремление к гармоничному сочетанию слова и вокальной партии заставило Пёрселла «улучшить» текст Драйдена и ввести в него слова, которые по известному выражению Уэстреп, «прилегли бы, как перчатка к руке».

ЛИТЕРАТУРА

1. Дуда Н. В. Духовные песни Генри Пёрселла // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2015. № 6 (85). С. 37–41.

2. Дуда Н. В. Литературные источники светских сольных песен Генри Пёрселла в контексте поэтической культуры Англии XVII века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2015. № 2. С. 94–99.

3. История западноевропейского театра. В 8 т. Т. 1 / ред. Г. Н. Бояджиев. М.: Искусство, 1956. 752 с.

4. Ладная О. А. Художественное своеобразие комедии Джона Драйдена «Амфитрион» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 104–111.

5. Уэстреп Дж. А. Генри Пёрселл / пер. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980. 240 с.

6. Henry Purcell (1659–1695): Music for the London Theatre. BMC 10 – Henry Purcell: Incidental Theatre Music and Chamber Works. CD Booklet.

URL: <http://www.baroquemusic.org/cdtext6810.pdf> (07.01.2021).

7. Squire W. Barclay. Purcell's Dramatic Music // Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft. 1904. Vol. 5. No. 4, pp. 489–564.

8. The Works of John Dryden, Now First Collected in Eighteen Volumes. Illustrated with notes, historical, critical and explanatory, and A Life of the Author, by Sir Walter Scott, Bart. 2nd ed. Vol. VIII. Edinburgh, 1821. 464 p.

Об авторе:

Дуда Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия),

ORCID: 0000-0002-8576-7774, hp1659@mail.ru

REFERENCES

1. Duda N. V. Dukhovnye pesni Genri Persella [The Sacred Songs of Henry Purcell]. *Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki* [Humanities, Social-Economic and Social Sciences]. 2015. No. 6 (85), pp. 37–41.

2. Duda N. V. Literaturnye istochniki svetskikh sol'nykh pesen Genri Persella v kontekste poeticheskoy kul'tury Anglii XVII veka [The Literary Sources of the Secular Solo Songs by Henry Purcell in the Context of the Poetic Culture of England in the 17th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 2, pp. 94–99. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.094-099.

3. Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra. V 8 t. T. 1 [The History of Western Theatre. In 8 Vol. Vol. 1]. Ed. by G. N. Boyadzhiev. Moscow: Iskusstvo, 1956. 752 p.

4. Ladnaya O. A. Khudozhestvennoe svoeobrazie komedii Dzhona Draydena «Amfitrion» [The Artistic Originality of John Dryden's Comedy "Amphitryon"]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury* [Journal of Historical, Philological and Cultural Studies]. 2008. No. 19, pp. 104–111.

5. Uestrep Dzh. A. *Genri Persell* [Westrop G. A. Henry Purcell]. Tr. from English by A. Kochnev. Leningrad: Muzyka, 1980. 240 p.

6. Henry Purcell (1659–1695): Music for the London Theatre. BMC 10 – Henry Purcell: Incidental Theatre Music and Chamber Works. CD Booklet.

URL: <http://www.baroquemusic.org/cdtext6810.pdf> (07.01.2021).

7. Squire W. Barclay. Purcell's Dramatic Music. *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft*. 1904. Vol. 5. No. 4, pp. 489–564.

8. *The Works of John Dryden, Now First Collected in Eighteen Volumes*. Illustrated with notes, historical, critical and explanatory, and A Life of the Author, by Sir Walter Scott, Bart. 2nd ed. Vol. VIII. Edinburgh, 1821. 464 p.

About the author:

Natalia V. Duda, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8576-7774**, hp1659@mail.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.035 (4/9)

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.027-035

И. В. АЛЕКСЕЕВА, Ф. Б. СИТДИКОВА

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

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

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

**О специфике организации сольного скрипичного текста
западноевропейского барокко
(на примере Партиты № 1 *h moll* И. С. Баха для скрипки соло)**

Различные эпохи содержат разные формы музицирования на основе переложения «своего» или «чужого» музыкального текста. В эпоху барокко переложения имели универсальное значение, поскольку отражали генетическую связь исполнительской и композиторской практик. Наблюдая за скрипичными сочинениями и их переложением в дублях, можно проследить за участием скрипки в устных формах ансамблевого и сольного интонирования, поскольку специфика организации сольного тематизма несёт на себе печать единой практики инструментального музицирования. Сравнительный анализ общих по музыкальному материалу танцев и дублей скрипичной Партиты № 1 *h moll* И. С. Баха акцентирует внимание на универсальных и специфических принципах их нотографической фиксации, а также на процессах миграции и адаптации интонационной лексики. Не содержащий более поздних редакторских наслоений мобильный авторский текст (уртекст) является достоверным источником. Он открыт для преобразований и адаптации к любым исполнительским составам, жанрам и видам музицирования. В этой связи закономерной становится смысловая многослойность сольного скрипичного текста, выявляющая его генетическую связь с ансамблевой музыкой барокко.

Ключевые слова: скрипичный уртекст барокко, практика музицирования барокко, тематизм, переложения, И. С. Бах, партиты для скрипки соло.

Для цитирования / For citation: Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. О специфике организации сольного скрипичного текста западноевропейского барокко (на примере Партиты № 1 *h moll* И. С. Баха для скрипки соло) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 27–35. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.027-035.

IRINA V. ALEXEYEVA, FLYURA B. SITDIKOVA

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

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

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

About the Specificity of Organizing the Solo Violin Musical Text in the Western European Baroque Style (By the Example of J. S. Bach's Partita No. 1 in B Minor for Solo Violin)

Different epochs develop different forms of music-making on the basis of transcription of "one's own" and "somebody else's" musical text. During the Baroque era transcripts were endowed with a universal meaning, since they reflected the genetic connection between the practices of composition and performance. By observing violin works and their arrangements in doubles, it is possible to follow the violin's participation in the oral forms of ensemble and solo intoning, since the specific features of organization of solo thematicism carries on it the seal of a single practice of instrumental music-making. A comparative analysis of the dances and the doubles of J.S. Bach's Partita No.1, unified by their musical material, accentuates attention on universal and specific principles of their notographic fixation, as well as on the processes of the migration and adaptation of intonational lexis. The mobile authorial musical text (the urtext) presents an authentic source. It is open for transformations and adaptations to any instrumental ensembles, genres and types of music-making. In this connection the semantic multilayer qualities of the solo violin musical text, revealing its genetic connection with baroque ensemble music, is seen as a legitimate phenomenon.

Keywords: violin urtext of the Baroque period, baroque practice of music-making, thematicism, transcriptions, J. S. Bach, partitas for solo violin.

Уртекст барокко – уникальное явление западноевропейской культуры – отличался особой мобильностью и вариативностью, но одновременно обладал стабильными свойствами редуцированной (свёрнутой) партитуры. Это давало возможность исполнителю на «основе узнаваемой – мигрирующей из текста в текст модели создавать различные версии (дубли)» [5, с. 183]. Запечатлённые в нотографии, видоизменённые повторения танца в дубле¹ иллюстрируют различные приёмы преобразования текста, сложившиеся в скрипичной исполнительской практике барокко. При этом степень удалённости дубля от первоисточника

была неодинаковой – от незначительного внешнего украшения инварианта до существенной трансформации. Одной из причин редуцированной нотной записи танцевальных пьес и дублей в сюите являлась различная профессиональная подготовка музыкантов-исполнителей. Так, редуцированный «текст-инвариант» предназначался для начинающих музыкантов, не искушённых в искусстве диминуирования и орнаментирования, а «текст-интерпретатор» – для скрипачей-виртуозов, которые не вполне владели навыками импровизации и колорирования и исполняли лишь выписанный автором текст². Процессы свёртывания и развёртывания текста,

рождённые самой музыкальной практикой, были направлены на его адаптацию для дилетантов и опытных музыкантов-виртуозов соответственно. Можно предположить, что танец представляет собой нотографически зафиксированный текст, исполнительской версией которого является дубль.

Процесс сравнительного анализа изложения нотного (и организации музыкального) текстов танца и дубля в Партите № 1 *h moll BWV 1002* Баха для скрипки соло даёт возможность в мельчайших деталях проследить пути рождения нового скрипичного текста. Как отмечает С. И. Нестеров, «Первая партита прославляется вариационно-фантазийными дублями: аллеманда – дубль, куранта – дубль, сарабанда – дубль, бурре – дубль. Возникает нечто вроде вариаций на жанр сюиты» [4, с. 147]. Композитор чётко и последовательно выписал каждый инвариант (танец) и его вариант (дубль).

Отметим потактовую синхронность нотных текстов, а также композиционной организации (тонального и гармонического планов, расположения кадансов) танца и дубля. Так, если бы два скрипача одновременно исполнили танец и его дубль, то не возникло бы диссонансов.

Вместе с тем, Бах подчеркнул контраст *многоголосной* «аккордовой скрипичной фактуры»³ в Аллеманде, Сарабанде, Бурре и *одноголосной* с элементами скрытого двухголосия в дублях. Общим принципом перевода одного текста в другой стало, таким образом, *развёртывание «вертикали в горизонталь»* и преобразования рельефного тематизма танцев в орнаментально-мелодический – в дублях. Существует мнение о многомерности многоголосной скрипичной фактуры и одномерности одноголосной. Однако, одноголосные дубли содержат

в свёрнутом виде текст многоголосного оригинала⁴. Здесь проявляется особое свойство одноголосия, «где в свёрнутом виде отображены знаки-образы и модели сложившиеся в практике ансамблевого музицирования» [1, с. 114]. В результате текст одно- и многоголосных сочинений предстаёт в виде единого вариативного и построенного по принципу смысловой полифонии феномена. В этой связи возможен и обратный процесс преобразования одноголосно изложенных дублей в многоголосные танцы.

В Партите *сольный* инструмент демонстрирует виртуозные и концертные возможности. Вместе с тем, партия скрипки в танцах содержит знаки *ансамблевого со-интонирования*⁵, которые свёрнуты в голоса многослойного тематизма, а в одноголосных дублях, напротив, проявляются знаки *солирования* с акцентированием виртуозных качеств скрипки. Благодаря расслоению одноголосия на взаимодействующие друг с другом скрытые слои не исчезает впечатление его объёмности и политембровости⁶.

Универсальными для преобразования полифонического текста танцев являлись приёмы *ars combinatoria*, а также *зеркального отражения голосов, смены направления их движения (инверсия или ракоход)* и *увеличение* или *уменьшение* их ритмических рисунков. В процессе *развёртывания* многоголосной вертикали танцев в одноголосную горизонталь⁷ дублей скрепляющими тексты были универсальные смысловые структуры – модели диалогов $\frac{solo}{continuo}$ и *tutti-solo*. Они выполняли роль «сюжетно-ситуативных знаков» и мигрировали из текста в текст вне зависимости от исполнительского состава, количества голосов, оснащённости музыкантов. В тексте сольного инструмента модель становится «знаком музицирования ансамблевой музыки

того времени» [7, с. 158]. Сложившиеся в ансамблевой музыке, они переходят и в сочинения для сольных инструментов: функционируют в *развёрнутой* и *свёрнутой* формах соответственно. Скрипичный текст организует свёрнутая модель, поскольку мелодический тематизм оформляется в виде однострочника с преобладанием одноголосия. Она функционирует в условиях скрытого многоголосия в виде опорного (*quasi-continuo*) и орнаментального (*quasi-solo*) слоёв, «спрятанных» в единообразных группах гармонических и мелодических фигураций, где один тон непосредственно перетекает в другой.

Так, новый скрипичный текст в дубле Аллеманды формируется посредством приёмов *обращения, регистровки и перестановки тонов*. Четырёхзвучный тонический аккорд $h^{mo}-fis^1-d-fis^2$ (первая доля Аллеманды – такт 1) преобразуется в фигурационную линию шестнадцатых $h^1-d^2-fis^2-h^2$ посредством *пермутации* с иной конфигурацией тонов⁸ (abcb – acba). При этом сохраняется функционально-гармоническая логика опорных тонов, имитирующих линию *continuo*. В другом сегменте (последняя доля первого такта) тоны аккорда $d^2-h^{mo}-a^{mo}-fis^2$, в дубле при помощи *обращения и регистровки* (отдельные тоны переносятся на октаву вверх) меняются местами и образуют иную комбинацию: $d^2-h^1-fis^1-a^1$ (такт 1)⁹. К аналогичным приёмам отнесём *перестановку тонов со сменой регистра* одного из них (abcd – adcb): $cis^1-e^1-a^1-g^1$ (Аллеманда, третья доля такт 2) и $cis^1-a^1-e^2-g^1$ (дубль, такт 1), и с *сохранением регистра* (abcd – bacd): $fis^2-d^1-cis^1-e^2$ (Аллеманда, четвёртая доля, такт 1) и $d^1-fis^2-cis^1-e^2$ (дубль, такт 2)¹⁰.

Названные приёмы являются универсальными, но в каждом случае имеют черты своеобразия. Так, открывающий

Сарабанду четырёхзвучный тонический аккорд (такт 1) в дубле *переводится* в триольные восьмые (такт 1). Гармонические и мелодические фигурации создают извилистую линию. Тем не менее, в ней присутствуют опорный и орнаментальный линейные слои, изображающие модель $\frac{solo}{continuo}$. Мерные шаги (знак *continuo*), подчёркивающие скорбный и торжественный характер Сарабанды, растворяются в прихотливом мелодическом рисунке одноголосного дубля, а ритмическое наполнение тактов (трёхчетвертные становятся девятидольными) значительно расширяется.

Процессы преобразования одноголосного скрипичного текста включают переход опорного линейного слоя (*quasi-continuo*) из сильной метрической позиции в слабую, что наблюдается при сравнении линии *quasi-continuo* в начальных сегментах Сарабанды и её дубля. При этом акцентируются мобильность и многомерность сольного скрипичного текста, где скрытые в единообразном движении мелодических фигураций диалогические линии полифонизируют музыкальную ткань.

Важную роль в формировании нового музыкального текста играет *диминуирование*. Так, в дубле к Бурре рельефный тематизм танца трансформируется в линейно-мелодический. В этой связи меняется и исполнительский текст. В Бурре для компактного звучания аккордов наиболее убедительным с точки зрения художественной целесообразности было бы одновременное исполнение всех звуков аккорда. Основным скрипичным штрихом, придающим большую выразительность гибкой, но ритмически выровненной фигурационной линии в дубле, является энергичное *detache*.

В организации процесса *развёртывания вертикали в горизонталь* участвуют



приёмы скрипичной артикуляции, которые могут изменить направление движения. С одной стороны, возникает прецедент для сопоставления видов интонационного развёртывания, с другой – усложнения их конфигурации и заострения напряжения. Но их объединение лигой подчёркивает гармоническую составляющую арпеджированных аккордов. Так, в Бурре трёхзвучные аккорды, звучащие на первых долях, исполняются одновременным взятием всех тонов $a^{mo}-g^l-cis^2$ с опорой на нижний (такт 6), а в дубле фигурационные тоны в нисходящем направлении (такты 6, 8, 12, 13) исполняются *legato* поочерёдно, начиная с верхнего $cis^2-g^l-a^{mo}$ (такт 3). В этом случае тоны опорного линейного слоя (*quasi-continuo*), не меняя звуковысотного положения, смещаются в дубле с сильной доли на относительно сильную. Таким образом, гармоническая вертикаль «вытягивается» в продолжительную горизонтальную линию с переплетением скрытых слоёв.

На расстояние между опорным и орнаментальным слоями, скрытыми в фигурационном потоке, непосредственное влияние оказывают *обращение* и *перестановка* тонов аккордов. В связи с этим меняются и *регистры*, в которых располагаются знаки-образы *continuo* и *solo*. Так, если в Аллеманде тоны *continuo* $h^{mo}-ais^{mo}-h^{mo}-a^{mo}-g^{mo}$ звучат на нижней струне *g* (такт 1), акцентирующей их гармоническую основу, то в дубле при помощи приёмов обращения, перестановки тонов и регистровки линия *quasi-continuo* переносится на октаву выше ($h^l-ais^l-h^l-a^l-g^l$) и исполняется на средних струнах *a* и *d* (такт 1). В результате, расстояние между линиями *quasi continuo* и *quasi solo* значительно сужается от двух октав (Аллеманда) до одной (Дубль), вуалируя границу между *quasi*-партиями. образу-

ющие их тоны растворяются в фигурациях. Вертикальная оппозиция слоёв переводится в горизонтальную плоскость, однако художественное пространство дубля расширяется. Его интонационное развёртывание обретает устремлённый, текучий характер в противовес Аллеманде, насыщенной рельефными *quasi*-ораторскими оборотами речи, типичными для философского размышления.

Одним из общих для танца и дубля исполнительских приёмов, направленных на обособление слоёв, являлось перебрасывание смычка через струны. Так, на последней четверти в Аллеманде (такт 2) линейные слои (знаки-образы *continuo* и *solo*) исполняются перебросом смычка через струну *a* (на струнах *d* и *e* соответственно). В другом сегменте текстов танца и дубля (на второй четверти такта 11) смычок перебрасывается уже через две струны с нижней струны *g* на верхнюю *e*.

Однако приёмы исполнения аккордов ярких по ритмопластике танцев и динамически напряжённых одноголосно-фигурационных дублей существенно различаются. При этом противопоставляется их штриховое оформление. В единообразных фигурациях образуются фактурно-ритмические группы. Они обуславливают использование определённых скрипичных штрихов. А *сопоставление различных групп* формирует новую логику интонационного развёртывания. Так, пунктирный ритм Аллеманды предполагает отдельные штрихи, а «ровные» шестнадцатые в аналогичных тактах дубля, преимущественно залигованные, определяют иное артикулирование¹¹. Выделение в аккорде двух верхних тонов – *quasi*-партии *solo divisi* – требует от скрипача максимально компактного интонирования. В связи с этим четыре тона аккорда

исполняются «ломаным» способом – два нижних и два верхних звука (такты 2, 7, 10, 15, 18). В симметричных тактах дубля одноголосная линия фигураций, представленных единообразными шестнадцатыми, исполняется в виде попарно заливованных групп тонов. При этом темп становится живее (Аллеманда – С, в Дубле – *alla breve* ♪). В результате, несмотря на темповое единство двух смежных частей, формируется контраст их образно-характерного звучания. Это происходит благодаря оппозиции *quasi*-ансамблевого неспешного, с чертами пластической характерности звучания танцев, чисто скрипичной моторике, которая в быстром темпе дублей обретает виртуозный блеск.

Важную роль в формировании тематизма дублей играет приём *зеркального обращения*. Даже при сохранении одного регистра устремление интонационного движения может меняться. Смысловая оппозиция «верх – низ» в танце и дубле образует диалогический эффект и значительно расширяет смысловое пространство. Например, второй раздел Куранты (такт 79) завершается развёрнутым в объёме двух октав восходящим тоническим трезвучием, а аналогичный сегмент Дубля – его вариантом с противоположным направлением и иной конфигурацией тонов.

Поскольку танец и его дубль составляют единое целое¹², возникает ассоциация с диалогом, где «вопрос» в завершении Аллеманды и Куранты (восходящие трезвучия) находит «ответ» в следующих за ними дублях (нисходящее движение)¹³. Названные приёмы *переноса тонов* совмещаются с диминуированием. Разумеется, приёмы, направленные на обновление, гармонично сочетаются с буквальным повторением сегментов тематизма танцев в дублях.

В заключение отметим, что типологической особенностью *многоголосного* и *одногоголосного* скрипичного текста является свёрнутая *quasi-партитурная* форма организации. Она во многом определяется опорой на универсальные структуры диалогов, которые редуцированы в однострочном нотном тексте по принципу сложносоставной структуры «текст в тексте» и предстают в виде *знаков-образов ансамблевого музицирования*. Запечатлённые в тематизме одного инструмента, они, с одной стороны, свидетельствуют о полиструктурности и многомерности текста произведений для скрипки соло, а с другой – о повышении «планки» технической сложности скрипичного тематизма и концентрации в нём виртуозных компонентов.

Расслоение одноголосия на скрытые голоса – опорный и орнаментальный, а также разнообразие межтекстовых преобразований осуществляет перевод интонационно-формульного тематизма танцев в фигурационно-мелодический – дублей. При развёртывании многоголосных вертикальных комплексов в одноголосные горизонтальные линии фигураций знаки-образы *ансамблевого музицирования* преобразуются в знаки *солирования*. В этом процессе участвуют специфические артикуляционные приёмы, способы звукоизвлечения и звуковедения на скрипке, направленные на *индивидуализацию* сольного скрипичного тематизма и создание эффекта повышенной экспрессии. А вариантное повторение фактурных и ритмопластических «блоков» фигур с разнообразием звуковысотной графики и ладогармонической логики в траектории моторного интонационного развёртывания демонстрируют виртуозные и выразительные возможности скрипки, воплощая один из ведущих образов эпохи – *концертирующего* музыканта.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

¹ Часть ранних образцов для смычковых инструментов бытовала в импровизационных версиях и не записывалась, поэтому многие из них были утрачены.

² «Зашифрованность музыкального текста устанавливала неравную дистанцию между непосвящёнными музыкантами и искусными исполнителями, владеющими орнаментальными манерами», – считает Е. А. Шлыкова. См.: Шлыкова Е. А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно-исторической традиции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2000. С. 76.

³ По словам Е. В. Назайкинского, многоголосие быстрее, чем одноголосие «обеспечивает» характеристичность танцевальной фактуры, которая в профессиональной композиторской музыке опирается «на жанровую изобразительность, причём предметами отображения могут быть не только звуковые проявления, но и моторика, например, танцевальные движения, связанные с яркими ритмическими формулами...» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 85).

⁴ Так, по свидетельству ученика Баха И. Ф. Агриколы, композитор исполнял партиты для скрипки соло с *basso continuo* «на клавинофорте и добавлял к ним гармонию в нужных, по его разумению, пределах» (цит. по: Шлыкова Е. А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно-исторической традиции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2000. С. 133). Это было связано «с практикой сопровождения танцмейстерами танцев на скрипке» [там же, с. 104].

⁵ См. об этом в статье И. В. Алексеевой [1].

⁶ По мнению Э. Курта, скрипичное одноголосие Баха «не создаёт ощущения пустоты или неудовлетворенности, которое легко могло бы возникнуть из сравнения относительно бедного звучания единственного голоса с пышностью полифонии: причина этого кроется, помимо огромного содержания напряжения в мелодическом движении», ещё и в ««сгущении» звукового воздействия одноголосной линии до впечатления полифонной ткани» (Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: ГМИ, 1931. С. 183).

⁷ Противоположный основан на *свёртывании* мелодии в гармоническую схему, «сетку».

⁸ Аналогично расположение тонов на первых (такты 10, 15) и третьих (такты 4, 7, 16, 21) долях.

⁹ Согласно приёму пермутации происходит перестановка элементов $abcd - abdc$ (см. об этом в работе Л. Г. Ратнера [8]).

¹⁰ Согласно приёму пермутации происходит перестановка элементов $abcd - acbd$.

¹¹ А. Швейцер замечал, что «шестнадцатые, слигванные по две, всегда играют так, что вторая является отзвуком первой и выдерживается лишь часть её длительности» (Швейцер А. А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. С. 257).

¹² В концертной практике танец из Партиты *h moll* Баха исполняется только вместе с дублем, равно как и дубль не играет отдельно от танца.

¹³ Исключение представляет Бурре и его Дубль, где направление движения окончаний совпадает (первый раздел – вверх, второй раздел – вниз).

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.

2. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И.-С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland / Германия, 2015. 220 с.
3. Морейн К. Н., Шаймухаметова Л. Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
4. Нестеров С. И. Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит И. С. Баха для скрипки соло // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4 (67). С. 144–150.
5. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 203 с.
6. Третьяченко В. Ф. Музыкальные учебные тексты и их роль в формировании основ скрипичного исполнительства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2011. № 2. С. 181–183.
7. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
8. Ratner L. G. *Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. In: *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday, 1970*. 343 p.
9. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
10. Yearsley D. *Bach and the Meanings of Conterpoint*. United Kingdom of NY: University Press Cambridge, 2002. 257 p.

Об авторах:

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

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

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki* [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Gordeeva E. V. *Klavirnye teksty I.-S. Bakha. Praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [The Keyboard Musical Texts by Johann Sebastian Bach. The Practice of Making Music in the Baroque Era and its



Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland, 2015. 220 p.

3. Morein K. N., Shaymukhametova L. N. Ansamblevoe muzitsirovanie v zerkale zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII–XVIII vekov [Ensemble Music-Making in the Mirror Reflection of 17th and 18th Century Western European Painting]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.

4. Nesterov S. I. Kontsepsiya i problema khudozhestvennoy tselostnosti metatsikla sonat i partit I. S. Bakha dlya skripki solo [The Concept and Issue of Artistic Integrity of the Meta-Cycle of Johann Sebastian Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural Life of the South of Russia]. 2017. No. 4 (67), pp. 144–150.

5. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Compositions of the Western European Baroque Style]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 240 p.

6. Tret'yachenko V. F. Muzykal'nye uchebnye teksty i ikh rol' v formirovanii osnov skripichnogo ispolnitel'stva [Musical Textbooks and Their Role in Forming the Foundations of Violin Performance]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 181–183.

7. Shaymukhametova L. N. Polifonicheskie proizvedeniya v forme starinnykh tantsev v usloviyakh ansamblevogo muzitsirovaniya [Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

8. Ratner L. G. *Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday, 1970. 343 p.

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

10. Yearsley D. *Bach and the Meanings of Conterpoint*. United Kingdom of NY: University Press Cambridge, 2002. 257 p.

About the authors:

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

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





Н. И. ЕФИМОВА, А. И. КРАПИВА

Академия хорового искусства имени В. С. Попова, г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-0672-657X, efimova_natalia@list.ru

ORCID: 0000-0001-5780-1843, krapiva_alina@list.ru

Русское музыкальное общество в Дальневосточной Республике: скрепы истории

Статья привлекает внимание к изучению феномена Русского музыкального общества (РМО) на Дальнем Востоке – одном из регионов России, органически вписанных в пространство русской музыкальной культуры. Выходя за пределы дальневосточной регионалистики, авторы акцентируют внимание на линии преемственности, позволяющей говорить о РМО в Дальневосточной республике (ДВР) как о наследнике Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), обеспечившем в период политической модернизации страны транзит музыкального наследия от царской России к России советской. Реальная связь исторических эпох обретает содержательность благодаря анализу документальных материалов эпохи. Они являются существенным ориентиром в оценке исторической роли ИРМО, они же свидетельствуют о наследовании Дальневосточным РМО тех форм и методов социально-направленной управленческой работы, которая была апробирована ИРМО и повсеместно внедрялась при реализации поставленных уставных целей. Обеспечивая географическую включённость всех регионов в созидательный процесс культивирования России в музыкальном отношении, эта социокультурная работа, понимаемая в категориях «общественного блага», возводила прочное основание для работы на перспективу. Она же стала залогом эффективного решения масштабного национального проекта – создания музыкальной инфраструктуры страны. Деятельность РМО в ДВР, официальное признание заслуг ИРМО в советизируемом непризнанном государстве, оказались теми скрепами, которые на региональном уровне обеспечили реальную связь исторических эпох.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО), Русское музыкальное общество (РМО), Дальневосточная республика (ДВР), история культурного менеджмента, многовекторная сетевая модель ИРМО.

Для цитирования / For citation: Ефимова Н. И., Крапива А. И. Русское музыкальное общество в Дальневосточной Республике: скрепы истории // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 36–45. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.036-045.

NATALIA I. EFIMOVA, ALINA I. KRAPIVA

Victor Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-0672-657X, efimova_natalia@list.ru

ORCID: 0000-0001-5780-1843, krapiva_alina@list.ru

The Russian Music Society in the Far-Eastern Republic: Bonds of History

The article draws our attention to studying the phenomenon of the Russian Music Society (RMS) in the Far-Eastern Republic (FER), one of the regions of Russia the history of which is inscribed



in the space of Russian musical culture. Exceeding the boundaries of Far Eastern regional studies, the authors accentuate their attention on the line of succession which allows them to speak about the Russian Music Society in the Far-Eastern Republic as the successor of the Imperial Russian Music Society (IRMS) which during the period of political modernization of the country provided the transition of musical heritage from Tsarist Russia to Soviet Russia. The real connection of historical epochs acquires meaning by means of analyzing of the documentary materials of the time. They act as a significant reference point in the evaluation of the historical role of the IRMS, and they are also indicative of the succession of the Far Eastern RMS to those forms and methods of socially oriented management, which were adopted by the IRMS and were widely implemented in pursuit of its statutory objectives. Ensuring the geographical inclusion of all the regions of the country in the process of cultivating Russian musical culture, this sociocultural work, evaluated in the category of “public good,” provided a lasting foundation for work for the perspective future. It was also a guarantee for an effective solution of the large-scale national project – the creation of a music infrastructure of the country. The activities of the RMS in the Far-Eastern Republic, the official recognition of the IRMS in the Sovietized unrecognized state proved to provide the necessary link which on a regional level created a true connection between the two successive historical epochs.

Keywords: Imperial Russian Music Society (IRMS), Russian Music Society (RMS), Far-Eastern Republic (FER), history of cultural management, IRMS multi-vector network model.

В музыкальной истории России имеется немало фактов, которые в силу разных причин из неё устранялись или намеренно умалчивались. В идеологизированных схемах советского искусствознания отсутствовала конкретная информация о созданной в дореволюционной России прочной музыкальной инфраструктуре, выстроенной Императорским Русским музыкальным обществом (ИРМО). Избегалось упоминание роли венценосных особ, принимавших активное участие в созидательном процессе культивировании России в музыкальном отношении, наконец, оставалась без оценки историческая роль ИРМО, внедрившего первую в истории России национальную модель музыкального развития страны [10]. Инновационная для своего времени сетевая конструкция этой управленческой модели вряд ли имела в мире аналог – как по масштабу, так и по эффективности. Однако полноценного изучения данного отечественного опыта всё ещё нет¹.

В Стратегии государственной культурной политики России на период до 2030 года² опасными проявлениями гуманитарного кризиса названы «деформация исторической памяти, негативная оценка значительных периодов отечественной истории, распространение ложного представления об исторической отсталости Российской Федерации»³. «Реабилитация» музыкально-исторического прошлого ИРМО, его адекватная де-идеологизированная оценка становятся актуальными. Они противодействуют искажению российской истории, способствуют пересмотру взглядов на формирование музыкальной культуры России, определению места последней в мировой цивилизации. В существующем компаративном формате, где по недавнему утверждению американского исследователя Констанс Де Веро, «общепризнано, что первые формальные проявления культурного менеджмента были в Соединённых Штатах и Великобритании» [8, p. 7], изучение деятельности ИРМО и

его региональных отделений в контексте реализации государственной культурной политики представляется особенно важным. Сформулированный в пореформенной России и вошедший в число национальных приоритетов масштабный проект, содействующий развитию «вкуса к музыке в России» (из § 1 Устава РМО 1859 г.⁴), вряд ли имел аналог в мировой истории управления культурой. А значит, знание о нём непременно должно учитываться в объективных оценках мировой истории культурного менеджмента.

Темы, связанные с изучением академической музыки в России, изучением культуры русской провинции как текста, позволяющего рассматривать вопросы прошлого и будущего России [11, р. 200], отношений российских центра и регионов также становятся актуальными [5; 7; 9]. Так или иначе, в основе своей, они уводят в дооктябрьскую Россию и связаны с началом комплексной фундаментальной работы ИРМО, сочетающего в сформулированном им формате общественного творческого объединения – музыкально-образовательный, просветительский и филармонический векторы. В постоктябрьское время эта многовекторная работа, практически в сохранённом формате, была продолжена Русским музыкальным обществом (далее в тексте – РМО), наследником ИРМО в Дальневосточной республике (далее – ДВР). Изучение архивных документов позволило не только раскрыть особенности региональной работы Дальневосточного РМО в условиях дрейфа от царской к советской России, но и обнаружить преемственные связи, которые закрепили историческую память о масштабном проекте царской России.

Известно, что ДВР – это суверенное государственное образование, появившееся на политической карте пострево-

люционной России 6 апреля 1920 года⁵. ДВР объединила в своём составе Дальневосточное буржуазно-демократическое государство (с центром в г. Владивостоке) и Дальневосточную рабоче-крестьянскую республику (с центром в городе Верхнеудинске) [3, с. 133]. В обширную территорию были включены Забайкальская, Амурская и Приморская области, Камчатка и полосы отчуждения Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД). Регион не испытал на себе опыта реализации политики «военного коммунизма», а взаимоотношения центральной и региональной властей в социокультурном развитии сохраняли адаптивную инерционность. Она заложила фундамент для моста между прошлым и будущим, между использованием позитивных результатов, достигнутых предшественниками и тем новым, что было устремлено вперёд, что шло, подчас, в противовес прежде реализуемой концептуальной идее.

Сроки существования ДВР: май 1920 года – 14 ноября 1922 года. Отечественные историки характеризуют ДВР как «буферное», «непризнанное» государство [1, с. 16]⁶, как «уникальное и не имеющее аналогов в мировой практике государство времён Гражданской войны и иностранной интервенции, представляющее собой своеобразную модель парламентской республики» [4, с. 18], наконец, как «большевистскую мистификацию, направленную на прекращение японской интервенции в регионе, <которая> не была ни тщательно организована, ни безусловно реализована. Однако как продукт слияния национализма и регионализма Дальневосточная республика стала проявлением региональных интеллектуальных моделей и спорадической политики имперской трансформации» [12, р. 292]. Особенности жизни региона способствовали сохранению



в нём бóльшей политической свободы, содействовали «многообразию форм хозяйствования, предпринимательства и частной торговли, особой денежной системы, сильной позиции иностранного капитала» [2, с. 57].

В историческом хронотопе советизации России организация музыкальной жизни в ДВР, как и деятельность РМО, не входили в число приоритетов. Однако инерционно они продолжали движение, заданное ИРМО. Пытаясь сохранить сформированную общую конструкцию формата многовекторной сетевой модели, декларируя преемственность в сохранении её содержательных структур, в наследовании художественно-эстетических идей, творческих принципов, РМО в ДВР выстраивало свою адаптивную конструкцию. Причём, даже после распада ДВР она сохраняла свою жизнеспособность. На это указывает Ю. Л. Фиденко, когда пишет о владивостокском отделении, работа которого в первые десятилетия XX века «способствовала повышению общего художественного уровня дальневосточного региона и послужила фундаментом для музыкально-образовательной и культурно-просветительской системы СССР, во многом востребованной и сегодня» [5, с. 191].

Среди важных трансформаций начала советской эпохи назовём:

1. Переименование Императорского Русского музыкального общества в Русское музыкальное общество, закреплённое в новом Уставе РМО, принятом центральной Дирекцией в марте 1918 года, незадолго до самороспуска ИРМО.

2. Смену Учредителя: вместо председательствующих со дня основания ИРМО представителей императорской фамилии, административное управление отныне подчинялось ведомству Народного Просвещения.

3. Начало дефрагментации прежней имперской конструкции ИРМО с выведением из её состава образовательных учреждений, ставших самостоятельными.

Все эти новации, отражённые в документах первых лет большевистской власти в ДВР, воспринимались по-иному. Изданный большевистским центром Устав РМО, увидевший свет в марте 1918 года, устанавливал: «Учреждённое в 1859 году Императорское Русское музыкальное общество продолжает свою деятельность под именованием “Русское Музыкальное Общество” и состоит в ведомстве Народного Просвещения». В новом трансформируемом документе в Статье 3 сохранялось право РМО «открывать, помимо уже находящихся в его ведении, новые отделения Общества, Консерватории (Академии), музыкальные Училища и иные музыкальные учреждения»⁷. Однако, уже через 4 месяца в июле того же 1918 года революционный центр издаёт Декрет Совета народных комиссаров «О переходе Петроградской и Московской Консерваторий в ведение Народного Комиссариата Просвещения». Декрет подписали: Председатель Совета народных комиссаров В. Ульянов (Ленин), народный комиссар просвещения А. В. Луначарский и управляющий делами Совета народных комиссаров Вл. Бонч-Бруевич. Декрет указывал: «Петроградская и Московская Консерватории переходят в ведение Народного Комиссариата Просвещения на равных со всеми высшими учебными заведениями правах с уничтожением их зависимости от Русского Музыкального Общества. Всё имущество и инвентарь этих Консерваторий, необходимые и приспособленные для целей государственного музыкального строительства, объявляются народной государственной собственностью»⁸.

Начатый центром демонтаж проверенной более чем полувековым опытом успешной работы структурно-управленческой конструкции ИРМО не только противоречил ст. 3 нового Устава РМО, но и не разъяснял целесообразность принимаемых мер. Очевидно, скорость социально-политических изменений была такова, что не позволяла большевистскому руководству своевременно адаптироваться к происходящим переменам и устранять возникающие противоречия в регламентах. Отрицая выстроенную целостность прежней конструкции, укоренённую в политике многовекторной целенаправленной работы, предпринятый шаг одномоментно разрушал саму конструкцию, её фундамент, не предложив ничего взамен. В этом состоял главный негатив, осложнивший процесс преемственности в его целостном формате, апробированном в долгосрочной перспективе. Ошибочность подобных решений признавали даже в Европе. К примеру, австрийский музыковед Гвидо Адлер в своём «Справочнике по истории музыки», изданном в 1930 году, написал: «...революция 1917 года положила конец этой невероятно грандиозной музыкальной институции со всеми её консерваториями, музыкальными школами, концертными организациями, которая вряд ли могла возникнуть и достигнуть таких результатов в какой-либо другой стране»⁹.

Самороспуск РМО в столицах революционной России никак не повлиял на деятельности РМО в Дальневосточной республике. Вопреки провозглашённой центром независимости от РМО образовательных учреждений, Владивостокское музыкальное училище продолжало сохраняться в ведении Владивостокского отделения РМО. В Отчёте, адресованном этим отделением во Вла-

дивостокское Городское Самоуправление (от 17.06.1922 г. Рег. № 405, п. 1) читаем: «Владивостокское Отделение Русского Музыкального Общества, существующая с 1909 года, преследует исключительно культурно-просветительские цели, для чего имеет Музыкальное Училище, подготовляющее преподавателей музыки, регентов, дирижёров, артистов, певцов и музыкантов»¹⁰. Далее преемственность имперской культурной политике зафиксирована п. 5, где сказано: «Владивостокское Училище – единственная сохранившаяся ячейка огромной Всероссийской организации, высоко несшей знамя Императорского русского Музыкального Общества, плодами которого пользуется сейчас весь культурный мир, кроме России». Здесь же имеется историческая справка: «Даже Петроградское отделение не существует <...> Директор, известный Глазунов бежал в Ревель»¹¹.

Сохраняя в своей работе содержательную многовекторность, присущую исходной конструкции ИРМО, Дальневосточное РМО обеспечило на региональном уровне реальную связь исторических эпох. Сущность преемственности проявилась и в наследовании образовательных традиций исполнительских школ, и в направлениях и методах работы, и в организации просветительских программ. Носителями педагогических традиций во Владивостокском музыкальном училище стали его преподаватели. Анализ отчётных документов училища показывает устойчивость кадрового состава, который в большинстве своём сохранился от времени царской России. З. М. Сергеева-Иванина (класс фортепиано; директор училища), А. Л. Заседателев (хоровой класс), В. М. Босич (класс теории и сольфеджио 1-го года, оперный класс), У. Ю. Ласка (класс гармонии и сольфеджио



– 2-го года), А. Н. Соловьёва (класс пения, оперный класс), В. Е. Векслер (класс скрипки) – все они вместе с выпускниками Санкт-Петербургской консерватории, прямыми носителями традиции первого профессионального высшего музыкального образования в России – Е. Г. Хуциевой (класс фортепиано) и С. Н. Лугарти (основатель оперного класса в училище, также вёл класс пения)¹² обеспечивали транзит музыкального наследия ИРМО в период политической модернизации страны. В отличие от прежней практики частно-государственных инвестиций на содержание училища, в управленческих структурах ДВР росло понимание в необходимости перехода на государственное финансирование. В любом случае в формулируемой новой образовательной стратегии продолжало доминировать стремление к сохранению социально-ориентированного управления. Последнее, в отличие от современных стратегий мировой практики, использующих в образовании рыночные механизмы, выгодно отличалось от них. Главное, в нём отсутствовало аксиологически неразрешимое противоречие «академическая музыка – духовная ценность» и «академическая музыка – товар», а также всевозможные управленческие решения, мотивируемые доходностью вне идеи «общественного блага».

Помимо практики бизнес-управления, получали реализацию просветительская и филармоническая работы РМО, которые тоже нашли отражение в Отчётах РМО, в региональной печати. Из Отчёта РМО в ДВР за 1921–1922 годы узнаём о Юбилейном концерте 5 ноября 1921, о благотворительном концерте 1 января, о просветительских лекциях по истории русской музыки 12 февраля и 25 марта, о симфонических концертах 18 и 30 апреля; о четырёх ученических

концертах: 6 ноября, 21 декабря, 29 января и 7 марта. Указана даже общая сумма частного сбора за эти концерты: 130 рублей¹³. В подшивках газеты «Красное знамя», где публиковались объявления и рецензии на концерты РМО, нередко встречаются высказывания современников, подобные этому: «Поражаешься энергии людей, пропагандирующих серьёзную музыку; удивляешься неумолимости Векслера, выступающего и с лекцией о Бетховене, и с пояснениями к пьесам, и играющего лично во всех отделениях»¹⁴. Такие заметки позволяют ощутить пульс эпохи, живое дыхание времени. Они же свидетельствуют о наследовании тех форм и методов работы, которые были апробированы ИРМО и повсеместно внедрялись для достижения поставленных уставных целей. Они обеспечивали географическую включённость всех регионов в созидательный процесс культивирования России в музыкальном отношении, возводили прочное основание для работы на перспективу. В этом процессе преемственность поколений стала важным фактором жизни общества. Превращая музыкальное искусство в рычаг социальной интеграции, преемственность сохраняла целостность социума, определяла векторы его музыкального развития, поддерживала идентичность социальных групп, где с помощью интегративных учебно-образовательных методик, методик активного обучения музицированию обреталась осознанная связь с общим процессом развития нового общества.

Марк Абель в статье «Музыка, классы и партия в России 1920-х годов» («Music, class and party in 1920s Russia») говорит о «невероятной музыкальной активности» [8, p. 117] даже в той «ужасной ситуации, в которой оказалась страна под воздействием гражданской войны и экономической

блокады» [Ibid.]. Нелишне напомнить, что подобная музыкальная активность на многие годы вперёд была обеспечена системной деятельностью ИРМО, её мощным потенциалом к развитию. Созданные в рамках деятельности ИРМО отечественные композиторская и исполнительские школы, представителями которых были выдающиеся музыканты братья А. и Н. Рубинштейны, П. Чайковский, С. Танеев, Э. Направник, В. Сафонов, А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов, С. Рахманинов, вряд ли могли быть не замечены большевистской властью. Именно поэтому, говоря о том, что в 1920-е годы российской властью уделялось внимание «просвещению населения в существующем художественном наследии» [Ibid.], нужно хорошо представлять историю вопроса, его исходные импульсы.

Специальное изучение деятельности РМО в ДВР убеждает, что любая оценка состояния музыкальной жизни постимперской России не может быть объективной без учёта первоначального опыта ИРМО в строительстве музыкальной инфраструктуры страны, эффективного функционирования её институций. Но-

вые социально-экономические процессы, обусловленные советизацией и политической корректировкой музыкального проекта царской России, не позволили принять его во всей полноте, однако дали возможность адаптироваться к нему, сбегая прошлое, избежав конфликтов поколений. Изучение истории адаптации РМО в ДВР раскрывает суть процесса обретения связи с историей, с системой ценностей. Даже занижение роли наследия ИРМО в строительстве музыкальной жизни советской России, обусловленное политическим желанием умолчать о позитивном опыте имперского прошлого, позволяет говорить о глубокой укоренённости последнего в культурной почве. Первоначальная идея культивации России в музыкальном отношении с её многовекторной работой оказалась вполне жизнеспособной даже при дефрагментации конструкции ИРМО. Сохранив исходно заданные основы работы в каждом из уже отдельно взятых векторов, она выгодно отличается от многих последующих отечественных моделей, ориентированных более на настоящее, нежели на долгосрочную перспективу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 15–19 октября 2018 года в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского была проведена международная конференция «Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории». Сопредседателем конференции выступило Некоммерческое партнерство «Содействия развитию русского музыкального искусства “ИРМО”». Конференция прошла под знаком 160-летнего юбилея РМО/ИРМО. Она актуализировала необходимость изучения РМО/ИРМО как выдающегося явления в истории российской культуры, констатируя, что значительное число тем и сюжетов из его истории ещё предстоит изучить и осмыслить. По концентрации тематики, по охвату связанного с ней круга вопросов, по географии участников, представивших богатый материал о региональных отделениях РМО/ИРМО, данный форум стал событием, которое раскрыло панораму качественно нового знания об РМО/ИРМО. (См.: Городилова М., Коробова А. Императорское Русское музыкальное общество: уроки истории // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 225–230; Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17: материалы



междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург: УГК, 2019. 250 с.). Материалы юбилейной конференции нашли отражение в специальных выпусках научных журналов: «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», 2018, № 4 (<http://journalpnm.ru/>); «ИКОНИ / ICONI», 2019, № 1 (<http://journaliconi.com/>), поддержавших научное сообщество и обеспечивших возможность скорейшего представления новейших научных результатов.

² Утверждена распоряжением Правительства РФ от 29 февраля 2016 г. № 326-р.

³ См.: Глава II. Современное состояние и сценарии реализации Стратегии. Раздел 1. Современное состояние и основные проблемы государственной культурной политики.

⁴ Устав Русского Музыкального Общества 1859 г. // Российский государственный исторически архив. Ф. 1286. Оп. 27. Д. 267.

⁵ ДВР провозглашена на созванном большевиками съезде трудящихся Забайкалья в Верхнеудинске (ныне Улан-Удэ). На съезде было избрано Временное правительство ДВР. Столицей стал город Верхнеудинск, а с 22 октября 1920 года – Чита.

⁶ Идея создания ДВР как «буферного» государства между РСФСР и «странами-гигантами тихоокеанского региона» – США и Японией – принадлежит Политическому центру, созданному 26 ноября 1919 года в Иркутске по инициативе Земской управы. «Задачи Политцентра определились в его декларативном заявлении, опубликованном в декабре 1919 года: 1. Прекращение состояния войны с Советской Россией. 2. Продолжение борьбы с поддерживаемой Японией внутренней контрреволюцией. 3. Ликвидация интервенции и установление договорных отношений с союзниками» [1, с. 16].

⁷ См.: Устав Русского музыкального общества: проект, принятый Главной Дирекцией в заседаниях 8-го, 16-го и 24-го марта 1918 г. // Российский государственный исторический архив Дальнего Востока. Ф. Р-87. Оп. 1. Д. 187. Л. 16–22 (об.).

⁸ Декрет Совета Народных Комиссаров. О переходе Петроградской и Московской Консерваторий в ведение Народного Комиссариата Просвещения № 581 // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. Управление делами Совнаркома СССР. М. 1942. С. 670. URL: <http://istmat.info/node/30603> (дата обращения: 14.01.2020)

⁹ Цит по: Шапова Е. В. Деятельность Императорского Русского Музыкального Общества в немецкоязычной музыкальной критике начала XX вв. // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: материалы междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург: УГК, 2019. С. 60.

¹⁰ Отчёт // Российский государственный исторически архив Дальнего Востока. Ф. 28. Оп. 4. Д. 222. Л. 1 (Денежный отчёт за 1921–1922 учебный год, отчёт Директора Училища об учебной жизни за истекший год и его же краткий обзор деятельности Дирекции).

¹¹ Там же. Л. 1.

¹² Отчёт // Российский государственный исторически архив Дальнего Востока. Ф. 28. Оп. 4. Д. 222. Л. 5–5 (об.).

¹³ Отчёт // Там же. Л. 2 (об.).

¹⁴ Красное Знамя. 1920. 17 мая. № 77. С. 3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаренков А. А. «Демократический компромисс»: идея «буфера» на Дальнем Востоке в планах и тактике политических сил участников гражданской войны России (январь 1920 – январь 1921 гг.): монография. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во Комсомольского-на-Амуре гос. пед. ун-та, 2001. 152 с.

2. Галлямова Л. И. Дальний Восток СССР в годы нэпа: тенденции и особенности современной историографии // Россия и АТР. 2012. № 3. С. 55–71.
3. Сонин В. В. Становление Дальневосточной республики (1920–1922). Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 1990. 352 с.
4. Стариков И. В. Исторический опыт конституционного строительства непризнанного государства (на примере Конституции ДВР 1921 г.) // Genesis: исторические исследования. 2017. № 1. С. 18–30. DOI: 10.7256/2409-868X.2017.1.17450.
5. Фиденко Ю.Л. Музыкальная жизнь Владивостока и местное отделение Императорского Русского музыкального общества (1909–1920). Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 4. С. 187–192. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.187-192.
6. Abel M. Music, Class and Party in 1920s Russia // International Socialism Journal. 2019. No. 164, pp. 113–138. (03.09.2020).
7. Garipova Ninel F. Amateur Piano Music-Making and the Ufa Section of the Imperial Russian Musical Society // IKONI / ICONI. 2019. № 1. С. 73–82. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.073-082.
8. DeVereaux C. Arts and Cultural Management: Sense and Sensibilities in the State of the Field. London; New York: Routledge, 2019. 314 p.
9. Dubrovskaya Marina Yu. To Study the Activities of the Imperial Russian Musical Society in the Crimea // IKONI / ICONI. 2019, No 1. С. 83–91. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.083-091.
10. Efimova N. I. The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4, pp. 154–160. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.154-160.
11. Parts L. The Russian Province as a Cultural Myth // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2006. Vol. 10. No. 3, pp. 200–205.
12. Sablin I. The Far Eastern Republic, 1905–1922. Nationalisms, Imperialisms, and Regionalisms in and after the Russian Empire. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2019. 300 p.

Об авторах:

Ефимова Наталья Ильинична, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Академия хорового искусства имени В. С. Попова (125565, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-0672-657X**, efimova_natalia@list.ru

Крапива Алина Игоревна, аспирантка кафедры истории и теории музыки, Академия хорового искусства имени В. С. Попова (125565, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-5780-1843**, krapiva_alina@list.ru

REFERENCES

1. Azarenkov A. A. «*Demokraticheskiy kompromiss*»: ideya «*bufera*» na Dal'nem Vostoke v planakh i taktike politicheskikh sil uchastnikov grazhdanskoy voyny Rossii (yanvar' 1920 – yanvar' 1921 gg.): monografiya [The “Democratic Compromise”: The Idea of the “Buffer” in the Far East in the Plans and Tactics of the Political Forces of the Participants in the Russian Civil War (January 1920 – January 1921): Monograph]. Komsomolsk-on-Amur: Publishing House of Komsomolsk-on-Amur State Pedagogical University, 2001. 152 p.



2. Gallyamova L. I. Dal'niy Vostok SSSR v gody nepa: tendentsii i osobennosti sovremennoy istoriografii [The Far East of the USSR During the NEP Years: Trends and Features of Modern Historiography]. *Rossiia i ATR* [Russia and the Asia-Pacific Region]. 2012. No. 3, pp. 55–71.
3. Sonin V. V. *Stanovlenie Dal'nevostochnoy respubliki (1920–1922)* [The Formation of the Far Eastern Republic (1920–1922)]. Vladivostok: Far Eastern University Publishing House, 1990. 352 p.
4. Starikov I. V. Istoricheskiy opyt konstitutsionnogo stroitel'stva nepriznannogo gosudarstva (na primere Konstitutsii DVR 1921 g.) [The Historical Experience of Constitutional Construction of an Unrecognized State (on the Example of the Far-Eastern Republic Constitution of 1921)]. *Genesis: istoricheskie issledovaniya* [Genesis: Historical Research]. 2017. No. 1, pp. 18–30. DOI: 10.7256/2409-868X.2017.1.17450.
5. Fidenko Yu. L. Muzykal'naya zhizn' Vladivostoka i mestnoe otdelenie Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (1909–1920) [The Musical Life of Vladivostok and the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society (1909–1920)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 187–192. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.187-192.
6. Abel M. Music, Class and Party in 1920s Russia. *International Socialism Journal*. 2019. No. 164, pp. 113–138. (03.09.2020).
7. Garipova Ninel F. Amateur Piano Music-Making and the Ufa Section of the Imperial Russian Musical Society. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 73–82. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.073-082.
8. DeVereaux C. *Arts and Cultural Management: Sense and Sensibilities in the State of the Field*. London; New York: Routledge, 2019. 314 p.
9. Dubrovskaya Marina Yu. To Study the Activities of the Imperial Russian Musical Society in the Crimea. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 83–91. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.083-091.
10. Efimova N. I. The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 154–160. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.154-160.
11. Parts L. The Russian Province as a Cultural Myth. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2006. Vol. 10. No. 3, pp. 200–205.
12. Sablin I. *The Far Eastern Republic, 1905–1922. Nationalisms, Imperialisms, and Regionalisms in and after the Russian Empire*. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2019. 300 p.

About the authors:

Natalia I. Efimova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Research, Victor Popov Academy of Choral Art (125565, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0672-657X**, efimova_natalia@list.ru

Alina I. Krapiva, Post-Graduate Student at the Department of Music History and Theory, Victor Popov Academy of Choral Art (125565, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-5780-1843**, krapiva_alina@list.ru





А. С. РЫЖИНСКИЙ

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru*

Хоровая музыка в творчестве Ханса Вернера Хенце

Хоровая музыка Ханса Вернера Хенце (1926–2012) занимает особое положение не только в наследии композитора, но и в истории западноевропейской хоровой музыки второй половины XX века в целом. Анализируя партитуры сочинений, созданных Хенце на протяжении более полувека, автор статьи представляет комплексную характеристику содержательной и технической стороны хоровой музыки композитора. Обобщаются сведения о периодизации сочинений данной жанровой сферы, их идейной основе, определяющей выбор литературных источников, классифицируются наиболее характерные для хорового письма Хенце фактурные и артикуляционные приёмы.

Обращая внимание на органичное сочетание в хоровой музыке Хенце традиционных принципов текстурной и тембровой организации с элементами новейших техник вокального письма, автор демонстрирует уникальный для дармштадтского окружения Хенце (Л. Ноно, К. Штокхаузен) подход к созданию хоровой музыки, обеспечивающей как сохранение её многовековых традиций, так и дальнейшее развитие древнего жанра. Приёмы, использованные Хенце, не только отражают общие тенденции эволюции хоровой музыки третьей четверти XX века, но и в ряде случаев опережают их.

На основе подробного изучения специфики хорового письма в оратории «Das Floß der 'Medusa'» автор останавливается на особенностях концепции «*musica impura*» Хенце, обосновывая её влияние не только на композиционно-техническую, но и на идейно-эстетическую составляющую одного из наиболее оригинальных произведений в мировой хоровой литературе прошлого века. Отдельное внимание уделено характерным для вокальных композиций Хенце экспериментам по сочетанию в одном сочинении пения, речи и речевого пения (*Sprechgesang*), которые вслед за композиторами Новой венской школы он начал проводить ещё в 1940-х годах – одним из первых в своём поколении.

Ключевые слова: Ханс Вернер Хенце, Луиджи Ноно, Карлхайнц Штокхаузен, хоровая музыка, послевоенный авангард, музыка и слово, фактура, тембрика.

Для цитирования / For citation: Рыжинский А. С. Хоровая музыка в творчестве Ханса Вернера Хенце // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 46–60. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.046-060.

ALEXANDER S. RYZHINSKY

*Gnesins' Russian Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru*

Choral Music in the Works of Hans Werner Henze

The choral music of Hans Werner Henze (1926–2012) holds a special place not only in the composer's overall legacy, but also in the history of Western European music of the second half



of the 20th century. Having analyzed the scores of musical works composed by Henze during the course of over half a century, the author of the article presents a complex characterization of the content-based and technical sides of the composer's choral music. Generalizations are given about the periodization of the compositions pertaining to the present genre sphere, their idea-related basis, which determines the choice of literary sources, and classification is presented of the textural and articulation techniques most characteristic for Henze's choral writing. Giving due attention to the organic combination in Henze's music of traditional principles of textural and timbral organization with elements of the newest techniques of vocal writing, the author demonstrates a unique approach for Henze's Darmstadt surroundings (Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen) towards the creation of choral music which provides for both the preservation of its age-old tradition and the further development of this historically ancient genre. The techniques used by Henze not only reflect the general tendencies of evolution of choral music in the third quarter of the 20th century, but in a number of cases forestall them.

On the basis of this kind of study of the specific features of choral writing in the oratorio "Das Floß der 'Medusa'" the author rests upon the particularities of Henze's conception of "musica impura," substantiating its influence not only on the technical compositional, but also on the ideal-aesthetic component of one of the most original compositions in world choral musical literature of the previous century. Special attention is paid to the experiments characteristic of Henze in combining in one composition singing, speech and speech-like singing (Sprechgesang), which following the composers of the Second Viennese School he began incorporating back in the 1940s – being one of the first composers in his generation to do so in his music.

Keywords: Hans Werner Henze, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, choral music, postwar avant-garde, music and text, texture, timbre.

В западноевропейской хоровой музыке второй половины XX века сочинения Ханса Вернера Хенце (1926–2012) занимают особое положение, выделяясь не только жанровым разнообразием, элитарностью привлекаемых литературных источников, удивительной целостностью гуманистической эстетики композитора, но и уникальным сочетанием традиционных и новаторских приёмов хорового письма, получивших распространение в сочинениях композиторов послевоенного авангарда. К хоровой музыке Хенце обращался на протяжении всего творческого пути. Так, уже среди первых работ композитора можно обнаружить целый ряд сочинений для хора: цикл «Пять мадригалов» на слова Франсуа Вийона (1947), пьесы для хора и инструментального ансамбля

«Wiegenlied der Mutter Gottes» («Колыбельная Богородицы», 1948), «Chor gefangener Trojer» («Хор пленных троичанцев», 1948). Хоровые сочинения стали и последними работами мастера – это вокально-инструментальные опусы «Elogium musicum» (2008), «Opfergang» (2010), «An den Wind» (2012). Помимо вышеперечисленных работ значительное число хоровых опусов было написано композитором в 1960-е годы, после переезда в Италию. Таким образом, в рамках творческого пути композитора можно выделить три основных периода создания хоровой музыки:

Ранний период (1947–1948)

– Цикл «5 мадригалов» для хора и 11 инструментов на тексты Ф. Вийона (1947);

– «Chor gefangener Trojer» («Хор пленных троянцев») для хора с оркестром на текст И. В. Гёте (1948);

– «Wiegenlied der Mutter Gottes» («Колыбельная Богоматери») для хора мальчиков и инструментального ансамбля на текст Лопе де Вега (1948);

Средний период (1962–1968)

– Кантата «Novae de infinito laudes» («Новые похвалы бесконечному») для солистов, хора и оркестра на тексты Дж. Бруно (1962);

– «Cantata della fiaba estrema» («Кантата о последней сказке») для сопрано, хора и 13 инструментов на текст Э. Моранте (1963);

– «Lieder von einer Insel» («Песни с острова») для хора и 7 инструментов на текст И. Бахман (1964);

– Концерт для инструментов и голосов «Musen Siziliens» («Музы Сицилии») для хора с инструментальным ансамблем на тексты Вергилия (1966);

– Оратория «Das Floß der ‘Medusa’» («Плот “Медузы”») для чтеца, солистов, хора и оркестра на либретто Э. Шнабеля (1968);

– Три нравоучительные пьесы для хора «Moralities» («Моралите») на текст У. Х. Одена по мотивам басен Эзопа (1968);

Поздний период (1997–2012)

– Симфония № 9 на текст Г. Трайхеля по роману А. Зегерс «Семь крестов» (1997);

– «Elogium Musicum» («Музыкальная эпитафия») для хора и оркестра на текст Ф. Серпы (2008);

– Цикл «Три сонета» (из музыки оперетты «Gisela») на тексты К. Лерерта (2011);

– «Opfergang» («Жертвоприношение») на текст Ф. Верфеля (2010);

– Музыка к Празднику Пятидесятницы «An Den Wind» («К ветру») на текст К. Лерерта (2012).

Отметим здесь, что и в промежутках между указанными периодами создания хоровых сочинений Хенце постоянно обращался к ресурсам хоровой фактуры при работе над произведениями для музыкального театра, начиная с «Das Wundertheater» («Театр чудес», 1949) и «Ein Landarzt» («Сельский врач», 1951), заканчивая опереттой «Gisela» (2010), три хоровых сонета из которой впоследствии были изданы отдельным циклом «Drei Sonneten» (2011).

Среди композиторов своего поколения Хенце выделялся отсутствием интереса к различного рода монтажах словесной основы хоровых сочинений. За исключением «Das Floß der ‘Medusa’» («Плот Медузы»), практически все сочинения созданы либо на фрагменты отдельных классических или современных литературных произведений, либо на специально подготовленные для композитора тексты (например, цикл «Moralities», либретто которого было написано У. Х. Одену для Хенце на основе басен Эзопа, или латинский текст «Elogium musicum», созданный для композитора профессором-латинистом Ф. Серпой). Однако тематическая направленность привлекаемых текстов существенно отличает сочинения трёх периодов хорового творчества композитора. Так, разочарование в прошлом своей семьи, чувство стыда за участие в «Hitlerjugend» [1, с. 102–103], поиск собственного места в разрушенной войной Германии вызывают в конце 1940-х годов отклик в созвучных строках И. В. Гёте, описывающих поражение троянцев в «Chor gefangener Trojer»¹, а также обращение к сакральным образам стихотворения Лопе де Вега в «Wiegenlied der Mutter Gottes».

Переезд в 1961 году в Рим обуславливает интерес к итальянскому языку, литературному наследию этой страны,



относящемуся не только к Античности (Вергилий) и Возрождению (Дж. Бруно)², но также и к современности (Э. Моранте). Однако уже в 1967 году намечается переход к социальной тематике, что приводит к появлению яркого образца политического ангажемента в творчестве Хенце – оратории «Das Floß der 'Medusa'». Несмотря на то, что это сочинение не содержало прямых намёков на напряжённую международную политическую обстановку второй половины 1960-х годов, посвящение оратории памяти погибшего в 1967 году Эрнесто Че Гевары³ привлекло к премьере сочинения повышенное внимание и даже привело к срыву концерта со стороны реакционно настроенной публики [12, S. 51]. В этом немалую роль сыграл и факт выступления композитора в ряды Итальянской коммунистической партии, что наложило негативный отпечаток в западных странах на восприятие и последующих сочинений Хенце. До сих пор, как пишет британский музыковед Ч. Олвис (Ch. Alwes), «композитор [Хенце. – A. P.] в большей степени печально известен поддержкой левых марксистских взглядов, нежели своей музыкой» [4, p. 233].

Тем не менее, в отличие от своего коллеги по Дармштадтским летним курсам Новой музыки и по Итальянской коммунистической партии Луиджи Ноно, Хенце отказывается в оратории от использования исторических документов, отчётливо обозначающих его политическую позицию. Эрнст Шнабель создал либретто оратории на основе свидетельств Александра Коррера и Анри Совиньи – очевидцев произошедшего в 1816 году крушения фрегата «Медуза», включив в работу также фрагменты «Божественной комедии» Данте на итальянском языке и книги Паскаля «Мысли» в переводе на немецкий язык. Тем не ме-

нее, обращение к истории «Медузы», которая, благодаря живописному полотну Теодора Жерико, сегодня ассоциируется в том числе и с протестами художественной общественности Франции против власти коррумпированных чиновников, ответственных за мучительную гибель сотен ни в чём не повинных людей, отчётливо обозначило произошедшие перемены художественной позиции Хенце. Причин тому, что они совпали именно со второй половиной 1960-х годов, несколько. Во-первых, это отмеченное выше влияние происходивших политических катаклизмов, будь то военный переворот в Греции (апрель 1967 года) или убийство немецкого студента-пацифиста Бенно Онезорга в Берлине (июнь 1967 года); во-вторых, не будем забывать и о влиянии Карла Амадеуса Хартмана, внезапная смерть которого в 1963 году заставила Хенце по-новому взглянуть на вдохновлявшие его учителя и старшего друга социалистические идеи. И, наконец, в-третьих, в 1967 году композитор открыто выражал чувство солидарности со своими притесняемыми в других странах коллегами: с разницей в несколько месяцев были заключены под стражу выдающийся греческий мастер Микис Теодоракис и известный корейский композитор Исан Юн.

Именно в эти годы Хенце, отталкиваясь от понятия «*roesia impura*» Пабло Неруды [11, p. 5], формулирует концепцию «*musica impura*», преследующую своей целью, по словам Р. Тупа (R. Тоор), создание музыки, «стиль которой намеренно неоднороден, поскольку разные стили необходимы для отражения разных социальных слоев или различных идеологий» [15, p. 473]. Отметим здесь, что уже в конце 1940-х – начале 1950-х годов Хенце тяготел к эклектике, противопоставляя свои сочинения, в которых сочетались

додекафонная техника и тональное мышление, творчеству таких активных пуристов, как К. Штокхаузен и П. Булез. По словам Й. Брокмайера (J. Brockmeier), «то, что в ранней юности задумал Хенце, – это открытая плюралистическая звуковая Вселенная. В ней слои музыкальных материалов из разных времён и миров пересекаются с техникой авангарда и обогащают друг друга в столь же разомкнутом воображении и аффективном пространстве – нашем музыкальном сознании. Это эстетика, которая не только не отходит от исторической глубины европейской музыки и её культурных ценностей, а также от вездесущего опыта этой глубины в нашем современном сознании, но и использует его как важный ресурс для её [европейской музыки. – А. Р.] новых конструкций» [5, S. 11].

Таким образом, то, о чём пишет Брокмайер, позволяет рассматривать проявление концепции «*musica impura*» Хенце не только на уровне собственно музыкальной композиции, но также и на уровне эстетики композитора, открыто противостоящей принципам «*pure art*». Следовательно, если, к примеру, М. Соломос пишет о сочинениях одного из главных деятелей послевоенного авангарда Я. Ксенакиса, что «его [Ксенакиса. – А. Р.] музыка в общем далека от какой-либо формализации» [10, р. VI], то с ещё большим основанием можно говорить об этом в отношении даже таких додекафонных хоровых пьес Хенце, как «*Chor gefangener Trojer*» и «*Wiegenlied der Mutter Gottes*». Композитор подчёркивал, его музыка «не хочет быть абстрактной, она не хочет быть чистой, она запятнана слабостями, недостатками и несовершенствами» [14, S. 205]. Это особенно заметно, когда речь идёт и о таком важнейшем для хоровой музыки аспекте, как взаимодействие словесного и музыкаль-

ного рядов. Если современники Хенце Д. Лигети и М. Кагель, творчество которых, как указывал сам композитор, ему было малоинтересно⁴, уходили от традиционной трактовки литературного текста как структурной и смысловой основы вокального сочинения, то Хенце, напротив, сохранял не только структурную зависимость музыки от слова, но, прежде всего, настаивал на смысловой определённости литературного текста, что обуславливало минимизацию литературных источников сочинения и избираемых вербальных языков. Пожалуй, единственным случаем, когда Хенце в хоровом сочинении согласился не только на многосоставность литературной основы, но и на её полиязычие, явилась оратория «*Das Floß der 'Medusa'*», созданная в содружестве с либреттистом Э. Шнабелем. Однако в отличие от полиязычных экспериментов Ноно, преследовавших целью пересечение семантических полей нескольких литературных источников, для Хенце и его либреттиста было важнее подчеркнуть различие словесных рядов разделением концертной сцены на два мира – мир живых и мир мёртвых. Если для мира живых Хенце и Шнабель используют текст либретто на немецком языке, то для мира мёртвых введены тексты Данте из «Божественной комедии» на итальянском языке. Переход певцов из одной части сцены в другую сопровождается сменой и вербального ряда. Любопытно, как подобный «литературно-лингвистический проект» оратории обуславливает и сочетание германоязычных и италоязычных слов в тех хоровых партиях, которые поручены умирающим персонажам.

В ряде случаев в оратории композитор использует фонемные секции как выразительный приём, символизирующий смерть героев. Применение элементов фонемной композиции в данном случае



объясняется, по мнению П. Петерсена, тем, что «у умирающих и отчасти и у тех, кто ещё жив, наблюдается потеря артикуляционной способности» [12, S. 62]. Кроме того, подобные фрагменты подтверждают свидетельство Э. Шнабеля о первоначальной идее поручить хору мёртвых в оратории исключительно фонемный материал: «Для этих мертвецов мы хотели сначала изобрести синтетический язык или смесь слов и фраз из нескольких иностранных языков, но опасения, что совершенно бессмысленный язык опустошит, лишит человечности хоровое пение, привели меня к другому решению <...> Поиск привёл меня к “Божественной комедии” Данте – к чистому языку мёртвого царства» [Ibid., S. 56].

Опознаваемость словесного текста внутри хорового сочинения для Хенце важна вне зависимости от того, понимает или нет аудитория определённый язык. Так, создавая музыкальный мемориал «Elogium musicum» в память о своём друге, Хенце, безусловно, не рассчитывал на его буквальную постижимость слушателями. Однако, как и в случае с «Das Floß der ‘Medusa’», для композитора приоритетной стала особая звуковая аура стиха: будь то итальянский текст «Божественной комедии» Данте, вызывающий ассоциации с путешествием героев по загробным мирам или текст на латыни Ф. Серпы, звучание которого ассоциируется с колоритом заупокойной службы.

В целом, характеризуя тематику позднего хорового творчества композитора, можно говорить о двух её основных составляющих:

1) политический ангажемент, нашедший продолжение в Симфонии № 9 – сочинении, которое наряду с «Il canto sospeso» Ноно и «A Survivor from Warsaw» Шёнберга, можно рассматривать в качестве ярчайших примеров воп-

лощения темы сопротивления фашизму в музыке⁵;

2) экзистенциальная тематика, преобладание которой в сочинениях 2008 – 2012 годов во многом связано со смертью близкого друга Хенце – Фаусто Морони.

Тем не менее, вне зависимости от принадлежности произведений к какой-либо тематической группе, между хоровыми сочинениями Хенце, созданными в различные периоды его творчества, существуют глубинные взаимосвязи, обусловленные типичной для музыки композитора атмосферой романтического двоемирия – противопоставления и даже в некоторых случаях откровенного противостояния героя и враждебного ему окружающего мира. Это противопоставление можно услышать не только в «Das Floß der ‘Medusa’» и в Симфонии № 9, но также и в хоровых сценах «Das Wundertheater» и «Ein Landarzt», в монологе капитана из третьей части «Moralities», в песне Мериса, поющего в изгнании песню о своей родине в «Musen Siziliens», в противостоянии Фаусто и циркад в третьей части «Elogium musicum».

Несмотря на то, что композитор почти не объединял в одном сочинении тексты на разных языках, он и не использовал исключительно германоязычные вербальные ряды. В его хоровом наследии мы встречаемся с сочинениями на итальянском, английском языках и латыни. При этом вне зависимости от выбора литературного первоисточника одной из основных своих задач композитор ставил отчётливую передачу содержания текста слушателю, что обуславливало характерные для хорового письма Хенце фактурные приёмы. Среди них основополагающее значение имели такие традиционные виды изложения, как аккордовая фактура и монофония. Они встречаются не только в ранних хоровых произведениях, но и

в «итальянских» кантатах, в оратории «Das Floß der 'Medusa'», в поздних сочинениях композитора. С одной стороны, эти фактурные виды в совокупности с преобладающей силлабикой в максимальной степени призваны донести смысл слов до аудитории, с другой – и в аккордовом изложении, и, конечно, в монофонии заметно желание композитора продлить «эпоху мелодии» в современной музыке. Отсюда неудивительно то, что к одноголосному виду хора Хенце постоянно возвращается, начиная с «Wiegenlied der Mutter Gottes», заканчивая четвёртой частью «Elogium musicum». Сочетанием унисонной (октавной) хоровой фактуры и аккордового изложения отмечены большая часть строф кантаты «Novae de infinito laudes», где практически нереальная для композитора задача художественного прочтения текстов научных трактатов Джордано Бруно блестяще решена в виде своеобразного научного диспута, где вокальные соло (в исполнении солистов или унисонов хоровых партий) чередуются с хоровыми *tutti*, подобно тому, как аргументированная мысль ораторов приводит к заключениям, утверждаемым всем собранием⁶.

Вместе с приоритетом аккордового и монофонического изложения хоровые партитуры Хенце с первых его опусов отличает и штриховая детализация. Композитор практически в каждом сочинении применяет сопоставление двух традиционных вокальных штрихов – *legato* и *staccato*. При этом последний штрих применяется композитором чаще всего для более отчётливой артикуляции слова в рамках тончайшей нюансировки. Случаи наложения двух штрихов также нередки (первый подобный случай встречается в кантате «Novae de infinito laudes»), будучи связаны с задачами функционального разделения голосов внутри гомофонно-гармонического из-

ложения или со стремлением выделить важные по смыслу слова при отсутствии единого слогового ансамбля в хоре.

Одна из особенностей хорового письма Хенце – оперирование антифонами партий женской и мужской групп хора. Возможности антифонов используются разнообразно: чередование пар бас – тенор и альт – сопрано может открывать сочинение («Chor gefangener Trojer»), но также применяется и как средство фактурной динамизации («Novae de infinito laudes», «Moralities», «Musen Siziliens», «Elogium musicum», «An den Wind»). В редких случаях выбор мужской или женской групп хора может быть вызван сюжетной ситуацией (подобные примеры можно встретить в оратории «Das Floß der 'Medusa'»), но такое буквальное отражение содержания литературного текста для Хенце в целом не характерно, что подтверждает, в частности, «Cantata della fiaba estrema», где стихотворный диалог между влюблёнными не предполагает точного соотнесения со звучанием соответствующих групп хора.

В сравнении с аккордовой, монофонической, антифонной фактурами ресурсы гомофонно-гармонического изложения Хенце использует сравнительно редко. Наиболее характерно для его партитур развёртывание мелодического рельефа солиста (солирующей хоровой партии) на фоне поющего без слов хора. Также типичны примеры уподобления хора оркестру с выделением основной мелодии и ритмизованного аккомпанемента (пример № 1).

Начиная с кантат 1960-х годов, Хенце организует хоровую ткань чередованием аккордовой (реже монофонической) фактуры и имитационного или *quasi*-имитационного изложения. Как правило, композитор, сохраняя в респите ритм пропосты, меняет интонационный про-



Пример № 1

Х. В. Хенце. «Morality», часть 1,
такты 156–159

S.
What we de - mand is a ple - ni - po - ten - fia - ry,
Wir er - ba - ten ei - nen un - ü - ber - treff - li - chen

A.
jig - ge - ry - po - ke - ry, jig - ge - ry - po - ke - ry, jig - ge - ry - po - ke - ry, jig - ge - ry - po - ke - ry,
pig - ge - ri - po - ke - ri, pig - ge - ri - po - ke - ri, pig - ge - ri - po - ke - ri, pig - ge - ri - po - ke - ri,

T.
- ry, jig - ge - ry - po - ke - ry, jig - ge - ry - po - ke - ry, po - ke - ry, jig - ge - ry - po - ke - ry,
- ri, pig - ge - ri - po - ke - ri, pig - ge - ri - po - ke - ri, po - ke - ri, pig - ge - ri - po - ke - ri,

B.
What we de - mand is a ple - ni - po - ten - fia - ry,
Wir er - ba - ten ei - nen un - ü - ber - treff - li - chen

филь темы или имитирует лишь её начальный мотив (пример № 2). Сама идея подобного фактурного контраста могла быть позаимствована Хенце из хоровых сочинений Шёнберга, Веберна и Даллапикколы, которые композитор активно изучал после того, когда впервые их услышал под управлением Г. Шерхена в 1953 году (см.: [8, S. 223]). Вместе с тем важную роль сыграл и глубокий интерес Хенце к жанру мадригала. Неслучайно, впервые сопоставление различных по функциональному типу фактур применено в кантате «Novae de infinito laudes», где выбор основных видов изложения (одноголосие на фоне инструментального аккомпанемента, чередующееся с аккордовыми и имитационными строфами) и инструментария (введение в состав ансамбля двух лютней) создаёт аллюзию на звучание мадригала последней четверти XVI века – времени написания Джордано Бруно текстов, составивших основу сочинения.

Пример № 2

«Novae de infinito laudes»,
часть 6, такты 8–15

sopr. solo
- I, DA - TUT - TI - VI - VEN - TI

contr. solo
- I, DA - TUT - TI - VI - VEN - TI

ten. solo
- I, DA - TUT - TI - VI - VEN - TI

bar. solo
- I, DA - TUT - TI - VI - VEN - TI

вивших основу сочинения.

Обращение Хенце к ресурсам имитационной полифонии в 1960-е годы связано и с заметным уже в ранних опусах композитора стремлением к гибкой смене текстурных уплотнений и разряжений, а также с интересом к формированию фактурных диагоналей, получивших

распространение не только в сочинениях А. Шёнберга и Л. Даллапикколы, но и в раннем хоровом творчестве его коллег по Дармштадту – К. Штокхаузена и Л. Ноно. Начиная с кантаты «Novae de infinito laudes», последовательное вхождение голосов в состав аккорда, аналогичное тому, что использовал Шёнберг в начале заключительного хора оратории «Gurre-Lieder», встречается почти во всех сочинениях Хенце. В редких случаях фактурные диагонали сопровождают и дополнительные выразительные приёмы. Например, в оратории «Das Floß der 'Medusa'» (№ 13, такты 1–5) композитор применяет красочный эффект – в окончании хоровой диагонали певцы хора внезапно закрывают рот, не прекращая интонирование звуков аккорда.

Обращает на себя внимание тот факт, что фактурные диагонали встречаются не только в хоровой, но и в оркестровой ткани. Так, в заключительном разделе «Cantata della fiaba estrema», в тактах 333–337, трио деревянных духовых вслед за арфой формирует общий аккорд посредством своеобразного «арпеджио» – последовательным подключением составляющих аккорд тонов (пример № 3).

Пример № 3

«Cantata della fiaba estrema»,
такты 333–337

Фактурные диагонали в партитурах Хенце являются и результатом формирования политембровых мелодических линий большого диапазона, характерных для сочинений Ноно 1950-х годов («Liebeslied», «Il canto sospeso»). Сходство фактурного решения хоровых сочинений двух композиторов свидетельствует не только о влиянии сочинений Ноно на эволюцию хорового письма Хенце, но и об общих истоках хорового творчества двух мастеров, лежащих в темброфактурных экспериментах композиторов Новой венской школы. В частности, отталкиваясь от заложенной в технике *Klangfarbenmelodie* (в версии Веберна) идеи формирования единой мелодической линии из нескольких тембровых сегментов, Ноно в 1950-е и Хенце в 1960-е годы образовывали мелодические линии в своих хоровых сочинениях последовательным подключением партий в восходящем или нисходящем порядке, выстраивая таким образом вокальную мелодию диапазоном в три (!) октавы.

Внимательное изучение хоровых партитур Ноно обусловило и внедрение в сочинения Хенце политембровой стерео-монодии – типичного для вокального письма итальянского композитора вида музыкальной текстуры, «характеризующейся не только участием в её построении различных тембров, но и высокой мобильностью каждого тона, постоянно

меняющего окраску звучания» [2, с. 241]. Тембровая мобильность тонов мелодии в сочинениях Хенце, как и в партитурах Ноно, достигается путём образования унисонов между партиями.

Понятно, что интерес к построению мелодических диагоналей влиял и на механизмы взаимодействия слова и музыки.

Как уже было отмечено выше, для Хенце ясное восприятие слова в хоровой музыке являлось приоритетной задачей, поэтому ситуация распада слова на слоги и, тем более фонемы, в целом для его хорового письма нехарактерна. Тем не менее, в редких случаях внутри диагонального изложения Хенце прибегал к последовательному представлению слогов одного слова хоровыми партиями (см. «*Novae de infinito laudes*», часть 5, такты 30–32).

Среди иных новаций хорового письма, встречаемых в сочинениях Хенце и его современников, назовем следующие:

1. *Играющий на ударных инструментах хор*. Хенце в кантате «*Novae de infinito laudes*» предписывает партии басов *ad libitum* исполнение определённого ритмического рисунка на кроталах, тамбуринах, кастаньетках; спустя четыре года подобный приём использует и Я. Ксенакис в музыкальной трагедии «*Oresteia*».

2. *Глиссандо*. Данный приём у Хенце встречается уже в одном из первых хоровых сочинений («*Chor gefangener Trojer*»), впоследствии композитор активно использует его для создания ярких театральных эффектов, например, в «*Das Floß der 'Medusa'*» – как воплощение ужасного крика команды и пассажиров во время столкновения судна с рифами; в первой части «*Moralities*» – как иллюстрацию предсмертного вопля лягушек, пожирае-



мых водяной змеёй и т. д. Отметим, что приём вокального глассандо получил большое распространение в сочинениях К. Штокхаузена («Momente», хоровые сцены гепталогии «Licht»), М. Кагеля («Anagrama», «Hallelujah»), Я. Ксенакиса («Oresteia», «Medea Senecae»);

3. *Новейшая вокальная тембрика.* В оратории «Das Floß der 'Medusa'», наиболее радикальном хоровом сочинении Хенце, композитор использовал приёмы, получившие распространение в сочинениях ведущих представителей послевоенного авангарда – свист (К. Штокхаузен «Momente», «Stimmung»), *nota ribattuta* (М. Кагель «Rrrrrr...»), пролонгация переднеязычной вибранты (К. Штокхаузен «Momente», М. Кагель «Anagrama», «Hallelujah», «Rrrrrr...»), Я. Ксенакис «Nekuia»).

Расширение приёмов хорового письма в сочинениях Хенце во многом отражает и характерные тенденции развития композиции в XX веке, связанные с максимальным сближением принципов вокальной и инструментальной артикуляции. То, что, к примеру, А. Драус (A. Draus) пишет о музыке К. Штокхаузена, с полным правом можно отнести и к сочинениям Х. В. Хенце: «Он [Штокхаузен. – А. Р.] одинаково относится и к человеческому голосу, и к инструментальным звукам, часто размывая тембровые различия между ними. Он подчёркивает “экспрессивность” инструментов, отражая особенности диалектов в специфике инструментальной артикуляции и голосовой “инструментальности”, отказываясь от семантики текста, или от использования его акустических свойств» [6, pp. 116–117].

Удивительно, но страницы хоровых партитур Хенце свидетельствуют не столько о различных влияниях, которые испытывал композитор, сколько о его

собственной изобретательности, плоды которой в дальнейшем находили применение и в сочинениях коллег. В пользу этого предположения свидетельствует и факт наличия экспериментов, которые так и остались уникальными находками немецкого композитора. Один из них – наложение в условиях аккордовой фактуры интонирования с закрытым ртом на традиционную вокализацию вербального текста. Благодаря этому приёму композитор добивался эффекта дополнительного объёма гармонического звучания при более отчётливом восприятии литературного текста в рельефных голосах. Отметим также и любопытные эксперименты по сопровождению вербального ряда в фоновых голосах соотносимыми с интонируемым или произносимым словом гласными (см. «Novae de infinito laudes», часть 1, такты 58–63) и даже согласными звуками (см. «Das Floß der 'Medusa'», № 4, ц. 6, такты 27–34).

Особо следует отметить эксперименты по сочетанию в одном сочинении пения, речи и речевого пения (*Sprechgesang*), которые вслед за композиторами Новой венской школы Хенце начал проводить ещё в 1940-х годах – одним из первых в своём поколении. Как и в сочинениях других представителей второго авангарда, в хоровой музыке Хенце предложенные Шёнбергом варианты *Sprechgesang* послужили основой для формирования комплекса вокальных приёмов, необходимых композитору для представления вербального текста в хоровой партитуре. Представим их:

1. *Декламация, свободная от конкретных предписаний звуковысотности и ритма*, встречается как в раннем творчестве – в хоровых сценах оперы «Das Wundertheater» (1948), так и в позднем – в «Elogium musicum» (2008) (пример № 4).

Пример № 4 «Elogium musicum», часть 3, такты 103–104

Score for Example 4, measures 103-104. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: (alle.) Subita silentia, pax perfecta. (geflüstert) *ppp* Subita silentia, pax perfecta. (gesprochen) *f* BASTA! (geflüstert) *ppp* Subita silentia, pax perfecta. (gesprochen) *f* BASTA! (geflüstert) *ppp* Subita silentia, pax perfecta.

2. Ритмизованная декламация, свободная от предписаний звуковысотности, применялась Хенце на всем протяжении хорового творчества, начиная с «Chor gefangener Trojer» (1948 г.) и заканчивая Симфонией № 9 (пример № 5).

Пример № 5 «Chor gefangener Trojer», такты 91–94

Score for Example 5, measures 91-94. The instruction is: "ganzer Chor alles sehr leise, schwebend und ohne die Stimme zu heben oder zu senken". The lyrics are: "Wiel-die von Porof? Ist-here nur-kleid du? Denn ich-vergleiche dich diesen-Gesichtliche. Bist du viel-".

3. Речевое пение с примерным указанием декламации особое место нашло в партитуре оратории «Das Floß der 'Medusa'» (пример № 6).

Пример № 6 «Das Floß der 'Medusa'», № 4, такты 25–27

Score for Example 6, measures 25-27. It features vocal parts for Chorus, Jean-Charles, S, C, T, and B. The lyrics are: "terre. Am zwölften Abend sicthen Ma-tro-sen Te-ri-fe... terre. On the twelfth evening look-out men sight Te-ri-fe...".

4. Речевое пение с детальным указанием звуковысотности получило большее распространение в среднем («Das Floß der 'Medusa'») и в позднем творчестве Хенце (Симфония № 9, «Opfergang») (пример № 7).

Пример № 7 «Opfergang», такты 598–600

Score for Example 7, measures 598-600. It features vocal parts with lyrics: "Er ver-wun-det das Hünd-lein!".

Помимо использования общепринятой в третьей четверти XX века нотной графики для обозначения различных уровней *Sprechgesang* Хенце в своих последних сочинениях применяет собственную трехлинейную запись для партий речевого хора. В отличие от Кагеля, использовавшего запись речевых партий между двух линеек – нижней (*sehr tief*) и верхней (*sehr hoch*), Хенце наряду с верхним и нижним уровнями вводит ещё и средний регистровый уровень, позволяя точнее сообщать исполнителям не только направление интонации, но и степень тесситурного напряжения (пример № 8).

Пример № 8 «Gisela», сцена 4, такты 901–904

Score for Example 8, measures 901-904. It features vocal parts with lyrics: "Er schüt-te-run-gen uns-er eu-ro-pä-i-schen Er-de!".

Таким образом, хоровые сочинения Хенце, составляющие значительную часть его музыки, с одной стороны, сохраняют верность многовековым традициям, с другой – демонстрируют стремление к расширению комплекса выразительных средств, затрагивающее основополагающие для хоровой музыки проблемы (взаимодействие вербального и музыкального рядов, развитие хоровой фактуры, развитие приёмов



вокальной артикуляции). Особенности наследия Хенце позволяют в целом согласиться с ёмким определением К. Флороса (K. Floros): «Его [Хенце. – *A. P.*] музыку можно сравнить с сейсмографом, который регистрирует человеческие, социальные и политические волнения и потрясения. Её можно воспринимать как предостережение о гибели человеческой культуры не только в Германии, но и во всём мире, и она актуальна потому, что страстно призывает сообщество мыслящих людей мобилизовать все свои силы, чтобы воплотить в жизнь мечту-утопию о лучшем мире на Земле» [7, S. 202].

При этом ни в один из периодов творчества Хенце не относился к вокальной и, в особенности, к хоровой музыке как одной из жанровых областей приложения собственных композиторских опытов. Для Хенце хоровая музыка – это, прежде всего, музыка со словом, музыка, посредством которой можно заявить о своих переживаниях, идеях (в том числе и политических). Вслед за авторами «Уцелевшего из Варшавы», «*Il canto sospeso*» Хенце своим творчеством демонстрирует возможность сочетания в одном сочинении и новых композиционных приёмов, и конкретных социальных идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В основу сочинения положен фрагмент III акта 2 части «Фауста» И. В. Гёте («Перед дворцом Менелая в Спарте»).

² Позже Хенце вспоминал: «В 1961 году я подался в Рим, в эту африканскую цитадель с её современными достижениями, с её золотым светом, с её атмосферой средневековых суеверий, атмосферой вульгарности, агрессивности и коррупции, в тот Рим, отцы церкви которого сожгли Джордано Бруно: первым написанным там мною произведением стала кантата “*Novae de infinito laudes*” на тексты Бруно, имеющая ясно очерченные тональные контуры и пронизанная мадригальной полифонией, – сочинение, возникшее под влиянием представления о светлой, как бы выточенной из камня музыке Ренессанса» [3, с. 149].

³ По свидетельству Э. Шнабеля, посвящение сочинения памяти Че Гевары стало спонтанным решением композитора и либреттиста в ответ на новость о гибели революционера: «Мы с Хансом Вернером Хенце работали над нашим заказом два года. В начале октября 1967 года либретто было готово, и работа над композицией уже завершилась. Именно в этот момент мы узнали о том, что в Боливии погиб партизан, убитый властной системой, которой мир, имеющий совесть, не должен подчиняться, осознавая свою ответственность <...> Мы не искали этого совпадения, но оно в итоге получилось, нам оставалось только подчиниться: мы посвящаем нашу ораторию *volgare e militare* “Плот Медузы” Эрнесто Че Геваре» [12, S. 53].

⁴ Х. В. Хенце: «Это прозвучит грубо, но я никогда не интересовался этими авторами [М. Кагелем и Д. Лигети. – *A. P.*]. Как бы ни было важно их творчество» [13, S. 274].

⁵ Тот факт, что среди всех симфоний Хенце именно Симфония № 9 написана для хора и оркестра, по мнению известного дирижёра Курта Мазура, далеко не случайность: «Магическое число 9, созданное Бетховеном и вызывающее опасение у многих, побудило Ханса Вернера Хенце принять глубокое философское решение. Не повторять восторг Бетховена (который зачастую не аналогичен истинному ликованию), но задать человечеству вопрос, вытекающий из бетховенского предупреждения» [9, S. 11].

⁶ Спустя четыре года, выразительные возможности фактурных контрастов *solitutti*, используемых в качестве основного приёма развития, обусловят выбор жанра вокально-инструментального концерта (*Concerto vocale e instrumentale*) в «Musen Siziliens».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосева О. В. Ханс Вернер Хенце // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. Вып. 1. М., 1995. С. 96–131.
2. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Л. Берио, Б. Мадерна: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2016. 369 с.
3. Хенце Х. В. Трудно быть западногерманским композитором: новая музыка между изоляцией и ангажементом // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. Вып. 1. М., 1995. С. 132–156.
4. Alwes Ch. L. A History of Western Choral Music. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016. 452 p.
5. Brockmeier J. Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze // Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache. 2006. Nr. IV, Ss. 5–25.
6. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen // The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward / Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.
7. Floros K. Und immer wieder für eine bessere Welt: Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001 / Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, Ss. 195–202.
8. Heister H. W. Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001 / Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, Ss. 215–229.
9. Masur K. 9. Sinfonie // Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart / Hrsg. M. Kerstan und C. Wolken. Berlin: Henschel Verlag, 2006, S. 11.
10. Nakipbekova A. Introduction // Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy / Ed. by A. Nakipbekova. Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019, pp. V–XIII.
11. Neruda P. Sobre una poesa sin pureza // Caballo verde para la poesa (Madrid). 1935. No 1, p. 5.
12. Petersen P. Das Floß der “Medusa” von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption // Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache. 2006. Nr. IV, Ss. 51–79.
13. Rosteck J. Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009. 576 S.
14. Scheit G. Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des ästhetischen bei Hans Werner Henze // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen



Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001 / Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, Ss. 205–214.

15. Toop R. *Expanding Horizons: The International Avant-garde, 1962–1975 // The Cambridge History of Twentieth Century Music* / Ed. N. Cook, A. Pople. NY.: Cambridge University Press, 2004, pp. 453–477.

Об авторе:

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, Loring@list.ru

REFERENCES

1. Loseva O. V. Khans Verner Khentse [Hans Werner Henze]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty. Вып. 1* [20th Century. Music from Abroad: Essays and Documents. Issue 1]. Moscow, 1995, pp. 96–131.

2. Ryzhinskiy A. S. *L. Nono, L. Berio, B. Maderna: puti razvitiya ital'yanskoy khorovoy muzyki vo vtoroy polovine XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna: Paths of Developing Italian Choral Music in the Second Half of the 20th Century: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2016. 369 p.

3. Khentse Kh. V. *Trudno byt' zapadnogermanskim kompozitorom: novaya muzyka mezhdou izolyatsiey i angazhementom* [Henze H. W. It is Difficult to be a West German Composer: New Music between Isolation and Engagement]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty. Вып. 1* [20th Century. Music from Abroad: Essays and Documents. Issue 1]. Moscow, 1995, pp. 132–156.

4. Alwes Ch. L. *A History of Western Choral Music*. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016. 452 p.

5. Brockmeier J. Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze. *Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache*. 2006. Nr. IV, S. 5–25.

6. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen. *The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward*. Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.

7. Floros K. Und immer wieder für eine bessere Welt: Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*. Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, S. 195–202.

8. Heister H. W. Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*. Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, S. 215–229.

9. Masur K. 9. Sinfonie. *Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart*. Hrsg. M. Kerstan und C. Wolken. Berlin: Henschel Verlag, 2006, S. 11.

10. Nakipbekova A. Introduction. *Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy*. Ed. by A. Nakipbekova. Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019, pp. V–XIII.

11. Neruda P. Sobre una poesía sin pureza. *Caballo verde para la poesía (Madrid)*. 1935. No. 1. p. 5.

12. Petersen P. Das Floß der “Medusa” von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption. *Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache*. 2006. Nr. IV, S. 51–79.

13. Rosteck J. *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen*. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009. 576 S.

14. Scheit G. Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*. Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, S. 205–214.

15. Toop R. Expanding Horizons: The International Avant-garde, 1962–1975. *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Ed. N. Cook, A. Pople. NY.: Cambridge University Press, 2004, pp. 453–477.

About the author:

Alexander S. Ryzhinsky, Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department, Gnesins’ Russian Academy of Music (121069, Moscow, Russia),

ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 78.01

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.061-074

MARIA STRENACIKOVA SR., MARIA STRENACIKOVA JR.

Academy of Arts in Banská Bystrica, Banská Bystrica, Slovakia

ORCID: 0000-0002-7087-9730, maria.strenacikova@aku.sk

ORCID: 0000-0001-5555-0091, maria.strenacikova1@aku.sk

Selected Attributes of Music and Musical Instruction in Slovakia During the Classical Period

The article focuses on the era of Classicism in Slovakia. It presents both systematic and specific research activities of Slovak musicologists; it describes the geographical location of the Slovak territory within Kingdom of Hungary; it characterizes the components of musical culture and the forms of musical performance. Special attention is given to the greater regional musical and cultural centers, which at that time were represented by the towns Bratislava and Košice. Description is given of the level of musical life in both cities and its formative components, i.e. the influences of the nobility, the church and the bourgeoisie. Focus is made on musical education within the reformed school system in the Kingdom of Hungary; mention is made of the unique textbooks by Franz Paul Rigler and Johann Nepomuk Hummel, and contributions of other important figures.

Keywords: Slovakia, Classicism, musical life, music education.

For citation / Для цитирования: Strenacikova Maria Sr., Strenacikova Maria Jr. Selected Attributes of Music and Musical Instruction in Slovakia During the Classical Period // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 61–74.

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.061-074.

МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА СТ., МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА МЛ.

Академия искусств, г. Банска-Бистрица, Словакия

ORCID: 0000-0002-7087-9730, maria.strenacikova@aku.sk

ORCID: 0000-0001-5555-0091, maria.strenacikova1@aku.sk

Некоторые особенности музыки и музыкального обучения в Словакии периода классицизма

Статья посвящена периоду классицизма в Словакии. Представлены систематические исследования и своеобразие исследовательской деятельности словацких музыкантов-учёных; отображено географическое положение словацкой территории в составе Венгрии; охарактеризованы составляющие музыкальной культуры и формы музыкального исполнительства. Особое внимание в статье уделяется надрегиональным музыкальным и культурным центрам – Братиславе и Кошицам. Обрисован уровень музыкальной жизни этих городов и формирующих её компонентов: влияние дворянства, церкви и буржуазии. Авторы также уделяют внимание области музыкального образования в реформированной школьной системе Венгрии, упоминают уникальные учебники Ф. П. Риглера и Й. Н. Гуммеля и вклад других выдающихся личностей.

Ключевые слова: Словакия, классицизм, музыкальная жизнь, музыкальное образование.

Introduction

Musical historical research and a detailed study of historical sources and materials confirm that during the era of Classicism in Slovakia the musical culture was extremely abundant and clearly developing in the context of European Classicism, although with its own specific features. These features were mostly manifested in the forms of music performance, in the work and social status of musicians, in the musical education, in the creation of musical instruments, and in printing and publishing.

The Classical era in European music is bound by the post-Baroque style and the post-Classical period, between the years 1750–1830 [6, p. 171]. In Slovakia, the temporal boundaries of Classicism are shifted: the movement begins about 10 years after its emergence in other countries and its demise occurs even later in some areas. According to the latest music-historical research, the Classicist style in Slovak music spans through the year 1760 and 1830. Musicologist Darina Múdra [13] establishes three basic developmental stages for the overall style:

1. 1760–1785: The rule of Maria Theresa

The reforms of the Enlightenment were emerging at that time, and all forms of life and culture were at their prime. Musical culture was flourishing both in the big towns and in the countryside. The situation was exceptionally favorable in Bratislava, which ranked among the most important European cultural centers (along with Vienna, Prague, Salzburg, Dresden, etc.) by its level of musical culture. Musical development was in the hands of the church and the nobility.

2. 1785–1810: The rule of Joseph II

During this period orders and monasteries were abolished, since the central governmental offices and much of the nobility moved from Bratislava to

Buda. Napoleon Bonaparte was leading widespread wars, and the monarchy was at its decline. As a result, musical culture had limited opportunities for development, and the level of work for Slovak composers decreased. In addition to the church and the nobility, the bourgeoisie also participated in aiding the musical culture.

3. 1810–1830: The rule of Francis I

A post-war renewal of the country took place. In the sphere of musical culture, an effort for its revival became evident. Musical performance was relatively at a high level; however, the overall musical productivity in Slovakia generally lagged behind the level of the advanced cultural centers. The bourgeoisie and the church significantly influenced the development of music.

Study of the Classicist Style in Slovakia

For a long time, the Classicist style in Slovak music had not received adequate attention and was not subjected to systematic study. There were only a few narrowly focused monographic works on selected composers, on musical culture in some of the localities, towns or aristocratic settlements, or on church singing choirs and church collections, and occasionally on catalogues of music-scores in church archives. A truly scholarly interest in Classicism, in the systematic research of it and the efforts to discover the determinants of historical musical development began in the second half of the 20th century. Slovak musicologists focused on the analysis and identification of the primary and secondary sources, on conducting research in the museum collections in Slovakia and other countries, in archives and in state and church collections of actual manifestations of Classicism in music.

The first works of a synthesizing character written about the subject “*brought*

a considerable amount of information of primary character (although not always reliable), analyses of works, numerous biographical data, summarizing evaluations, but also an attempt to place Slovakia in the European context.” [Ibid., p. 10] Their authors were such scholars as Ivan Hrušovský, Jozef Kresánek, Zdenka Bokesová, Ladislav Mokrý, Ladislav Burlas, Richard Rybáříč and others.

At the end of the 20th century, Darina Múdra prepared her invaluable publication, The History of Musical Culture in Slovakia II. Classicism. She chose the concept of internal linking of the synthesizing aspect, biographical notes and an abundant supplementary referential appendix, which, considering the ongoing research on the topic, has proven to be a very foresighted act.

In the 21st century, research activities of renowned musicologists and historians have continued. These scholars have presented their knowledge at international scholarly conferences and in collective thematic proceedings. In recent decades, we have encountered the application of the latest knowledge in pedagogical literature – in textbooks for various types of primary and secondary schools and in university publications.

The research of both primary and secondary sources has been complicated by the fact that Slovakia was not an independent state during the Classical era. The territory of today's Slovakia was located in the northern part of the *Hungarian Kingdom*, so it received the Latin name *Hungaria Superior*, the Principality of Upper Hungary, Horné Uhry. It was part of the large Hungarian Kingdom/Empire. [8] Musical culture did not develop in isolation – on the contrary, musicians from the surrounding neighboring countries and, indirectly, from the more distant territories exerted their influence

on it. [12] The works of non-national composers had an irreplaceable position in the musical repertoire in Slovakia and often played a formative role. At the same time, many Slovak musicians worked abroad as performers, composers, publicists, teachers, theorists and manufacturers of musical instruments. Therefore, undergoing basic research must include testimonies from several European countries, define the original Slovak elements and decipher the imported stimuli. It is reasonably assumed that in the future more detailed and extensive musical research will provide further important information and facts. [3]

The Cultural and Social Situation

During the Classical era, the territory of today's Slovakia formed approximately one-fifth of the territory of Hungarian Kingdom, and was home to almost a quarter of the entire population of the latter. Hungary was a multi-ethnic state, which is also illustrated by the situation in Slovakia, where German, Slovak, Hungarian, Ruthenian and Croatian nationalities lived. Each ethnic group had its own cultural roots and an original folk musical foundation.

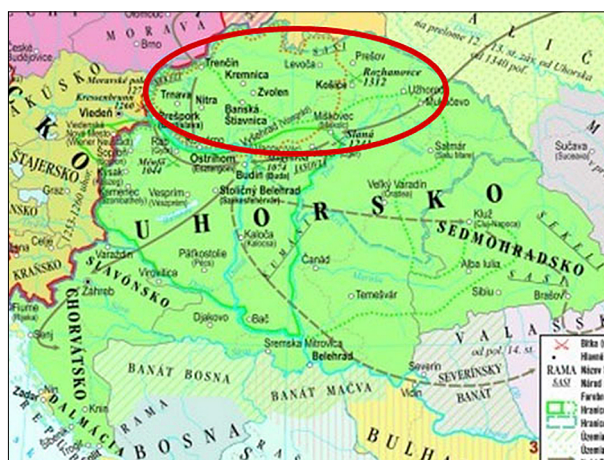


Figure 1: The map of the Hungarian Kingdom in the 18th century (Slovakia – *Hungaria Superior* is marked with a red ellipse)¹

A large part of the Hungarian nobility, royal officials, church dignitaries, scientists, artists and merchants were concentrated in Slovakia. Despite its small area, the territory was divided into smaller units, which differed significantly in their respective economic, political and cultural situations. [8] Bratislava (today's capital of the Slovak Republic) and its nearby surroundings enjoyed the most prestigious position. Bratislava became the coronation city, and during the Classicist era the coronations of five Hungarian kings and queens took place there. The enlightened Queen Maria Theresa was also crowned there, and the years of her reign signified a “Golden Age” of great prosperity for Slovak musical culture. [Ibid.]



Figure 2: Maria Theresa in her coronation costume with Hungarian coronation jewels²

Musical Culture

All the components of musical culture participated in the creation of music during the Classicist Era. In the conditions of

Slovakia at that time, the following form-generating and determining components could be identified:

- The presence of composers of various artistic levels: the important composers (prominent figures), composers of musical works of smaller/regional significance, and composers of small/local format.

- The availability of musical performers who presented music from their respective positions of professional musicians, amateurs and folk musicians.

- The creation of musical compositions, which included works by Slovak composers, compositions imported from other countries, copies of musical works, edited pieces.

- The cultivation of music in churches, monasteries, aristocratic palaces, city theaters and bourgeois households.

- The development of musical education strictly differentiated into church, public, private schools and general education.

- The existence of musical instrument workrooms focused on the initial production and subsequent improvement of musical instruments.

- The work of publishers and printing companies focused on distributing music, books, and magazines with music-score appendices.

- Establishment of musical contacts with other countries in the form of exporting or importing composers, performers, musical and literary works, teachers. [17]

These separate components were not in equilibrium with each other in the particular stages of the development of Classicism in music. Some of them predominated; others developed to a lesser extent, or stagnated temporarily. In the mutual context, however, they created the image of a progressive musical culture.

Music and the Various Forms of its Presentation

The Classicist period represents a number of fundamental developmental changes in music as understood from various aspects. While the Baroque era defined music as “God’s gift to be used to glorify God” (Andreas Werckmeister, 1645–1706), during the era of Classicism, music was considered to be “an innocent luxury which is not necessary for our being, but serves to please man.” (Charles Burney, 1725–1814). Music has become a “noble amusement,” fulfilling a hitherto unsurpassed aesthetic ideal.

The Classical ideal of music did not find the same prepared foundation on Slovak territory, as it did in other countries. In large towns, where the high nobility and high ecclesiastical hierarchy resided, i.e. especially in Bratislava and Košice, it was recognized without hesitation and time-wise corresponding with the advanced European centers. Musical life flourished in residences, operas, concert halls, and music sounded out in middle-class bourgeois salons as well. Noble families maintained excellent ensembles and invited, often employed, the best musicians. “New” secular music was cultivated in this environment and the works of Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven and other important Austrian, German and Czech composers were well known.

In the rural areas sacred music and Baroque-style works remained predominant. Musical life was concentrated in religious monasteries and churches, and also in townsmen’s houses. Most specific was the folk music in the rural areas, which reached the imperial court due to the efforts of skillful folk musicians. For financial reasons the nobles also

hired folk musicians to perform in their ensembles, in addition to the excellent and expensive top performers. They worked for less money and brought interesting and unusual elements to their environment. Conversely, the musicians returned to their home environments enriched by the entertainment music of the nobles. The result was a peculiar mixture of folk music and aristocratic music.

In the conditions of Slovakia domestic musical performances were also typical, both in aristocratic and in middle-class circles. The amateur, dilettante nobles themselves were actively involved in home music-making, and for that reason they formed their repertoires from musical compositions written directly upon their request, which made allowance for their weaker performance abilities, or, otherwise, they played very simplified arrangements of contemporary musical compositions.

The process of change in the musical scene in Slovakia was neither straightforward nor uniform, albeit, it was significantly shaped by progressive democratization and secularization. The developing trend clearly shifted from church music to secular and from aristocratic circles to the environment of the bourgeoisie.

A number of musical phenomena characterizes the Classical period. Although it is represented mainly by the works of the important personalities among the composers, their work is only a small fraction in the whole bulk of compositions which fulfilled the aesthetic ideal of this wonderful epoch. At the time of the great masters, there was an almost innumerable amount of “Klein Meisters.” From their pens various salon compositions – sonatas, rondos, rondinos, variations, fantasies, songs, string quartets etc. – spread around at an enormous speed. Although most of them fell into oblivion, at the time of their

creation they were often more popular (and the composers who wrote them more favored) than the professional musical works of classically perfect beauty and universal intelligibility. [Ibid.]

The Pressburger Zeitung (Bratislava's chief newspaper) provided up-to-date information on the musical culture in Hungary. It was published in Slovakia, and for a long time it was the most read and sought-after periodical in the whole Kingdom of Hungary.

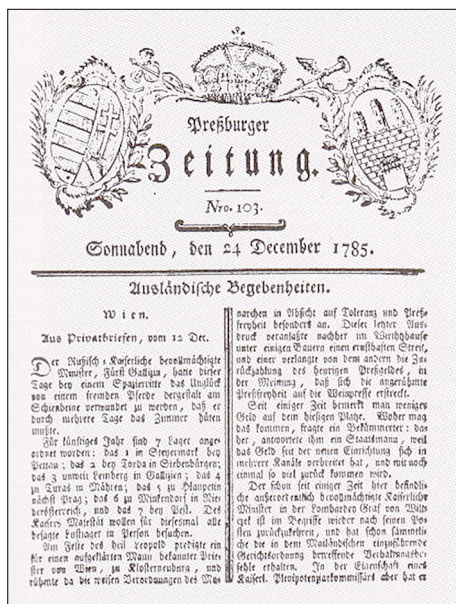


Figure 3: Title Page of *Pressburger Zeitung* from 1785³

Music in the Main Slovak Cultural Centers

The level of musical culture in the territory of Slovakia and its characteristic features in the era of Classicism were dependent on various general, external (heterogeneous) and internal, specific (autonomous) factors. The external factors were linked to the entire territory. They were formed by the economic, political and territorial, religious, etc. conditions in the Hungarian Kingdom. Various particular

factors were often linked to specific territorial areas and were based mainly on their historical, national, cultural, musical and geographical traditions.

According to Múdra [13], under these influences, musical culture developed in four territorial areas (in terms of the current geographical structure of Slovakia, we characterize them as West Slovakia, Central Slovakia, Spiš and East Slovakia) and in two important centers, which reached a European format, and therefore, are perceived as trans-regional. In the following portion of the article we shall focus on a brief description of the situation in trans-regional music and cultural centers, in the towns of Bratislava and Košice.

Bratislava

During the second half of the 18th century in Bratislava, the coronation city of the Hungarian kings, important European magnate families came to settle and gradually built their prestigious palaces in the city center. Members of the Eszterházy, Erdödy, Grassalkovich, Pálffy, Balassa, Amadé, Apponyi, Csáky, Keglevich, Viczay, Zichy, and Szapáry families organized music academies and theater events, employed the best performers and composers, founded orchestras, built theaters, invited foreign artists, and supported Slovak composers.

Although music academies, later named concerts, were intended for the aristocratic society, their progressive patrons occasionally made them available to the general public. At the musical events, major musical forms and genres of the Classicist era were heard: instrumental concertos, string quartets, symphonies, songs, operas, cantatas, oratorios and a considerable amount of dance, entertainment and salon music.

A very important feature of that time was the development of a new



understanding of the functions of music. Music in Bratislava appeared not as an accompanying phenomenon, but as a means of noble entertainment. It was a primary and paramount affair and served to please people and enrich their lives. Therefore, a number of theater enthusiasts from the ranks of nobility with the consent and support of Maria Theresa decided to build a permanent residential theater in Bratislava. The chief initiator of the plan was the Count Juraj Csáky, who *“had a new theater building built on the city's land at his own expense.”* [11, p. 2] The opening ceremony took place in 1776. The theater company of the Austrian theater director and playwright Christian Hieronymus von Moll was the first to perform there. The performed play was *Die Mediceer* (The Medicier) by Johann Christian Brandes [1]. The construction of the modern building was impressive, magnificent. *“The theater was characterized by massiveness. It had three floors; on the first and second ones were lodges; on the third floor was a gallery. To the right of the stage was a courtyard lodge with a separate entrance, with height of two floors. A part of the building was a reduta, which was used as a dance hall. For the construction of the building, Csáky asked the city to rent a theater for twenty years. After his death, the right was passed to his heirs.”* [Ibid.]

The theater building stood on the site of the present day Slovak National Theater. It featured *opere serie*, *opere buffe* and *singspiels* created by composers from Slovakia and from other countries and performed by international artists.

The success of Bratislava's opera, testified by the immense numbers of audiences attending it, was also enjoyed by private companies, among which the Opera Society of the Count Johann Erdödy was especially prominent. It had

an 11-member permanent orchestra, to which eight other members from the infantry regiment, and four female singers and six male singers were occasionally invited. The Society performed works by the great masters (Mozart, Haydn, Salieri, Gluck, Paisiello, Cimarosa, Ditters von Dittersdorf...), often only a few weeks after their Viennese premieres. [15] The frequency of performances was admirably high: operas were staged twice a week, but only upon the condition that the Count was healthy. The opera was famous for its beautiful scenes, luxurious wardrobes and modern stage technology. Instrumental concerts gained special popularity and attention among demanding attendees of music events. Most often, they hosted private or church-based orchestras. Among the best were undoubtedly the Grassalkovich Orchestra, which had up to 24 excellent musicians during its peak [4] and the Eszterházy Orchestra, which had a rich and diverse musical repertoire.

In Slovak music culture the Church had played a decisive role since early times. Its irreplaceable influence was also evident at the time of Bratislava's Classicist period. The Church became one of the chief patrons of music and, along with the nobility, the most important shaping force of musical life. Not only did it influence music in the churches, namely, the sacred music, but also made its contribution to the advancement of secular music, concert life and musical education. Among the residences of the high ecclesiastical dignitaries, the most important was that of Cardinal Jozef Batthyány. His orchestra performed works by composers from Vienna, Czechia, Germany and Italy and also played musical compositions written by the orchestra's musicians, many of whom were also active as composers. (The Cardinal also offered a position to Haydn, but the latter was satisfied

with his service in the Eszterházy estate and therefore declined the Cardinal's offer.) In numerous churches the liturgical music by the local organists and capellmeisters, most of whom were also active composers, was performed. The Cathedral of St. Martin, where coronations, weddings and celebrations of the greatest holidays took place, was a place of dominant importance. Obviously, such and other significant occasions were accompanied by works by Viennese and Italian composers and the best Slovak compositions.

The middle class entered the musical life scene at the turn of the century. Concerts in townsmen's salons and the town theater were open to the general public. Various music productions took place at the "Reduta" (a permanent building for organizing dance parties). [Ibid.]

Bratislava's musical culture included thriving printing companies with music-score printers, publishing houses, music instrument workrooms of European significance and the newspaper *Pressburger Zeitung* – the oldest German-language newspaper in Hungary.

Musical Education

A rare attribute of musical culture was an advanced and broadly recognized musical education, which held an important position in the entire Central European region, due to the efforts of Franz Paul Rigler (1746–1796), a piano virtuoso, composer and pedagogue. He was born in Vienna; at the age of 15 he joined the religious order, where he took the name of Ferdinand, and after having studied philosophy and theology he was ordained as a priest in Vienna. He devoted his whole life to pedagogical activities: first, he taught in German and Latin schools in Austria, then he educated aristocratic children, and in the mid-1770s he settled in Bratislava, where he worked as a music professor.⁴ During

the school reform, known as the Ratio Educationis (1777), he was responsible for the reforms in the field of music. [10] At the Bratislava Main National School, the so-called preparandia was established. It prepared future teachers of national schools and retrained previously active teachers. In 1775, Rigler founded the "Musikschule" in Bratislava devoted solely to music classes. It became the first public music school and was considered to be one of the best in Hungary. It achieved the status of "model school" – "Musterschule." Vienna itself had to wait another four decades after that time for a public music school to be opened there. [13]

For the needs of the school Rigler create and compiled material suitable for progressive teaching and learning, the instruction manual for piano teaching "Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden" [Instruction for the Piano for Music Lessons], which has been used in Europe long since. This textbook for piano instruction was published reprinted in all the then current cultural centers of the Austrian Empire – first in Vienna, later in Bratislava, then once again in Vienna, and finally, in a revised form in Buda. Its aim was to provide the necessary instrumental and singing skills and music-theoretical knowledge to teachers, since most of them, in addition to their pedagogical work, also held positions of organists and cantors. The second unique textbook written by Rigler was a comprehensive voluminous work "Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen" [Instructions on How to Sing and How to Play the Piano or the Organ]. It comprised "a large amount of information about music, teaching music, piano playing, singing, music theory, forms, ornamentation, basso continuo, counterpoint and composition." [18, p. 643]

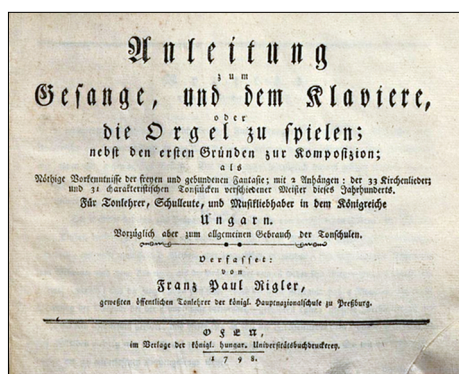


Figure 4: The Title Page of Franz Paul Rigler's Textbook⁵

Another significant enrichment of Slovak musical education was the pioneering three-section textbook for piano instruction with the full title of “Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung” [Detailed Theoretical and Practical Instructions on How to Play the Pianoforte from the First Elementary Lessons all the Way to the Most Complete Training] by Rigler’s pupil, Johann (Ján) Nepomuk Hummel. “*Following the example of extensive contemporary scholarly treatises, it contains a thorough and clearly presented theoretical part supplemented by more than two thousand musical examples and exercises ... An artistic universality best characterizes and distinguishes this work by Hummel from his contemporary models.*” [16]

This important pedagogical treatise is one of the first methodological works written which applied logical and rational fingerings. Its writer, a native of Bratislava, composer Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) lived a prolific creative life in Vienna as a musician of European format at the time of the crossroads between the eras of Classicism and Romanticism. He had professional and personal contacts with the greatest personalities of the musical

world: he became an intimate friend with Beethoven, who was eight years older than him; for two years he was a pupil of Mozart, who called him a “miracle child” and lodged him in his household; as a child he played to Haydn, and later performed with him in London, and finally, following him and upon his recommendation he accepted the post of the concertmaster in Prince Eszterházy’s Eisenstadt ensemble. Further, he took composition lessons with Johann Georg Albrechtsberger and Antonio Salieri; he met Lorenzo da Ponte and Johann Wolfgang von Goethe, both of who admired him; his artistic horizons were greatly expanded due to the number of concert tours throughout Europe, where he became friends with Muzio Clementi, Francišek Xavier Dušek, Jan Václav Tomášek, John Field, Carl Maria von Weber, Niccolò Paganini, Luigi Cherubini and many other notable musicians. [17]

The importance of Hummel's personality for the development of Bratislava’s musical culture is indisputable and extremely abundant. The eternally grateful residents of Bratislava presently continue to commemorate their countryman with attractive music events by organizing annual concerts made entirely of Hummel’s musical compositions, Johann Nepomuk Hummel International Piano Competition, the Johann Nepomuk Hummel Days of Chamber Music, scholarly symposia and international conferences.

Košice

During the Classicist era Košice became one of the important European cities by the number of inhabitants, the size of the area, the artisans’ trade and handicraft production (460 workrooms were active in the town), the political power of the Church hierarchy and nobility, and the internationally important trade routes. Košice had a highly

developed musical education, construction, and culture. The city's musical life bore all the hallmarks of the contemporary European musical centers of that time. [8]

The musical events in Košice were instigated mainly by the Church, and later by the bourgeoisie. The cultural contribution of the nobility was not as significant as it was in Bratislava, where the highest aristocracy, headed by the royal court, was concentrated. The nobility of Košice most often did not host their own instrumental ensembles or organize any epideictic music events. Košice has entered the history of music mainly with its church music, opera performances and advanced musical education.

Naturally, the churches were the centers of sacred music. The musical score sources from their archives confirm that music written in the Baroque style had been preserved in Košice for quite a long time, well into the Classical period. It was only gradually being replaced by an interest in the early Classicist works and, still later, in compositions with the stylistic features of high Classicism. Košice focused mainly on Czech composers, but also gave prominence to Viennese and Austrian masters, and of course, performed works by its compatriots in Slovakia.

The most important church in the city was the Cathedral of St. Elizabeth, which was the church of the Bishop of Košice. He maintained eight permanent musicians and filled the positions of organists and capellmeisters with talented and organizationally capable musicians (František Xaver Zomb and Jozef Janig excelled in their prominence, in particular). The latter were in charge of the regularly occurring high-level performances of vocal and instrumental music. Secular works

were also performed, as evidenced by the symphonies the scores of which have been found on the church loft. They came from an unknown composer and recall the early style of Haydn. These symphonies were the property of organist Jozef Janig. In order to perform them, the musical director of the parish had to involve a complete cast of string instruments, as well as a pair each of the wind instruments, in addition to the clarinets which were available at the Cathedral. [9]



Figure 5: The Cathedral of St. Elizabeth in Košice; the Center of Sacred Music During the Classicist Era⁶

In Košice the university students actively participated in the regular performances of sacred and secular music. Their “home” church was the Church of St. Trinity. The musical works of the masters of High Classicism from Slovakia and from other countries were most often heard in the Dominican church.

Theater. The first opera companies continued to develop the tradition of traveling theatrical troupes which had often visited the town. One of the first such troupes arrived in the town in 1781 and was able to perform only in a wooden hut in the town square. The audience numbers at that time were very low: the nobility considered the place to be very humiliating.

Moreover, the nobles had to be taken back to their homes together with lighted fire torches after the performances for reasons of safety; the middle-class townsmen considered the hut to be unsatisfactory, and the students were forbidden to enter the theater to avoid moral decline. The town council did not permit any other interested theatre companies to play even in that hut, they were allowed to perform only behind the town walls. At that time the Jesuits were the most accommodating for the theatrical troupes; in justified cases, they lent the premises of their school theater for performances.

The first permanent theater building was put into service in 1789 [19], probably for the sake of performing Mozart's opera "The Abduction from the Seraglio." According to historians, it was "too large" for the scant amount of interest of the population in Košice, and theater directors avoided it due to its high costs. The theater director, Karol Steinhard, noticed a huge theater building, and he saw future revenues. But his hopes were not fulfilled, because the attendance of the nobility was not high in Košice. The citizens of Košice did not show such a great support to the theatre as in other big Slovak towns.

The beginning of the 19th century was linked to a more regular and richer opera life. The residents of Košice were able to attend performances of operas by Mozart, Dittersdorf, Salieri, Rossini, Cherubini and others which were brought by German opera companies. Therefore, the Košice theater was German. However, in 1816, the first Hungarian theater company arrived in Košice. The town council began to subsidize the theater, collections were made in the town, and the operas began to be performed in Hungarian. At first, the residents looked forward to the change, but they did not understand the text, and gradually, albeit only

briefly, the Germans returned to the scene. In 1828 they were again replaced by Hungarian actors and singers. The Hungarian singer Rózsa Déry became the darling among the Košice residents, who celebrated her and wrote poems about her. She sang exclusively in Hungarian – even Mozart's operas. She significantly contributed to the popularity of the theater. [7]



Figure 6: Rózsa Déry, the Favorite Singer of the Košice Residents⁷

Music schools. The first music school in Košice was established in 1784 as the second music school in Slovakia. In the beginning it existed as a part of a larger public school, but after four years, the "Musikschule" became independent. It was accepted by the town into its system, and the teachers were financed from the town treasury. The teacher positions were held by the best organists, among whom Francisek Xavier Zomb and Jozef Janiga stood out. They taught singing and organ performance and educated cantors and organists for the needs of churches. Together with their students, they regularly participated in the musical events in Košice. [2]

The musical culture of Košice was significantly enriched by contemporary printing companies, music publishers and manufacturers of musical instruments.

Conclusion

The musical culture in Slovakia was extremely rich and developed in the context of European Classicism, albeit, with its own specific features. According to the latest musical-historical research, Classicism in Slovak music can be defined as existent between the years 1760 and 1830. The trend of development was clearly an expansion from church music to secular music and from aristocratic circles to the environment of the middle class. While in large towns, secular music was cultivated in the spirit of the Classicist style, in the rural areas sacred music and Baroque-style music remained predominant. Musicians from neighboring territories greatly influenced the development of musical culture in Slovakia, and vice-versa, musical stimuli from Slovakia spread through composers, performers and teachers to other European countries.

The largest cities, Bratislava and Košice, became the centers of musical culture centers of trans-regional importance, and reached a high European level. In both cities the representatives of the musical circles also imparted advanced music education, which had gained a priority role as a result of the establishment of the first public music schools, the “Musikschule.” The music school in Bratislava was named the “model school – Musterschule” and rated as one of the best in the Hungarian Kingdom. A significant benefit of these schools was the use of original pedagogical and methodological music literature, in acceptance of the then current requirements of practice.

In present-day Slovakia intensive musical-historical research is continuing up to now, detailed study of source materials from the Classicist period in music is expanding, and systematic scholarly research is broadening and deepening.

NOTES

¹ Radi, A. *Čo je pre Maďarov problematické na slovenskej interpretácii dejín?* [What is Problematic for Hungarians in the Slovak Interpretation of History?]. URL: <http://madari.sk/magazin/historiasucasnost/co-je-pre-madarov-problematicke-na-slovenskej-interpretacii-dejin> (25.12.2020).

² *Mária Terézia vo svojom korunovačnom kostýme s uhorskými korunovačnými klenotami* [Maria Theresa in her Coronation Costume with Hungarian Coronation Jewels]. URL: <http://www.korunovacie.sk/Data/1992/UserFiles/Maria%20Terezia%201.jpg> (11.03.2021).

³ See: [14, p. 45].

⁴ *An. Rigler Franz Xaver Paul* [Rigler, Franz Xaver Paul]. URL: https://knihydominikani.sk/hlavna_bibl_b4?autor_id=2232 (25.12.2020).

⁵ See: [18, p. 650].

⁶ *Katedrála sv. Alžbety v Košiciach* [The Cathedral of St. Elizabeth in Košice]. URL: <https://lepsiden.sk/wp-content/uploads/2018/07/kosice-dom.jpg> (30.12.2020).

⁷ *Rózsa Déry* [Roza Dery]. URL: <https://i0.wp.com/www.televizio.sk/wp-content/uploads/2017/09/deryne01.jpg?fit=1280%2C720&ssl=1> (25.12.2020).



REFERENCES

1. Blahová-Martišová, E. *Stotridsať rokov Historického budovy divadla (1)* [One Hundred and Thirty Years of the Historic Theater Building (1)]. URL: <https://operaslovakia.sk/stotridsat-rokov-historickej-budovy-divadla-1/> (21.9.2016). (In Slovak)
2. Bukovinská, J. *Osobnosti hudobného života v Košiciach* [Personalities of Musical Life in Košice]. Košice: Hudobná spoločnosť Hemerkovcov, 2013. 293 p. (In Slovak)
3. Burlas, L. *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* [A History of Slovak Music from Ancient Times to the Present]. Bratislava: Asco Art & Science, 1996. 572 p. (In Slovak)
4. *Encyklopaedia Beliana: Grasalkovičovci* [Encyclopedia Beliana. Grasalkovics]. URL: <https://beliana.sav.sk/heslo/grasalkovicovci> (10.03.2021). (In Slovak)
5. Godár, V. *Bratislavský klasicizmus I. – Anton Zimmermann* [Bratislava's Classicism I. – Anton Zimmermann]. 28.7.2004. URL: <https://www.noveslovo.sk/node/23083h> (25.12.2020). (In Slovak)
6. Kennedy, M. – Kennedy, J. B. *The Oxford Dictionary of Music*. 6th Edition, Rutherford-Johnson, T. (ed.). Oxford (UK): Oxford University Press, 2013. 962 p.
7. *Kétszázöt év született Déryné* [Mrs. Déry was Born Two Hundred and Ten Years Ago]. URL: https://szinhaz.hu/2003/12/24/ketszazot_eve_szuletett_deryne (25.12.2020). (In Hungarian)
8. [Kolektív]: *Ottova encyklopédia SLOVENSKO A-Ž* [Collective. Otto's Encyclopedia of SLOVAKIA A-Z]. Bratislava: Ottovo nakladateľství, 2006. 1056 p. (In Slovak)
9. Kopčáková, S. *Mecenášstvo a premeny hudobnej kultúry východného Slovenska v 18. a 19. storočí* [Patronage of the Arts and the Changes in the Musical Culture of Eastern Slovakia in the 18th and 19th Centuries]. *Jazyk-médiá-text I* [Language – media – text I]. Prešov: FF PU, 2012, pp. 91–100. (In Slovak)
10. Král, V. *Uhorský Orfeus* [The Hungarian Orpheus]. URL: <https://www.9em.sk/uhorsky-orfeus-a-bratislava/> (25.12.2020). (In Slovak)
11. Laslavíková, J. *Prvé roky fungovania Mestského divadla v Prešporoku* [The First Years of Operation of the Municipal Theater in Prešporok]. 2017. URL: http://www.hudbavbratislave.sk/publications/laslavikova_04.PDF (25.12.2020). (In Slovak)
12. Libera, J. *Malé skriptá z dejín hudby* [A Small Textbook of Music History]. Michalovce: Akordeónový orchester Toccata, 2019. 104 p. (In Slovak)
13. Múdra, D. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus* [History of Musical Culture in Slovakia II. Classicism]. Bratislava: SHF, 1993. 316 p. (In Slovak)
14. Múdra, D. *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch* [Musical Classicism in Slovakia in Period Documents]. Bratislava: Ister Science, 1996. 277 p. (In Slovak)
15. SND. *História Opery SND* [The Slovak National Theatre. The History of the Opera of SND]. URL: <https://www.snd.sk/historia-opery-snd#> (25.12.2020).
16. Starosta, M. *Hummelova Veľká klavírna škola* [Hummel's Great Piano School]. Bratislava. 30.5.2008. URL: <http://starostamiloslav.blogspot.com/2008/10/vek-klavirna-kola.html> (25.12.2020). (In Slovak)
17. Strenáčiková, M. Sr. & Strenáčiková, M. Jr. *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku 3. Klasicizmus* [History of Musical Culture in Slovakia 3. Classicism]. Manuscript. 76 p. (In Slovak)
18. Szórádová, E. *Franz Paul Rigler: Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen. Příbeh jednej učebnice hudby* [Franz Paul Rigler: Instructions on How to Sing, and How to Play the Piano or Organ; The Story of a Musical Textbook]. URL: <http://www.historickycasopis.sk/pdf/historickycasopis42017/szoradova-franz-paul-rigler-anleitung-zum-gesange-und-dem-klaviere-oder-die-orgel-zu-spielen-pribeh-jednej-ucebnice-hudby.pdf> (25.12.2020). (In Slovak)

19. Urbančíková, L. *Divadelníci v Košiciach majú dôvod na spomínanie* [Theatrical Artists in Košice have a Reason for Reminiscing]. 08.11.2019. URL: <https://operaslovakia.sk/divadelnici-v-kosiciach-maju-dovod-na-spominanie/> (8.11.2019). (In Slovak)

About the authors:

Maria Strenacikova Sr., Dr.Sci. (Arts), Associate Professor of the Faculty of Performing Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica (97401, Banska Bystrica, Slovakia),
ORCID: 0000-0002-7087-9730, maria.strenacikova@aku.sk

Maria Strenacikova Jr., Ph.D. (Art Pedagogy and Psychology), Lecturer of Faculty of Music Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica (97401, Banska Bystrica, Slovakia),
ORCID: 0000-0001-5555-0091, maria.strenacikova1@aku.sk

Об авторах:

Стреначикова Мария ст., доктор гуманитарных наук, доцент Факультета исполнительских искусств, Академия искусств (97401, г. Банска-Бистрица, Словакия),
ORCID: 0000-0002-7087-9730, maria.strenacikova@aku.sk

Стреначикова Мария мл., Ph.D. (Педагогика и психология), преподаватель Факультета исполнительских искусств, Академия искусств (97401, г. Банска-Бистрица, Словакия), **ORCID: 0000-0001-5555-0091**, maria.strenacikova1@aku.sk



SANDRA SOLER CAMPO, JUAN JURADO BRACERO

*Universidad de Barcelona
Taller de Músics ESEM, Barcelona, Spain
ORCID: 0000-0002-5560-1415, sandra.soler@ub.edu
juanjuradobracero@gmail.com*

The Influence of Russian Ballets in the 20th Century: *L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles* by José Soler Casabón and *Parade* by Érik Satie

This article aims at providing a broad appraisal of the figure of José Soler Casabón through one of his main compositions, *L'homme sans yeux, sans nez et sans oreilles* (*Ho.S.Y.N.O.*), a ballet based on the poem *Le musicien de Saint Merry* written by Guillaume Apollinaire with sets by Pablo Picasso. *Parade* by Erik Satie and *Ho.S.Y.N.O.* by Soler Casabón, are two ballets created in 1917. The difference between the two works lies in the fate suffered by each as a result of the outbreak of the First World War, which prevented one of them from being performed. Soler Casabón spent the rest of his life trying to have the work see the light of day, but without any success.

Keywords: Guillaume Apollinaire, ballet, José Soler Casabón, Paris, Érik Satie, Parade.

For citation / Для цитирования: Soler Campo S., Jurado Bracero J. The Influence of Russian Ballets in the 20th Century: *L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles* by José Soler Casabón and *Parade* by Érik Satie // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 75–82. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.075-082.

САНДРА СОЛЕР КАМПО, ХУАН ХУРАДО БРАСЕРО

*Барселонский университет
Музыкальная мастерская ESEM, г. Барселона, Испания
ORCID: 0000-0002-5560-1415, sandra.soler@ub.edu
juanjuradobracero@gmail.com*

Влияние русских балетов в XX веке: «L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles» («Человек без глаз, без носа и без ушей») Хозе Солера Касабона и «Парад» Эрика Сати

В статье даётся широкая оценка фигуре Хозе Солера Касабона через одно из его основных произведений – балет «L'homme sans yeux, sans nez et sans oreilles» («Ho.S.Y.N.O.») («Человек без глаз, без носа и без ушей»), написанный по мотивам поэмы «Le musicien de Saint Merry» Гийома Аполлинера с декорациями Пабло Пикассо. «Парад» Эрика Сати и «Ho.S.Y.N.O.» Солера Касабона – два балета, созданные в 1917 году. Разница между этими двумя произведениями заключается в судьбе, выпавшей на долю каждого в годы Первой мировой войны, и не позволившей исполнить одно из них. Солер Касабон провёл остаток жизни, пытаясь увидеть результат своей работы, но безуспешно.

Ключевые слова: Гийом Аполлинер, балет, Хозе Солер Касабон, Париж, Эрик Сати, «Парад».

INTRODUCTION

José Soler Casabón was born on 31 August 1884 in Mequinenza (Zaragoza, Spain) and died on 3 March 1964 in Paris. There is little known about his musical training or his first teachers. Nevertheless, if we examine and analyze the first compositions that the Spanish musician wrote at the age of fifteen, including his sonatas, motets and fugues, there is no doubt that Antonio de Cabezón and Johann Sebastian Bach were among the early influences on him¹. By the age of 15, he had composed music for violin and piano, two sonatas and a number of melodies to accompany poems written in Catalan [9, p. 4]. José Soler Casabón was a master of the classical guitar and the piano, and he was an excellent violinist. When he and his family moved to Barcelona on November 26, 1901, he was already 17 years old.

In the first decades of the 20th century, Paris developed into an internationally renowned cultural and artistic city. In 1907 Serge Diaghilev organized the first Russian concerts and it was in that year that Soler settled permanently in Paris, possibly driven by the cultural fervour-taking place in the French capital². He frequented the Bateau-Lavoir, where painters such as Georges Braque and Pablo Picasso, poets like Max Jacob and Pierre Reverdy, writers such as Guillaume Apollinaire and Maurice Raynal and composers like Darius Milhaud and Arthur Honegger would often meet. On June 16, 1917, at Apollinaire's presentation of *Oeuvre de Soldat dans la Tranchée*, a piano piece by Soler Casabón entitled *Soliloque* was performed [12, p. 146]. In the same month, the North-South journal published an article in which Pierre Reverdy affirmed that, "Soler is considered to be a revelation musician, demonstrated by his remarkable talents. Nonetheless, too much is expected from this musician who has just appeared on

the Parisian musical scene". Reverdy also stated "Soler was one of the most intelligent and brilliant people he knew, the only person with whom you could talk man to man, face to face"³. However, it is striking that almost nobody had ever heard either of him or of his music, and only a few musicological studies mentioned the name of this artist. Moreover, when exploring his musical career and analyzing his compositions, there is no doubt that he was a composer who mastered and knew the compositional styles of the time as will be described later in the analysis of his ballet.

CALLIGRAMMES: LE MUSICIEN DE SAINT MERRY

In 1916, the reappearance of the figure of Apollinaire symbolized the renewal of intellectual activities. Apollinaire created a ballet based on his poem *Le Musicien de Saint Merry*, which had appeared in his work *Calligrammes*⁴. Apollinaire commissioned Soler Casabón, to compose the musical part of this huge work. The first version of *Le Musicien de Saint-Merry* was named *À quelle heure le train partira-t-il pour Paris?* It was conceived by Apollinaire based on his poem⁵. Alberto Savinio composed the music, Francis Picabia created the sets, and Marius de Zayas choreographed the dances⁶. Nevertheless, at the end, the project could not be developed because of the beginning of the Great War. Due to the war, several concert halls had closed down. Between 1916 and 1917 various poetic and musical events took place in theatres and cultural centres such as *Lyre et Palette*. Roland Manuel gave a lecture on Erik Satie on Tuesday, April 18, 1916, and on that day the idea for the ballet *Parade* was born [9, p. 7]⁷. It was Cocteau who ousted Soler at the *Lyre et Palette* evenings. Pierre Reverdy alludes to it in *Le Voleur de Talan*, a novel published in 1917⁸. Being enthusiastic about

Soler's music, Apollinaire had asked him for a score for his ballet adaptation of the *Le Musicien de Saint-Merry*. "I want you to make the music (he said), because it has to be passionate"⁹. In 1917, Soler Casabón took over the project, slightly modified, and it was renamed *L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles (Ho.S.Y.N.O.)*¹⁰. The poem *Le Musicien de Saint-Merry* is about a flautist with no face who travels through a historical Parisian neighborhood and whose life is juxtaposed with a realistic picture of daily life. In June of the same year, Soler Casabón composed a version of the ballet for two pianos and completed a final version five months later¹¹. In a letter written in French, he confesses to Picasso, "I have written this music from beginning to end with great enthusiasm. I can assure you that it is almost impossible to find flaws in it; there is always something to maintain the interest, since I have created it not only with my heart and head, but also with my whole body, and in certain passages, with all my passion"¹² [9, p. 8].

On May 18, 1917, *les Ballets Russes* gave a production of Satie's *Parade*. The choreography was by Massine and the sets by Picasso. In the program, Apollinaire celebrated the alliance of painting and dance with music, a sign of the advent of a more complete art, which he named with a new word, *surrealism*. He considered *Parade* as "the starting point of a series of manifestations" of *l'Esprit Nouveau: Les Mamelles de Tirésias* and *Ho.S.Y.N.O.* among others [Ibid., p. 3]. *Parade* was to become a meeting point in which painters, musicians and poets were to understand each other and this was absolutely new in France. During the First War, a letter addressed to Leonide Massine dated May 21, 1917, published by Ornella Volta in Satie/Cocteau states: "Choreography and music are par excellence the surrealist arts since

the reality they express always transcends nature. <...> I hope to have the opportunity to meet you before you leave and to tell you what I think about this. I shall also show you a project which may please you and the charming Diaghilev as well" [11, p. 43]¹³. The work to which Apollinaire referred was undoubtedly *L'homme sans yeux sans nez et sans oreilles* [9, p. 6]. Thus, two ballets were born in 1917, *Parade* (with music by Erik Satie, sets by Picasso and choreography by Leonide Massine) and *L'homme sans yeux, sans nez et sans Oreilles* (with music by Soler Casabón, sets by Picasso and choreography by Leonide Massine)¹⁴.

The context in which they are conceived, both historically –Cocteau comes and goes between the battlefield and his work on *Parade*– and aesthetically – given the avant-garde nature of the works – means that a comparative analysis is appropriate for the study that concerns us, namely, to determine whether the ignorance surrounding the figure of Soler Casabón on the current international music scene responds to aesthetic criteria or to other factors unrelated to the quality of his work. Firstly, music, as an abstract art par excellence, has a surrealist component *per se*, insofar as, when presented by itself – that is, pure music – it is capable of evoking imaginary universes in the listener: it is therefore capable, beyond its aesthetics, of the *super réalité*¹⁵, that moved the artists of pictorial surrealism in the 1920s in their search for the oneiric; of that which is born from one's subconscious. On the other hand, this inherent capacity of music to suggest the unreal means that certain aspects of literary, pictorial or ready-made Surrealism become the main elements, while in music the *unreal* aspect is always paramount and inevitable. The coexistence of different aesthetical genres in a reduced space of time, what we could rightly call a collage, is undoubtedly one of the main elements

of musical Surrealism, but it is proposed in such a way that the unexpected generates that new aesthetic framework within which everything can happen. It is, therefore, the result of a “juxtaposition of historically devalued fragments in a form of montage that allows them to create new meanings within a new aesthetic unit” [8, p. 133]. A good example of this, as we said, can be found in Erik Satie's *Parade*, and especially in *Acrobates*, where the use of synthetic cutting, i.e. the abrupt interruption of one material as a link to another, becomes more and more extensive.

Unfortunately, Apollinaire died on November 9, 1918, a victim of the ‘Spanish flu’ pandemic that had broken out that year. Soler Casabón was greatly discouraged and decided to return to Barcelona where he wrote in French “I’ll file this music away” [9, p. 11]. The death of Apollinaire, the consequences of the war and the various changes in management at the Opera House in Paris were all obstacles that delayed the premiere of Soler’s work. As a result of the war, several concert halls had closed their doors and musical events could take place in a variety of unusual places. Nonetheless, *Parade* was premiered at the Théâtre du Châtelet and *Ho.S.Y.N.O.*, which was also to be premiered at the same place, never had (nor has had up to the present day) the opportunity to be performed. In 1934, Soler Casabón orchestrated the Prelude and the first painting for *L’homme sans yeux, sans nez et sans oreilles (Ho.S.Y.N.O.)*. The manuscript of the musical composition consisted of 22 pages with 32 musical staves¹⁶. During the wartime years (1940–1945), information about the musician and his whereabouts becomes scarce¹⁷. We know that he lived as he was able to and radicalized his music, breaking with the aesthetic movements of the early 20th century. His stylistic orientation

led to the exploration of a system that he called *système commatique*, approaching a style that shares similarities with both Schoenberg and Debussy¹⁸. He structured and realized his musical language, so that the division of the scales was arranged not into tones and semitones but into quartertones and commas. This shows the interest the Spanish musician had in discovering the German compositional techniques that were being developed at that time. Despite Apollinaire's death, Soler Casabón did not give up on his attempts to get the ballet performed. Thus, in 1945 he held a concert under the sponsorship of Roger Désormière, who was at that time one of the executives of the Paris Opera. He recommended that the composer meet with Picasso to prepare the orchestration and division of the scenes, and he would do whatever was necessary to ensure its performance at the Palais Garnier in Paris. The realization of this staging took place in 1945, but once again, Soler was unlucky, as Désormière had to leave the position he occupied at the Paris Opera House in 1945. Although the reputation of this group composed of Apollinaire, Picasso, Désormière and Serge Lifar was undoubtedly high, the fate of this project was once again impossible to predict.

Soler Casabón worked hard to design this show and throughout 1945, he worked on projecting the staging and tried his best to recall the conversations he had had with his friend Apollinaire. Analysis of this second more complex orchestration reveals that Soler thought about the arrangements as if they were to hypothetically perform the concert at the Paris Opera. In the early months of 1955 Soler approached Philippe Erlanger (director of the Association Française d’Action Artistique) with a request for his assistance in convincing Maurice Lehman (director of the Theaters Lyriques Nationaux) to allow Soler to



stage the ballet at the Paris Opera House. On April 1, 1955 the *Reading Committee of the Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux* informed Soler that a positive decision had been taken [4, p. 36]. This renewed opportunity encouraged him to write to Picasso once again, recalling the good reception he had had on stage with the ballet at the time of *Désomière*. Soler asked him to create the set design with the aim of realizing Apollinaire's wishes. Unfortunately, Picasso never answered. Consequently, the great work that Soler Casabón had been waiting to see represented for 38 years, was once again put aside. He lived his last days in extreme poverty. In 1961, he signed a petition at the Town Hall of Paris in Montparnasse for support due to economic hardship. His health continued to deteriorate and after a fainting spell he was admitted to the Hospice of Villejuif. José Soler Casabón died on 9 March 1964.

CONCLUSIONS

Even if the script is no longer available, the wealth of knowledge accrued around the figure of Apollinaire, his work and his aesthetics can be sufficient to assume a significant amount of surrealism in *L'Homme sans yeux, sans nez et sans Oreilles* (often very close to and even merging with symbolism, as can be seen in some other works by this author). Soler Casabón can – and, in our opinion, must – be understood from this same perspective and is therefore framed in a “musical and philosophical discourse” that “claims to define an authentic new musical philosophy” and that “reveals its best illustration <...> in the music by those composers who, like Debussy, were in search of an alternative to the *stated expressivity* based on a path full of pride and predetermination” [5, p. 38]. The music possesses a *stated expressivity*, which veers towards the drama that can

be heard in the German post-romanticism of Mahler and Richard Strauss, and that provides an important counterpoint to those contemporary musicians, whose works are for the most part lyrical, subtle, evocative and surreal. Thus, the “ancient” dichotomy between Impressionism and Symbolism in the music of these composers is today more than ever of dubious value if its aim is not to reveal what is behind its maximum aesthetics. Meanwhile, it is hardly helpful to define them as an opposition to both the classical and the romantic conceptions of development and continuity, since their vision on musical structuring has no parallel so far. Their orchestration transforms into “a musical palette that is muted and even colourless, with a great prevalence of delightful *shades of grey*” [6, p. 32]. Once again, it may be appreciated in some other composers' music such as Erik Satie's *Parade*, a ballet we already mentioned and that we will use as a point of contrast to *Ho.S.Y.N.O.* because of the extensive connections between them. They demonstrate a similar approach both to the orchestration and to the treatment of development. With regard to the former, some aspects may be mentioned: the use of unusual percussion instruments – even the incorporation of sounds we would rarely consider as musical, such as typewriters etc. – which provide a coloristic and textural element that transforms the concept of the orchestra as a whole. As to the latter, we find that the use of abrupt interruptions as a *modus operandi* to juxtapose different musical images is an element shared by both ballets, as also by others such as *Le Sacre du Printemps* by Igor Stravinsky – perhaps the greatest example of this technique. To strike a comparison with the other arts, Picasso's Cubism and Duchamp's ready-mades may be considered stylistically aligned with this technique.

We see the need for an article such as this as a step, on the one hand, towards publishing his major works, and, on the other, as a means by which to reveal the aesthetic and technical quality within Soler Casabón's work. This article may be supplemented throughout by reference to the full score, which was the main material used for the development of this study and which can be found on the website of the *Bibliothèque Nationale de France*. Both the historical and the geographical contexts offer examples of the composers with whom he can be in some ways compared, especially from an aesthetic angle. Satie, Debussy, Ravel, Albéniz, Falla and Stravinsky can all, in some ways, be associated with Soler Casabón.

Satie's *Parade* and Casabón's *Ho.S.Y.N.O.* may be considered as belonging to the same tradition and circumstances and, as we

said in this article, constitute two of the first surrealist expressions in art. That is why we propose an approach to Soler Casabón's music based on a comparative analysis between both authors. At the same time, we understand that an analytical and aesthetic appraisal of a piece not yet performed or recorded inevitably entails certain difficulties especially with regard to the appreciation of the work as a whole. The lack of success does not indicate that his work is less valuable; on the contrary his work followed the compositional modes of the time. After analyzing the orchestration of the ballet, we can confirm that José Soler Casabón was a Symbolist composer, who perfectly knew and mastered the techniques of his time and who can be considered, at all levels, as the outstanding personality of his generation.

NOTES

¹ Unfortunately these works have been lost in a fire.

² In a radio interview, Soler Casabón states that he arrived in Paris when he was 23 years old, that is, in 1907, but in 1903, he must have been in the capital because, according to Pierrette Gargallo, his father stayed in his friend Soler Casabón's studio at 3 rue Vercingétorix de Montparnasse [4, p. 36]. See: Interview with Soler Casabón by Jean Bouret. Studio 27 RTF, 28th July 1953, Paris.

³ See: Reverdy, P. Nord-Sud Revue Littéraire. (Réprint, Ed. JM- Place, 1980), 1917, p. 31.

⁴ This classic work of French literature was first published in *Les Soirées de Paris* n°21, 15 February 1914 then *Calligrammes* was published in Paris by Mercure de France on April 15th, 1918. See: Apollinaire, G. *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre 1913–1916*. Paris: Mercure de France, 1918.

⁵ In July 1914, Apollinaire had already conceived the plot of the show.

⁶ In July 1914, in collaboration with Francis Picabia and Marius Zayas, Guillaume Apollinaire created a pantomime entitled: *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* which came from a verse of the poem *Le Musicien de Saint Merry*. This pantomime was transformed into a ballet by Guillaume Apollinaire because Alfred Stieglitz wanted to perform it in 1915 in the United States but the project was prevented due to the war situation at the time.

⁷ The French musicologist Damien Top describes the orchestra planned by Soler Casabón as classical. Its "modernity" did not lie in the use of specific sound effects as Satie did in *Parade*, but in the meticulousness of the gradation of the signs of intensity as well as in the use of a Heckelhorn (a kind of oboe, but of a different size and sonority) and a saxophone. See: Poulenc, F. *Mes Mélodies et leurs Poètes*. Conference: Journal de l'Université des Annales (1947): 36, pp. 507–513.

⁸ The coexistence of the artistic and the cultural had been already practiced at the *Lyre et Palette* theatre in Paris. Personalities such as Picasso, Apollinaire, Reverdy Cendrars, Cocteau and Soler Casabón participated in this association. At one point, Cocteau's presence was greater in that association, and when he found that there was only one musician, “rather lazy” (it was Soler Casabón), he invited Satie and his friends to participate. See: Reverdy, P. *Le Voleur de Talan*. Avignon: Rullière frères, 1917. See also: Reverdy, P. *Nord-Sud Revue Littéraire*. (Réprint, Ed. JM-Place, 1980), 1917, p. 31.

⁹ Apollinaire needed to find a suitable musician for the level his ballet demanded. He considered that the musical contribution in the ballet was very important as it was a “surrealist” part. Thus, Apollinaire, being enthusiastic about Soler's music, asked him to compose it. [9, p. 8]. See also: Pierre Albert, B. *Propos d'un Théâtre Unique*, in: SIC, 8–9–10, août-septembre-octobre 1916, p. 64.

¹⁰ The plot of the ballet was typed by Soler Casabón on four green pages entitled *H.O.S.Y.N.O.*, an acronym for the verse *l'homme sans yeux, sans nez et sans oreilles*. Because of the absence of any corrections, it can be assumed that (as Willard Bohn points out) there is an original that has been lost.

¹¹ It is thought that Soler Casabón began to compose a version for two pianos from June 1917 and that he finished it about five months later. In a letter written in French, he confessed to Picasso: “I wrote this music from the beginning to the end with great enthusiasm. I can assure you that it will be difficult to find a blade of straw, everything is grain, since I have created it not only with my heart and head but with my whole body and, in certain passages, with all the passion of which I have been capable” [9, p. 8].

¹² José Soler Casabón's letter written to Picasso, 1917. Picasso Museum. Paris.

¹³ Apollinaire gave relative importance to the musical part of his theatrical work, but in his letter of 21 May 1917 to Leonide Massine, we see that in relation to the musical part he was now more demanding for his ballet. See: Pierre Albert, B. *Propos d'un Théâtre Unique*, in: SIC, 8–9–10, août-septembre-octobre 1916, p. 64.

¹⁴ Apollinaire had planned to present his ballet to Sergei Diaghilev and perform it at the Théâtre du Châtelet. In November 1917 the Russian revolution broke out and this led to the suspension of the Russian ballet season. After the premiere of *Parade* on 18 May 1917, the Russian ballets stopped being staged in Paris. They did so again on 2 February 1920 with Stravinsky's *Le Chant du rossignol*. See: Rollo H. Myers. *Erik Satie*. New York: Dover Publications, Inc., 1968.

¹⁵ Bretón, *Manifeste du surréalisme* (1924).

¹⁶ Pablo Gargallo, a great sculptor, friend and compatriot of Soler Casabón, died in 1934 at a time of great artistic fulfilment. That same year, and perhaps in memory of his friend, Soler Casabón resurfaces and, in a 22-page manuscript, orchestrates the prelude and first act of *H.O.S.Y.N.O.*

¹⁷ According to the French musicologist Damien Top, when the Popular Front triumphed in France in 1936, Soler Casabón moved to Spain. It is likely that his proximity to the ideas of the workers' movements in republican Spain was what made him return to France at the end of January or early February 1939.

¹⁸ Soler Casabón's experiences in the war led him to make a radical break with the aesthetic movements of the early 20th century. The *système commatique* used by the composer was a division of the musical scale into quarter-tones and commas instead of tones and semitones following his own method of signs. See also: Poulenc, F. *Entretiens avec Claude Rostand*. Paris: Julliard, 1954.

 REFERENCES 

1. Albright, D. *Postmodern Interpretations of Satie's Parade*. Canadian University Music Review. Revue de musique des universités canadiennes, 2001. 19 p.
2. Apollinaire, G. *Les Onze Mille Verges*. Paris: Editions Rhéartis, 1970. 242 p.
3. Banzet, M. *Trois jours avec...* recorded program on 6 and 7 March, broadcast on 7 and 8 April, 1958, Paris, INA; quoted in D. Waleckx, *Les mamelles de Tirésias, pierre angulaire de la production dramatique de Francis Poulenc*, in Josiane Mas Editions. 2001. Centenaire Georges Auric-Francis Poulenc, Montpellier, Centre d'étude du XXe siècle Université Paul Valéry, 2001. 173 p.
4. Estruga, J. *José Soler Casabón y Apollinaire. Un ballet de Apollinaire, con decorados de Picasso y música de José Soler Casabón, que no llegó a representarse en la escena nacional francesa*. Rolde: Revista de cultura aragonesa, 2007. No. 123. 10 p.
5. Fubini, E. *El siglo XX: Entre Música y Filosofía*. València: Publicaciones de la Universitat de València (PUV), 2014. 183 p.
6. Lisciani-Petrini, E. *Tierra en Blanco. Música y Pensamiento a Inicios del Siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones, 1999. 184 p.
7. *J'écris ce qui me chante, texts and interviews edited by Nicolas Southon*. Paris: Fayard, 2011. 920 p.
8. Paddison, M. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 378 p.
9. Top, D. *A la Recherche du Ballet Perdu. Le musicien de Saint Merry*. Que Vlo-Ve, 2004. 32 p.
10. Schoenberg, A. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 2004. 266 p.
11. Volta, O. *Satie – Cocteau – les Malentendus d'une Entente*. Paris: Le Castor Astral, 1993. 180 p.
12. Williard, B. *Apollinaire and the Faceless Man. The creation and evolution of a modern myth*. Cranbury (N. J. USA): Associated University Presses Inc., 1991. 176 p.

About the authors:

Sandra Soler Campo, Ph.D. (Music Pedagogy, University of Rovira i Virgili), Professor and Researcher at the Department of Music, University of Barcelona (08007, Barcelona, Spain), **ORCID: 0000-0002-5560-1415**, sandra.soler@ub.edu

Juan Jurado Bracero, Composer, Professor at the Composition Department, Taller de Músics ESEM (08030, Barcelona, Spain), juanjuradobracero@gmail.com

Об авторах:

Солер Кампо Сандра, Ph.D. (Музыкальная педагогика, Университет Ровира и Вирджили), профессор, научный сотрудник музыкального факультета, Барселонский университет (08007, г. Барселона, Испания), **ORCID: 0000-0002-5560-1415**, sandra.soler@ub.edu

Хурадо Брасеро Хуан, композитор, профессор отдела композиции, Музыкальная мастерская ESEM (08030, г. Барселона, Испания), juanjuradobracero@gmail.com



POLINA S. VOLKOVA

*Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution
Red Banner School named after Army General S. M. Shtemenko
Krasnodar, Russia
ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru*

The Academic School of Liudmila Kazantseva: An Experience of the Decade¹

The year 2019 marked the tenth anniversary of the founding of the Issue-Related Research Laboratory of Musical Content of the Volgograd State Institute of Arts and Culture. Its creation became a natural milestone in the formation of the Academic School of Musical Content of Liudmila Kazantseva – Doctor of Arts, Professor of the Astrakhan State Conservatory, head of the Issue-Related Laboratory of Musical Content, titular member (academician) of the International Academy of Information Support and the Russian Academy of Natural Sciences and member of the Russian Composers' Union. The leader and the “graduates” of the school – Doctors of Arts and Candidates of Arts, most of whom are culturologists – are focused on developing a methodology which initiates the sense-making activity of the consciousness of the subject who enters into a dialogue with art. The theoretical concept uniting them is aimed at viewing musical content as the artistic essence of a musical work, the manifestation and discovery of which in any musical work forms, whether directly or indirectly, the aim of all the elements it is endowed with. The cornerstones of musical content are: the musical sound, the means of musical expression, intonation, musical imagery, musical dramaturgy, the theme and the idea, as well as the “authorial image.” The basic “backbone” of musical content formed by the composer receives artistic transformation in the interpretative activities of the performer and the listener's perception. The results of joint scholarly research conducted by the school have been presented in over six hundred publications, reports at Russian and international musicological conferences, symposia and congresses. Liudmila Kazantseva's academic school engages in scholarly and pedagogical activities in higher and secondary musical educational institutions, music schools and regular secondary schools of Astrakhan, Bryansk, Volgograd, Krasnodar, Krasnoyarsk, Kurgan, Maykop, Moscow, St. Petersburg, Saratov and other cities in Russia, as well as abroad.

Keywords: musical content, interaction between the arts, academic school, Liudmila Kazantseva.

For citation / Для цитирования: Volkova Polina S. The Academic School of Liudmila Kazantseva: An Experience of the Decade // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 83–95. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.083-095.

П. С. ВОЛКОВА

*Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции
краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко*

г. Краснодар, Россия

ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия

Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкального содержания Волгоградского государственного института искусств и культуры существует более десяти лет. Она составила важную веху формирования научной школы музыкального содержания Л. П. Казанцевой – доктора искусствоведения, профессора Астраханской государственной консерватории, действительного члена (академика) Международной академии информатизации и Российской академии естествознания, члена Союза композиторов России, а также заведующей Проблемной научно-исследовательской лабораторией музыкального содержания. Руководителя и «выпускников» школы – докторов и кандидатов искусствоведения и культурологии – объединяет теоретическая концепция, направленная на рассмотрение музыкального содержания как художественной сущности произведения. Отработанная методология инициирует смыслообразующую деятельность субъекта, вовлечённого в диалог с искусством. Основа музыкального содержания, сформированная композитором, получает творческое развитие в интерпретации исполнителя и восприятии слушателя. Результаты исследований учёных, представляющих научную школу, отражены в более чем 600 публикациях, докладах на всероссийских и международных научных конференциях и конгрессах. Руководитель и её соратники ведут научно-педагогическую работу в высших и средних музыкальных учебных заведениях, музыкальных и общеобразовательных школах Астрахани, Брянска, Волгограда, Краснодара, Красноярска, Кургана, Майкопа, Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова и других городов страны, а также за рубежом.

Ключевые слова: музыкальное содержание, взаимодействие искусств, научная школа, Людмила Казанцева.

**Musical Content – from Empiricism
to the Teaching**

The benchmark of Professor Liudmila Pavlovna Kazantseva's trend related to musical content was the diploma thesis about musical intonation and the dissertation for the degree of Candidate of Arts written by its founder dedicated to thematic derivations². After a certain period of time a small book of a popular-academic scope was published, which disclosed the specific features of the portrait genre as an interdisciplinary phenomenon and also demonstrated the

general and particular features in a musical portrait as such.

Somewhat later the collective monograph "Музыка начиняется там где кончается слово..." ["Music Begins Where the Spoken Word Ends..."] saw the light of day. It is particularly on its pages and in other publications that spectrum of questions developed from which subsequently the author's theory was crystalized, which has received its manifestation in her dissertation for the degree of Doctor of the Arts and has integrated itself into the theoretical concept of musical content³.

The essence of the conception of musical content actualized within the framework of systematic-structural methodology, consists in the following. When setting before himself the goal of reactivating within the listener's consciousness the spiritual side of music manifested in the sounding texture of a work, the musical scholar develops the structure of the musical composition's content, based on two fundamental principles: the vertical and the horizontal. At the same time, the vertical principle initiates the directedness towards meaning-generating activity (activity of thought) which is distinguished for its continuous creation of "new meanings, eluding already revealed meanings, modifications of previously realized meanings (reevaluation), possible interactions between thoughts, etc." [4, p. 21]. The horizontal principle correlates with the cultural-historical aspect of musical content as "the spiritual side of music embodied in sound, generated by the composer by means of the objectivized constants (genres, pitch systems, compositional techniques, forms, etc.) developed within it, actualized by the performing musician and formed in the listener's perception" [Ibid., p. 12].

When accentuating her attention on the fact that musical content essentially presents a process unfolded in ceaseless motion which excludes any kind of statics whatsoever, Kazantseva focuses her research-oriented perspective on dramaturgy, designed to provide the process of disclosing the musical composition's content on the most varied levels:

- on the level of musical sound;
- on the level of the lingual resource of music (tonal dramaturgy, timbral dramaturgy etc.);
- on the intonational level (intonational dramaturgy);
- on the figurative-artistic level (figurative-artistic or musical dramaturgy,

which also includes within itself the spatial-temporal aspect of the musical image);

- on the accumulating level of the musical composition's main theme and chief idea;

- in the presence of the composer permeating the entire musical whole.

It is significant that the semantic system created within the consciousness of the analyzer is compiled not as much from its numerous components as from the innumerable quantity of the possible connections between them. In other words, each of the indicated definitions makes possible the turn to the accompanying sub-conception, which creates the optimal conditions for the tenability of the dialogue of conscious perceptions. The professor's students also become involved in this process – not only of artistic, but also of *scholarly* generation of meaning⁴. Thus, the semantic approach towards tonality elaborated by the founder of the school [10] has received its development in Svetlana Orlova's diploma thesis about the semantics of tonalities in the musical legacy of J. S. Bach and Olga Bozina's dissertation for the degree of Candidate of Arts which is chiefly focused on Nikolai Rimsky-Korsakov's opera legacy.

The researcher stems from her understanding of musical intonation as a multilateral (multi-faceted) whole [5; 6], which has found its natural continuation in the diploma theses of Sergei Bukhtuyev and Tatiana Matveyeva. The indicated issue-related field obviates the succession of generations – of representatives of Russian musical scholarship from the 20th and early 21st centuries, while Boris Asafiev's monographic research devoted to musical intonation acquires the status of a "starting mechanism."

In its turn, musical-artistic imagery undergoes elaboration on three figurative spheres which disclose the universal

“objective sides” for music: *the Human Being, the World, Music*. Revealing the existential plan of musical compositions, at the center of which stands music itself as an active meaning, Kazantseva concurs with Vyacheslav Medushevsky, who discloses the spiritual-moral foundations of musical existence [7]. Articulation of the aforementioned “objective side” through the prism of the fugue is demonstrated by Irina Vasiruk, who indicates in the music of Russian composers of the last third of the 20th century such characteristic concepts for the figurative sphere of *the Human Being* such as “contemplation,” “motion,” “utterance” and “condition.” The questions of dramaturgy unfolded in the opposition of *the Human Being* vs. *the World* are posed by Olga Shmakova, who builds convincing argumentation regarding the significance of the finale in the symphonic cycles by Bartok, Honegger and Hindemith as a “strong position of the musical text” (Irina Arnold), setting a special vector for the process of generation of meaning. Yet another mini conception in which the reference point has been provided by the concept of the chronotope, which is crucial for Mikhail Bakhtin’s philological studies has been placed at the foundation of Svetlana Mozgot’s scholarly investigations. Their resulting quality has made it possible to assert that in the art of music the category of space acquires the status of a semantic phenomenon. Time and space in the theater of the screen has also found its way into the focus of Svetlana Sevastyanova’s scholarly interests.

Despite the differences of style, analytical experience, approaches towards cognition of the substantial side of music, as well as the angles of research, the following tendency has become generally common for the pupils of the school headed by Kazantseva. Each of the elements which

enters the semantic hierarchy appears both in the fold of the musical composition itself and beyond it, having been actualized in the activities of the performing musician and the listener. Such an approach is stipulated by the textual nature of the musical composition and of the human being as such, i.e., their isomorphism.

From this angle Kazantseva’s perspective of musical content corresponds with Bakhtin’s dialogic concept of humanitarian knowledge, at the center of which lies the coexistence of the given and the created, the inner and the outer, the cognitive and the ethical [1]. Moreover, by revealing such “signals of the text” (Yuri Lotman), which for the inquisitive musician the “thread of Ariadne,” designed to introduce the dialogue between the composer, the performer and the listener into the realm of the spirit, Professor Kazantseva simultaneously brings in substantial correctives into the existent experience. In particular, when polemicizing with Bakhtin, who insists that mastery over the ethical, which is the axiological-semantic side of a work of art – “the task ...is difficult, and in other cases – for example, in the case of music – absolutely impracticable” [Ibid., p. 290], the musicologist creates special conditions so that the axiological-semantic side of a musical composition enters “the flesh and blood” of her protégés – her students, aspirants and doctoral candidates, acquiring the status of personalized meaning.

Therefore, it is not by chance that both in Bakhtin’s work “Problema soderzhaniya, materiala i formy...” [“The Issue of Content, Material and Form...”], which is fundamental for the dialogic conception of humanitarian knowledge, and in Kazantseva’s conception of musical content comparable problems are solved, discerning the commonality between some of the postulates:

– “in music all the compositionally significant moments are taken in and absorbed by the acoustic side of the sound;

– while in the sphere of poetry the artist creating the form is a person who speaks, in music he directly becomes the person who creates sounds, but by no means plays – the piano, the violin, etc. – in the sense of creating sounds by means of sound producing motion;

– the formative activity of the musical form is the activity of the most significant sound, the most valuable motion of sound” [Ibid., p. 315].

These discovered correspondences make it possible to acknowledge that Kazantseva’s conception of musical content passes far beyond the frameworks of Russian musicology (art studies), making an essential contribution to the dialogic conception of humanitarian knowledge. The fact that the foundational works of Kazantseva are on demand beyond the confines of Russia may serve as a confirmation of the prospective viability for world humanitarian scholarship. In particular, seven of the Russian scholar’s books have been demonstrated at International Book Exhibitions in Moscow and Barcelona (LIBER BARCELONA 2018 and 2020), Vienna (BUCH WIEN 2019), New York (BOOKEXPO AMERICA 2019), Hong Kong (HONG KONG BOOK FAIR 2019), Frankfurt (FRANKFURTER BUCHMESSE 2020), at the 38th International Book Salon in Paris (LIVRE PARIS 2018) where they were bestowed diplomas and gold medals.

The Laboratory of Musical Content

Having been organized on the base of the Volgograd State Institute of Culture in 2009, the Issue-Related Scholarly-Research Laboratory of Musical Content became an experimental venue for scholarly-

pedagogical research developed by the participants associated with it, most of whom are graduates of the Astrakhan State Conservatory from the class of Professor Kazantseva. Essentially, all the types of activity the approbation of which takes place during the annual sessions of the Laboratory is stipulated by the artistic experience of the leader of the school, having been formed not only under the sign of *scholarship*, which has been mentioned earlier, but also *pedagogy* and *educational* activities. It suffices to say that in addition to the Astrakhan State Conservatory, the Astrakhan State M. P. Mussorgsky College, the Astrakhan State Institute of Advanced Training of Teachers and the Volgograd State Institute of the Arts and Culture, where Professor Kazantseva acquaints the listeners’ auditorium with her course of lectures about musical content, including within the frameworks of the Advanced Training Department, the musicologist communicates with her colleagues and the young students within the walls of the educational institutions of Chita, Krasnodar, Krasnoyarsk, Kurgan, Kursk, Maykop, Moscow, St. Petersburg, Syktyvkar, Ufa, Volzhsky (the Volgograd Region), as well as Minsk, Pleven and Tbilisi.

It is quite natural that the pedagogical experience of the Laboratory associates and other representatives of the school has been reflected in her scholarly-methodical publications. These are, first of all the programs for the tutorial disciplines of “Musical Content” and the “Theory of Musical Content,” discussions of serious methodological issues of teaching musical content and methodological elaborations regarding children mastering music.

During the course of ten years the students who stood beside their mentor have had the possibility of connecting with the most diverse spheres of musicology, having

witnessed and attested not only Professor Kazantseva's organizational talent which has revealed itself during the process of preparations for international and Russian scholarly-practical conferences, but also the performing mastery of the Teacher who has provided the brilliance of artistic illustrations within the framework of lecture courses and in concert venues – philharmonic halls, conservatories, art colleges and schools, her friendly and, at the same time, principled attitude in questions of presenting herself as an opponent, reviewing and musical criticism presented on the media pages, and also combined with the highest professional ethics and an honest attitude towards her scholarly and pedagogical responsibilities as the work of her entire life.

Presently the musicologists affiliated with Professor Kazantseva's school attempt to cultivate all of this in themselves, demonstrating themselves as academic advisors and scholarly consultants carrying out the preparation of research dissertations for the degrees of Candidate of Arts or Doctor of Arts and diploma theses; opponents of dissertations of both degrees; organizers of academic seminars, conferences and public lectures; authors of scholarly monographs, tutorial-methodological guidebooks and articles⁵, last, but not least, pedagogues, who have taken on themselves the responsibilities of teaching courses in musical content in all the branches of education: beginning with children's preschool institutions, general education and Sunday schools, intermediary educational institutions and ending with higher educational institutions.

Despite the fact that the Laboratory's associates are spread out throughout many Russian cities – Astrakhan, Bryansk, Volgograd, Krasnodar, Krasnoyarsk, Kurgan, Maykop, Moscow, St. Petersburg, Saratov – the representatives of the school meet each year during the sessions of the

Laboratory of Musical Content, which take place in the form of free readings, making use of the creative reports, discussions of ideas and authorial concepts realized both in the domain of scholarship (as dissertations for the degrees of Candidate of Arts and Doctor of Arts), and in pedagogical, as well as educational-enlightening activities. Here it is appropriate to mention the name of Olga Shmakova, who has made use of the most varied means of work with the students of the P. A. Serebryakov Conservatory and the Musical College, who has presented herself as the initiator of a set of large-scale projects⁶, and who has taken part in the citywide events and international actions, including the “Faust Project ‘A History of Eternal Search – the Price and Value of Cognition’” (intellectual show) jointly with the “Agency of Cultural Initiatives” during the Year of the Culture of Germany in Russia (2013) as a lecturer, as well as Oksana Lukonina, for whom the popularization of Maximilian Steinberg's music in concert venues has become the continuation of her academic research work carried out on the base of the Volgograd State Institute of Culture.

It is significant that while previously the discussions of dissertation research of Professor Kazantseva's trainees as part of the Laboratory of Musical Content occurred on the level of local events not surpassing the boundaries of conferences, in 2018 the Laboratory proceeded on a qualitatively new level. What occurred was the preparation of the recommendations for the defense of the dissertation for the degree of Doctor of Arts of Svetlana Mozgot, who was accepted by the dissertation board of the Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy), where the colleague's successful defense took place. It is important to emphasize that the spatial regularities of music present themselves as integral components of musical content, providing a new angle for

cognizing the profound foundations of a musical composition.

It is not surprising, therefore, that the interest in the issues discussed within Kazantseva's academic school is steadily rising. This is testified, among other things, by the expanding geographical range of the presentations read by the musicologists pertaining to the school. Thus, a few years ago, the annual conference in Volgograd included a presentation about teaching musical content in children's musical schools made by Svetlana Davydova – a post-graduate student of Doctor of Arts, professor of the Institute of the Arts affiliated with the A.I. Herzen St. Petersburg State Pedagogical University Galina Ovsyankina – presently a Candidate of Pedagogical Sciences. During the past year the theme of the Holocaust in the musical legacy of contemporary composers was presented by Candidate of Arts, Associate Professor Inessa Dvuzhlnaya, who came to the conference from the near abroad (Grodno, Belarus). At the same time, whereas previously the Laboratory's sessions happened privately, presently they often attract great amounts of audiences, packing the halls. Of no less interest are the compilations of scholarly materials published of the materials from the annual conferences.

The Problem Range of the Research Works of the Laboratory of Musical Content

The questions posed within the context of musical content have been inexhaustible, and this has stipulated the extraordinarily colorful palette of scholarly interests of both the leader of the school and her associates – from the already mature scholars to beginning musicologists. Generally speaking, the problem range developed within the Laboratory conventionally covers four subject categories. The first of

them, the broadest and most significant, is presented by *musical content as a phenomenon*. For example, the scholarly endeavor of Olga Shepshelyova has been focused on the semantic aspect of sound in works for a capella chorus by Russian composers, Dilbar Rakhimova has studied the semantic potential of orientalism in Sergei Rachmaninoff's music, Tatiana Andrushchak has developed the typology of the genre of *in memori*, indicating the "signals of the text" which point to various principles of the structure of musical content in musical works of the past and present times, while the procedural-dynamic side of musical content in performance practice has been disclosed by Galina Beskrovnaya's dissertational research.

The second thematic block is aimed at *the image of the composer* as one of the central figures of a musical composition around which a dialogue of the "consecrated" is formed. In the present context most impactful is a number of scholarly studies by the school's representatives who disclose the intimate aspect both of the creator and of the "hero" created by the former. Here it is appropriate to name the diploma project of Ekaterina Volkova (Karnaukhova), who had traced the image of Sergei Taneyev's personalized traits in his music; Maya Salnikova's work in which the young scholar has shown temperament as a musical and artistic phenomenon; the research project undertaken by Marina Stupnitskaya, who has turned to such concept in the works of romantic composers as remembrance; Oksana Lukonina's extensive work has paved the way for reclaiming the integral image of composer Maximilian Steinberg through the prism of his personal traits and artistic life which passed under the sign of Russian culture of the first half of the 20th century.

The third thematic block, also manifested in the research work of the school's leader from its inception, is the *interaction between*

the arts [9], disclosed by means of turning not only to the musical and synthetic (vocal music art, opera) genres as such, but also to the genres of the cinematograph (animation), ballet, theater, the visual arts and literature (poetry and prose). The manifestation of the indicated problem range has been expressed by the academic works and dissertations of Olga Shevchenko (Begicheva), whose scholarly formation has been connected with chamber instrumental music in the artistic space of the Silver Age and the genre of the ballad, actualized at the traversal of literature, music and the visual arts, and of Svetlana Sevastyanova, who dwells upon questions of synthesis of the arts in the screen-oriented musical theater.

In August 2020 Olga Begicheva successfully defended her dissertation for the pursuit of the academic degree of Doctor of Arts in the major field of studies 24.00.01 – Theory and History of Culture on the subject of “The Romantic Ballade in the Artistic Culture of the 19th and 20th Centuries: Typology and Poetics” in Dissertational Board D 999.224.03 created on the basis of the federal state-financed institution “The Krasnodar State-Financed Institute of Culture” affiliated with the Ministry of Culture of the Russian Federation, the federal state-financed budget institution “The Russian D. S. Likhachev Scholarly Research Institution of the Cultural and National Heritage” affiliated with the Ministry of Culture of the Russian Federation, and the state-financed budget educational institution of higher education of the Republic of Crimea “The Crimean University of Culture, Art and Tourism” affiliated with the Ministry of Culture of the Republic of Crimea.

The theme of interaction between the arts has received its subsequent continuation in Polina Volkova’s dissertation for the degree of Doctor of Arts, as well as in the academic

research carried out under her tutelage⁷. In general, the conception elaborated by Kazantseva has created a projection into the space of 20th and 21st century art. Such fundamental principles have formed the perspective of full-fledged life activities as interpretation and reinterpretation [2]. In the context of the works of writers, choreographers, composers, artists, cinematographers and animation artists the following may be asserted. If in the cases of interpretation the primary source is preserved on the level of an integral artistic system, on the level of reinterpretation – in full correlation to the Latin prefix *Re*, the twofold character of which is identified in that it simultaneously indicates at a return (repeat, replication), as well as on a motion forward (reevaluation, reinterpretation) – the source text is subjected to a complete transformation, acquiring the status of an indispensable part of a new artistic system, differing from the previous one [3].

Finally, in recent years one may observe the formation of a fourth thematic block, which has received its development in Professor Kazantseva’s academic school – this is the *Russian theme actualized in the music of composers from other countries*. One example of such brilliant research activities directly connected with the indicated subject matter was the work of the professor’s trainee, a student of the Astrakhan State Conservatory Polina Shamkhalova, carried out within the frameworks of the all-Russian competition for the best scholarly work on the subject of musical content [8]. This conference, organized on the eve of the anniversary of the musicological school (2018), in which young scholars of great promise from various Russian cities participated, turned out to be, in a certain sense, a landmark on the path of formation of the Laboratory of Musical Content.



Having placed at the center of her research British composer John Tavener's monodrama "The Death of Ivan Ilyich" (2012), composed on Leo Tolstoy's novelette, a year prior to the composer's death⁸, Polina Shamkhalova demonstrated such qualities indispensable for a music and art scholar as the ability to hear and understand music, a broad purview, originality of thought and a knowledge of traditions. Similar to the other representatives of Kazantseva's school, the young scholar was able to make a certain contribution to the issue of musical content, both relying on her personalized predilections and at the same time satisfying her Teacher's unalterable requirement: absolute inadmissibility of dilettantism, negligence or pursuit of cheap success in any scholarly work. Strict adherence to the aforementioned requirements has rightfully made it possible to inscribe the achievements of the Astrakhan State Conservatory into an honorable list of representatives of a worthy academic school.

It must be added that the school's elder adherents have numerous times striven for recognition from the professional community. Along with the leader of the school – laureate (2006, 2010, 2012, 2013) and diploma winner (1999) of all-Russian competitions of scholarly works, laureate of All-Russian Exhibition (2011) – Kazantseva's students have made it their point to correspond to that high standard which the Teacher has set. Olga Begicheva, Irina Vasiruk, Svetlana Mozgot, Maya Salnikova, Olga Shepshelyova and Olga Shmakova have demonstrated

themselves in a bright and talented way in the most varied scholarly contests, having presented themselves as authors of books, musical education programs, methodological elaborations and international projects which have taken place in Moscow, Vyatka, Kazan, Khanty-Mansiysk, Vologda and Petrozavodsk⁹.

Of no less importance for Kazantseva's school of musical content is the fact that the scholarly directions "The Composer in Musical Content", "Musical Content," and "Russian Theme in the Works of Foreign Composer" have been included in the Register for Scholarly Directions compiled by the Russian Academy of Natural Sciences¹⁰, while the experience accumulated within the framework of the school has been successfully demonstrated in large-scale academic forums taking place in research centers in Belgium, Bulgaria, Czech Republic, France, Georgia, Great Britain, Greece, Kazakhstan, Italy, Latvia, Lithuania, Serbia and Ukraine.

To sum up all the aforementioned information, it shall be noticed that the universal character of the school may be recognized not just in the universality of the issue of musical content. Having united within herself the features of a Russian intellectual and a citizen of the world, Liudmila Pavlovna Kazantseva has set a special direction for her school: that of being a school of formation of genuine personality in which the unity of scholarship, art and life is defined by a special level of thought as the main discerning trait of a person of culture.

SUPPLEMENT

Main Works of Professor Liudmila Kazantseva¹¹:

Kazantseva L. P. Muzykal'nyy portret [A Musical Portrait]. Moscow: Konservatoriya, 1995. 124 p.

Kazantseva L. P. “Muzyka nachinayetsya tam, gde konchayetsya slovo...”: kollektivnaya monografiya [“Music Begins where the Spoken Word Ceases...”: A Collective Monograph]. M. Sh. Bonfeld, P. S. Volkova, L. P. Kazantseva, V. I. Shakhovsky. Astrakhan; Moscow: Conservatory, 1995. 458 p.

Kazantseva L. P. Avtor v muzykal'nom sodержanii [The Composer in Musical Content]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1998. 348 p.

Kazantseva L. P. Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya [Foundations of the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Fakel, 2001. 368 p.; 2nd Edition. Astrakhan: Volga, 2009. 368 p.

Kazantseva L. P. Analiz muzykal'nogo sodержaniya: metodicheskoye posobie [Analysis of Musical Content: a Methodological Guidebook]. Astrakhan: Fakel, 2002. 128 p.

Kazantseva L. P. Soderzhanie muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste muzykal'noy zhizni: uchebnoe posobie [The Content of a Musical Composition in the Context of Musical Life: Textbook]. Astrakhan: Astrakhan State Conservatory, 2004. 126 p.; 2nd Edition. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2017. 188 p.; 3rd Edition. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2018. 192 p.

Kazantseva L. P. Khrestomatiya po teorii muzykal'nogo sodержaniya [Chrestomathy on the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Volga, 2006. 544 p.

Kazantseva L. P. Muzykal'noe sodержanie v kontekste kultury [Musical Content in the Context of Culture]. Astrakhan: Volga, 2009. 360 p.

Kazantseva L. P. Analiz khudozhestvennogo sodержaniya vokal'nogo i khorovogo proizvedeniya [Analysis of Artistic Content of Vocal and Choral Compositions]. Astrakhan: Volga, 2011. 130 p.

Editions prepared according to the results of the conferences taking place within the activities of the Laboratory of Musical Content:

Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya: sb. materialov nauchnykh chteniy [Musical Content: Paths of Research: Compilation of Materials of Musicological Conferences]. Krasnodar: KhORS, 2009. 156 p.

Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya: sb. materialov nauchnykh chteniy [Musical Content: Paths of Research: Compilation of Materials of Musicological Conferences]. Maykop: Magarin O. G., 2012. Issue 2. 199 p.

Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya: sb. materialov nauchnykh chteniy [Musical Content: Paths of Research: Compilation of Materials of Musicological Conferences]. Astrakhan: Volga, 2016. Issue 3. 183 p.

NOTES

¹ The article was published in Russian in Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, issue 2019/4.

² Kazantseva L. P. Funktsii muzykal'noy intonatsii [Functions of Musical Intonation]: Diploma Thesis / Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute. Moscow, 1976. 82 p.; Kazantseva L. P. Osoderzhatel'nykh osobennostyakh muzykal'nykh proizvedeniy s tematicheskimi zaimstvovaniyami [About the Peculiarities of Content in Musical Compositions with Thematic Derivations]: Dis. ... Cand. Sci.: in 2 Vols. Leningrad, 1984. 268 p. Both works have been written under the guidance of Candidate of Arts, Associate Professor Yuri Rags.

³ Let us cite the works of the leader of the school which are principal for the authorial conception: Kazantseva L. P. Tema kak kategoriya muzykal'nogo sodержaniya [The Musical

Theme as a Category of Musical Content]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2002. No. 1, pp. 131–139; Ibid. Polisemantichnost' muzykal'noy intonatsii [The Poly-semantics of Musical Intonation]. *Semantika muzykal'nogo yazyka: materyaly nauchnoy konferentsii* [The Semantics of Musical Language: Materials of a Scholarly Conference]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2004, pp. 17–25; Ibid. Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovaniya [The Semantics of Tonality: Questions of Methodology of Research]. *Muzykal'noe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya: sb. nauchnykh statey* [Musical Content: Contemporary Scholarly Interpretation: A Compilation of Scholarly Articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory Publishing House, 2006, pp. 117–135; Ibid. Teoriya muzykal'nogo sodержaniya v Astrakhanskoy konservatorii [The Theory of Musical Content at the Astrakhan Conservatory]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 25–30; Ibid. Tayny sodержaniya muzyki v rossiyskoy pedagogike [The Secrets of Musical Content in Russian Pedagogy]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2009. No. 1, pp. 22–28 (in joint authorship with Valentina Kholopova).

⁴ The works by Kazantseva's students (Plaksina O. Vyrzitel'naya storona muzyki v sluhovom analize na urokah solfedzhio v mladshih klassah DMSH [The Expressive Side of Music in the Acoustic Analysis in Solfege Classes in the Elementary Classes of Children's Music Schools]: Diploma Thesis. Astrakhan, 2004. 88 p.; Eremina-Maksakova V. Problemy metodiki prepodavaniya muzykal'nogo sodержaniya v vypusknnykh klassah DMSH i DSHI [Issues of Methodology of Teaching Musical Content in Senior Classes of Children's Music Schools and Children's Schools of the Arts]: Diploma Thesis. Astrakhan, 2008. 87 p. & suppl.) have gradually been supplemented by dissertations by post-graduate students and doctoral candidates.

⁵ The chief academic works by the students of Professor Kazantseva's school are presented on the Laboratory's website: <http://muzsoderzhanie.ru/personalii.html>

⁶ Among Olga Shmakova's authorial projects are – “The Open Scholarly Lecture Center,” as part of which the following subjects have been demonstrated “Concerning the Spiritual in Art” (2009), “The Constant Themes in Art” (2010), “Panorama of Russian Music of the Turn of the 20th and 21st Centuries” (2011), “Diaghilev as Part of the History of the Arts” (2012), “The Paths of Development of Opera Dramaturgy in the 19th Century: Dargomyzhsky, Wagner, Verdi” (2013), as well as the project “Composers of the Near-Volga Region” (2010 – 2018).

⁷ Rylskaya T. P. Mifologema smerti v prostranstve vizual'noy kul'tury [The Mythologeme of Death in the Space of Visual Culture]: Dis. ... Cand. Culturology: 24.00.01. Theory and History of Culture. Krasnodar, 2010. 170 p.; Tatarsky P. A. Reinterpretatsiya tekstov kul'tury: na primere kinematografa XX veka [The Reinterpretation of Texts of Culture: by the Example of 20th Century Cinematographer]: Dis. ... Cand. Culturology: 24.00.01. Theory and History of Culture. Krasnodar, 2010. 179 p.; Nevskaya P. V. Portret v prostranstve semiotiki: verbalnoe i neverbalnoe [The Portrait in the Space of Semiotics: The Verbal and the Non-Verbal]: Dis. ... Dr. Sci.: 17.00.09. Theory and History of Art. Saratov, 2013. 425 p.; Vybyvanets E. V. Vizualizatsiya muzykal'nogo prostranstva v sovremennom iskusstve: metodologicheskii aspekt [The Visualization of Musical Space in Contemporary Art: A Methodological Aspect: Dis. ... Cand. Sci.: 17.00.02. The Art of Music. Theory and History of Culture. Novosibirsk, 2016. 246 p.; Gorbatova O. V. Dialog v prostranstve vizual'noy kul'tury (na primere animatsii i kinematografa) [Dialogue in the Space of Virtual Culture (by the Example of Animation and the Cinematographer)]: Dis. ... Cand. Culturology: 24.00.01. Theory and History of Culture. Saransk, 2016. 173 p.; Lipayeva D. E. Kategorii bytiya-nebytiya v prostranstve kul'turnogo dialoga Zapada i Vostoka (na primere anime) [Categories of Being vs. Nonbeing in the Space of the Cultural Dialogue of the West and the East (by the Example of the Anime): Dis. ... Cand. Culturology: 24.00.01. Theory and History of Culture. Saratov, 2019. 220 p.

⁸ The Russian listener may have familiarized himself with this composition in performance of the Orchestra of Evgeny Svetlanov (conducted by Vladimir Yurovsky) and soloists M. Mikhailov (bass-baritone) and A. Rudin (cello) as part of the festival “Drugoe prostranstvo” [“Another Space”] (Moscow, 2014).

⁹ Information about the achievements of the students of Liudmila Kazantseva’s school is presented on the Laboratory’s website: <http://muzsoderjanie.ru/home.html>

¹⁰ Reestr novyh nauchnyh napravleniy [A Register of New Directions of Scholarship]. Under editorial supervision of Doctor of Medical Sciences, Professor M. Yu. Ledvanov. Moscow: Publishing House of the Academy of Natural Sciences, 2018. Vol. 1. 249 p.; Reestr novyh nauchnyh napravleniy [A Register of New Directions of Scholarship]. Under editorial supervision of Doctor of Medical Sciences, Professor M. Yu. Ledvanov. Moscow: Publishing House of the Academy of Natural Sciences, 2020. Vol. 4. 57 p.

¹¹ A complete list of Liudmila Kazantseva’s works can be found on her personal website: <http://kazanceva-lyudmila-pavlovna.ru/>, her personal web page on the website of the Laboratory of Musical Content: <http://www.muzsoderjanie.ru/personalii/55-kazantseva-ludmila-pavlovna.html>, and on her personal Wikipedia page: https://ru.wikipedia.org/wiki/Казанцева,_Людмила_Павловна.

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Issue of Content, Material and Form in Verbal Art]. Bakhtin M. M. *Raboty 1920-kh godov* [Works from the 1920s]. Kiev: Next, 1994, pp. 257–318.

2. Volkova P. S. Yazyk i rech' v prostranstve kul'tury: interpretatsiya i reinterpretatsiya [Language and Speech in the Space of Culture: Interpretation and Reinterpretation]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Yazykoznanie* [Bulletin of the Journal of the Volgograd State University. Series 2. Linguistics]. 2017. Vol. 16, No. 4, pp. 207–214. DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.203>.

3. Volkova P. S., Vybyvanets E. V. «Lunnyy P'ero» O. Kherrmanna: opyt reinterpretatsii [“Pierrot Lunaire” by O. Herrmann: An Attempt of Reinterpretation]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2015. No. 4 (21), pp. 43–50.

4. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [The Fundamentals of the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Volga, 2009. 368 p.

5. Kazantseva L. P. Melodiya i intonatsiya [Melody and Intonation]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.006-012.

6. Kazantseva L. P. Ponyatie intonatsii v polifonicheskoy muzyke [The Concept of Intonation in Polyphonic Music]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.006-012.

7. Medushevskiy V. V. *Dukhovnyy analiz muzyki: uchebnoe posobie: v 2 ch.* [A Sacred Analysis of Music: Study Manual. In 2 Parts]. Moscow: Kompozitor, 2014. 632 p.

8. Shamkhalova P. Sh., Kazantseva L. P. Dzh. Tavener. Monodrama «Smert' Ivana Il'icha»: k voprosu ob interpretatsii odnoimennoy povesti L. N. Tolstogo [John Tavener. Monodrama “The Death of Ivan Ilyich”: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy’s Novelette of the Same Title]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.



9. Kazantseva L. P. The Figurative and Imaginative World in the Pictorial Art and Music of M. K. Čiurlionis. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 63–72. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.063-072.

10. Kazantseva L. P. Tonality: The Semantic Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.

About the author:

Polina S. Volkova, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Philology), Professor at the Russian Language Department, Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution Red Banner School named after Army General S. M. Shtemenko (350063, Krasnodar, Russia), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 257–318.

2. Волкова П. С. Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2017. Т. 16, № 4. С. 207–214. DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.203>.

3. Волкова П. С., Выбыванец Э. В. «Лунный Пьеро» О. Херрманна: опыт реинтерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4 (21). С. 43–50.

4. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.

5. Казанцева Л. П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.006-012.

6. Казанцева Л. П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.006-012.

7. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: учебное пособие: в 2 ч. М.: Композитор, 2014. 632 с.

8. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноименной повести Л. Н. Толстого // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106–114.

9. Kazantseva L. P. The Figurative and Imaginative World in the Pictorial Art and Music of M. K. Čiurlionis // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 63–72. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.063-072.

10. Kazantseva L. P. Tonality: The Semantic Aspect // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.

Сведения об авторе:

Волкова Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка, Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

TRİYONO BRAMANTYO

Indonesia Institute of the Arts, Yogyakarta, Central of Java, Indonesia
ORCID: 0000-0002-6488-914X, bramantyo.triyono@gmail.com

Digital Art and the Future of Traditional Arts

Ever since the invention of communication technology, which was then followed by the invention of the internet, the two apparatuses have become a very important part of our daily life. For many of us, it feels like something is missing when we do not have a look at social media during a particular day, either in search of news, a message from friends or relatives, or otherwise when we would like to send a post to our social media account. This developed into a phenomenon called the Internet of Things (IoT), which denotes everything about physical items communicating with each other. Machine-to-machine communications and person-to-computer communications are extended to inanimate objects. Indeed, ubiquity networks do exist everywhere, and with the aid of the modern computer, which has become so speedy and powerful in its work, they are opening up the road to the revolution of IoT (simply known as Revolution 4.0), which then signifies the beginning of the future generation of the internet.

This article forms a descriptive study of the presence of digital art, which has been signified by three extraordinary occurrences, i.e., the presence of the world of art as based on Virtual Reality (VR), the principles of digital art for everybody, and the future which is expected to be signified by artistic creativity based on tech-enabled availability. All of these three phenomena are discussed here for the sake of achieving an understanding of the generic multidimensional space, since this article does not intend to lead us to the specific meaning of digital art and its implications for the development of aesthetic values. Furthermore, this article does not assume to provide any theory of criticism whatsoever. The result of this study is simply to show how technological disruption in the world of art, including art education and its effects on the traditional arts, has become a constant topic of discourse in academic society.

Keywords: Digital Art, Virtual Reality, Traditional Arts.

For citation / Для цитирования: Bramantyo Triyono. Digital Art and the Future of Traditional Arts // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 96–110.
 DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.096-110.

ТРИЙОНО БРАМАНТЬО

Индонезийский институт искусств, г. Джокьякарта, Центральная Ява
Индонезия

ORCID: 0000-0002-6488-914X, bramantyo.triyono@gmail.com

Цифровое искусство и будущее традиционных искусств

С момента изобретения коммуникационных технологий, за которым последовало изобретение Интернета, эти две системы стали важнейшей частью повседневной жизни. Многие из нас ощущают, что чего-то не хватает, если мы не просматриваем социальные

сети в течение дня либо в поисках новостей, сообщений от друзей или родственников, либо когда отправляем сообщение по адресу на аккаунт в социальных сетях. Это превратилось в явление, так называемый «Интернет вещей» (IoT), который обозначает всё, что касается физических предметов, взаимодействующих друг с другом. Межмашинные коммуникации и коммуникации между людьми распространяются на неодушевленные объекты. Действительно, повсеместно распространённые сети существуют повсюду, и с помощью современного компьютера, который стал необычайно быстрым и мощным в своей работе, они открывают дорогу революции IoT (известной, как «Revolution 4.0»), что означает начало будущего поколения Интернета.

Эта статья представляет собой исследование цифрового искусства, обозначенного тремя необычными явлениями, то есть, присутствием мира искусства, основанного на виртуальной реальности (VR), принципах цифрового искусства для всех и в будущем, что, как ожидается, означает художественное творчество, основанное на доступности технологий. Эти три явления обсуждаются здесь для достижения понимания общего многомерного пространства, поскольку данная статья не ставит цель привести нас к конкретному значению цифрового искусства и его последствиям для развития эстетических ценностей. Более того, эта статья не предполагает вообще какой-либо теории критики. Результатом данного исследования становится демонстрация того, как технологический прорыв в мире искусства, включая художественное образование и его влияние на традиционные искусства, стал постоянной темой обсуждения в академическом обществе.

Ключевые слова: цифровое искусство, виртуальная реальность, традиционное искусство.

*An artist is somebody who produces things.
that people don't need to have.
(Andy Warhol)*

Introduction

We are here to agree about one thing in common: that *our destiny begins today!*

The *Internet of Things (IoT)* literally means *everything related to physical items talking to each other. Machine-to-machine communications and person-to-computer communications will be extended to things.*” [17, p. 2]

The *IoT* revolution begins with the invention of software such as sensor technology, fiberoptic, smart things, nanotechnology, and miniaturization. Moreover, the swift and admirable development of ubiquity networks, which truly exists everywhere, as well as the invention of the modern computer, which has opened up the road to the revolution of the IoT (simply known as Revolution

4.0), signified the beginning of the future generation of internet.

What is the implication of these inventions when they are associated with our emotions? Firstly, never again will our emotions be tied up in such a way to the gadget with the requirement of networks availability in the form of the internet quota, as well as the *Wi-Fi*. All of us may have such an emotional experience connected to the computer, an iPad or to a personal mobile phone. It means that we are already entering the matrix world. When we play a 3Ds game, for example, it feels that we already exist in that world. This means that we have already entered the virtual world.

The second question is: what would it be if the experience of entering those virtual worlds happened when we were dealing with art works? These imagined experiences

can be widened with more questions, such as: when was the last time you went to an art exhibition and underwent the experience as if you were dragged into the inner world of its painter's imagination? Or when you had the feeling that you were playing on the stage along with your favorite band?



Figure 1: “*It’s hard to sell Virtual Reality*”,
(Picture taken from LinkedIn.com,
downloaded on March 12, 2019)

However, in our new tech-enabled world, artists tend to sharpen the power of virtual reality, to put us right in the middle of an artistic experience, to establish our connection with their art works, and at the same time to enrich the relationship between artists and their audiences, which goes beyond the wildest manifestations of our imaginative power.

The second part of this article will bring us to the beginning of the presence of digital art, which has been signified by three extraordinary occurrences, i.e. the presence of the world of art, as based on Virtual Reality (VR), the principles of digital art acceptable for everybody, and a future which would be signified by artistic creativity based on technological means. All these three phenomena will be discussed here in crisscrossed order to achieve an understanding in a more generic

multidimensional space, because this article does not intend to bring us to any specific meaning of digital art.

Digital art is undoubtedly connected to Artificial Intelligence (AI), or the engineering of intelligence. The idea that a machine can be made to simulate intelligence was introduced by John McCarthy in 1955, when he wrote a proposal to his ongoing technological research. These are some of his vivid ideas in his thesis: “The study is to proceed based on the conjecture that every aspect of learning or any other feature of intelligence can in principle be so precisely described that a machine can be made to simulate it.” [16; See also: 15]

One of the examples of a ‘program’ for intelligence engineering in music may be found in the last part of this article. The program is called EMI (Experiments in Musical Intelligence). According to Hofstadter, this kind of ‘program’ can produce brilliant music. [12, p. 3] As an example, EMI is convincingly intriguing, but in Indonesia nobody has shown any willingness to study this ‘program’ yet.

In short, technological disruption in the world of art, including art education, has already occurred, and is constantly changing since the emergence and development of Information Communication Technology (ICT). According to Scrivener and Clement [23, p. 25]: “ICT changes at such a rapid rate that it is constantly outmoded by innovation. There is also the fact of the great diversity of what constitutes ‘new media’ at any one time. What constitutes the new media art world is therefore both very diverse and constantly changing.”

The very last inquiry is perhaps the most controversial one. In such a hustle and bustle of IoT and Digital Art, which will certainly be applauded by many people, what is the stand of Traditional Art? Is the smell of paint on a canvas, the scratches of composing music,

gamelan, choreography, and dramaturgy? Is it photography with old print methods, and all of the psychomotor aspects of the art, which have already disappeared?

It is fortunate that we have with us a caliber ethnographer such as Alan Lomax who is greatly admired by most of our postgraduate students. Sharing our concerns with us, this great scholar and ethnographer had the same feeling as we did in regard to the disappearance of our Traditional Art, when he exclaimed out loud in the following manner: “We should appreciate rural and indigenous traditions as true art, on the same level as classical music.” [21]

Since we take it for granted that we think of Western classical music as a serious and high art, the time has now arrived that we should regard our traditional arts, which also deserve to be appreciated as a serious art, as a form of high art too. This paragraph has been purposely written as a short one, in order to provide us with enough time to reflect about that philosophy. Moreover, while we reflect on manual and traditional art, it will not be discussed in this article anymore, but we must make the subject of our reflection after we have concluded this seminar.

Digital Art

“Science is art. It is the process of creating something that never has existed before. It makes us ask new questions about ourselves and others, about ethics and the future.”— Regina Dugan, Senior Executive at Google (2013).

Before the computer became so closely connected with the artistic world, all of our creative processes had been carried out manually. Composers wrote musical scores manually; for this reason, many mistakes could be found in them, which made publishers speculate over the originality of particular publications of the composers’ works, which the editors claimed to be the only authentic ones. Choreographers had the necessity of

asking the dancers with whom they worked to improve the musical compositions to which they were dancing. Painters, designers and other artists made raw designs of their projected works in preliminary sketches. Photographers had no means of altering what they photographed, since they were not able to create any distortions to the pictures like what might be possible today.

All such limitations have already become a thing of the past. Present-day computers have made it possible for choreographers to write down their choreography by creating animations of human figures and making virtual rooms in order to be able to view the danced movements from every corner. It is not necessary any more for choreographers to invite other dancers to help their dancers make corrections or eliminate mistakes during the rehearsals. Similar advantages are now also enjoyed by composers, since they are able not only to complete full musical scores, but also to be able to listen immediately how they sound. This has minimized the speculations and uncertainties about how any part of the music sounds, since presently the composer can directly be the sound editor of the music, as well.

All artists can now enjoy all the benefits offered by the computer and an improvement of digital technology. Furthermore, the unprecedented innovation of technology could be highly developed even more in a blink of an eye. A present-day computer is able to create a musical composition in the scope of a symphony orchestra, to create paintings and works of other types of visual arts simply by clicking in an input set out for it in advance (See Part 3 of this article).

It is not at all surprising that various questions may be asked, such as, wherein lies the essence of human intelligence? Psychologists may be able to make a measurement of our intelligence but when asked where is the precise location of this

intelligence, it is confirmed that the answer to that is that it can be found in our left brain. Accordingly, our brain possesses 10 billion neurons, whereas the processor in our computer has perhaps the capacity of only 1 gigabyte with 32 megabytes of memory, but this already provides a great capability. So, which among the left sides of the brain possesses such a capability? (See Part 4 of this article).

It is precisely the condition of postmodern culture [19, p.108] that its phenomena may be viewed in the following manner:

- The postmodern culture can be explained as an alternative path for society which, perceiving its inherent structural element as a form of confinement, is fundamentally in a condition of anxiety.

- The new era of ICT offers this alternative as a key of hope for a better life and a more prosperous society.

- The discourse of postmodern culture focuses on people's flexibility to be able to progress with individual identity and to carry out an existence which proclaims rationality and autonomy above all other things.

- The discourse of the new system of communication provides more technical improvements in information exchange which not only are beneficial for human beings as individuals, but also for all institutions created by human society.

As it might be suggested, the description above precedes the discourse in which the postmodern phenomenon within the arts has already demonstrated itself in so many materializations, in which it may be fully understood. One example of postmodern culture is the phenomenon of Andy Warhol.

This controversial artist has been compared to an object of deconstruction (the object which can be found in the discourse of postmodernism of that time) by having presented himself as an artist who had to be

deconstructed. In cases when repetition was considered a taboo, he made repetition a part of his philosophy “From A to B and Back Again”. (More about this artist is written in the last part of this article).

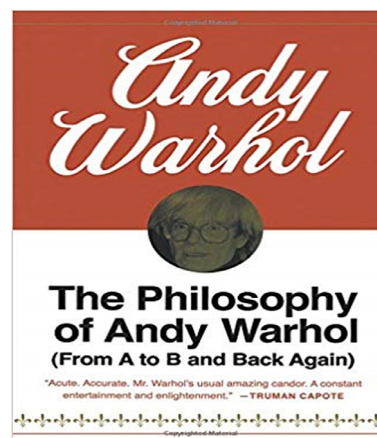


Figure 2: Andy Warhol “*From A to B and Back Again*” (1977). In this autobiography Warhol speaks of his works of in the sphere of painting which contain a considerable amount of irony and open-mindedness

The new era of communication preceded by the appearance of cybernetics as a term, that is a science of unification of communication theory and the theory of control. The term “cybernetics” was introduced by Norbert Wiener in 1948. Wiener (1948, 23-4) has created a periodization parallel to the scientific development and the history of the development of the human body as follows:

1. The ancient period (the Golemic Age),
2. The period of the invention of the clock (17th and 18th century),
3. The invention of the steam engine and early mechanic contrivances (the 18th and 19th centuries),
4. The age of communication and control, signified by changes from power engineering to communication engineering, from the economy of energy to the economy based on accurate signal reproductions.

This development parallels and encourages four kinds of human body functions:

1. The body as something magic, created from dust,

2. The body as a work of mechanics based on time,

3. The body as a heated machine which not only burns up glycogen in the human muscles, but also consumes natural fuel meant for moving real machines,

4. Lastly, the body as a system of electronic mechanisms which has the ability to exchange and reproduce signals in the forms of messages and various other accurately input materials (the cyborg).

Cheery Colin in her book titled *On Human Communication: A Review, a Survey and a Critic* (MIT Press, Cambridge, 1980) considers imagination a viable tool for communication, citing examples when a human organism, its organic and mechanical systems become united in a workable signal in the temporal dimension, such as speech and music, and then also becomes united in the spatial dimension, such as painting, printing or carving.

Although this was, most likely, only the work of imagination, Colin engaged in a significant study of the subject and developed certain views on the subject, some of which can be quite provoking. When such a phenomenon occurs, it cannot be otherwise that our entire culture will be changed. We will enter the stage of life in a true post-humanist condition in which we will be surrounded by cyborgs and will depend on machines. Our lives, our bodies and our living machines can surely be merged together. One can only imagine the situation that a powerful microchip based on an Android can be created out of a fiber which would not be rejected by our cell system, if inserted into it, and at the end would merge with our body. (As this article

is being written, this microchip has already begun to be implanted into the human hand and has proven its usefulness for many kinds of digital economic transactions; see the picture below).



Figure 3: *The Independent* reports that Swedish workers were implanted with microchips – the size of one grain of rice – to replace cash cards and ID passes. Microchips are injected in between the thumb and index figure with a syringe (*The Independent*, 6 April, 2017)

Stone (1991, 102) shares this concern, when he states that “... our fundamental division between technology and nature is in danger of being dissolved; the categories of the biological, the technological, the natural, the artificial and the human – are now beginning to blur.”

After reading Stone, our memories soon focus back on the cyborg. According to Clynes & Kline [6, p. 29], the word “cyborg” is the shortened form for “cybernetic organism,” i.e., a human cybernetic structure capable of self-regulating. Thereby, the result of these experiments is a kind of human machine parts of which can be replaced, integrated, or utilized as a supplement of the human body, added to enhance the power of the latter. Examples of such graphics can be found in science fiction movies, such as *Robo Cop*, *Blade Runner*, *Star Wars: The Last Jedi*, and *Avatar*.

Cyborgs undoubtedly exist in the perfect borderless dimension of inner and outer

space. The domain for their mobility is the so-called cyberspace. The latter is a domain of information in which relevant data is described in such a way to as provide the illusion of control to an operator so that he can move and access information. In this situation, the cyborg is connected to various kinds of simulations similar to shadows. Indeed, this type of technology is already familiar to us for instance the 3D or 4D games.

Other technologies of the kind are still being developed in the present for this and other kinds of presentation of ‘real time,’ albeit, for the most part still in the fictional world; nonetheless, all of them have capabilities of simulating the space with which we all interact. Those readers who are interested in learning more about cyborgs are advised to read the book on the subject by Joanna Zylińska (editor): *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*. New York, NY: Bloomsbury Publishing, 2002.

At the same time, Lanier & Biocca [14, p. 150] and Jefferies [13, p. 43] concur on the issue that cyberspace usually appears in connection with virtual reality, an extension of process of cyberspace existing in order to provide ‘pristine’ informational space by means of constructing data which results in the effect of immersing into the cybernetic space. Virtual reality is usually familiar to us in the form of 3D/4D. During its process, virtual reality can provide our body with artificial vision in the form of light, sound and touch, unlimited only the dimensions of space and time (2D). Furthermore, whereas, in an ordinary dimension we might not be able to share this space with other people at a precise time, in the space of virtual reality we are not only capable of sharing the same space with other people, but we are also capable of doing so from a very different place.

It is only by using 3D technology that Jefferies [13, p. 44] is able to utilize visual manipulation to compose his choreographic works. According to him,

“Another impact of using 3D has been that we have learned so much more about our practices. More about physics, ways of choreographing in virtual space, assembling movement material, behaviors. Now we are making physical objects from forms taken from our virtual worlds.”



Figure 4: Artists have quickly realized that by means of technology they were able to improve and polish their art works more effectively. Fabio Giampietro, a prominent Italian artist, told us of how fast the speed of creating art is changing due to modern technology
(*Tilt Brush, VR Application by Google, 2014*)

Moreover, when we combine video graphics with computer graphics in order to create a specific response, we are thereby entering an artificial reality (AR). We might experience it when we play an interactive sport (for instance soccer game in which every player will forcefully attack and blockade another attack from the opponent). The same things are also happening in the movie industry. Film companies have tried various ways to make their audiences capable of feeling as if they existed in the movie they were watching, not merely sat back and watched it [11, p. 28]. Could you imagine that your students were able to

produce a movie in an artificial reality based on a story from the *Bharata Yudha* series?

AR and VR in cyberspace reality prove that these two realities can be developed from their respective characteristics, starting from mimicry of reality, then multiplying in parameters, becoming multiplex and developing into a genuine reality. At the same time some, there have appeared other novel technical terms such as, automaton, automation, automatic, android, robot, and bionic. This would consequently lead us to the perception of our constructed bodies, our conceptions of what is organic or inorganic, relating to the body or to technology, human or non-human, and what comes from machines themselves when in the future we will accept them as organisms pertaining to the human species [5, p. 45].

All of those experiments might be carried out in the future because of the ongoing extra sophisticated computer technology, in addition to the expanding scientific revolution of the theory of relativity, quantum mechanics and the theory of chaos. The very last phenomenon is the theory of non-linear systems, such as, for example, studies of phenomena that in their progression are extremely too sensitive, so that even a very small fluctuation of initial process of a condition, for example of climate change the forming of turbulence, or computer graphic depiction, could be affected.

One example of a concrete linear movement could be cited, when we ride a bicycle twice the normal speed, we will arrive to our destination half the time it would normally take. Each percent we move faster matches to one percent in decrease of the distance of time. However, this linear system may turn out to be non-linear in one specific condition, – for instance, during the steadily process of evaporation of water, which may turn into steam turbulence, then, if further increased, into a storm, and so on.

When this is implemented in a computer program chaos theory, it might produce a number of diverse effects such as VR. This also includes the process of creating Artificial Intelligence (AR).

The explanation of quantum theory is more complicated. David Bohm [3, p. 36] provides four kinds of approaches to understanding it:

1. The progression of quantum cannot be divided: its basic postulation is that the energy of a wave cannot be divided by its specific limit which passes the limit of its frequency.

2. The quality of a particle wave is that all the waves on a specific level of quantum can be considered as particles, but, since it is a wave, it depends on the observer to set up the condition for observation in order to produce the description of a particle wave as a phenomenon.

3. The material elements functioned as enhancement to statistical potency are solid materials with their limited characters which provide statistical description as a group of quantum particles, – for example, billions of particles of atomic uranium can be divided with precise accuracy, but not a single atom would thereby be united.

4. Non-causal correlation is expressed by the fact that quantum theory requires sub-atomic particles to provide direct information instantly beyond their ultimate distance.

During the rest of his life, after he discovered the quantum theory, Einstein tried to overcome it, but without any success. According to him, the only instant and constant element is the speed of light. All of the aforementioned theories, they have already and are continuing to be improved by means of various experiments on working on computers by means of creating virtual intelligence (VR). Examples of different art works carried out by computers examined

in the following sections of this article will provide us with a proof of how computers can possess the skill for creating paintings, composing music, and engaging other kinds of artistic activity.

Various of the aforementioned scientific theories have also altered our position from the *anthropo-centric*, with human beings seen as the center of the universe, through the *anthropo-eccentric*, according to which human beings are no longer seen as the center of the universe, towards the so-called *cyber-centric*, where human beings are seen as the center of the cyber world. Presently, our feeling has fluctuated between the skeptical and the optimistic. However, Plato has reminded us since the 4th century BC that it is likely that we live in a prison. In the 7th book of his “Republic,” Plato presented us with the mental image that we live in a cave. What we see in front of us are only shadows created by torches burning behind our backs. [9, p. 19]

This idea evokes the image of people from the Paleolithic Era (c. 14.000 BC) who lived in caves. Painting on cave walls was for them the means to sharpen their vision. They sat around on the floor, making fire, meditating, reflecting on their lives. For Plato this capability of engaging in reflecting is similar to the ability of the so-called “mind’s eye.” This kind of mental perspective was exactly similar to what we feel after watching a movie. This is essentially merging with virtual reality. Very often, people have felt themselves as a personified Rambo, after watching this movie.

Living in caves, as the people of the Paleolithic Age, watching movies in the cinema, staying at home and sleeping, – all of these create the same conditions. When we read a novel, listen to a symphony, or look at impressive paintings, we feel immersed into the respective activities,

as if we ‘exist’ in a different reality. Such an immersion provides a widespread anthropological condition. It is the nearly the same when we ‘exist’ in the world of virtual reality. The difference however, that in the world of virtual reality the viewed image seems to be very realistic. We face virtual entity and become ourselves an entity of this virtual environment. In this kind of situation, the symbol becomes reality.

The world of telepresence (virtual world) is an example of cyber-reality, since its main object becomes transported and transformed into the world of cyber. As a stratum of the other reality, cyberspace make it possible for us to exist in other place and meet some other people, even though our physical bodies exist in a difference place.

When we use digital camera and engage in chatting with people located at a far distance from us by means of internet connection, in such conditions we create a simple telepresence. A work of art carried out by means of a computer can create a form of telepresence even more amazing than the previous variety. All of this is now made possible by the computer. We all have become very difficult to be separated from the computer. Technology has become more perceptible and closer to us, and it might even occur in the future that soon it will be inserted into our bodies.

Some Examples of Digital Art

The future will be robots and humans working side by side going by the latest research in IIoT (Industrial Internet of Things).

Alasdair Gilchrist, 2016, 12

This article has just led us to the discourse between digital art and ‘traditional’ art, without any complicated technical explanation. However, when technical description is necessarily required, the writer is only able to provide the readers with the websites on specific technical terms which can be accessed separately.

The first example was a music computer created by Stephen Barron. This computer was an example of network art, a work of art produced and transmitted by means of the internet. This work was “performed” at the Adelaide Festival 1996 in Australia. It featured a combination of internet technology to which were added aesthetic touches, social problems and political agendas influenced by the practice of globalization [1].

This work utilized two prepared pianos, which were set up with screws and rubber bands inserted between its strings to produce certain strange sound effects. The first music for the prepared piano was composed by American composer John Cage. Barron made use of two prepared pianos, which were already connected to computers, one of them was set up at the Sym Choon Gallery in Adelaide, and the other one was located at the Donguy Gallery in Paris, France. These pianos were ‘played’ by means of an automatic procedure, by consistently applying two kind of resources. One resource measured the amount of air pollution in the ozone layer in Adelaide, affected by the amount of pollution produced by the street traffic in Paris, and the other computer measured the level of ultraviolet (UV) rays pouring into the atmosphere affected by the widening of the hole in the ozone layer in the sky over Adelaide.

The two prepared pianos which had already computerized the produced sounds by certain reciprocal means by measuring the ozone coming from the air pollution from the cars in the streets of Paris, as well as the widening of the hole in the ozone layer.

Thereby, this performance was dedicated to the changes of the “ozone pump” installation affected by air pollution and the natural condition of the ozone layer. It played upon the distance between Europe and Australia, as well as that between human

beings and nature. This music was not produced by anybody other than the human activities on the scale of the entire planet Earth (the making of air pollution in the ozone layer by all people) and its interaction with the sun (because of the danger of the ultra-violet rays from the sun light).

An example of a painting produced by a computer can be found in a program called AARON created by Harold Cohen, a professional painter who was interested in Artificial Intelligence (AI) present in computers. Cohen created the AARON in 1972. As a program, the AARON was intended to create pictorial images. It was meant not for copying images, or changing any given input image, but for continuously creating new images. The AARON controls a robot machine, which at the first stage produces lines of painting in monochrome (black and white), after which Cohen finishes the painting by putting in various colors manually. Despite the presence of the artist’s manual activity, the development of the AARON has made it possible to paint with many colors, sizes, as well as to wash the brushes used for adding color to the drawing.



Figure 5: *Theo*, 1992. Dilukis oleh AARON, cat di atas kanvas, 34x24 inchi. (Foto oleh Becky Cohen, *n.d.*)

According to Cohen as noted by Ed Burton [4, pp. 33–49], “*Cohen considers not only that the pictures which AARON produces are art, but also that AARON itself is a work of art.*” It can be said that if Andy Warhol was known as ‘mechanistic artist’, then Harold Cohen should be considered to be a ‘meta artist,’ since he creates both a machine for creating his art and the art itself. Readers who would be interested in learning more about the works of the AARON might visit this website: <http://www.scinetphotos.com/aaron.html>.

Next, we shall examine the phenomenon of experimental music as an example of a composition created by means of Artificial Intelligence (AI) – with a computer by David Cope, a professor of music at the University of California at Santa Cruz, USA, who has successfully created musical compositions by means of a system called “Experiments in Musical Intelligence” (EMI). David Cope had already carried out this experiment for 20 years, when the production of musical works on the EMI was announced for the first time in 1995. The musical scores produced by the EMI are as precise as the works written manually by a composer. For instance, when the EMI creates a Mazurka for the piano imitating the manner of Chopin, it sounds as similar as an authentic piece by Chopin. Similarly, when it was played on the EMI program on a multimedia computer, it sounded very close to the composer’s style. [8, pp. 67–69]

The system present on the EMI was related to so-called “recombinant music,” i.e. it was a system which repeatedly identified the stylistic traits inherent in the music of various composers. After this, the EMI re-utilized these structures in a new arrangement and composed new music “in the same style”. Thereby, we might imagine that when we give an input into the EMI

containing Beethoven’s nine symphonies, undoubtedly, the EMI will present us with the output of the composer’s Tenth Symphony.

Normally musicians pay much less attention to works created on a computer. Nonetheless, Bach specialist, composer and pianist Bernard Greenberg, when he was given the chance to listen to music composed by the EMI with an initial input set up to imitate the style of J. S. Bach, commented the following way: “It was amazing, not only that this music is in the style of Bach, but also it is in itself magnificent.” We might ask then, whether the music was in the style of Bach but was not very good? Thus, this presented the evidence that the music created by the EMI not only sounded like Bach, but also it ‘spoke’ like Bach (i.e. not only following the style, but also having the personality of Bach!).

A test was given to the students of the Department of Music Theory and Composition of the Music Department at the University of Rochester, USA. A pianist played two Mazurkas in front of the class, after which the students were asked, which piece was the original Mazurka by Chopin and which one was created by the EMI. Most of the students replied that the first Mazurka sounded as if it were written by Chopin, but was not a real Chopin work, because it was too large in its structure, with a plentiful amount of musical inventions. So, they were convinced that the second piece was an original Mazurka by Chopin, for it possessed the grandeur of lyrical melodies, being endowed with beautiful chromatic modulations and with a natural balance of form and duration.

The results of the test announced that the first Mazurka was the original piece of Chopin, while the second one was the work created by the EMI. All the students were amazed at what they had just heard.



How was it possible that the EMI could outwit them, who were notable specialists in music theory and composition? It should be noted that the University of Rochester is one of the highly reputable universities in the USA.

So dear readers, it cannot be denied that that computer has developed tremendously, and the phenomenon that we have just seen provided us with living proof that research and new inventiveness in the field of Artificial Intelligence can be more developed in the very near future. What will things be like in the next 20 years from now? Or in 50 years from now? We have inferred from the aforementioned example that even by this time it has already been proven that the works of art created by a computer can be even better than the works of a human being.

Brian Reffin-Smith [20, pp. 127–138], a well-known critic, observer and visual arts curator in the USA, described the discourse about art produced by computers when he said that, “*The truth is that there used to be much better art produced by means of computers.*” The reason was, as he went on saying, “*Because it approached the problems of art, not just of spectacles.*” One viable solution of the problems of art, according to Smith, is that the art produced by computer would not be successful in promoting the names of its creators. Thus, this art is devoid of prejudice and preconception, and also lacks the various contextual features normally overly exaggerated by our art critics.

The question that may arise is such: is this the end of traditional art? Richard Shusterman [24, pp. 1–3] in his book entitled *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* expounds the idea which art-related theories have already stated, since Hegel proclaimed that art has reached its final stage. According

to Hegel, as it was cited by Shusterman, “*Art no longer affords that satisfaction of spiritual wants.*” Similarly, Gianni Vattimo said that the modern age has been marked by “*The Death of Art.*” According to Arthur Danto, it was, “*The death of mimesis.*” (Note: It must be noted here that even the school of thought known as Dadaism was begun with the assertion that “*Art is Dead.*” This mode of thought was introduced for the first time by Hugo Ball in Zurich in 1916. The word “Dada” in French means a wooden horse. More about Dadaism can be read in Herschel B. Chipp’s book *Theories of Modern Art*. Los Angeles, CA: University of California Press. 1966).

An alternative path was offered by Shusterman in challenging the upcoming era (it is provided here for fighting the phenomenon of commodification acts by our contextualists!): “*In our new age of multiple, marketed lifestyles, which sadly seem to foster as much conformism as creativity, the concept of individual style needs more attention.*” It is the last part of the sentence, ‘individual style needs more attention,’ which presents the keywords for developing our traditional art in its challenge to the digital era.

However, the present and future challenges are aimed at sharpening the ability of human intelligence to resist the hegemony of the computer. The next section of this article will briefly describe human intelligence in its relationship to Artificial Intelligence, as well as artists’ reaction to the phenomenon of the post-humanist conditions of life and art.

Human Intelligence Versus AI

“*Study the science of art and the art of science.*”
(Leonardo da Vinci)

In the first section of this article mention was made of the phenomenon of Andy Warhol, who thought himself as a

“machine,” so in this final section the writer is able to describe the philosophical aspects of the Warhol phenomenon with their connection to human intelligence versus Artificial Intelligence.

Warhol considered the main challenge of the 20th century was to cope with the digital era and the end of the history of aesthetics. According to Jean Baudrillard [2, p. 184], aesthetics was already reduced to the level of the *‘mise-en-scene’* (out of the scene). Warhol had deconstructed himself (rather than the object he painted) as a machine, situated outside of the pretense and prejudices of human intelligence. Each of his paintings was created in the form of initiation, but it was initiation to nothing at all. “Marilyn Monroe,” as everybody could see, was shown to be what she really was. The image of Marilyn Monroe speaks of herself, because everyone has known this celebrity as the sex symbol of the 20th century. The painting “The Bottles of Coca-Cola” carried a similar message. These kinds of images according to Baudrillard, were images which could be identified as hypostatic, pure without forms, devoid of anything significant. But this was the case, was because Warhol would denigrate his own will, demonstrating himself as a “machine” which had to exhibit such artificial images. This was because in order for the artist to be natural, there must be subject to be exposed through him or her, and thereby to change the real world into his or her paintings. Warhol considered that he possessed an indispensable disregard to all these realities. For Warhol there is no real universe in his works, and there also is no Warhol behind all of Warhol’s effects.

Baudrillard described the Warhol phenomenon connected to the paradoxes of art, as well as to the science of context of no real universe. This was what he said:

“This is the most original and specific situation we can face today in the matter of science, as in the matter of art (perhaps it is no longer art, and perhaps it is no longer exactly science: what is paradoxical science?). The virtual, uncertain and paradoxical status of the image is its ideal status, as it is for the object of science (whether we like it or not, both art and science have become screens).” [2, p. 189]

The phenomenon of metal music was, surprisingly, also similar to the idea of the absence of a real universe. Realized that all metal musician artists enjoyed their status more as the *totem icon* of the primitive tribes. They gave themselves such names as Sting, Metallica, Nirvana, and U2, which sounded like names of primitive tribes, just to make it clearer of their social identities.

In contrast to icons of goddesses and saintly people present in the temples which were regularly attended by primitive tribes, Metallica and other such groups wisely presented themselves in the forms of video clips available in every household. Their motto, as it was repeated multiple times by what seemed to be their ‘empire’ – MTV – was: “One world, one music!” So, when there is a machine capable of singing, it must be sounded, like an electric guitar. No matter how much you have listened to this music before, you never listened to the human voice, especially when you were listening to it very loudly. You will have heard nothing. You will only listen to a machine.

 REFERENCES 

1. Barron, Stephen. Project Notes for the Sym Choon Gallery Show. Telstra Adelaide Festival, Stuart, Mealing (Ed.). *Computer and Art*. 2nd Edition. Portland, OR: Intellect Books, 1996, pp. 103–105.
2. Baudrillard, Jean. Andy Warhol: Snobbish Machine. Julian Pefanis (trans.). *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Smith, Terry (Ed.). Chicago, IL: The University Chicago Press, 2001, pp. 183–192.
3. Bohm, David. *Wholeness and the Implicate Order*. London, UK: Ark Paperbacks (Routledge), 1980. 281 p.
4. Burton, Ed. Representing Representation: Artificial Intelligence and Drawing. Mealing, Stuart. (Ed.). *Computer and Art*. Exeter: Intellect Books. 2nd Edition. Portland, OR: Intellect Books, 1997, pp. 33–49.
5. Canguilhem, George. Machine and Organism. J. Carry and S. Kwinter (Eds.). *Incorporations*. New York: Zone 6 Publications, 1992, pp. 44–69.
6. Clynes, Manfred E. & Kline, Nathan S. Cyborgs and Space. *Austronautics: Journal of Science*. Edition September 1960, pp. 29–33.
7. Colin, Cheery. (3rd Edition). *On Human Communication: A Review, a Survey, and a Criticism*. Cambridge, UK: MIT Press, 1980. 392 p.
8. Cope, David. *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge, MA: MIT Press., 2001. 551 p.
9. Falzon, Christopher. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. London, and New York: Routledge, 2002. 225 p.
10. Gilchrist, Alasdair. *Industry 4.0: The Industrial Internet of Things*. Distributed by New York, NY, 2013: Springer, 2016. 259 p.
11. Grady, Sean M. *Virtual Reality: Simulating and Enhancing the World with Computers*. New York: Facts on File, Inc. New Edition, 2003. 215 p.
12. Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1999. 821 p.
13. Jefferies, Janis. Blurring the Boundaries: Performance, Technology and the Artificial Sublime – An Interview with Ruth Gibson and Bruno Martelli. *Interfaces of Performance*. Chapter Three. Chatzichristodoulou, Maria, Jefferies, Janis, & Zerihan, Rachel (Eds.). Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2009, pp. 43–56.
14. Lanier, J., & Biocca, F. An insider's view of the Future of Virtual Reality. *Journal of Communication*. 1992. No. 42, 4, pp. 150–172.
15. Lee, Newton. From a Pin-up Girl to Star Trek's Holodeck: Artificial Intelligence and Cyborgs. *Digital Da Vinci: Computers in the Arts and Sciences*. New York: Springer, 2014, pp. 1–21.
16. Meyer, David. *IBM 'neuron' chips mimic brain processing*. *ZDNet*. [Online] August 18, 2011. URL: <http://www.zdnet.com/ibm-neuron-chips-mimic-brain-processing-3040093720/> (10.12.2020).
17. Mukhopadhyay, Subhas Candra (Ed.). *Internet of Things: Challenges and Opportunities*. *Internet of Things: Challenges and Opportunities*. New York: Springer, 2014, pp. 1–17.
18. Myers, Andrew. Stanford's John McCarthy, Seminal Figure of Artificial Intelligence, Dies at 84. *Stanford News Report*. October 25, 2011.

19. Poster, Mark. Postmodern Virtualities. *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. Featherstone, Mike and Roger Burrows, Roger (Eds.). London, UK: SAGE Publications, 2000, pp. 108–136.

20. Reffin-Smith, Brian. Post-modern Art, or: Virtual Reality as Trojan Donkey, or: Horsetail Tartan Literature Groin Arts. *Computers and Art*. Stuart Mealing (Ed.), Bristol: Intellect Books, 1997, pp. 127–138.

21. Russonello, Giovanni. The Unfinished Work of Alan Lomax's Global Jukebox. Critic's Notebook. *The New York Times*, 11 July, 2017.

23. Scrivener, Stephen. & Clement, Wayne. Triangulating Artworlds: Gallery, New Media and Academy. *Art Practice in a Digital Culture*. Gardiner, Hazel & Gere, Charlie (Eds.). Chapter Two. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2010, pp. 9–35.

24. Shusterman, Richard. *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art*. London: Cornell University Press, 2000. 259 p.

About the author:

Triyono Bramantyo, Ph.D., Professor of Musicology at the Department of Music Education, Faculty of Performing Arts, Indonesia Institute of the Arts (55188, Yogyakarta, Central of Java, Indonesia),

ORCID: 0000-0002-6488-914X, bramantyo.triyono@gmail.com

Об авторе:

Брамантьо Трийоно, Ph.D., профессор музыковедения кафедры музыкального образования, факультет исполнительских искусств, Индонезийский институт искусств (55188, г. Джокьякарта, Центральная Ява, Индонезия),

ORCID: 0000-0002-6488-914X, bramantyo.triyono@gmail.com



**ARIS SETIAWAN***Indonesian Institute of Arts, Surakarta, Central of Java, Indonesia*
ORCID: 0000-0003-2866-7061, segelas.kopi.manis@gmail.com

The Concept of the *Pathet* and Avoided Tones in *Jawatimuran Karawitan*

This study aims at demonstrating the *pathet* in the *Jawatimuran karawitan*. The *pathet* is a musical gesture which frames the motivic direction of a melody or song. Therefore its position is quite essential in the *Javanese karawitan*. However, research of the *pathet* has only been centered in the musical areas of Surakarta and Yogyakarta. In fact, outside the two musical cultures, there also exists the concept and discourse about the *pathet*, which is genuine or unique, as in the *Jawatimuran karawitan*. This study applies the participant-and-observer method, which positions the researcher to be actively involved in the musical community he is studying. This is an effort to bring up a scholarly discourse from the insider's position. The analysis was carried out by sorting and performing musical classifications based on the melodic direction motion of several types of *Javanese karawitan pathets* (*sepuluh, wolu, sanga, and serang*). As a result, this research reveals new facts, namely, that in the concept of *pathet*, the *Jawatimuran karawitan* possesses a specific scholarly, conceptual, and discursive aspect, especially with the emergence of certain avoided tones (*nada sirikan*). This is different from the *pathet* concept in two other musical cultures (namely, Surakarta and Yogyakarta).

Keywords: *pathet*, avoided tones, *Jawatimuran karawitan*, musical classifications, melodic direction movement, Javanese.

For citation / Для цитирования: Setiawan Aris. The Concept of the *Pathet* and Avoided Tones in *Jawatimuran Karawitan* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 111–124. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.111-124.

АРИС СЕТИАВАН*Индонезийский институт искусств, г. Суракарта, Центральная Ява, Индонезия*
ORCID: 0000-0003-2866-7061, segelas.kopi.manis@gmail.com

Понятие патета и избегаемых тонов в восточнояванском танце

Данное исследование направлено на выявление *патета* в восточнояванском танце. *Патет* – это музыкальный лад, который определяет мотивное развитие мелодии. Его роль в восточнояванском танце весьма важна. Однако исследование патета сосредоточено только на музыке районов Суракарты и Джокьякарты. В то же время за пределами этих двух музыкальных регионов также существует патет, представляющий уникальное явление, как например, в восточнояванском танце. В данном исследовании применяется метод «участник-наблюдатель», при котором исследователь позиционируется как активный участник изучаемого им музыкального сообщества. Тем самым сделана попытка научного

познания изнутри. Анализ проводился путём классификации и установления нескольких типов мелодического развития в восточнояванских танцах (*сэпулук*, *волу*, *санга* и *серанг*). В результате изучения выявлены новые факты относительно патета, а именно, что в восточнояванском танце наблюдается особое, имеющее научное значение, свойство – определённые избегаемые тоны (*нада сурикан*). Это отличает изучаемый патет от имеющихся в музыкальной культуре двух других регионов (Суракарта и Джокьякарта).

Ключевые слова: патет, избегаемые тоны, восточнояванский танец, музыкальные классификации, мелодическое развитие, яванский язык.

INTRODUCTION

About the *Pathet*

Serat Centhini (1814) accurately records a list of *gending* (a piece of music, a musical work created for the gamelan) titles which classify the *pathets* into six, and this fact shows that the *pathets* have been familiar to many people prior to that [21]. This reality directs scholarly ambition to discover what the *pathets* are, especially those inherent in the classical *gendings*. During the following years, scholarly activities have discovered various theoretical formulas which generally have viewed the *pathet* as a fundamental factor in the *gendings*. Some scholars have stated that this reveals that each *gending* bears the name of a *pathet* [20]. Hood's conception that the "determinant" of the *pathet* is formed by the *balungan* or the primary tones [32] is a phenomenon related to the discovery of the study of the *pathet*. According to Brinner, the concept of the *pathet* is translated as a "mode," something similar to the *raga* in Indian traditional music [7]. Alves adds that "modes" include more than simply the scale of tones available in a *gending* [2].

Another study has revealed that the *pathet* functioned as a *pathetan*, a short suite in which the relevant musical composition formed a prelude to a *gending* and presented several instrumental ensembles,

all of which helped create the necessary atmosphere [11]. The ensemble including such instruments as the *rebab*, the *gender*, and the *gambang* (xylophone) plays a small number of selected *pathetan* by modifying the previously performed composition [6]. This *pathetan* is very closely related to the *garap* (a specific type of musical composition) because it contains a melodic formula called the *cengkok*, signifying musical patterns [35]. According to Roth, the *pathet* is understood to be a temporal conceptual organization, as well as pitch structure in *gamelan* melodies [23]. A prominent feature in the *pathet* is the emergence of the cadential motive that tends to be endowed with metric pressure [2].

The *pathet* also has a significant role in developing musical ideas expressed in the melodic lines as played by the *suling* (flute), *gambang*, *gender*, *rebab*, and *pesiden* or sung by a female vocalist [34]. In other words, the *pathet* is a measure of musical practice and includes ideas, conceptualization, and discourse on *karawitan* knowledge. This study emphasizes that the *pathet* possesses a certain type of meaning from the dynamic interpretation process of analyzing musical works [8]. In this context, it is clear that the historical traces of discussions of the *pathet* in the world of *karawitan* have continued to develop from time to time, and the results of the latest *pathet* studies may be seen in Sri Hastanto's book *The Concept*

of the *Pathet* in Javanese *Karawitan*. The book contains the most recent references related to the discussion, analysis, and presentation of the *pathets* in Javanese music [10].

In the book Sri Hastanto criticizes the analyses of the *pathets* by previous researchers, such as Kunst [14], Hood [12], Judith Beker [3], Perlman [19], and Sumarsam [28]. Hastanto explains that the *pathet* is related not only to the principal tone (the tonic) of a *gong* but is more complicated than that, regarding the functional formulas between the tones (*gembyang*, *kempyung*, *seleh*, etc.), the performing musical instruments, as well as the tone direction, range, and harmony which exists in a *gending*. Nonetheless, studies on the *pathet* in Javanese music, including those undertaken by Sri Hastanto, have tended to have a positivistic approach in their nuances. Sri Hastanto continues to regard the *pathet* issue as a musical symptom that will be completed or exhausted after he has rectified or provided a bridge to a new type of understanding of the *pathet* that is different from his previous writings. If the *pathet* is a *karawitan* – related musical issue, as is the nature of musical works, it will undoubtedly lead to significant change and development of musical dynamics. These changes in a musical work or *gending* also result in a change of the conceptualization of the *pathet*. Therefore the discourse about the *pathet* will continue to change and continuously undergo modification.

Considerations about the *pathet* will follow the dynamics of the development of musical compositions (*karawitan*). Is the main issue often expressed today in the importance of discussing and reviewing the *pathet*? Do the latest musical works still use *pathet* formulas in a strict manner? Reviewing the *pathet* in the *karawitan*

seems, on the one hand, to present an effort to formulate or conceptualize academic thinking about the *karawitan*, but on the other hand, it is often considered futile by observing the development of the world of *karawitan* works which no longer considers the discourse of the *pathet*, even in shadow puppet shows, the *pathet* has not become an important reference point again. However, reviewing the *pathet* is an effort to find a relationship or connection so that the world of *karawitan* work goes according to the world of musical thought. The ideal measure of *karawitan* scholarship (in other languages it is called *karawitanology*) may be well formulated as long as the notion of the *pathet* can be understood. Besides, in the case of the *Jawatimuran karawitan*, reviewing and explaining the *pathet* presents concisely the effort of building the basic foundation for the formation of *karawitan* scholarly studies in East Java, which up to now has not been well developed and well-established.

Therefore, discussion of the *pathet* in the Javanese *karawitan* in this study determines the urgent necessity of its further development. The main criticism in *pathet* studies, as it has developed so far by scholars, as the aforementioned Sri Hastanto, often uses the terminology of the word “Javanese *Karawitan*,” which seems to represent fully and comprehensively all the areas of the Javanese *karawitan*. Whereas the Javanese *karawitan* possesses a sub-culture, each respective style has different perspectives, concepts, discourses, and characters. Likewise, the *Jawatimuran karawitan* is endowed with unique qualities that are different from other *karawitan* styles.

THE METHOD

The information for this research has been obtained in three stages. First, the

researcher was actively involved as a participant and observer for the sake of obtaining musical data. Often musical issues are much more complicated than it appears on the surface. The researcher tries to “feel,” becomes involved as an involved person (i.e., a musician), plays the *Jawatimuran karawitan* repertoire in accordance with the research topic. However, from the beginning, the awareness of treating oneself as a researcher (rather than as a musician) is to be understood in such a way that the boundaries of conflict could be avoided entirely. The data obtained at this first stage demonstrates the tendency that the *pathet* in the context of the *Jawatimuran karawitan* is not only a matter of calculating numbers from the tone position, but also involves a more complex issue, namely, that of “musical taste.” Such data would not be possible to obtain, had the researcher only made observations, without additionally being involved as an “active participant.”

Second, the data has been obtained through interviews. The latter have been taken from musicians and musical observers who were evaluated as being competent for explaining the *pathet* issue in the *Jawatimuran karawitan*. The things that the researcher did not understand in detail while acting as a participant and observer have found an ideal answer after being confirmed or asked regarding the related sources. The third means of obtaining information was by reading various references. Reading the referential literature is essential for knowing the musical perspective of things perceived either as the same or as different by the *karawitans* in East Java, Surakarta or Yogyakarta. At the same time, it is necessary to assert that this research is different from previous studies. Simultaneously, it becomes a kind of alternative means of viewing the phenomenon of the *pathet* in a

broader musical context (*Jawatimuran*).

The next stage of the work was to analyze the acquired data. The process of analysis is not carried out simply by cerebral research, but by actively involving the musicians related to it. The researcher realizes that the *pathet* is a complex musical issue, so that the involvement of the community of musicians who perform this music is essential. This is an effort so that the results of the analysis have the truth that can be justified. Besides, by involving musicians or related figures, it seeks to highlight the discourses, ideas, and discoveries related to the *pathet* in the *Jawatimuran karawitan* from an insider's “point of view.” Likewise, the final results of the analysis are presented in the form of categories and codification of the existing discoveries, then “returned” to their source (the musicians and the Javanese *karawitan* community) to receive feedback in the form of corrections, suggestions and criticism. Thereby, in this research the *pathet* indirectly summarizes the “voices” of the *Jawatimuran karawitan* community which have not been discussed in full.

DISCUSSION

The Pathet of the Jawatimuran Karawitan

Soenarto [26], Sukei [22], Mistortoify [15], Setiawan [25], Wisma Nugraha [18], and Munardi [17] are some of the researchers who have been concerned with the *pathet* issues in the *Jawatimuran karawitan*. In this context a review of the *Jawatimuran pathet* will be more focused in the *laras slendro* (five-tone pentatonic, intervals where the distances between the tones have approximately the same frequency standard [5]), considering that the music of most of the *karawitan* area in *Jawatimuran* consists solely of the *laras slendro*. The *Jawatimuran karawitan* has

four *pathets*, namely, the *sepuluh*, *wolu*, *sanga*, and *serang*. Munardi [17] explains, albeit not in a very specific manner, that the *pathet* in the *Jawatimuran karawitan* presents a musical introduction usually carried out by playing the *rebab*, *gender*, *gambang* and *suling* [34]. An introduction is a short composition that covers all the specific tonal areas [4]. This kind of introduction which sets up the *pathet* is also called the “*pathetan*” [10].

Unfortunately, the explanation above still receives criticism from various sources, considering that not all of the *gending* repertoire of the *Jawatimuran karawitan* is performed together with the *pathetan*. For example, the *Gending alit* (small repertoire) – the *Cokronegoro*, *Samirah*, *Luwung* and *Jula-Juli* – is often played by the *buka bonang* (involving percussion instruments, such as 12 small gongs, which play a short melody or introduction, as an indication that the piece will be subsequently performed), its dramaturgy subsequently emphasized with a *kendang* or drum. Some of the *gendings* even have melodic contour forms, very similar to each other, but, nonetheless, classified into different *pathets* [13]. Munardi's view of determining the *pathet* concept in the *Jawatimuran karawitan* has also been criticized by Hastanto [10]. Hastanto, Sutton [29], and Kiesewetter [36] explained that the *pathetan* could not fully reach out and present the form of the *pathet* in a musical work or *gending*, primarily because the repertoire was more often than not performed without the

introductory *pathetan*.

Soenarto [26] and Wisma Nugraha [18] elucidate that the *pathet* concept in the *Jawatimuran karawitan* is based on the mathematical calculation formulation of the *gender* instrumental blade. Soenarto and Wisma both mentioned that the classical *gender penerus* instrument in East Java originally had ten blades, starting from tone 2 (read: *tenggok* or *ro*) and ending at tone 1 (namely, the *pethit* or *ji*). From the number of ten blades, the calculation of the appellation of the *Jawatimuran pathet* has been determined. For more details, see the following Figure 1.

| | | | | | | | | | | |
|---------------|----------------|--------------|-------------|------------|--------------|----------------|--------------|-------------|------------|---------------|
| Tone sequence | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 |
| Tone name | <i>tenggok</i> | <i>sanga</i> | <i>lima</i> | <i>nem</i> | <i>sorog</i> | <i>tenggok</i> | <i>sanga</i> | <i>lima</i> | <i>nem</i> | <i>pethit</i> |

Figure 1. Names of the tones in the *Jawatimuran karawitan*-based *gender penerus* blades.

To determine the name of the respective *Jawatimuran pathet*, the following sequence calculation is carried out from the highest to the lowest tone, if one reads the following table from right to left. For more details, see the following Figure 2.

| | | | | | | | | | | |
|----------------------|----------------|--------------|-------------|------------|--------------|----------------|--------------|-------------|------------|---------------|
| Tone sequence | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 |
| Tone name | <i>tenggok</i> | <i>sanga</i> | <i>lima</i> | <i>nem</i> | <i>sorog</i> | <i>tenggok</i> | <i>sanga</i> | <i>lima</i> | <i>nem</i> | <i>pethit</i> |
| General name | <i>Ro</i> | <i>lu</i> | <i>ma</i> | <i>nem</i> | <i>ji</i> | <i>ro</i> | <i>lu</i> | <i>ma</i> | <i>nem</i> | <i>ji</i> |
| Order of calculation | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Figure 2. The *Pathet* calculation from the high to the low tones (examine the order of the calculation column)

Furthermore, the tones that become strong accents on the *pathet* can be determined from the calculation of the *gender* blades above. For example, the *pathet sepuluh* (10) is taken presented on the count of ten (java: *sepuluh*) from the right to left tone sequence. As a result, this *pathet* name has a heavy accent (tonic) in w. The

pathet sanga (nine) and *wolu* (eight) are based on the count of the ninth and eighth tones. The details of this will be described in the following Figure 3.

| | | | | | | | | | | |
|----------------------|---------|-------|------|-----|-------|---------|-------|------|-----|--------|
| Tone sequence | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 5 | 6 | i |
| Tone name | tenggok | sanga | lima | nem | sorog | tenggok | sanga | lima | nem | pethit |
| General name | Ro | lu | ma | nem | ji | ro | lu | ma | nem | ji |
| Order of calculation | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Figure 3. The formula specifies the *pathet* name based on the calculation sequence.

Thus, the *Pathet sepuluh* bears the tone of 2 as the strongest tone. Soenarto [26] labels it as the tonic or main tone, used as the final gong (the last tone played of a piece or *gending*). Furthermore, to determine the dominant and sub-dominant tones, the ones that are still a part of the *pathet sepuluh*, the occurrence can be explained as follows.

| | | | | | | | | | | |
|---------------|---------|-------|------|-----|-------|---------|-------|------|-----|--------|
| Tone sequence | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 5 | 6 | i |
| Tone name | tenggok | sanga | lima | nem | sorog | tenggok | sanga | lima | nem | pethit |
| General name | ro | lu | ma | nem | ji | ro | lu | ma | nem | ji |

Figure 4. Tones in the *pathet sepuluh*

The result is that the *pathet sepuluh* has the main tone of 2, while the dominant tone is 5 (labeled *kempyung*). A *kempyung* is an interval separated by two tones (an interval that is somewhat close to the concept of “fifth” in Western music [10]), while the *gembyang* is a one-tone interval. The

figure above can be mapped according to the range of the tones’ areas in the *pathet sepuluh*, namely, 2 as the main tone, 5 as the dominant tone, and 6 as the sub-dominant tone (called *sub kempyung*). However, in practical reality, the *pathet sepuluh* not only contains the main tones of 2 and 5, but often makes use of other tones. Thereby it becomes apparent that the discussion of the *pathet sepuluh* is not completely exhausted.

This is followed by the *pathet wolu*. The calculation method is also the same as that of the *pathet sepuluh* above, namely by counting eight sequences from the highest tone (right) to the lowest (left). In the *Jawatimuran karawitan* the repertoire of the *pathet wolu* is the primary choice over all the other pathets. For example, in the *ludruk* performances, since they have first been established, the *pathet wolu* repertoire has always presented the primary choice, starting from the *Jula-Juli*, *gending dolanan*, *ayak*, *krucilan*, etc. The perspective of the tones in the *pathet wolu* can be explained as follows.

| | | | | | | | | | | |
|---------------|---------|-------|------|-----|-------|---------|-------|------|-----|--------|
| Tone sequence | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 5 | 6 | i |
| Tone name | tenggok | sanga | lima | nem | sorog | tenggok | sanga | lima | nem | pethit |
| General name | ro | lu | ma | nem | ji | ro | lu | ma | nem | ji |

Figure 5. Tones in *pathet wolu*



As can be seen in the figure above, the tones in the *pathet wolu* consist of: 5 as the main tone or tonic (*gembayang*), 1 as the dominant tone (*kempyung*), and 2 as the sub-dominant tone (*sub kempyung*). The tonic and dominant tones can be used as the gong (or final) tone. Next in importance is the *pathet sanga*. It is in this context that there occurs some confusion over the calculation method. By counting the number of tones from the right to the left, ideally, the *pathet sanga* bears the main tone of 3 (as can be explained by the previous explanation, especially the calculation sequence column), the dominant tone of 6, and the sub-dominant tone of 1. The calculation of the *pathet sanga* tones region can be observed in figure 6.

| | | | | | | | | | | |
|---------------|---------|-------|------|-----|-------|---------|-------|------|-----|--------|
| Tone sequence | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 5 | 6 | i |
| Tone name | tenggok | sanga | lima | nem | sorog | tenggok | sanga | lima | nem | pethit |
| General name | ro | lu | ma | nem | ji | ro | lu | ma | nem | ji |

↓ KEMPYUNG
↓ SUB-KEMPYUNG

↑ GEMBYANG

Figure 6. The tones in the *pathet sanga*

In practice, the *pathet sanga* has the main tone of 6, the dominant tone of 2, and the sub-dominant tone of 3. How does the tone of 3, which originally presents the main tone, turn into the sub-dominant tone, when even the presence of that tone cannot be used as the final gong. In regard to this, Soenarto [26] explains that the role of the main tone and the dominant tone can, indeed, be used as the final gong. According to the simple calculation of the *pathet sanga*, as presented above, 3 is the main tone, while 6 is the dominant tone. Thus, according to Soenarto [26], the *pathet sanga* has the main tone of 6, not 3. The explanation provides

a discrepancy. Wisma Nugraha [18], while discussing the issue of the *pathet* in the *Jawatimuran karawitan*, avoids any discussion of this discrepancy, as does a number of other researchers, including Sugiarto [27], Timoer [33], and Munardi [17]. A number of different opinions confront each other. According to Zaini (in a personal communication, September 13, 2016) and Kukuh Setyobudi (in a personal communication, September 16, 2016), the *pathet* calculations must be presented not in the order from the high to the low tones, but from the low to the high tones. This is best described in the following figure.

| | | | | | | | | | | |
|---------------|----|----|----|-----|----|----|----|----|-----|----|
| Tone sequence | 2 | 3 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 5 | 6 | i |
| Tone name | ro | lu | ma | nem | ji | ro | lu | ma | nem | ji |
| General name | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |

Figure 7. The real main tone position of the *pathet sanga*

Careful examination must be made of the column of calculations, which have been reversed above. If counted in the order from left to right (i.e. from the low tones to the high tones), then

the ninth tone is endowed with the number 6 (nem). At a first glance, such calculations may find their justification, especially in the context of the *pathet sanga*. However, the method of reversing the order of the calculations above is not devoid of fault; when it is counted from left to right (or low to high tones), the *pathet sepuluh* number 10 falls on the tone of 1, whereas in practice, the main tone actually bears number 2. By reversing the *pathet* calculation sequence in the aforementioned manner, the calculation continues to be flawed in the likesame manner, being right in the case of one *pathet*, but wrong in the other aspect of the

pathet, and so on. Interestingly, there is one other *pathet* available, named the *serang*. The tones in the *pathet serang* are obtained from calculations similar to the *pathet sanga* above, moving from right to left, or from the high to the low tones, with the main tone bearing the number 3, the dominant tone of 6, and the sub-dominant tone of 1.

Some scholars state (Yohan, personal communication, May 17, 2017) that the *pathet serang* has the smallest amount of musical repertoire, if compared to the other pathets. The *Jawatimuran karawitan* notation books do not mention the *gending* in the *pathet serang* at all, as confirmed by Soenarto [26], Adiyanto [1] and Tasman [31]. In other words, this *pathet* was intended not for musical concerts, or the *klenéngan*, but rather for the shadow puppet shows (and even so, in a limited pattern). The *pathet serang* is performed last in order, after all the other pathets have been played. Surwedi (in a personal communication, September 16, 2017) argues that the *gending* in the *pathet serang* was created particularly for the *Jawatimuran* shadow puppet show. Surwedi explains that the musical dramaturgy of the *Jawatimuran* shadow puppet show requires one *pathet* as the climax of the performance. The *Pathet sepuluh*, *wolu*, and *sanga* are seen as being unfit to accommodate the dramaturgical flow of the desired musical drama. The name of *Serang* was then born from the word "*Sereng*," which means rowdy, tense, i.e. very suitable for the ending or culmination of a theatrical performance.

Therefore, the function of this *pathet* is to appear at the end of the shadow puppet show with a musical dramaturgy that is swift, willful, and loud. The appropriate time for its use is also absolutely minimal. The *Pathet serang* is played particularly during the timeframe shortly before the shadow puppet show ends, not frequently anywhere else in the performance. In some

cases, the *gending* in the *pathet serang* is brought in as a sign to the audience that the *Jawatimuran* shadow puppet show is coming to an end or approaching a climax. Crawford [9] presents the following division of the *pathet* time frame in the *Jawatimuran* shadow puppet performance with puppeteer Ki Piet Asmoro in Mojokerto.

| | |
|--------------------------|---------------------|
| 1. <i>Pathet Sepuluh</i> | : 7.30 pm – 10 pm |
| 2. <i>Pathet wolu</i> | : 10 pm – 01 am |
| 3. <i>Pathet sanga</i> | : 01 am – 3.30 am |
| 4. <i>Pathet serang</i> | : 3.30 am – 5.00 am |

Figure 8. The duration of the *pathet* use is given here as it occurred during Ki Piet Asmoro's puppet show performance in 1980.

Eight years later, S. Timoer [33] made observations in another area, specifically Ki Suleman's performance at the Gempol Pasuruan. The classification of the time distribution of the *pathet* is as follows.

| | |
|--------------------------|------------------|
| 1. <i>Pathet Sepuluh</i> | : 8 pm – 9 pm |
| 2. <i>Pathet wolu</i> | : 9 pm – 2 am |
| 3. <i>Pathet sanga</i> | : 2 am – 4.30 am |
| 4. <i>Pathet serang</i> | : 4 am – 6 am |

Figure 9. The duration of the *pathet* use is given here as it occurred during Ki Suleman's puppet show performance in 1980.

The documentation by Crawford in 1980 and S. Timoer in 1988 has certainly changed to a considerable degree at this point of time. Shadow puppet performances are presently experiencing a curtailment of duration due to the demands of the present times. Moreover, the increasing duration of time for entertainment programs (labelled as *limbukan* and *gara-gara*), which automatically make use of the *pathet*, has also changed significantly. Usually shadow puppet shows end at 3.30 or 4:00 AM. Due to the shorter time for the performance, the use of the *pathet serang* has also become more

limited in its duration, no longer lasting one or two hours, but approximately 30 minutes before the stage ends (compare it with the time in the figure above). The *gendings* of the *pathet serang* in the shadow puppet shows are: *ayak*, *krucilan*, and *gemblak*. For the other varieties, especially the *klenéngan* (or the gamelan music concerts), up to the present time researchers have not found any ideal examples, including any references, documentation, or notation of Jawatimuran *gendings*, as mentioned above.

There often occurs confusion in determining the *Jawatimuran pathet*. A *gending* can be grouped into different *pathets*. Many of Jawatimuran's notated musical scores refer to the Surakarta style *pathet*, so that in this context discrepancies, confusion and bias often emerge [34]. One of the reasons is because the concept of the *pathet* in Central Java, especially Surakarta, was considered to be more established than in East Java. It does not stop there; the terminology and classification of the *Jawatimuran pathet* are often confused with each other. A *gending* can be referred to in two different *Jawatimuran pathets*. The most ambiguous genre is the *pathet sepuluh*. In this regard, Sutton further explains:

“The *pathet sepuluh*, as many musicians say, is somewhat difficult to characterize according to strictly musical criteria. *Gending* classified as *sepuluh* often consist of certain passages that clearly suggest the *pathet sanga* and others that clearly suggest the *pathet wolu*. Hence the variability involving the *pathet sepuluh* is not surprising. More remarkable are the musical pieces listed both as *wolu* and as *sanga*, which are supposedly easily distinguishable categories. A number of these involve several *gongan*, with one ending on 6, typical of *pathet sanga*, and another on 5, typical of *pathet wolu*. Others feature melodic passages typical of both

wolu and *sanga* and on *gong* tone 2, but are not classified as *pathet sepuluh*.”[34]

The *pathet sepuluh* presents an interesting case. Bambang Sukmo Pribadi (in a personal communication, August 10, 2016), Sunoro (in a personal communication, July 7, 2017), and Surwedi (in a personal communication, September 16, 2017) explained that the *pathet sepuluh* is unique where this *pathet* is an abstraction of all the existing *pathets*. Therefore, in the *Jawatimuran* shadow puppet show, this *pathet* was performed earliest of all. It is intended as a step to introduce and reach all the tonal areas in each *pathet*. Therefore, for the *pathet sepuluh*, it cannot be calculated like any other *pathet* via the tone sequence formula on the *gender penerus* blades. Thus, the strongest *tones* in the *pathet sepuluh* become distinguished and cannot be determined. The *laras slendro* tones can present the strong main tones or tonics in the *pathet sepuluh*, although most of them are usually found on tones 2 and 5. When referring to the previous explanation, in addition to the main tone, the dominant tone can also present the final *gong*. If the tone of 2 is the main tone in the *pathet sepuluh*, then ideally the tone of 5 (dominant) can also present another one of the strongest tones and become the final *gong* tone.

It is at this point that confusion often occurs. In many of the *karawitan* notations all the *gendings* endowed with the main tone of 5 are categorized as *pathet wolu*, even though they may very well be *pathet sepuluh* (an example of this case is the *Gending Gandakusuma*). Another example is the *Gending Cokronegoro*. From several references obtained, this *gending* is categorized into two different *pathets*, namely, the *sepuluh* and the *wolu*. Tasman [31], Diyat [24] and Mudiyanto [16] mention this *gending* as the *pathet sanga*, while Soenarto [26] and Adiyanto

[1] call this *gending* the *pathet sepuluh*. The following are the related *gending* notations.

| | | | |
|-----|-------|-------|-------------|
| Bk: | 6365 | 6621 | 321(6) |
| | [.1.6 | .3.2. | 6.5 .3.2 |
| | .3.2 | .6.5. | 2.1 .2.(6)] |

Figure 10. The notation of the *Gending Cokronegoro*

The question is, which is the correct *pathet*, *sepuluh* or *sanga*? Before answering that question, it is essential first to know about the tone functions in each *pathet* and their position in the existing *gending* structure. To what extent do these tones play a role in shaping the character and feeling of the *pathet*? Each *pathet* in the *Jawatimuran karawitan* has tones that are considered “biased tones,” which in this context will hereafter be referred to as “*nada sirikan*” or the tones to avoid.

The *Nada Sirikan* (The Avoided Tones)

The existence of the main and dominant tones presumes that there are some tones considered insignificant, and in this context these tones are referred to as *nada sirikan* (taboo, in Sutton [30] called “avoided tones”). The explanation and analysis of the *nada sirikan* are essential and directly connected to the sense of the *pathet* in the *Jawatimuran gendings*. The *nada sirikan* are tones of “refraction,” or tones that can weaken the sense and the character of the *pathet*. For example, in the *pathet wolu*, the more *nada sirikan* (avoided tones) there are, the *pathet wolu* taste becomes weaker or more biased. Vice versa, the less *nada sirikan* are present, the character and the sense of the *pathet* associated with it will be

firmer and clearer. To find out the positions of the *nada sirikan* in a *pathet* is relatively easy – by determining its place under the main tone of a *pathet*. For more details, see the following figure.

Knowing the position of the avoided tones, it will be possible to determine the character and sense of the *pathet* of a *gending*. The issue of the confusion over the

| Name of <i>Pathet</i> | Main Tone | Dominant Tone | Avoided Tone |
|-----------------------|-----------|---------------|--------------|
| <i>Wolu</i> | 5 | 1 | 3 |
| <i>Sanga</i> | 6 | 2 | 5 |
| <i>Serang</i> | 3 | 6 | 2 |
| <i>Sepuluh?</i> | 2 | 5 | 1 |

Figure 11. The position of the *nada sirikan* (Avoided Tones)

pathet in the *Gending Cokronegoro* above can be answered. When seen in the figure above, the researcher endows the “question mark (?)” sign to the *pathet sepuluh*. The sign refers to the previously held assumption that the *pathet sepuluh* is able to reach all the tones in its function as the main tone (tonic). However, the information about avoided tones presented above is essential for analyzing whether or not the tone position is strong in a *pathet*. If the *pathet sepuluh* can reach all tone areas as the main or final tone (gong), does this mean that each *gending* can be called or categorized as the *pathet sepuluh*? The answer is no. This is where the importance of analyzing the position of avoided tones can be sensed. A *gending* cannot be immediately classified in a *pathet sepuluh* as far as the *main tones* (which occupy the heavy beat position, which is called in Javanese *ulihan* or *seleh berat*) remain inclined towards a specific *pathet* character: the *wolu*, *sanga*, and *serang*. Conversely, a *gending* (on *pathet wolu*, *sanga*, and *serang*) that has too many avoided tones indicates that it is a *pathet sepuluh*. To find out the *pathet* category in the *Gending Cokronegoro*, it can be analyzed as follows.



First, we must understand the concepts of the *padhang* and the *ulihan* in the *gending*. The *padhang* (abbreviated as p) is a motion of the melody that is considered to be incomplete, and it can also be referred to as a *seleh ringan*, or a question sentence. The *ulihan* (abbreviated as u) is the motion of the melody which completes it (in Javanese: *seleh berat*, or answer). Musical analysis of the *gending* is done by dividing the structure of the musical composition into melodic sentences, in reference to the opinion of Hastanto [10] about phrases or *gatra*. A melody always consists of several sentences (*kenongan*), and each sentence consists of several phrases. The phrases or *gatra* are the smallest units of melodic sentences. The case of the *Gending Cokronegoro* can be described as follows.

| Molody sentences | | | | | Melody Sentences | | | | |
|------------------|---|---|---|--|------------------|---|---|---|--|
| Prhases | | | | | Prhases | | | | |
| 1 | 6 | 3 | 2 | | 6 | 5 | 3 | 2 | |
| Gatra | | | | | Gatra | | | | |
| Kenongan | | | | | Kenongan | | | | |

Figure 12. Analysis of melody sentences on *Gending Cokronegoro*

In the next step, after the melody sentence is known, then the classification is carried out according to the *padhang* and the *ulihan* (or question and answer sentence) as follows.

| Tone | .1.6 | .3.2 | .6.5 | .3.2 | .3.2 | .6.5 | .2.1 | .2.6 |
|--------------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| First layer | p | U | p | u | p | u | p | u |
| Second layer | P | | u | | p | | u | |

Figure 13. Analysis of *padhang* (p) and *ulihan* (u) on *Gending Cokronegoro*

In the analysis presented above the *padhang* and the *ulihan* are divided into two layers. The first layer demonstrates the elaboration of the *padhang* and the

ulihan in half of the melody's sentence or the two *gatra*. In contrast, the second layer manifests the elaboration of the *padhang* and the *ulihan* in one melodic sentence. Based on the figure above, it can be seen that the final tone positions filling the first layer, namely, the *padhang*, pertain to the tones 6,5,2,1, and the first layer, the *ulihan*, pertains to the tones 2,2,5,6. While the second layer, the *padhang* represents tones 2 and 5, the second layer, *ulihan* represents tones 2 and 6. Based on this analysis, the *Gending Cokronegoro* is included in the *pathet sanga*, emphasizing heavy tones (*ulihan*) 6 and 2 (see the explanation about the previously mentioned *pathet sanga*). Based on this analysis, the *Gending Cokronegoro* is included in the *pathet sanga* because on the *ulihan* side, the majority of the tones are 2 and 6. These tones occupy the position as the main tone (*seleh berat*) and the dominant tone. It is included in the *pathet sanga* category (see the explanation of the previous *pathet* analysis).

CONCLUSION

The concept of *pathet* in *Javanese karawitan* is different from the two other common styles, the Surakarta and Yogyakarta. This proves that every musical culture possesses its own unique character and style. The *Jawatimuran karawitan* can still be seen as a "subordinate style of music," because it does not possess a strong cultural referential base, such as the royal palaces in Surakarta and Yogyakarta. However, as the result of the musical analysis of *Jawatimuran karawitan*, new concepts have been brought to light, one of which relates to *pathet* and *nada sirikan* (the

avoided tones). This discovery is important as an initial effort to foster a critical study of the phenomenon of traditional music in every region of Indonesia, especially Java. The concept of the *pathet* and the avoided tones in *Jawatimuran karawitan* is an early indication that the study of musical culture continues to expand and develop and is not in the least static.

Every region in Java possesses a musical style which should continue to be explored and developed. Indirectly, this study also seeks to provide another alternative in reading and perceiving the phenomenon of music by turning to the perspective of an insider, considering that an immense

amount of *karawitan* studies in various regions of Indonesia makes use of only one perspective, that pertaining to the Surakarta or the Yogyakarta musical tradition. The study of *pathet* and avoided tones can be used as a starting point to build a scholarly foundation for *Jawatimuran karawitan* and an alternative means of perceiving the musical culture of *Javanese karawitan* (which is not limited to Surakarta and Yogyakarta). Analysis of the *pathets* and the *nada sirikan* still leaves us with a number of unresolved problems. For this reason, it is necessary to undertake other studies of a similar kind to develop the Javanese musical discourse more diversely and dynamically.

REFERENCES

1. Adiyanto. *Balungan Gending Jawatimuran* [Tone Framework of the Jawatimuran karawitan]. Surabaya: C.V. Kurnia, 2016. 45 p. (In Indonesian)
2. Alves, B. Kembangan in the Music of Lou Harrison. *Perspect. New Music*. 2001, pp. 29–56.
3. Becker, J. Some Thoughts about Pathet. *International Musicological Society: Report of the 12th Congress*. 1977, pp. 81–98.
4. Becker, J., and Becker, A. A Grammar of the Musical Genre Srepegan. *Asian Music*. 1982. Vol. 14, No. 1, pp. 30–73.
5. Brinner, B. A Musical Time Capsule from Java. *J. Am. Musicol. Soc.* 1993. Vol. 46, No. 2, pp. 221–260.
6. Brinner, B. At the Border of Sound and Silence: The Use and Function of Pathetan in Javanese Gamelan. *Asian Music*. 1989. Vol. 21, No. 1, pp. 1–34.
7. Brinner, B. Cultural Matrices and the Shaping of Innovation in Central Javanese Performing Arts. *Ethnomusicology*. 1995. Vol. 39, No. 3, pp. 433–456.
8. Carterette, E. C., and Kendall, R. A. On the Tuning and Stretched Octave of Javanese Gamelans. *Leonardo Music J.* 1994, pp. 59–68.
9. Crawford, M. Indonesia: East Java. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, pp. 165–209.
10. Hastanto, S. *Konsep Pathet dalam karawitan Jawa* [Pathet Concept in Javanese karawitan]. Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta, 2009. 23 p. (In Indonesian)
11. Hastanto, S. *The Concept of Pathet in Central Javanese Gamelan Music*. Doctoral thesis, Durham University, 1985. 64 p.
12. Hood, M. *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*. New York: Da Capo Press, 1954. 45 p.
13. Hughes, D.W. Deep Structure and Surface Structure in Javanese Music: A Grammar of Gending Lampah. *Ethnomusicology*. 1988. Vol. 32, No. 1, pp. 23–74.

14. Kunst, J. *Music in Java: Its History, its Theory and its Technique. Vol. 2.* Hague: Martinus Nijhoff, 1973. 67 p.
15. Mistortoify, Z. *Ong-Klaongan dan Lè-Kalèllèan Estetika Kèjhungan Orang Madura Barat* [Ong-Klaongan and Lè-Kalèllèan West Madurese Aesthetics of Kèjhungan]. Doctoral thesis. Universitas Gadjah Mada, 2015. 41 p. (In Indonesian)
16. Mudiyanto, *Notasi Genderan Sena'in* [Sena'in version of Genderan Notation]. Surabaya: Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya, 1981. 3 p. (In Indonesian)
17. Munardi, A. M. *Pengetahuan Karawitan Jawa Timuran* [East Javanese Karawitan Knowledge]. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan, 1983. 9 p. (In Indonesian)
18. Nugraha Christianto, W., Haryono, T., and Lono L., Simatupang, G. R. Pathêt: di Atas Kertas dan di Atas Panggung Wayang Kulit dalam Perspektif Teori Praktik [Pathêt: on Paper and on Stage in Shadow Puppets in Practical Theory Perspectives]. *Resital Jurnal Seni Pertunjukan*. 2009. Vol. 10, No. 2, pp. 165–177. (In Indonesian)
19. Perlman, M. A Grammar of the Musical Genre Srepegan. *Asian Music*. 1983. Vol. 14, No. 1, pp. 17–29.
20. Perlman, M. Conflicting Interpretations: Indigenous Analysis and Historical Change in Central Javanese Music. *Asian Music*. 1996. Vol. 28, No. 1, pp. 115–140.
21. Perlman, M. The Social Meanings of Modal Practices: Status, Gender, History, and Pathet in Central Javanese Music. 1998. *Ethnomusicology*. Vol. 42, No. 1, pp. 45–80.
22. Rahayu, S. *Garap Sindhenan Jawa Timur Surabayan* [Garap on East Java Sindhenan in Surabaya]. Surakarta: ISI Press, 2017. 57 p. (In Indonesian)
23. Roth, A. R. *New Composition for Javanese Gamelan*. Doctoral thesis. Durham University, 1986. 76 p.
24. Sariredjo, D. *Notasi Rababan Gending-Gending Suroboyo* [Rababan's Notation of Suroboyo's Repertoire]. Surabaya: Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya, 1981. 23 p. (In Indonesian)
25. Setiawan, A. Konfigurasi Karawitan Jawatimuran [Jawatimuran Karawitan Configuration]. *Gelar Jurnal Seni Budaya*. 2013. Vol. 11, No. 1, pp. 1–14. (In Indonesian)
26. Soenarto, *Tehnik Tabuhan Karawitan Jawa Timur Gaya Mojokerto-Surakarta* [The Technique of Playing East Javanese Karawitan Instruments in the Mojokerto-Surakarta Style]. Surakarta: CV. Cendrawasih, 2011. 34 p. (In Indonesian)
27. Sugiarto, A. Karawitan Pakeliran Gaya Jawa Timuran [Karawitan in a Shadow Puppet Show in the East Javanese Style]. *Resital Jurnal Seni Pertunjukan*. 2013. Vol. 10, No. 2, pp. 106–111. (In Indonesian)
28. Sumarsam. *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. University of Chicago Press, 1995. 123 p.
29. Sutton, R. A. Musical Pluralism in Java: Three Local Traditions. *Ethnomusicology*. 1985. Vol. 29, No. 1, pp. 56–85.
30. Sutton, R. A. *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge University Press, 1991. 132 p.
31. Tasman Ronoatmojo, S. *Notasi Rebaban Gending-Gending Suroboyo* [Rababan's Notation of Suroboyo's Repertoire]. Surabaya: Bidang Kesenian Kantor Wilayah Departeman P dan K Propinsi Jawa Timur bersama Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya Yayasan Badan Pembina Perguruan Tinggi Wilwatikta Surabaya, 1981. 24 p. (In Indonesian)
32. Tenzer, M. The Life in Gendhing: Current Approaches to Javanese Gamelan. *Indonesia*. 1997, pp. 169–186.

33. Timoer, S. *Serat wewaton padhalangan Jawi Wetanan* [The Book to Understand Jawatimuran Shadow Puppets]. Balai Pustaka, 1988. Vol. 2. 8 p. (In Indonesian)
34. Vetter, R. Flexibility in the Performance Practice of Central Javanese Music. *Ethnomusicology*. 1981. Vol. 25, No. 2, pp. 199–214.
35. Walton, S. P. Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2007. Vol. 65, No. 1, pp. 31–41.
36. Wong, D., and Lysloff, R. T. A. Threshold to the Sacred: The Overture in Thai and Javanese Ritual Performance. *Ethnomusicology*. 1991, pp. 315–348.

About the author:

Aris Setiawan, Ph.D. (Performing Arts Studies, Gadjah Mada University), Lecturer at the Department of Ethnomusicology, Indonesian Institute of the Arts (57126, Surakarta, Central of Java, Indonesia), **ORCID: 0000-0003-2866-7061**, segelas.kopi.manis@gmail.com

Об авторе:

Сетиаван Арис, Ph.D. (Исполнительское искусство, Университет Гаджа Мада), преподаватель кафедры этномузыкологии, Индонезийский институт искусств (57126, г. Суракарта, Центральная Ява, Индонезия), **ORCID: 0000-0003-2866-7061**, segelas.kopi.manis@gmail.com



GEMMA RUIZ VARELA , FIDEL RODRÍGUEZ LEGENDRE

Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, Spain

ORCID: 0000-0002-9957-8050, g.ruiz@ufv.es

ORCID: 0000-0002-8329-3712, f.rodriguez.prof@ufv.es

Mindfulness and Online Music for Channeling Stress in Primary School Students During the COVID-19 Pandemic in Spain

On 11 March 2020, the World Health Organization declared an international pandemic state of emergency, in the face of the public health crisis caused by COVID-19. Since that day, Spaniards have faced the situation of confinement in their homes, while sanitary containment measures have restricted mobility, reducing economic and social activity, in addition to paralyzing productive work in numerous sectors.

In these circumstances the scope of which cannot be predicted in all its consequences and dimensions as of now, one of the most affected social sectors has been the population of children, adolescents and young people. At this point, this sector has been affected in its educational work, as well as in leisure time activities, having been deprived of the social interactions necessary for the process of socialization and formation of personality.

Based on the aforementioned situation, when an important record was detected on the levels of stress, anxiety and behavioral problems, it was seen fit to implement Mindfulness and Music Education sessions online, with the main objective of channeling the problems of behavior, stress and anxiety generated by confinement through an online methodology. The dynamics was studied with primary school students in Madrid. In order to evaluate the impact of this interventional action, a quasi-experimental design was structured from the methodological point of view, establishing the application of Mindfulness and Online Music Education sessions as an independent variable, and changes as a dependent variable, behavior, stress and anxiety. Next, an incidental non-probabilistic sampling was established, with a total of 130 participants (77% girls and 23% boys), with the mean age of the children of 9.407 (DT = 2.393), 100% of whom were Primary Education students.

The following social networks were used as tools for communication and socio-digital interaction: WhatsApp, Zoom and Instagram, in order to implement the exercises used in the MindfulnessBased Stress Reduction (MBSR) program by Kabat-Zinn (1979) of the activities of the Musical Education area corresponding to Primary Education, while for data collection an adaptation of the questionnaire “Five Facet Mindfulness Questionnaire” (FFMQ) by Baer et al. (2006), as well as the JASP 0.13.1 application, SPSS and an excel spreadsheet for processing.

Regarding the results and the main objectives, the attempt was made to channel the level of stress and anxiety among the participants, in terms of behavioral problems, achieving a partial reduction. In this way, and based on inferential statistics, the presence of a strong positive linear correlation between age, conceived as a quantitative ratio variable, and online sessions, as the independent variable is deduced, resulting in 0.979. As a recommendation for future work, a larger sample must be taken in order to establish more general results, reinforce the guidelines dictated to teachers both to carry out Mindfulness and Music Education activities online and establish criteria for inclusion and exclusion.

Keywords: Mindfulness, Music Education, COVID-19 and Online Music, digital divide, stress and anxiety.

For citation / Для цитирования: Ruiz Varela G., Rodríguez Legendre F. Mindfulness and Online Music for Channeling Stress in Primary School Students During the COVID-19 Pandemic in Spain // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 125–136. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.125-136.

ГЕММА РУИС ВАРЕЛА, ФИДЕЛЬ РОДРИГЕС ЛЕГЕНДРЕ

Университет Франсиско де Витория, г. Мадрид, Испания

ORCID: 0000-0002-9957-8050, g.ruiz@ufv.es

ORCID: 0000-0002-8329-3712, f.rodriguez.prof@ufv.es

Медитация и Онлайн-музыка для устранения стресса у учеников начальной школы во время пандемии COVID-19 в Испании

11 марта 2020 года Всемирная организация здравоохранения объявила международное чрезвычайное положение в связи с пандемией перед лицом кризиса общественного здравоохранения, вызванного COVID-19. С того дня испанцы столкнулись с ситуацией изоляции в своих домах, в то время как санитарные меры сдерживания ограничили мобильность, снизили социальную активность, а также парализовали продуктивную работу во многих секторах экономики.

В этих обстоятельствах, масштабы которых невозможно предсказать во всех их последствиях и измерениях, самыми уязвимыми являются дети, подростки и молодёжь. На данный момент возникают трудности в образовательной работе, а также в проведении досуга, поскольку он лишён социальных взаимодействий, необходимых для процесса социализации и формирования личности.

Исходя из ситуации, когда появились признаки роста уровней стресса, тревожности и поведенческих проблем, было сочтено целесообразным проводить онлайн-занятия по музыкальному образованию с основной целью – преодолеть названные проблемы. Динамика изучалась с учениками начальной школы в Мадриде. Чтобы оценить влияние направленного действия, квази-экспериментальный план был структурирован с методологической точки зрения, устанавливая применение сеансов медитации онлайн-музыкального образования в качестве независимой переменной и изменений в качестве зависимой переменной, – поведения, стресса и беспокойства. Затем была создана случайная, не вероятностная выборка, всего 130 участников (77% девочек и 23% мальчиков) со средним возрастом детей 9,407 лет (DT = 2,393), 100% из которых были учащимися начальной школы.

В качестве инструментов для общения и социально-цифрового взаимодействия использовались следующие социальные сети: WhatsApp, Zoom и Instagram для выполнения упражнений, используемых в программе «MindfulnessBased Stress Reduction» (MBSR) Кабат-Зинна (1979) в рамках деятельности, соответствующей начальному музыкальному образованию, а для сбора данных адаптирована анкета «Five Facet Mindfulness Questionnaire» (FFMQ) Баэра и др. (2006), а также приложение JASP 0.13.1, SPSS и электронная таблица Excel для обработки.

Была предпринята попытка частичного снижения уровня стресса и тревоги среди участников с точки зрения поведенческих проблем. На основе выводимой статистики определено наличие сильной положительной линейной корреляции между возрастом,



рассматриваемым как количественная переменная, и онлайн-сеансами как независимой переменной, в результате получилось 0,979. В качестве рекомендации для будущей работы необходимо взять более крупную выборку для получения общих результатов, усилить методические рекомендации, предписываемые учителем о том, как проводить мероприятия по медитации и музыкальному образованию в Интернете, и установить критерии для их оценки.

Ключевые слова: медитация, музыкальное образование, COVID-19 и онлайн-музыка, цифровой барьер, стресс.

INTRODUCTION

In January 2020, the World Health Organization (WHO) declared that the coronavirus outbreak detected in the city of Wuhan (China) was a public health emergency of international concern. Subsequently, on March 11 the WHO established in its evaluation of Covid-19 that this new coronavirus can be characterized as a pandemic. So on 14 March in Spain a state of alarm was decreed for the sake of stopping the expansion of this new coronavirus. In this state of emergency no one was allowed to leave their homes with the exceptions established in article 7 of Royal Decree 463/2020 of March 14 which declared the state of alarm for the management of the health crisis situation caused by Covid-19.

Although being necessary at that time, the effects of the confinement on citizens were negative. In the first place, there were very negative psychological sequelae, such as increased stress, anguish, confusion, anger, boredom and frustration, as well as an increase in dangerous addictions.

In the field of education, one of the main problems caused by the pandemic was the growth of the digital divide among students from different social classes, in addition to problems in the learning process due to the substitution of face-to-face teaching with online classes, as well as a significant drop in student achievement.

To the above aspects must be added the bombardment of information about this new disease and the consequent situation of stress and anxiety generated in the population in addition to the confinement itself, whose effect has been counterproductive, leaving a series of very serious negative consequences. It is precisely within the framework of the previous scenario that Mindfulness was applied, which according to the experts worth highlighting two very relevant figures: Thich Nhat Hanh and Jon Kabat-Zinn. Kabat-Zinn (1979), Lazar et al. (2005), Kemeny (2012), Páez, Díaz and Hernández (2016) Segovia (2019), after eight weeks of practice you can reduce stress and anxiety levels (in combination with Music Education activities as was our case).

Based on the above considerations, it is worth highlighting two very relevant figures: Thich Nhat Hanh and Jon Kabat-Zinn. Kabat-Zinn, used Mindfulness as a complement to medical treatments for pain (Parra et al. 2012) and in 1979, founded a Stress Reduction and Relaxation clinic in Massachusetts creating the program called MindfulnessBased Stress Reduction (MBSR) eight weeks long (Melero, 2015). Numerous studies establish that this technique significantly reduces levels of stress and anxiety in humans.

Regarding Music Education, which is the other factor of study in this proposal, it is indispensable to mention Marta Toro,

the creator of the "Grow with Confidence" method for improving care (2011), which, being based on music and relaxation, improves the attention span and reduces anxiety in children between 7 and 12 years old. This is a digital platform for supporting parents and educators which aims to improve the well-being of children and their environment during the various stages of their growth. It is ideal for use in schools, in consultations and at home. The method has been scientifically tested by the Faculty of Sciences of the University of Vienna in a clinical trial with 156 children with very positive results (Toro, 2011).

In short, this pandemic has generated significant levels of stress, anxiety, and fear as the result of the total confinement of the population, to which should be added the increase in behavioral problems and psychological imbalances. Therefore, the introduction of the combined techniques of Mindfulness and Music Education by means of an online methodology has been rightly estimated.

MINDFULNESS PRACTICE AS A FORM OF IMPROVING YOUR HEALTH. REVIEW OF STUDIES

Currently there exists a disconnection between the body and the mind; In other words, people live with the body in the present time and in the physical space in which they are temporarily located, but with the mind elsewhere, and sometimes automatically thinking about the past or the future, leaving aside living in the present or concentrating on this very moment. This process is what is known as the autopilot. Martín-Ausero and García de la Banda (2007), defining it as "an attitude in which the person is aware of the thoughts that refer to the past or the future, instead of focusing on the present" (p.23). This expresses the frequent occurrence

when a person, when performing a particular task, tends to anticipate or focus on issues that have no relation to what he or she is doing at that very moment, thereby creating unconscious habits.

Segal, Williams, and Teasdale (2017) comment that we can spend hours on that automatic pilot, without realizing what we are really doing. During the period in which our mind wanders, without being present or aware of what is being done, we are much more vulnerable to problematic or negative situations. When our mind acts in the like manner on an automatic pilot, our brain activates judgments, previous concepts, comparisons, anticipations, memories ... and our mind wanders without any guidance, usually taking into account the past or the future (Losa and Simón, 2013).

On automatic pilot, all the thoughts, sensations, feelings (of which we are not aware) can produce old habits of thought that what they do is worsen our mood (Segal, Williams, & Teasdale, 2017). Santamaría et al. (2006) comment that the practice of Mindfulness would allow us to become aware of the present moment, to attract our mind to the circumstance that we have to carry out immediately.

For Melero (2015), the concept of Mindfulness and its practice would make us aware of our thoughts, feelings and bodily sensations. In addition it would teach us to make relevant decisions, instead of automatically reacting to thoughts and feelings as if they were real.

Kabat-Zinn (1990) observed the effect that the practice of Mindfulness tends to reduce emotional reactivity. This reactivity refers to the distancing of emotions (accepting them), so that they do not affect us so much; that means accepting emotions as they come. In other words, it seeks to become aware of the need not to make judgments about thoughts that are

passing through the mind, and if negative circumstances are occurring – or have happened – we must learn to accept them, trying not to be reactive with harmful emotions.

In this sense, and in relation to the previous assessment, Simón (2010) points out that when we practice Mindfulness we become aware of the mental activity experienced at that time, while Melero (2015) highlights the absence of reactivity such as the ability of “knowing how to respond, instead of reacting impulsively to situations, thoughts, emotions, etc. In other words, not being trapped by them or rejecting them” (p. 208).

At the neurobiological level, this reactivity is found in the amygdala and the prefrontal cortex, while Hözel et al. (2010) cited in Hita E. M. (2018), discover in their results that, after practicing Mindfulness, the amygdala became smaller and connectivity with other areas of the brain decreases.

On the other hand, and in line with everything that happens in our brain when practicing Mindfulness, Lazar et al. (2005), “used magnetic resonance imaging to observe the brain of expert meditators” (Tealde, 2016, p. 8), verifying that the regions associated with attention, internal consciousness and sensory processing (prefrontal cortex and the right anterior insula) they evidenced a thickening of these parts. On the contrary, the amygdala was more reduced in the meditators than in those who did not meditate (Hervás, Cebolla & Soler, 2016, p. 119). “The amygdala is a subcortical structure associated with emotions, whose main function is to send information related to fear and anxiety” (Villegas et al., 2015, cited in Tealde, 2016, p. 4).

Finally, it should be noted that after eight weeks of practice the changes occurring in the brain begin to be apparent, achieving an improvement in working memory and

sustained visual attention as well as an increase in performance and a noticeable decrease in distraction after this training in mindfulness (Segovia, 2019).

Furthermore, Kemeny et al. (2012) found in their study that after eight weeks of the practice of Mindfulness, teachers exhibited fewer negative emotions, a reduction in negative feelings, a reduction in anxiety and an increase in states of positive moods (cited in Body, Ramos, Recondo and Pelegrina, 2016).

MUSICAL EDUCATION AS A FORM OF IMPROVING YOUR HEALTH. REVIEW OF STUDIES.

Music has been shown to have incredible benefits in people with stress, depression, with different pathologies and addictions. This practice has had beneficial repercussions on the physical as well as on the emotional level.

According to studies conducted by Vaillancourt (2009), music can fulfill various functions: it can be listened to without further ado, it can be used as an educational method, it can be studied for the sake of interpreting it, and it can be used in therapy as a means for improving, maintaining or restoring the physical and psychological condition of a person. In the same way Killingsworth and Gilbert (2010) establish that when a subject achieves mindfulness in the present moment (by focusing on the content of his mind at the same moment), he will achieve a greater state of well-being, because he is living fully consciously at the present moment, here and now. In this sense, as the result musical education focus on attention is improving notably, since the practice itself requires the mechanism of concentration as an essential element to practice it.

In addition to the previous point, Martín et. al (2014) affirm that emotional intelligence can be educated through music,

since this is a good vehicle to allow us to affect our emotions, detect them, label them correctly, regulate them using our control capacity and take advantage of them constructively. In this sense, Correa (2010) contributes in his studies the psychological effects of music, demonstrating its aid in the control of pain, fear, or anxiety...and providing the strategies for the functional use of music in the different subjects which are taught in educational centers. Likewise, Lacárcel (2003) researches Music Education from the perspective of providing a path that contributes to psychic and emotional development, providing us with the necessary balance for achieving an adequate level of well-being and happiness, since it not only fulfills a strictly educational function, when we speak of musical learning, but also serves other purposes, since it encourages the discovery of our own inner world, communication with "the other" and the capture and appreciation of the world around us.

Albornoz (2008) studies how music, with the help of techniques and models adapted to the individual and/or group needs of the classroom, encourages emotional exploration by establishing self-knowledge and with it the development of meaningful strategies to face and solve learning problems, since it embraces the emotional dimension, which contributes to developing the motivation to learn. In addition, the process of approaching and understanding emotional life could imply the increase of a positive concept about oneself, or a considerable improvement of self-esteem. Ruiz and Rodríguez (2018) came to the conclusion in their study that the correlations between the "psychoaffective context," the "affective management context," the "psycho-affective context," and "socio-perceptual context" are all very strong in the musical practice.

In summary, emotional well-being is an indicator of the students' motivation in the activities and tasks proposed to them in the classroom. Thus, when we identify disinterest, there is an emotion which sustains it. Recognizing emotions in learning processes means stimulating and enhancing creative activity for the sake of promoting meaningful learning, which translates into global well-being. Therefore, working by means of Mindfulness and music around the difficulties related to anxiety, stress and behavior problems in the confined state of the COVID pandemic, seeking personal and academic development, presents a way for permeating study and stimulating motivation, responsibility and commitment, in order to adopt a posture which contributes to facing the challenge of study.

METHODOLOGY

For the sessions, the main Mindfulness training techniques used in the Kabat-Zinn Mindfulness-Based Stress Reduction (MBSR) program were implemented:

1. A Mindfulness breathing exercise
2. A body-scan (the awareness of your body sensations)
3. Mindfulness in activities of daily life (washing, showering ...).

Different types of relaxations were also performed in which the mind is fully conscious (Jacobson relaxation and guided massages). During the live sessions, direct observation was used in which the following aspects were observed: it was necessary to detect if all the participants were doing the session, how they behaved, if they had their eyes closed, and if they were still and comfortable in their places.

At the same time of the Mindfulness sessions, the program Grow with confidence by Marta Toro (2010) was used, aimed at children between 7 and 12 years old, taking advantage of the windows of opportunity

or stages of development that open during this age and that would be decisive in the child's development. This is a supportive musical method for parents and teachers which teaches children how to relax and, at the same time, increase their capacity for concentration and attention, trying to gain confidence and selfconfidence.

The method is based on various concepts of modern neuropsychiatry, such as the epigenetic origin (the genes that are more responsive to the environment) of disorders such as ADHD (correcting ADHD), and the knowledge of the different stages or jumps of neurological development of a being human. During their respective stages of growth, children develop certain types of brain waves that will determine their behavior, their ability to learn and their emotions. On the other hand, sounds are vibrations with different frequencies transformed into electrical signals that are connected to our CNS (central nervous system) and to neurological networks.

By means of music, relaxation is sought and taught in children and, in addition to increasing their capacity for concentration and attention, improves their caution and their confidence. For this purpose, seven musical pieces are used with voice guidance of 5 to 8 minutes each. These contain specific sounds, spoken texts, and cyclical rhythms designed to create an environment suitable for relaxation and concentration. The language is simple and the instructions are easy to follow. In this sense, we will go on to detail the different steps and components:

1. **A special place:** Here the children will learn to configure their personal space in a positive and creative way; an inner place where they will feel safe and confident, and that they can evoke whenever they want or need to do so. Similarly to a laboratory, in this special place they will be able to process,

explore and create their own references and patterns of balanced maturation. It will be an indispensable tool that will serve them for a lifetime.

2. **Respiration:** A vital process that allows the oxygenation of the body. Conscious rib and abdominal breathing is learned easily.

3. **Hemispheric Harmonization:** improves the cognitive and emotional capacity. The two cerebral hemispheres, reflexes, laterality and sensations are provided with exercises.

4. **The body scheme:** improves the body image and must be perceived as a crucial aspect in the evolution of children, in self-esteem and self-concept, and is essential in the development of social relationships.

5. **Energy balance:** Attention, memory and emotional balance are worked on by means of an exercise dedicated to stimulating maturation patterns.

6. **Decision making:** A counterpoint is established between internal and external sensations, so that children become able to learn to differentiate their internal world from their external perceptions and to balance these two. This chapter also dramatizes mistakes in its search for an easy and effective solution.

7. **Urban life:** Although many times it is thought that the ideal is to live in the countryside, close to nature, there are many people who live in the city where they also learn things which the countryside does not give you. It simply requires a different kind of attention and rhythm. This chapter works on developing a sense of personal autonomy in the city itself.

Next, the guidelines that were followed to apply the method were those indicated by the author:

– Listen to the melodies and observe the indicated procedures at least twice a week in order to establish a routine.

- Listen to 1 exercise per session (for 7 minutes a day).
- Always start with the first piece.
- From here, the order is random and will depend on the children.
- The listening time will be adapted to the children's plan.
- During the listening, children must seek a relaxed posture.

DATA ANALYSIS: EVALUATION OF THE ACTIVITY

Next, we will give an account of the aspects related to the sample and the data that were the object of the processing, obtained once the activity explained in the previous section has been completed, by applying a questionnaire.

Methodology

For the present investigation a quantitative methodology and a non-experimental design were used. The “survey” was applied as a method of collecting information from our sample, consisting of the students who have participated in the activity. As an evaluation instrument, the Five Facet Mindfulness Questionnaire (FFMQ) (Baer et al. 2006), cited in Melero (2015) was used. It is a test to achieve the state of self-assessment, which was posed in each session, through multiresponse questions, with the usual format in this type of research (Martín, 2004). This measures the general trend of mindfulness in the state of ‘here and now’ from the following five skills:

1. Observation: knowing and feeling the external and internal experiences, such as sensations, emotions or thoughts.
2. Description: being able to detail those sensations, thoughts, emotions ... that were felt during the practice.
3. Acting with awareness: being able to act with awareness at the present moment in

the here and now and to be able to lead the mind to this very moment.

4. An absence of judgment: perceive the thoughts which go through your head while you are practicing Mindfulness, but do not judge them.

5. An absence of reactivity: do not react impulsively to various situations and feelings.

The FFMQ includes 39 items with a scale from 1 to 5 according to the degree of each statement, from “very rarely” to “always.” Each factor has 8 items. The alpha quotient for each factor is between 0.75 and 0.91. In this study the version translated into Spanish by Cebolla et al. (2011) is the one which possesses the alpha coefficient of 0.88 (Melero 2015). However, the presence of such young participants creates the necessity for an adaptation to this questionnaire.

Statistics and Samples

The population is defined by the totality of Primary Education students between 7 and 12 years old in Madrid. Based on this point, an accidental non-probabilistic sampling technique was used and the process consisted of making the activity known to all students from the Madrid educational centers who could participate voluntarily in the class which took place on April 18, 2020. This study involved 130 pupils aged between 7 and 12 years who attended the online dynamics class taught.

Analysis of the Data

The SPSS Statistics 22 program was used for data analysis. The analyzes developed are divided into two types: descriptive analysis and correlational analysis. Basic descriptive analyses are carried out (absolute frequencies, percentages and measures of central tendency and dispersion for the variables contemplated in the study). Regarding the



correlational analysis, Pearson's correlation coefficient was applied to assess whether there were any relationships between the variables studied, especially for assessing the possible relationships between the variables in the study.

Once these considerations have been established, we will now present the results obtained in the investigation.

The Instrument

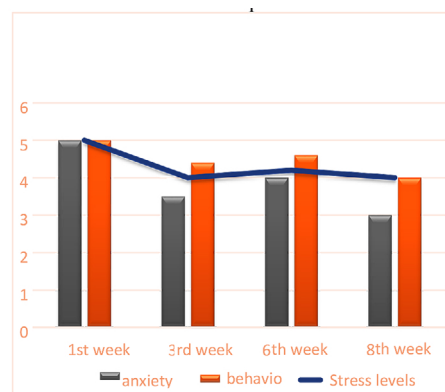
The FFMQ questionnaire designed for this activity establishes the scale of 39 items, with the evaluation scale from 1 to 5 (from “very rarely” to “always”). The alpha quotient for each factor is between .75 and .91. This study makes use of the version translated into Spanish by Cebolla et al. (2011), which possesses the alpha coefficient of .88 (Melero 2015)

Results of the Evaluation of the Main Variables

In the first place, and in relation to the main objective, when channeling the problems of behavior, stress and anxiety generated by the confinement through Mindfulness and Music Education, it has been proven that some levels of anxiety and stress become very well channeled. However, behavioral problems have continued in the case of some of the children (Figure 1). With regard to the behavioral problems, a greater channeling effect has possibly not been achieved, since we consider that a greater margin of time would have been necessary to achieve a positive effect of this parameter.

In terms of attention and mindfulness (concentrating on the “here and now”), better results were achieved than with the anxiety levels, since all the participants acquired essential and simple guidelines with daily exercises to perform individually at home. In addition, they were also given a guide so

Graph 1: Stress Levels, Anxiety and Behavioral Problems

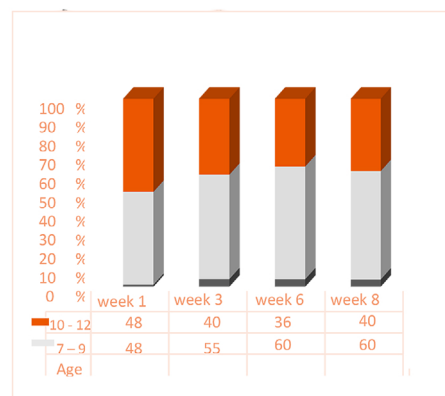


Source: SPSS

that they themselves could carry out a daily follow-up of how they were before doing the practice, how the day had developed and what was the bodily and mood-related situation after engaging in this practice.

With regard to the acquisition of awareness of the breath and its emotions, important achievements are recorded since breathing exercises were carried out every day with a full awareness of the sensations they were experiencing during that time (Graph 2).

Graph 2. The Relative Frequencies of Consciousness

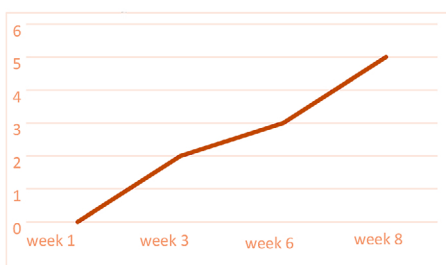


Source: SPSS

Finally, it became possible to verify the benefit derived from the use of Mindfulness and Music Education after its application.

In each session, they asked one by one what they had noticed and what their mood was, being themselves the people who expressed what they felt in a state of total calm, very relaxed and even feeling as having escaped from external problems. They were given weekly exercises in Mindfulness and Music Education activities related to daily life actions (brushing their teeth, taking a shower ...), where they themselves recorded the data in a weekly diary in order to check all the benefits they had felt (Graph 3).

Graph 3. Verification of the Benefits



Source: SPSS

Regarding the time spent in this practice, it has been determined that the duration of half an hour of the session, which included the explanation of its activities, the comments on its benefits, and the questions at the end of it have been most satisfying. In the following table (Table 1), the weekly mean of participants who have attended the two weekly sessions is observed.

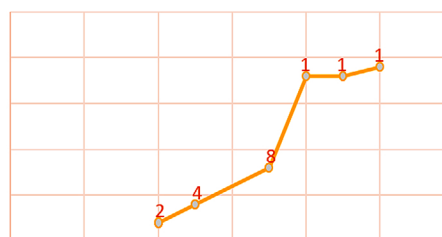
Table 1: Weekly Attendance Percentage

| Week | Average Attendance |
|------|--------------------|
| 1 | 70% |
| 2 | 76% |
| 3 | 74% |
| 4 | 80% |
| 5 | 86% |
| 6 | 82% |
| 7 | 87% |
| 8 | 90% |

Source: SPSS

In conclusion to this section, a graph is shown below with the correlation between the qualitative variable of age ratio and the independent variable, the online application of the sessions (Graph 4). Thus having a strong positive linear correlation, this results in the correlation coefficient of .97.

Graph 4: The Correlation Between Age and the Level of Attention and Concentration in Online Sessions



Source: SPSS

DIDACTIC IMPLICATIONS

In the present study it has been verified that by practicing Mindfulness and Music Education activities online, behavioral and anxiety-related problems can be channeled – the ones which for this particular case have been generated by the confinement because of the COVID19 pandemic in 2020. In regard to the specific objectives set, an attempt has been made to provide all the main guidelines and elements to work in both programs, to connect with each of the participants' "I" in the present, with the "here" and the "now". However, given the non-total continuity of the participants and the deescalation in the phases during the confinement, it has meant that the objectives raised previously have not been fully achieved.

It has been proven in many research investigations, such as that of Ruiz and Rodríguez (2020), they confirm that music as a social practice becomes an important component both for the educational process



and for practices linked to creativity and the acquisition of social competences; Chiesa and Starri (2009), that Mindfulness and Music can reduce stress levels in healthy people. In this vein Hervás, Cebolla, and Soler (2016) have discovered that they improved their mental health by reducing repeated anxiety-generating thoughts.

As an important fact in relation to the previous assessments, Kabat-Zinn founded in 1979 a clinic which elaborated the program called Mindfulness-Based Stress Reduction (MBSR) for people with chronic stress, sleep disorders, anxiety and addictions and it has been proven that following eight weeks of practice all negative levels were noticeably reduced. Therefore, this present study has

corroborated the benefits of Mindfulness in children who attend the primary educational level of school, albeit, the results should be taken with caution.

However, with regard to this study, a deepening of the investigative work is required in order to give it greater solidity. Regarding this proposal as a line of research, it is essential to carry out the study with a much larger sample, to be able to generalize the results for which a method or strategy must be used which allows the participants to control the applied care, so that the effects can be verified, and to improve the access routes for connection to the sessions by using other types of platform which do not create possible difficulties for participants.

REFERENCES

1. Albornoz Y. Emoción, música y aprendizaje significativo. *Educere*. 2009. No. 13 (44), pp. 67–73.
2. Baer R. A., Smith G. T., Hopkins J., Krietemeyer J., Toney L. Using selfreport assessment methods to explore facets of Mindfulness. *Assessment*. 2006. No. 13 (1), pp. 27–45.
3. Body L., Ramos N., Recondo O., Pelegrina M. Desarrollo de la Inteligencia Emocional a través del programa Mindfulness para regular emociones (PINEP) en el profesorado. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*. 2016. No. 87 (30.3), pp 47–59.
4. Correa E. Los beneficios de la música. *Innovación y experiencias educativas*. Granada, 2010, pp. 1–10.
5. Hervás G., Cebolla A., Soler J. Intervenciones psicológicas basadas en Mindfulness y sus beneficios: estado actual de la cuestión. *Elsevier*. 2016. No. 27, pp. 114–124.
6. Kabat-Zinn J. *Full Catastrophe Living. How to Cope with Stress, Pain and Illness Using Mindfulness Meditation*. New York: Piatkus, 1990. 635 p.
7. Lacárcel Moreno J. Psicología de la música y emoción musical. *Educatio Siglo XXI*. 2003. No. 20–21, pp. 213–226.
8. Lazar S. Meditation Experience is Associated with Increased Cortical Thickness. *NeuroReport*. 2005. No. 16 (17), pp. 1893–1897.
9. Losa A. M., Simón V. Afrontar el sufrimiento a través de *Mindfulness* y la compasión. *Revista de Medicina de Familia y Atención Primaria*. 2013. No. 17 (Supl. 1), pp. 50–55.
10. Martín L., Ros I., and Ruiz G. Emotional education in a film workshop: interdisciplinary proposal and cooperative learning in the school. *Emotional Education: Reflexions and areas of application*. Madrid: Francisco de Vitoria University, 2014, pp. 127–154.
11. Nhat Hanh T. *Plantando semillas. La práctica de Mindfulness con niños*. Barcelona: Kairós, 2018. 256 p.
12. Parra M., Montañés J., Montañés M., Bartolomé R. Conociendo Mindfulness. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. Ensayos. 2012. No. 27, pp. 29–46.

13. Ruiz Gemma V., Rodríguez Fidel L. Music as a Tool for Integral Formation in the University. A Proposal of Education in the Meeting. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 45–54. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.045-054.

14. Ruiz Varela G., Rodríguez Legendre F. Music and Creativity as Educational Strategies for Sociability. Group Dynamics with Students Pursuing Educational Degrees from the Francisco de Vitoria University in Madrid. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 110–121. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.110-121.

15. Segal Z., Williams M., Teasdale J. *MBCT. Terapia cognitiva basada en el Mindfulness para la depresión. Prólogo de Jon Kabat-Zinn*. Barcelona: Kairós, 2017. 640 p.

16. Segovia S. Psicobiología de Mindfulness. *Revista de Investigación y Educación en Ciencias de la Salud (RIECS)*. 2019. No. 4, pp. 58–68.

17. Simón V. Mindfulness y psicología: presente y futuro. *Información psicológica*. 2010. No. 100, pp. 162–170.

18. Tealde L. *Niveles de efectividad de la terapia cognitiva, la práctica de Mindfulness y una terapia en conjunto de ambos tratamientos en pacientes diagnosticados con ansiedad*. (Trabajo Final de Grado). Universidad de la República, 2016. 26 p.

19. Toro M. *Crecer con confianza, el método para mejorar la atención*. Madrid: CCS, 2011. 72 p.

20. Vaillancourt G. Música y musicoterapia: su importancia en el desarrollo infantil. *Narcea Ediciones*. Madrid, 2009, pp. 15–18.

About the authors:

Gemma Ruiz Varela, Ph.D. (Education and Humanities, Universidad Francisco de Vitoria), Vice Dean of Academic and Quality Management, Faculty of Education and Humanities, Faculty Member of the Department of Humanities, Universidad Francisco de Vitoria (28223, Madrid, Spain), **ORCID: 0000-0002-9957-8050**, g.ruiz@ufv.es

Fidel Rodríguez Legendre, Ph.D. (Communication Sciences and Sociology, Universidad Complutense de Madrid), Ph.D. (History, Central University of Venezuela), Professor, Vice Dean of Academic and Quality Management, Department of Education and Humanities, Universidad Francisco de Vitoria (28223, Madrid, Spain), **ORCID: 00000002-8329-3712**, f.rodriguez.prof@ufv.es

Об авторах:

Руис Варела Гемма, Ph.D. (Образование и гуманитарные науки, Университет Франсиско де Витория), заместитель декана по учебной работе и управлению качеством образования Факультета образования и гуманитарных наук, преподаватель кафедры гуманитарных наук, Университет Франсиско де Витория (28223, г. Мадрид, Испания), **ORCID: 0000-0002-9957-8050**, g.ruiz@ufv.es

Родригес Легендре Фидель, Ph.D. (Коммуникации и социология, Мадридский университет Комплутенсе), Ph.D. (История, Центральный университет Венесуэлы), профессор, заместитель декана по учебной работе и управлению качеством образования Факультета образования и гуманитарных наук, Университет Франсиско де Витория (28223, г. Мадрид, Испания), **ORCID: 0000-0002-8329-3712**, f.rodriguez.prof@ufv.es





А. А. КОМАРОВА

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0002-3563-1625, anastasiakomarova@yandex.ru

Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века*

Исследование посвящено цитированию фортепианной музыки немецкого композитора-романтика Иоганнеса Брамса в трёх кинофильмах: «Призрачная нить» (2017), «Мы всегда жили в замке» (2018), «Маленькие женщины» (2019). Фильмы сняли американские режиссёры Пол Томас Андерсон, Стэйси Пассон, Грета Гервиг в драматическом жанре. В статье ставится цель выявить, как цитирование фортепианной музыки Брамса (Вальса *h moll* op. 39 № 11, Рапсодии *g moll* op. 79 № 2, Вальса *As dur* op. 39 № 15) реализует некоторые черты метамодернизма в фильмах. Опираясь на работы известных теоретиков, автор статьи уделяет внимание явлению метамодернизма, его проблематике. Оригинальное использование музыкальных цитат из фортепианной музыки Брамса в метамодернистском кинематографе выражается в интересе режиссёров к эстетике прошлого, особенно к эпохе романтизма. Принципы работы с музыкальными цитатами заключаются в нивелировании авторства, деформации текста музыкального произведения, многократном повторении, динамике звучания цитаты. В кинолентах посредством цитирования Рапсодии op. 79 № 2 и Вальсов op. 39 № 11 и № 15 по-разному представлена метамодернистская «структура чувственности». Она выражается в следующих факторах: детском стиле, эмоциональности, искренности, женском восприятии. В трёх фильмах, цитируя музыку Брамса, режиссёры экспериментируют со временем: останавливая, ускоряя и расширяя его.

Ключевые слова: Иоганнес Брамс, метамодернизм, музыкальная цитата, смысл, кинематограф, структура чувства, киномузыка, Пол Томас Андерсон, Стэйси Пассон, Грета Гервиг.

Для цитирования / For citation: Комарова А. А. Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 137–144.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.137-144.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90050.

ANASTASIA A. KOMAROVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-3563-1625, anastasiakomarova@yandex.ru*

Quotations from Brahms's Piano Music in the Context of the Metamodernist Trends in 21st Century Cinema*

This article is devoted to quotations from the piano music of German Romantic composer Johannes Brahms as implemented in three films: "The Phantom Thread" (2017), "We have Always Lived in the Castle" (2018) and "Little Women" (2019). These films were shot by American directors Paul Thomas Anderson, Stacie Passon and Greta Gerwig following the genre of drama movies. The article aims to disclose how the quotations of Brahms' piano music (Waltz in B minor opus 39 No. 11, Rhapsody in G minor opus 79 No. 2 and Waltz in A flat major opus 39 No. 15) implements some the features of metamodernism in these films. Based on the works of famous theorists in its approach, the article focuses on the phenomenon and problems of metamodernism. The original use of musical quotes from the Brahms' piano music in the metamodern cinema is expressed in the filmmakers' interest in the aesthetics of the past, especially Romanticism. The principles of working with musical quotes in these films consist in neutralizing the composer's authorship, deformation of the musical text, manifold repetition of the music, and the dynamics of the sound of the quoted music. In films, by quoting the Rhapsody in G minor opus 79 No. 2 and Waltzes opus 39 No. 11 and No. 15 represent the metamodern "structure of feeling" in different ways. It is expressed in the following factors: a childlike style, emotionality, sincerity, and female perception. In these three films, by quoting Brahms's music, the film producers experiment with time, its looping, stopping and expansion.

Keywords: Johannes Brahms, metamodernism, musical quotation, meaning, cinema, structure of feeling, film music, Paul Thomas Anderson, Stacie Passon, Greta Gerwig.

В данной статье рассматривается цитирование фортепианной музыки Брамса в кинематографе последних лет. Ограничимся тремя американскими драматическими картинами: «Призрачная нить» (2017, режиссёр Пол Томас Андерсон), «Мы всегда жили в замке» (2018, режиссёр Стэйси Пассон), «Маленькие женщины» (2019, режиссёр Грета Гервиг), фокусируя внимание на том, как цитирование фортепианной музыки Брамса (Вальса *h moll* op. 39 № 11, Рапсодии *g moll* op. 79 № 2, Вальса *As dur* op. 39 № 15) выявляет, подчёрки-

вает некоторые черты метамодернистской эстетики в фильмах.

Прежде чем перейти к анализу кинофильмов, охарактеризуем относительно новое в современной науке явление «метамодернизма», обозначим его основные признаки. Термин и определение впервые приведены в работе «Заметки о Метадомернизме» (2010), написанной философом Тимотеусом Вермюленом и теоретиком медиа Робинотом ван ден Аккером [1]. Они обращаются к метамодернизму для описания состояния культуры XXI века. Сегодня это явление активно

* The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90050.



изучается учёными различных областей знания. Особенно важны исследования названных Вермюлена, Аккера. Спустя год после появления термина художник Люк Тернер создаёт «Манифест Метамоде́рнизма» [10], а в 2015 году – работу «Метамоде́рнизм: краткое введение» [11]. В этом же году в России открывается уникальный сайт «METAMODERN» (www.metamodernizm.ru) под редакцией А. Гусева, М. Серовой, В. Сербинской. На нём публикуются переведённые на русский язык работы теоретиков метамоде́рнизма, различные интервью, статьи российских учёных. Заметим, что в музыкознании также наблюдается стремление осмыслить это явление. Так, композитор Н. Хрущёва в 2020 году опубликовала монографию «Метамоде́рн в музыке и вокруг неё» [6]. Назовём также исследования, посвящённые проблемам метамоде́рнизма в кино. Именно они стали теоретической базой настоящей статьи. Это «Метамоде́рн, quirk и кинокритика» 2017-го года Д. Мак-Дауэлла [9], «Четыре лика пост-иронии» 2017-го года Л. Константину [3], «Особенности метамоде́рнизма в азиатском авторском кинематографе» 2020-го года К. Михайловой [5].

Метамоде́рнизм трактует современную культуру как единый постоянно изменяющийся поток, в котором всё важно. Он не возвращается к модернизму и не отрицает постмодернизм, а колеблется между ними, сочетая в себе противоположности. Отсюда равный интерес как к великим произведениям прошлого, так и к массовой культуре XXI века, что выражается, в первую очередь, в цитировании. Подчёркнём и особое отношение к цитатному материалу. Цитата может быть нивелирована, намеренно лишена автора, но взамен этого наделена идеей, направленной на всеобъемлющие смыслы, в духе «лиотаровского метанаррати-

ва». Н. Хрущёва в статье «Пости́рония и эйфория: о метамоде́рне в академической музыке» пишет о том, что «метамоде́рн работает со сверхсмыслами, с архетипическими структурами, с кодами культуры» [7].

Ещё одна особенность метамоде́рнизма – возникновение новой волны интереса к романтизму. Люк Тернер в «Манифесте метамоде́рнизма» ввёл термин «новый прагматический романтизм». По его мнению, современной культуре необходима искренность и опора на универсальные смыслы и ценности, а «художники могли бы взять на себя поиски истины» [10]. Метамоде́рнизм заимствует у романтизма эскапизм, а также особый интерес к прошлому, рефлексию и ностальгию, наполняя искусство прошлого смыслами XXI века. При этом важными аспектами для произведения искусства становится чувственность и «структура чувства». Метамоде́рнистская чувственность стремится к погружению в виртуальную или субъективную реальность, при этом действительность не исчезает (хотя и нивелируется), а существует одновременно с виртуальной реальностью. Странная или причудливая, так называемая «quirky»-чувственность – одна из «структур чувственности» метамоде́рнизма. Это понятие исследуется Джеймсом Мак-Дауэллом на примере кинематографа XXI века. Он видит проявление «quirky» во многих аспектах, в том числе, в тематическом интересе к детству, невинности, наивности, искренности, эмоциональности. Характерное для такого типа кино обнаруживается в «...тоне, уравнивающим ироничную отстранённость и искреннюю вовлечённость персонажей и миров, придуманных авторами» [9].

Опираясь на мысль Джеймса Мак-Дауэлла о том, что метамоде́рнизм в кино выражен по-разному, через различные

«структуры», перейдём к аналитическому разделу статьи. Выше были обозначены несколько признаков метамодернизма: особое отношение к цитатному материалу, романтизму, «структура чувственности» и «quirky»-чувственность. Всё перечисленное обнаруживается в фильмах «Призрачная нить», «Мы всегда жили в замке», «Маленькие женщины». Ещё одна черта «структуры чувственности» представлена в этих картинах – женское восприятие. Режиссёры двух из них, как и авторы одноимённых романов, ставших основой сюжетов, – женщины (Стэйси Пассон, Грета Гервиг, Луиза Мей Олкотт, Ширли Джексон). Обращение к женскому восприятию – одна из важных черт метамодернистского кино, так как оно стремится к лиричности, искренности, чувственности.

Героини «Призрачной нити», «Маленьких женщин» и «Мы всегда жили в замке» эмоциональны, выстраивают собственный мир, основанный на иллюзиях, фантазиях. Они то пребывают в субъективной реальности, то сталкиваются с суровой действительностью, что оказывает на них травматическое воздействие. Например, героини «Мы всегда жили в замке» две сестры Мэри Кейт (Тарисса Фармига) и Констанс (Александра Дадарио), подобно сказочным принцессам, живут фактически в добровольном заточении в собственном поместье и воображают, что одна из них – волшебница, а другая – идеальная домохозяйка из американской рекламы 1950-х. В картине «Маленькие женщины» юные сёстры, несмотря на сложные для Новой Англии 1960-е годы, мечтают о прекрасном будущем и не спешат взрослеть. Наконец, в картине «Призрачная нить» главная героиня Альма (Вики Крипс) – бедная официантка – представляет себя Золушкой, стремится любыми средствами стать смыслом

жизни и единственной музой кутюрье Рейнольдса Вудкока (Дэниэл Дэй-Льюис).

Важно и то, что действие фильмов разворачивается в прошлом, романтизированном и идеализированном авторами. Визуальная красота в этих лентах достигается симметрией в кадре, цветовыми решениями, детальной проработкой костюмов, пейзажей, интерьеров. Цитирование фортепианной музыки Брамса в фильмах работает на усиление эстетического эффекта и служит механизмом рефлексии о романтизме.

Примечательны произведения, выбранные режиссёрами в качестве источников цитирования. В двух фильмах звучат Вальсы из *op. 39 h moll* № 11 («Призрачная нить») и *As dur* № 15 («Маленькие женщины»). Эти вальсы Брамса – фортепианные миниатюры, в которых композитор выразил дань уважения традициям домашнего интимного музицирования, венской «Hausmusik». Е. Царёва называет эти опусы своеобразным сплавом «...светлой простодушной радости, мягкой элегической печали... танцевальности с песенностью» [8, с. 127]. В Вальсе *As dur op. 39* № 15 выражена простота и душевность брамсовской лирики, а в Вальсе *h moll* № 11 обнаруживаются перемены настроения от мягкой меланхолии к радости. Обобщая сказанное, предположим, что режиссёры обратились к брамсовским вальсам, потому что их смыслы отвечают метамодернистской «структуре чувственности», так как эта музыка «сердечна» (Е. Царёва), обладает «бесхитрым лиризмом» (М. Друскин), в ней проступает «мастерство Брамса в передаче открытого, непосредственного чувства» [2, с. 73].

В фильме «Мы всегда жили в замке» режиссёр Стэйси Пассон выбирает в качестве цитируемого произведения Рапсодию *g moll op. 79* № 2 Брамса. Данная



Рапсодия композитора часто используется в качестве цитируемого материала различными режиссёрами XX–XXI веков. Обращение в конкретной картине к цитате из репризы Рапсодии – это, в первую очередь, оммаж к картине «Призрак свободы» (1974) режиссёра Луиса Бунюэля. И в одном, и в другом фильме в сценах цитирования Рапсодии поднимаются темы преступной любви брата и сестры.

Интересно, что введение цитат в рассматриваемые фильмы также решено в духе метамодернизма, они как бы утрачивают авторство, оказываются в области скрытых смыслов. Так, в фильме «Маленькие женщины» Вальс *As dur* op. 39 № 15 вписан в ряд цитат из произведений классики, звучащих на балу, и он становится одним из музыкальных знаков эпохи романтизма. Режиссёр не делает на нём акцента, более того, несмотря на то, что Вальс написан для фортепиано, его исполняет камерный оркестр. В «Призрачной нити» Вальс *h moll* op. 39 № 11 звучит за кадром, являясь, на первый взгляд, фоном событий на экране, но затем он повторяется раз за разом от начала и до конца, сопровождая и объединяя несколько следующих друг за другом сцен в течение шести минут. В результате реципиент начинает воспринимать эту музыку как бесконечную навязчивую мелодию. Благодаря приёму многократного повторения Вальса, Пол Томас Андерсон достигает невероятной силы напряжения в кадре, отражая неуклонно нарастающее и одновременно подавляемое эмоциональное возбуждение, рождённое навязчивыми мыслями главной героини. Наконец, в фильме «Мы всегда жили в замке» музыка Рапсодии *g moll* op. 79 № 2 длится всего две минуты, но успевает объединить двенадцать сцен, в которых формируется основной конфликт картины. Реприза Рапсодии звучит как

в кадре, так и за кадром, её с ошибками исполняет старшая сестра Констанс, она запинаясь то на одном мотиве, то на другом, путается, меняет местами такты. Эта деформированная цитата, исполненная по-дилетантски, возможно отражает сложные, запутанные взаимоотношения между героями картины.

С помощью цитирования фортепианной музыки Брамса режиссёры в своих картинах особым образом работают со временем. Цитаты длятся по две минуты в «Мы всегда жили в замке» и «Маленьких женщинах»; в «Призрачной нити» – шесть минут, но так как в эти краткие временные отрезки реализуется событийная, смысловая плотность, у реципиента складывается ощущение увеличившейся длительности сцен. Например, в «Мы всегда жили в замке» музыка Рапсодии *g moll* op. 79 № 2 звучит с 41:39 по 43:09. За этот краткий отрезок звучания зритель узнаёт, что между сёстрами Мэри Кейт и Констанс возникло недопонимание, так как старшая сестра Констанс влюбилась в кузена Чарльза. А тот, в свою очередь, всеми силами пытается рассорить сестёр, заполучить любовь Констанс и стать хозяином богатого поместья. Кроме этого, на музыку накладываются диалоги между героями, закадровый монолог младшей сестры Мэри Кейт. Также применяется активный монтажный ритм и оригинальные операторские решения.

В «Призрачной нити» музыка Вальса *h moll* op. 39 № 11 звучит с 55:26 по 01:00:10. Эта длинная цитата сопровождает и объединяет семь сцен. В «Дом мод Вудкок» приезжает бельгийская принцесса, чтобы заказать свадебное платье. Во время примерки Альму охватывает приступ ревности к кутюрье Рейнольдсу. Альма, нарушая все правила этикета, подходит к принцессе, желает

ей счастливого замужества и говорит, что является жительницей этого дома. После чего Альма задумывает устроить романтический ужин Вудкоку. Пульсирующая лёгкость Вальса *h moll* внешне кажется фоном, сопровождающим эстетически безупречные кадры салона мод, но внутреннее напряжение Альмы, её ревность нарушают эту внешнюю гармонию между аудиорядом и изображением. Напряжение Альмы накладывает на музыку тень, от чего та превращается в элемент этикета, за которым скрыты разрушительные чувства героини. Повтор музыки Вальса, замороженность напряжения Альмы получают эмоциональный взрыв в следующей сцене ужина. Повтор также отражает заикленность героини на собственных чувствах, её упрямое, наивное желание добиться взаимности от Рейнольдса.

Наконец, в картине «Маленькие женщины» Вальс *As dur* op. 39 № 15 звучит с 13:29 до 15:14 на балу, куда пришли две юные сестры – Джо (Сирша Ронан) и Мег (Эмма Уотсон). Мег сразу начинает танцевать, а Джо покидает танцующих и знакомится с Лори (Тимоти Шаламе). Молодые люди чувствуют себя комфортнее в обществе друг друга, нежели в шумной компании. Они с интересом беседуют и смеются, при этом Джо нарушает правила этикета: успеваешь выругаться, говорит Лори, что не танцует, потому что испортила подол платья, наконец, сообщает, что хотела идти на войну вместе с отцом, но, к сожалению, её не пустили. Описанный пример цитирования, как и в предыдущих картинах, вмещает в краткий временной отрезок большое количество информации. И здесь также примечательна работа со временем. Герои так очарованы знакомством друг с другом, что оно для них замирает. Эффект прекрасного мгновения, иллюзорности,

чудесного достигается и с помощью динамики звучания Вальса. Он звучит за кадром: тихо, прозрачно, доносится как бы издалека. Всё сказанное работает на реализацию чувственности в этой сцене. На первый план выходит эмоциональность, открытость, юмор, которыми наполнена сцена. Светлая и лирическая музыка Вальса усиливает эффект искренности чувств героев.

Обратим внимание на характерный признак метамодернистской «структуры чувственности» в одном из фильмов, выраженный в «детском стиле». В «Мы всегда жили в замке» это решается через наивную, но эмоциональную манеру исполнения Констанс Рапсодии *g moll* op. 79 № 2. Приём фальшивой, но искренней игры выдвигает на первый план эмоции, во власти которых находятся жители замка. Такая деформация музыкального текста не делает хуже музыку Брамса, но сам приём привносит особый смысл в кинотекст: неуверенность и фальшь в исполнении перекликаются с запутанностью в мыслях, чувствах и взаимоотношениях героев.

Метамодернизм – это новое и сложное культурное явление, которое в настоящее время исследуется учёными разных стран мира. А так как оно появилось относительно недавно и находится в стадии становления, в нём присутствует некоторая зыбкость, неясность. Уверенно говорить об окончательно выкристаллизовавшихся признаках, постулатах метамодернизма мы сможем по прошествии некоторого времени. Несмотря на это, в последние несколько лет художниками создаются произведения, которые так или иначе вписываются в эстетику данного явления. Особенно ярко его идеи репрезентируются в кинематографе XXI века.

В настоящей работе рассмотрены лишь некоторые черты метамодернизма



в кино, а именно, как они выражены или подчёркнуты цитированием фортепианной музыки И. Брамса. Примерами послужили три американских драмы, снятые в 2017–2019-е годы. Выбор обусловлен тенденциями американского кинематографа и кинокритикой последних лет, так как в обществе наблюдается запрос на метамодернистскую «новую искренность», романтизм. Особенно актуален запрос на женское восприятие реальности (в свете популярности феминизма). Цитирование фортепианной музыки Брамса в картинах «Призрачная нить», «Мы всегда жили в замке», «Маленькие женщины», как видим, по-разному реализуют метамодернистские идеи. Например, обнаруживается специфическое отношение к цитатному материалу,

которое выражено в фоновом звучании цитаты, через динамику звучания, деформацию нотного текста. Также в картинах наблюдается интерес к прошлым эпохам, начиная с того, что действие разворачивается в 50-х годах XX века и второй половине XIX века, заканчивая обращением к произведениям прошлых столетий, в том числе фортепианной музыке Брамса. В этих лентах разнообразно представлена «структура чувственности». Она выражается в детском стиле, эмоциональности, женском восприятии, и цитирование Вальсов и Рапсодии Брамса ярче выявляют названные черты. Цитируя музыку Брамса, режиссёры экспериментируют со временем в кинофильмах, многократно повторяя, останавливая, ускоряя и расширяя его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аккер Р., Вермюлен Т. Заметки о метамодернизме / пер. А. Есипенко // *Metamodern: интернет-журнал*. 02.12.2015.
URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 28.11.2020).
2. Друскин М. С. Иоганнес Брамс: монография. Изд. 4-е. Л.: Музыка, 1988. 96 с.
3. Константинову Л. Четыре лика пост-иронии / пер. В. Липки // *Metamodern: интернет-журнал*. 26.07.2019.
URL: <http://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/> (дата обращения: 28.11.2020).
4. Мак-Дауэлл Д. Метамодерн, quirky и кинокритика // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / предисл. Р. ван ден Аккера; пер. В. Липки; вступит. ст. А. Павлова. М., 2020. С. 91–121.
5. Михайлова К. Особенности метамодернизма в азиатском авторском кинематографе // *Central Asian Journal of Art Studies*. 5/3, September. 2020, pp. 50–70.
6. Хрущёва Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг неё. М.: РИПОЛ классик, 2020. 304 с.
7. Хрущёва Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // *Музыкальная академия*. 2019. № 1 (765).
URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 28.11.2020).
8. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 383 с.
9. MacDowell J. Notes on Quirky // *Movie: A Journal of Film Criticism*. 2010, pp. 1–16.
URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf (28.11.2020).
10. Turner L. MANIFESTO // *METAMODERNIST*. 2011.
URL: <http://www.metamodernism.org/> (28.11.2020).

11. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. 2015. January, 10. <https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism/> (28.11.2020).

Об авторе:

Комарова Анастасия Алексеевна, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-3563-1625**, anastasiakomarova@yandex.ru

REFERENCES

1. Akker R., Vermuylen T. Zametki o metamodernizme [Robin van den Akker, Timotheus Vermeulen. Notes on Metamodernism]. Translated by A. Esipenko. *Metamodern: internet-zhurnal* [Metamodern: Internet Magazine]. 02.12.2015. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (28.11.2020).
2. Druskin M. S. Iogannes Brams: monografiya [Johannes Brahms: Monograph]. 4th Edition. Leningrad: Muzyka, 1988. 96 p.
3. Konstantinu L. Chetyre lika post-ironii [The Four Faces of Post-Irony]. Translated by V. Lipka. *Metamodern: internet-zhurnal* [Metamodern: Internet Magazine]. 26.07.2019. URL: <http://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/> (28.11.2020).
4. Mak-Dauell D. Metamodern, quirky i kinokritika [MacDowell J. The Metamodern, the Quirky, and Film Criticism]. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism]. Foreword by R. van den Akker; Translation by V. Lipka; Introductory article by A. Pavlov. Moscow, 2020, pp. 91–121.
5. Mikhaylova K. Osobennosti metamodernizma v aziatskom avtorskom kinematografe [The Features of Metamodernism in Asian Authorial Cinema]. *Central Asian Journal of Art Studies*. 5/3, September. 2020, pp. 50–70.
6. Khrushcheva N. A. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [The Metamodern In and Around Music]. Moscow: RIPOL klassik, 2020. 304 p.
7. Khrushcheva N. A. Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-Irony and Euphoria: About Metamodern in Academic Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2019. No. 1 (765). URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (28.11.2020).
8. Tsareva E. M. *Iogannes Brams: monografiya* [Johannes Brahms: Monograph]. Moscow: Muzyka, 1986. 383 p.
9. MacDowell J. Notes on Quirky. *Movie: A Journal of Film Criticism*. 2010, pp. 1–16. URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf (28.11.2020).
10. Turner L. MANIFESTO. *METAMODERNIST*. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org/> (28.11.2020).
11. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. 2015. January, 10. URL: <https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism/> (28.11.2020).

About the author:

Anastasia A. Komarova, Post-Graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-3563-1625**, anastasiakomarova@yandex.ru



И. АЛЬ-ХАТИБ, М. Л. ЗАЙЦЕВА

*Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-3145-0509, elka.syria@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru*

**Особенности сценической интерпретации оперы
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского
режиссёром Е. Арье в постановке Большого театра (2019)**

Статья посвящена феномену современного оперного искусства, в котором особую роль выполняют шедевры отечественной музыкальной культуры – оперы Чайковского. На примере анализа постановки оперы «Евгений Онегин» Евгением Арье обобщены характерные для постмодернистского типа режиссуры приёмы деконструкции образно-смыслового начала спектакля, введения разностилевых элементов в хореографию массовых сцен. Выявлены тенденции сближения оперного шедевра с пространством массовой культуры, приводящие к вульгаризации художественного образа, китчевой избыточности фольклорных персонажей. Определена спорность отдельных режиссёрских решений и, вместе с тем, эффективность ряда провокационных элементов сценического действия, сближающих культурные миры различных эпох, активизирующих процесс восприятия. Материалом исследования послужили видеозаписи премьерного показа оперы «Евгений Онегин» на сцене Большого театра, тексты публицистических изданий, содержащие интервью режиссёра и ведущих артистов.

Ключевые слова: Евгений Арье, опера «Евгений Онегин», Чайковский, Большой театр, сценическая интерпретация, постановка оперы.

Для цитирования / For citation: Аль-Хатиб И., Зайцева М. Л. Особенности сценической интерпретации оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского режиссёром Е. Арье в постановке Большого театра (2019) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 145–153. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.145-153.

ELKA ALKHATEEB, MARINA L. ZAITSEVA

*Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-3145-0509, elka.syria@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru*

**The Particularities of the Stage Interpretations
of Piotr Tchaikovsky's "Eugene Onegin" Directed by Eugene Aryeh
in the Production of the Bolshoi Theater (2019)**

The article is devoted to the phenomenon of the art of contemporary opera, in which a special role is carried out by the masterpieces of the Russian musical culture – Tchaikovsky's operas.

By the example of Eugene Aryeh's production of the opera "Eugene Onegin" the techniques of deconstruction of the figurative-semantic element of the performance and introductions of polystylistic elements into the choreography of the mass scenes, both of them characteristic for the postmodernist type of stage production are generalized. The tendencies of convergence of the opera masterpiece, leading to the vulgarization of the artistic image and the redundancy of kitsch in the folk-based protagonist are revealed. The article defines the disputability of certain artistic solutions of some opera productions and, along with this, the effectiveness of separate provocative elements of the stage action bringing together the cultural worlds of various epochs activating the process of perception.

The materials for the research have been provided by the video recordings from the premiere demonstration of the opera "Eugene Onegin" on the stage of the Bolshoi Theater, as well as texts in periodical editions containing interviews with the opera producer and the leading artists.

Keywords: Eugene Aryeh, opera "Eugene Onegin," Tchaikovsky, Bolshoi Theater, stage interpretation, opera production.

Премьера оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в постановке драматического режиссёра Евгения Арье была осуществлена на исторической сцене Большого театра России 15 мая 2019 года. К этому времени Е. Арье – основатель и художественный руководитель израильского театра «Гешер» – уже обрёл успех и популярность у публики. Известность пришла сразу после дебюта в опере Мечислава Вайнберга «Идиот» в Большом театре (2017). Постановка оперы «Евгений Онегин» является очередным возвращением шедевра: последняя из них в Большом театре была представлена на Новой сцене в 2006 году (режиссёр Д. Черняков).

Постановка 2019 года восстанавливает изначальный авторский замысел создания атмосферы молодости и юной влюблённости: первое исполнение оперы ещё при жизни композитора было выполнено силами студентов консерватории, в которой преподавал Чайковский.

В художественном замысле Арье объединились и традиции, и новации: «Мне хочется поставить спектакль одновременно классический и современный, – говорил он в одном из интервью. –

Я не стремлюсь осовременивать историю буквально и не пытаюсь втиснуть её в какую-то специально сочинённую концепцию. Основную задачу вижу в том, чтобы опера звучала свежо»¹. Режиссёр сохраняет текст либретто и музыку оперы, но кардинально меняет её жанр: он усиливает элементы трагикомедии, порой доводя их до уровня *китча*.

Тяготение к китчу заметно уже в первых работах Арье. Именно поэтому показ премьеры мюзикла «Мастер и Маргарита» (Израиль, 2000) вызвал шквал критики. Сам режиссёр признавался, что его трактовка булгаковского сюжета была небезукоризненной, но всё же он считал её несправедливо раскритикованной: «Прошлая попытка "продать" израильскому зрителю в популярной форме русскую классику, – "Мастер и Маргарита" в виде мюзикла – была не очень удачной. В Москве я знал другую критику. И в той же Москве писали, что такого театра уже не осталось...»².

Режиссёр отмечал, что китч привлекает зрителей, он помогает сначала «зацепить» его внимание, чтобы затем помочь перейти к более глубоким темам и размышлениям. Отвечая на вопрос о том, смущает



ли его китч как незатейливый, но яркий «рассказ о самоваре и валенках», Арье ответил: «А я подхожу к театру, вижу толпу – и сердце радуется. Вроде бы мы не снижали критерии в этом спектакле. Конечно, китч присутствует. В общем, мы понимали, на что шли. Китч же тоже бывает разный. Ресторанной культуры у нас в спектакле почти нет, а на примитивизм вполне сознательно шли, нам очень важно было установить и подготовить переход от китча к очень серьёзному и драматичному материалу...»³. Критики писали, что подход, найденный им в «Мастере и Маргарите», был в дальнейшем использован при постановке оперы «Евгений Онегин», «потому что он, не обращая внимания на то, что происходит вокруг, старается делать то, что для него интересно»⁴.

Введение элементов китча, безусловно, трансформирует оригинальный замысел оперы, приводит к искажению образно-концептуального уровня спектакля. Появление на сцене машин, героев в утрированно яркой одежде придаёт действию порой комический эффект, дисгармонирующий с общим настроением спектакля. Можно согласиться с мнением Р. Скрутона, что «китч – это фиктивное искусство, выражающее ложные эмоции, цель которого состоит в том, чтобы обмануть потребителя, заставляя его думать, что он чувствует что-то глубокое и серьёзное» [13]. Действительно, искажение драматургии оперы за счёт введения хореографического эпизода смещает смысловые акценты: яркость сценки и задорность танцев участников деревенского праздника, в котором задействованы крестьяне в костюмах домашних и лесных птиц и животных (гусей, петуха, козы, медведя), делают её праздничной кульминацией 1-й картины I действия. Сцена деревенского танца наполнена иронией: популярные фольклорные персонажи исполняют

элементы современных городских танцев (хип-хоп, рок-н-ролл). Этот приём «осовременивания» хореографической сцены выглядит вызывающим и спорным с художественной точки зрения, но позволяет сблизить дистанционно отдалённую ситуацию оперного действия с актуальным настоящим зрителя [3, с. 290]. Негативной чертой этой находки режиссёра можно считать то, что данная сцена затмевает своей яркостью сюжетно и образно-смысловые важные дуэтные и монологические сцены 1-й картины.

В ранних постановках Арье уже обнаруживаются характерные для постановки «Евгения Онегина» приёмы деконструкции образно-смыслового начала спектакля. Так, преувеличение до гротеска фольклорного ряда, приводящее к китчевой избыточности и, отчасти, вульгаризации художественного образа, присутствует в проекте «Вариаций для театра с оркестром» (Израиль, театр «Гешер»). Целью проекта было донесение до израильских зрителей основ русской культуры, некая просветительская задача, обусловленная тем, что режиссёр, по его признанию, «абсолютно не представлял себе уровня незнания русской культуры»: «Мысль была простая – взять русские песни, сотворить из них что-то вроде спектакля с объяснениями, что такое самовар, валенки, “воронки”; какова длина сосулек и какую водку лучше пить, и что по этому поводу думает Менделеев. Порадовалась я равно тому, что если туда за ручку отвести израильтян, то они что-то поймут. В стиле матрёшек и птицы-тройки, заплутавшей в дебрях коммунизма русской души и проч., но всё же гораздо лучше, чем ничего»⁵.

В «Евгении Онегине» задача показать происходящее с долей юмора, реализовывалась в спорных сценических решениях. Исполнительница партии Лариной

(нар. арт. России Е. Зеленская) разглядывает кур в подзорную трубу, а Татьяна выходит на сцену в очках в образе студентки (Татьяна носит нелепую шляпку и утрированно большие очки, шаржирующие облик умной, глубоко чувствующей девушки). Причудливые аксессуары, по замыслу режиссёра, должны были не столько эпатировать, сколько подчёркивать погружённость героини в призрачные фантазийные миры «зазеркалья», созданные ярким воображением любительницы чтения, о чём режиссёр высказался следующим образом: «Я хотел сделать её не просто лирической героиней, а аляповатой девочкой в очках, которая действительно читает, не просто носит книжку, она падает в эту книжку, она там. И я знал таких в жизни, которые живут много там в этом мире, и каждый раз их надо оттуда извлекать»⁶.

Лирико-драматический образ героини теряет свою однозначность, насыщается неожиданными ракурсами. Тенденция деконструкции образно-смыслового начала спектакля раскрывается в разных сценах. Так, объяснение Ленского в любви к Ольге совершается в автомобиле «Виктория Бенц» 1893-го года. Неоднозначность решений мизансцен спектакля особенно заметна в эпизодах появления образа медведя. В оперном либретто «Евгения Онегина» полумистический-полуфантастический образ медведя, введённый Пушкиным в описание сна Татьяны для отражения подсознательных страхов и опасений героини, исключён для придания цельности и единства лирической линии сюжета. Однако современные постановщики оперы восстанавливают данный образ пушкинского поэтического сюжета, наделяя его различными смысловыми оттенками. Как правило, такая тенденция прослеживается в зарубежных постановках [1, с. 18]. В частности, для

литовского режиссёра Р. Туминаса (Театр имени Вахтангова, 2013) образ медведя становится характерным символом русской культуры, средством воссоздания национального колорита и своеобразным импульсом для раскрытия сюжета. Если в начале оперы Татьяна счастливо прижимает к себе подаренного Ленским маленького плюшевого мишку, то в конце спектакля она танцует с чучелом большого медведя. При этом за сценой слышен вой волка и завывания вьюги как символов одиночества и свершившейся беды.

В постановке латвийского режиссёра А. Жагарса присутствует элемент провокации: обнажённый артист-мим в большой голове-маске медведя крадётся по кровати, в которой спит Татьяна, вызывая её беспокойство. Критики, свидетели гастрольного показа спектакля в ведущем столичном театре, отметили эпатирующую провокационную дерзость постановки в русле тенденций западных театров: «...на сцене Большого дяденьки без трусов, кажется, до сих пор не ползали»⁷. Так, Д. Циликин, подчёркивая эффект подобных нововведений в практику современного театра, пишет: «...со времён перестройки на нашей сцене начали раздеваться, дамы стали показывать бюст, наконец дошло и до полного обнажения – и всякий раз явление голого человека на сцене добавляло действию энергии, сценическая ткань явственно напрягалась»⁸. Провокативность современного искусства способствует разрушению «границ между жизнью и реальностью, сакральным и профанным, запретным и разрешённым» [11, с. 18], здесь же – для раскрытия глубинных, неконтролируемых пластов подсознания и, одновременно, для разрушения этических и социальных норм.

В постановке Арье образ медведя появляется в сцене письма Татьяны, голова медведя красуется на Онегине, и также



во многих сценах, вальяжно наблюдает за событиями, оказывается важным действующим лицом, но всё же образ медведя из-за обилия фольклорных персонажей в массовых сценах воспринимается скорее как декоративный элемент.

Арье признаётся, что в его отношении к пушкинскому тексту обнаруживается восхищение смелостью поэта, сочетаемое с простотой, иронией, лиричностью и трагической экспрессией в разговоре со зрителем: «Каждый раз, когда перечитываю Пушкина, я открываю для себя что-то новое и удивляюсь, как человек в его возрасте мог быть столь мудрым, столь смелым. Он напрямую разговаривает с читателем, а театр начал говорить так со зрителем только лет тридцать тому назад. У Пушкина его ирония в сочетании с лирикой, печалью, драмой, трагичностью – это поразительные вещи»⁹. Однако Чайковский, работая над оперой, сознательно избегал ироничного отношения к своим персонажам. Даже по авторскому определению жанра («лирические сцены») мы видим, что именно чувства героев, тонкая передача их внутреннего мира без элементов иронии, гротеска занимали композитора. Арье стремится сохранить поэтичность и лирическую линию композиторского текста, и, вместе с тем, неизбежно разрушает её, подчёркивая иронию пушкинского стиха, утрируя её и возводя до китча.

Цель подобного эксперимента – не только эпатаж, отражающий стремление авторов проекта привлечь внимание публики, вызвать волну обсуждений и таким образом запомниться. В искусстве XX–XXI веков эпатаж становится широко распространённым социокультурным явлением, пронизывающим не только искусство [6, с. 171], но и общественную жизнь, в том числе, политику. Внутренней, глубинной его целью является «метафоричная передача некоего смысла

социальной или культурной проблемы» [10, с. 245]. Заменяя разрушительную деструктивную стратегию девиантного поведения на поиск выхода из социально неопределённого, неустойчивого положения, эпатаж нацелен на «обретение нового опыта идентификации (усвоения поведенческого кода, освоения пространств, в которых происходит презентация избранных культурных форм)» [8, с. 39].

В постановке Арье цель эпатажа – это работа с восприятием оперного шедевра, имеющего длительную сценическую жизнь, «обросшего большим количеством штампов за все существующие постановки»¹⁰. Арье в своей сценической интерпретации оперы «Евгений Онегин» стремился реализовать основную, с его точки зрения, задачу – попытаться сохранить оперу как жанр в пространстве современного искусства и «построить мост между сегодняшним зрителем и творением автора, чтобы опера звучала свежо»¹¹. Для этого необходимо, как отмечал режиссёр, «пробиться к смыслам, уйти от штампов, чтобы зритель не просто смотрел копию оперы, но и увидел её по-новому»¹².

Стремления Арье были оценены критиками и артистами: комментируя постановку, баритон Игорь Головатенко, исполнитель роли Онегина, положительно реагировал на режиссёрский замысел: «...намерения режиссёра мне импонируют. Он хочет освободить оперу от прежних “постановочных наслоений”, как корабль от налипших ракушек. Мне кажется, что “Евгений Онегин” – опера, недооценённая в плане того, что в ней заложено и драматургически, и музыкально»¹³.

Особую роль в раскрытии драматургии оперы, в эмоционально-зрелищной организации спектакля играет цветовое решение сценического пространства. В оформлении сцен художник С. Пастух использовал принцип контраста как

приём активизации зрительского внимания и обострения драматургии. Первые сцены спектакля решены в яркой цветовой гамме (зелёный, зелёно-синий), раскрывающей образы весны, молодости, влюблённости, сельской идиллии. Использование пластиковой травы в оформлении пола сцен, помимо красочного колорита, создаёт хороший акустический эффект, так как синтетическое покрытие не поглощает звук. Не только декорации, но и сценические костюмы отличаются интенсивностью цветовых решений. Вместо характерной для XIX века сдержанной цветовой гаммы в оформлении одежды участников театрального действия художник применяет яркие цвета, усиливающие праздничность народных сцен, формируя их «приподнято декоративный» (Т. Портнова) характер [7, с. 112].

В дальнейшем цветовая динамика приводит к доминированию двух контрастных цветов: чёрного и белого. Геометрия чёрно-белых квадратов пола сцены создаёт сдержанный фон действию, подчёркивает усиление трагизма в драматургии спектакля. Намеченный режиссёром переход от китчевой яркости к лаконизму свершившейся трагедии состоялся. Эффектные снежинки в финале оперы ещё сильнее вуалируют колорит сценического пространства, облекая его в отстранённый белый цвет.

Постановка Арье отличается масштабностью: продолжительность спектакля – 3 часа 20 минут. Однако разнообразие драматургических приёмов позволяет сохранить зрительский интерес на протяжении всего действия. О востребованности спектакля свидетельствует факт высокой заполненности зала на протяжении всей серии премьерных показов.

Стремясь выявить типологию интерпретации постановки, обратим внимание на эволюцию классификационных под-

ходов при анализе театральной практики XX–XXI веков в российском театре, начиная со К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда, вплоть до Е. Цодокова. В статье «К истории и технике Театра» (1907) В. Э. Мейерхольд выделил в эстетическом плане два основных типа режиссёрского театра: *условный* и *натуралистический*, используя для их определения характеристики «театр синтезов, режиссура условного театра» и «театр типов, режиссура реализма» [9, с. 85]. Однако сценическая практика второй половины XX века показала недостаточность данной классификации для анализа актуальных постановок. Современные исследователи расширили эту сферу, выделив четыре основных типа режиссёрского «прочтения» оперы: *прозаический* (причинно-следственный), *поэтический* (условно-метафорический), *игровой* и *постмодернистский* [5, с. 39].

Постмодернистский тип режиссуры характеризуется введением в текст оригинала элементов массовой культуры, внесением серьёзных изменений в стилистику и драматургию оперы, вплоть до «полного разрыва с авторским замыслом и постановочными традициями» [12]. Данный тип режиссуры часто встречается в современной театральной практике, вызывая противоречивые отклики вплоть до полного отрицания: эклектизм, эпатаж, использование элементов хэппенинга и перформанса [2, с. 124]. При таком подходе может допускаться, как отмечает Е. С. Цодоков, «любая “отсебятина” как смысловая, так и с точки зрения примет времени и эпохи. Зрителю предлагается разгадывать “ребусы” постановщика. Философией режиссёра становятся крайний субъективизм и метафизически понимаемая свобода творчества» [12].

Проведённый анализ постановки Арье позволяет отнести её к постмодернистскому типу современной режиссуры.



Спектакль демонстрирует стремление автора внести в художественный образ оригинального произведения черты массовой культуры, отразить с их помощью систему ценностей современного человека [4, с. 57]. Модернизации подвергается не текстовый уровень произведения, а смысловой, концептуальный. При этом, безусловно, происходит деконструкция образно-смыслового начала произведения. С точки зрения репрезентации хронотопа постановка Арье характеризуется наличием в её визуальном ряде объек-

тивных парадоксов: включение анахронизмов (фольклорные костюмы в сцене крестьян в 1-й картине) и ультрасовременных элементов (городской танец XXI века). Целью режиссёра являлось приближение оперной классики к реалиям современной жизни, возвращение «вечных» тем любви и разочарования, самопознания и самораскрытия в пространстве новых жизненных координат, давая, таким образом, новый шанс зрителю услышать вопросы и найти на них ответы в диалоге с высоким искусством.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Свистунова О. Интервью с Е. Арье.
URL: <https://tass.ru/kultura/6425885> (дата обращения: 10.09.2019).
- ² Мозговая Н. Вариации для театра с оркестром: интервью с Е. Арье // Livejournal. URL: https://mozgovaya.livejournal.com/288989.html?fbclid=IwAR0MWwJSysHBLbIu3ItqQIT8y-3kw_vd8euLQGIMbSHxs3rBUxnpFgUDVDw (дата обращения: 25.10.2019).
- ³ Окунева Д. «Евгений Онегин» возвращается на Историческую сцену Большого театра: интервью с Е. Арье, Т. Сохиевым // Россия 24. Вести. Новости. 14.05.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FhW4jgVnxpw&feature=share&fbclid=IwAR3NPISLw19mE-5NFFX5m1oRZALGS8eiCLfWFPI73OXTfCqPB_-ddXSawMI (дата обращения: 10.09.2019).
- ⁴ Мозговая Н. Вариации для театра с оркестром... (см. примеч. 2).
- ⁵ Окунева Д. Интервью с Е. Арье... (см. примеч. 3).
- ⁶ Там же.
- ⁷ Шадронов С. «Евгений Онегин» П. Чайковского в Латвийской национальной опере, реж. Андрейс Жагарс // Livejournal. 2013.
URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/2482547.html> (дата обращения: 10.10.2020).
- ⁸ Циликин Д. «Истина тела» Льва Додина // Петербургский театральный электронный журнал. 2000. № 21. URL: ptj.spb.ru. (дата обращения: 21.12.2020).
- ⁹ Цит. по: Окунева Д. Интервью с Е. Арье... (см. примеч. 3).
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Головатенко И., Бабалова М. Ирония судьбы Онегина // Российская газета. 2019. № 102. 14.05. URL: <https://rg.ru/2019/05/14/v-bolshom-teatre-projdet-premera-opery-chajkovskogo-evgenij-onegin.html> (дата обращения: 10.09.2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. Густякова Д. Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры: автореф. дис. ... д-ра культурологии. Ярославль, 2019. 48 с.

2. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 122–129.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.122-129.
3. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52 (2). С. 276–295.
4. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 53–60.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.
5. Кривоногова Е. В. Типология оперной режиссуры: Театроведческий аспект // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 2. С. 31–50.
6. Платонова С. М. Опера «Лолита» Родиона Щедрина: об истории пермской постановки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 166–175.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.166-175.
7. Портнова Т. В. Живописное решение пространства сцены (свето-цветовое состояние балетного спектакля) // Успехи современного естествознания. 2011. № 5. С. 110–113.
8. Рогалева Е. А. Эпатаж в XX веке: теория игры в анализе эпатажа // Вестник Самарского государственного университета. Социология. 2001. № 3. С. 37–39.
9. Сазонова В. А. Мейерхольд и его литературное наследие // Вестник Тамбовского государственного университета. 2015. № 1 (1). С. 81–90.
10. Сидикова Я. Е. Эпатаж как социокультурный феномен: к постановке проблемы // Система ценностей современного искусства. 2013. № 32. С. 244–246.
11. Сычёв А. А. Провокация в истории искусства // Технологос. 2017. № 4. С. 15–27.
12. Цодоков Е. С. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры // OperaNews. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 11.06.2020).
13. Scruton R. A Point of View: The Strangely Enduring Power of Kitsch // BBC News Magazine. 12.12.2014. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633> (02.12.2019).

Об авторах:

Аль-Хатиб Илка, аспирантка кафедры музыковедения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3145-0509**, elka.syria@gmail.com

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru

REFERENCES

1. Gustyakova D. Yu. *Reprezentatsiya russkoy klassicheskoy opery v prostranstve massovoy kul'tury: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [Representation of Russian Classical Opera in the Space of Mass Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Yaroslavl, 2019. 48 p.
2. Zaytseva M. L., Budagyan R. R., Chekmenev A. I. Traditsii i novatorstvo v tvorchestve dzhazovykh skripachey rubezha XX–XXI vekov Dzho Venuti i Davida Goloshchekina [Traditions



and Innovation in the Performance Practice of Jazz Violinists of the Turn of the 20th and 21st Centuries Joe Venutti and David Goloshchekin]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 122–129. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.122-129.

3. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Fol'klornye tendentsii v sovremenom skripichnom iskusstve [Folk Musical Tendencies in Modern Violin Art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Gazette of Slavic Cultures]. 2019. Vol. 52 (2), pp. 276–295.

4. Zaytseva M. L., Budagyan R. R., Chekmenev A. I. Traktovka ponyatiy «massovaya kul'tura» v sovremennoy gumanitarnoy nauke [Interpretation of the Concepts of “Mass Culture” in Presentday Humanitarian Sciences]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 4, pp. 53–60. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.

5. Krivonogova E. V. Tipologiya opernoy rezhissury: Teatrovedcheskiy aspekt [Typology of Opera Direction: The Theatrical Aspect]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music]. 2017. No. 2, pp. 31–50.

6. Platonova S. M. Opera «Lolita» Rodiona Shchedrina: ob istorii permskoy postanovki [Rodion Shchedrin's Opera “Lolita”: About the History of the Perm Production]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 166–175. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.166-175.

7. Portnova T. V. Zhivopisnoe reshenie prostranstva stseny (sveto-tsvetovoe sostoyanie baletnogo spektaklya) [The Scenic Solution of the Stage Space (The Light-Color Condition of the Ballet Performance)]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya* [Successes of Modern Natural Science]. 2011. No. 5, pp. 110–113.

8. Rogaleva E. A. Epatazh v XX veke: teoriya igry v analize epatazha [Scandal in Art Works in the 20th Century: Game Theory in the Analysis of Scandal]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsiologiya* [Gazette of the Samara State University. Sociology]. 2001. No. 3, pp. 37–39.

9. Sazonova V. A. Meyerkhoh'd i ego literaturnoe nasledie [Meyerhold and His Literary Heritage]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Gazette of the Tambov State University]. 2015. No. 1 (1), pp. 81–90.

10. Sidikova Ya. E. Epatazh kak sotsiokul'turnyy fenomen: k postanovke problemy [Scandal as a Sociocultural Phenomenon: Towards a Statement of the Problem]. *Sistema tsennostey sovremennogo iskusstva* [The System of Values of Contemporary Art]. 2013. No. 32, pp. 244–246.

11. Sychev A. A. Provokatsiya v istorii iskusstva [Provocation in the History of Art]. *Tekhnologos* [Technologos]. 2017. No. 4, pp. 15–27.

12. Tsodokov E. S. Vizualizatsiya opery kak muzykal'nogo proizvedeniya, ili Tipologiya opernoy rezhissury [Visualization of Opera as a Musical Composition, or The Typology of Opera Directing]. *OperaNews*. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (11.06.2020).

13. Scruton R. A Point of View: The Strangely Enduring Power of Kitsch. *BBC News Magazine*. 12.12.2014. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633> (02.12.2019).

About the authors:

Elka Alkhateeb, Post-Graduate Student at the Department of Musicology, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3145-0509**, elka.syria@gmail.com

Marina L. Zaitseva, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Musicology, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.91

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.154-162

Н. Л. КАБАЧЁК

Крымский университет культуры, искусств и туризма

г. Симферополь, Россия

ORCID: 0000-0003-4108-4012, natalidance@mail.ru

«Балет в балете»: творческие поиски современных хореографов

На примере балетных спектаклей последнего десятилетия – «Герой нашего времени» Илья Демуцкого в Большом театре России (балетмейстер Юрий Посохов, режиссёр и сценограф Кирилл Серебренников, 2015) и «Золушка» Сергея Прокофьева в постановке Алексея Мирошниченко (Пермский театр оперы и балета, 2016) – рассмотрены проблемные аспекты использования сценарного приёма «балет в балете», а также их художественная мотивация в русле сложившихся традиций русского и мирового хореографического искусства. Проблема связана с тем, что именно сцена Большого театра России чаще всего становилась плацдармом для исторических экспериментов в балете, а позднее для переосмысления художественной состоятельности советских балетов первой половины XX века. Показаны параллели и отличия балета «Щелкунчик» в разных постановках Джона Ноймайера и Грэма Мерфи, где главным действующим лицом становится балетмейстер – демиург, создатель собственного балетного мира. На примере пермской постановки «Золушка» выявлена художественная несостоятельность перевода эмоционально-поэтического содержания балетной партитуры в социальное русло, а также искусственность параллелей духовного мира героев Лермонтова с языком хореографического искусства XIX столетия («Герой нашего времени»). Показано, что богатое музыкальное содержание партитуры Прокофьева и её трактовка Теодором Курентзисом носит метафизический, а не социальный, как у Мирошниченко, характер, и потому заведомо обедняет выбранную концепцию «балета в балете».

Ключевые слова: Балетный театр России, сценарные мотивации, «балет в балете», творчество Алексея Мирошниченко, творчество Юрия Посохова, режиссура Кирилла Серебренникова.

Для цитирования / For citation: Кабачёк Н. Л. «Балет в балете»: творческие поиски современных хореографов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 154–162. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.154-162.

NATALIA L. KABACHEK

Crimean State University of Culture, Arts and Tourism

Simferopol, Russia

ORCID: 0000-0003-4108-4012, natalidance@mail.ru

The “Ballet within a Ballet”: The Creative Searches of Contemporary Choreographers

By the example of ballet performances of the recent decade: Ilya Demutsky’s “A Hero of Our Time” at the Bolshoi Theater of Russia (Yuri Posokhov, choreographer; Kirill Serebrennikov,



producer and scenographer, 2015) and Sergei Prokofiev's "Cinderella" produced by Alexei Miroshnichenko (the Perm Theater of Opera and Ballet) examination is made of the problematic aspects of the use of the stage technique of "ballet within a ballet," as well as their artistic motivation within the framework of the established traditions of the Russian and the world choreographic art. The problem lies in the fact that particularly the stage of the Bolshoi Theater of Russia most frequently became the venue for historical experiments in ballet, and latter, for the reevaluation of the artistic validity of the Soviet ballets of the first half of the 20th century. The parallels and differences are shown between the various productions of the ballet "The Nutcracker," namely, those by John Neumeier and Graham Murphy, where the main acting protagonist turned out to be the choreographer – the demiurge and the creator of his own ballet work. By the example of the Perm Ballet (in its production of "Cinderella") the artistic misstep is revealed of the transference of the emotional-poetic content of the ballet score into the social domain, as well as the artificiality of the parallels between the spiritual worlds of Lermontov's protagonists with the language of the art of choreography in the 19th century ("A Hero of our Time"). It is shown that the rich musical content of Prokofiev's score and its interpretation by Theodor Kurentzis carries a metaphysical character, and not a social one, as in the production of Miroshnichenko, and for this reason consciously impoverishes the chosen conception of the "ballet within a ballet."

Keywords: The Ballet Theater of Russia, stage motivations, "a ballet within a ballet," the creative work of Alexei Miroshnichenko, the creative work of Yuri Posokhov, the theatrical productions of Kirill Serebrennikov.

В ретроспективе спектаклей мирового балетного театра есть немало примеров драматургии, построенной (частично или полностью) на использовании приёма «балет в балете». Тут не всегда уместны аналогии с драматургическим приёмом «театр в театре», который использовал в своих пьесах ещё Шекспир («Мышеловка» в «Гамлете», интермедия ремесленников в пьесе «Сон в летнюю ночь»). В российском балете XX века чаще всего это явление наблюдалось в балетных спектаклях периода экспансии хореодрамы, когда присутствие развёрнутого танцевального фрагмента следовало оправдать, ибо в предполагаемых «реалистических» обстоятельствах современники зрителей должны были танцевать на уличных или сельских праздниках, балах, свадьбах, но никак не в массовых сценах, созданных исключительно фантазией балетмейстера. Танец, в особенности классический, должен был выглядеть оправданным, логически и психологически мотивированным,

чтобы не нарушать законы жанра, утверждённые идеологами советского искусства.

Не в последнюю очередь это было причиной появления таких балетных сюжетов, как «Крепостная балерина» К. Корчмарёва (1927) или «Утраченные иллюзии» Б. Асафьева (по О. де Бальзаку, 1936), где главными героями становились именно балетные артисты. К слову, в 2011 году ремейк «Утраченных иллюзий», но уже на музыку Л. Десятникова, сделал в Большом театре А. Ратманский, чьё пристрастие к творческой переделке драмбалетов, в том числе на музыку Д. Шостаковича («Светлый ручей», 2003; «Болт», 2005) хорошо известно. Иронизируя на сцене над понятием «балетной фальши» (название разгромной статьи в газете «Правда» 1936 года по поводу балета «Светлый ручей»), Ратманский всё же не до конца избежал «предрассудков» социалистического реализма по поводу искусства хореографии, ведь в партитуре балетов Шостаковича уже были «прописаны» определённые

художественные качества, свойственные времени их создания. Таким образом, было не сложно отказаться от старой партитуры «Утраченных иллюзий» композитора Б. Асафьева в пользу современного автора Л. Десятникова. Но тем активней А. Ратманский стремился переосмыслить историю балетного искусства, которую нельзя себе представить без партитур Д. Шостаковича.

Именно сцена Большого театра России чаще всего становилась плацдармом для исторических экспериментов в балете и переосмысления художественной состоятельности советских балетов первой половины XX века. Поводами для этого в репертуарной политике служило (кроме ретропроектов Ратманского) желание освоить принципиально новый исполнительский стиль (Дж. Ноймайер, Р. Пети, Дж. Кранко, У. Форсайт и др.), обогатить репертуар старинными балетными реликвиями (П. Лакотт), а также желание отметить крупные юбилеи великих деятелей русской культуры. Последним таким поводом для Большого театра стало 200-летие М. Лермонтова 2014 года, в честь которого был создан балет «Герой нашего времени».

Едва ли российское искусство танца может похвалиться обилием балетных названий, которые вдохновлены творениями Лермонтова. Самым популярным среди них стал «Маскарад», созданный Н. Рыженко и В. Смирновым-Головановым на основе музыки А. Хачатуряна к одноимённой драме поэта (1982). Известен также балет, сочинённый Л. Лапутиным на либретто балетмейстера О. Дадишкилиани (1956). Можно вспомнить давний балет М. Фокина «Тамара» на музыку М. Балакирева (1912) и «Мцыри» Г. Торадзе, известный по телевизионной версии, созданной М. Лавровским (1977). Но все эти опыты по масштабам и творческому размаху едва ли сравнимы с проектом, который предложил Большой театр к 200-летию поэта.

Автором балета «Герой нашего времени» стал молодой петербургский композитор И. Демуцкий (позднее он участвовал ещё в одном проекте Большого театра, балете «Нуреев»). Это полноценная партитура, где слышны отзвуки сложной музыкальной речи С. Прокофьева, демократических интонаций Г. Свиридова, Е. Доги, с изобретательной стилистикой оркестровки и уместным вкраплением чисто «дансанных» эпизодов. Так что нет повода сказать, будто композитор не даёт простора для фантазии постановщиков зрелища и художественных обобщений.

Из трёх авторов постановки, включая балетмейстера Ю. Посохова и режиссёра К. Серебренникова, предпочтительнее было бы выделить последнего, чьи концептуальные идеи с очевидностью выходят в балете на первый план. Серебренников стал не просто режиссёром, но и автором либретто, как это случалось в советской хореодраме 1930-х годов, когда, например, режиссёр С. Радлов принимал участие в создании «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева.

Но либретто Серебренникова – не пересказ сцен из «Героя нашего времени» и не план для хореографического воплощения, а умело сотканная и в меру краткая композиция из трёх частей романа Лермонтова («Бэла», «Тамань», «Княжна Мери»). И не его вина, если эти эмоциональные фрагменты у Ю. Посохова так и не стали убедительным хореографическим текстом (насколько это вообще возможно в балетной версии прозы). Из структуры либретто исчез главный лермонтовский рассказчик, он же собеседник Печорина Максим Максимыч. И этот отказ от эпичности закономерен. Но также были сокращены важные разделы романа под названием «Фаталист» и «Журнал Печорина», хотя на сцене возникло сразу три Печорина. Возможно, таким образом балетмейстер ввёл режим, не допускающий чрезмерной нагрузки на



исполнителя главной роли во время трёх-актного спектакля. Но раздробленный образ к финалу, как будет показано дальше, так и не сложился в единое целое.

Вот характерный пример того литературного монтажа, который выбрал Серебренников из Лермонтова в прологе третьей, последней части балета – «Княжна Мери»:

«Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли. Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками. ...Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребёнка; солнце ярко, небо синее – чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?..» [2].

Хотя Серебренников является в спектакле и художником-постановщиком, описанной поэтической атмосферой в оформлении он сознательно пренебрёг. Здесь сценография строго функциональна и весьма лаконична, но описанному Лермонтовым Пятигорску не соответствует. Зрители видят тренажёрный зал XIX века, где военные и балерины находятся с разных сторон помещения. Тут же в больших проёмах окон напротив станут «к барьеру» Печорин и Грушницкий. Тут же традиционный в обучении танцу станок с зеркалом выявляет балетные, а не просто балльные реминисценции. Здесь учатся танцу как благополучному и светскому времяпрепровождению. Но в очереди с танцовщицами и их кавалерами в зале «танцуют» и колясочники-инвалиды. Так в хореографическую стилистику вмещивается деструктивное начало, обозначающее социальное неблагополучие.

А также личную боль – раненый Грушницкий вынужден танцевать и даже делать обводки партнёрши с палочкой.

Перепады танцевальной стилистики зримо трансформируют её в понятный всем язык символов и понятий. Но в «Бэле», первой части спектакля «Герой нашего времени», приём «балета в балете» выглядит не вполне оправданным, а скорее надуманным, созданным по лекалам уже состоявшихся опытов. Вспомнить хотя бы телевизионный балет Дм. Брянцева «Галатее» по пьесе Б. Шоу «Пигмалион». Там М. Лиёпа, игравший роль профессора Хиггинса, учил косноязычную цветочницу Элизу Дулитл (Е. Максимова) азам классического танца, что сначала придавало зрелищу комический эффект, но со временем приводило к искомому профессором (точнее автором балета) результату.

В первой части «Героя нашего времени» один из трёх исполнителей роли Печорина (в данном случае И. Цвирко), обучает пугливую красотку-черкешенку Бэлу (О. Смирнова) классическому экзерсису, будто приучая её к неприемлемому для горной дикарки стилю светской жизни (хотя это явно не одно и то же). Ситуация приобретает пародийный оттенок, когда Бэла умирает то ли от непосильных усилий в освоении классического танца, то ли от тоски по привычному образу жизни (у Лермонтова – от руки другого персонажа). И хотя сцена её смерти режиссёрски решена изобретательно, истинная причина столь «убийственных» эмоций в спектакле остаётся загадкой. То есть в данном случае приём «балета в балете» не срабатывает как убедительный драматургический ход.

Все исполнители роли Печорина в каждой из 3-х частей балета (кроме И. Цвирко это также А. Овчаренко и Р. Скворцов) не похожи друг на друга, но в сольных эпизодах им не хватает необходимой рефлексии, индивидуальных психологических

характеристик. Ситуация меняется в лучшую сторону, когда каждый из Печоринных исполняет дуэты (по отдельности с Бэлой, Ундиной, Княжной Мери, а также с Грушницким). Но для развития обобщённого центрального образа это оказывается проблематично. И потому не сложился финальный эпизод, когда на сцену выходит трио Печоринных, призрак Бэлы и Княжна Мери. Грустный женский вокализ (поёт ещё и одна из возлюбленных Печорина Вера) продолжается до закрытия занавеса, эмоциональный итог спектакля якобы очевиден. Но сама драматургическая конструкция балета непоследовательна и фрагментарна для того, чтобы воочию показать безысходность «лишнего человека», сломавшего жизнь себе и другим.

Если в «Герое нашего времени» Большого театра приём «балета в балете» используется в спектакле выборочно и не всегда убедительно, то «Золушка» С. Прокофьева в пермской постановке А. Мирошниченко целиком подчинена этому замыслу и замещает сказочный сюжет историей становления советской балерины в соответствующих идеологических условиях (конца 1950-х годов). Причём действие балета происходит явно в Большом театре, завуалированно названном «Главным», а действующими лицами становятся, кроме титульных героев, не кто иной, как Никита Хрущёв, женщина – министр культуры (очевидно, Екатерина Фурцева), перспективный молодой балетмейстер (с намёком на Юрия Григоровича образца 1957 года) и другие знаковые фигуры эпохи, вроде назойливо бдительных сотрудников КГБ.

Разумеется, «балет в балете» – не патентованное изобретение А. Мирошниченко. Именно балетные сказки, подобные «Щелкунчику» или той же «Золушке», становились у многих балетмейстеров многозначными балетными историями. Таким создан, например, «Щелкунчик» Дж. Ной-

майера, где «подсознательная детская мечта превращается в фантастическую реальность, окрашенную мотивами театральных чудес и пробуждающейся юности» [8].

В трактовке Ноймайера Дроссельмейер – балетмейстер, который приходит в дом Мари по просьбе её старшей сестры Клары, примы-балерины театральной труппы. И главный подарок, который получает от него Мари – балетные туфли, которые уже стали для девочки предметом мечты. Клара и её жених танцуют для Мари виртуозный дуэт. А повелитель танцев Дроссельмейер даёт понять, что подобного мастерства можно достичь только кропотливым трудом (мысль столь же верная, сколь и банальная). После этого Мари погружается в волшебный сон, где видит себя во всём блеске мире балета, его трудах, успехах и неудачах. Дж. Ноймайер, большой знаток русского императорского балета, прекрасно знает историю и умеет создавать хореографию в стиле «Золотого века» Мариинского театра. Своёобразным поклонением этому великому периоду и является его «Щелкунчик». Танец для Ноймайера – «то ювелирное искусство, изделия которого должны блистать как истинные драгоценности. Балетмейстер Дроссельмейер, по всей вероятности, условное собирательное лицо, несущее в себе черты характера целого ряда хореографов и педагогов эпохи Мариуса Петипа. Один из эпизодов “класса”, когда туда приходит воображаемая Анна Павлова, так и называется “Павлова и Чеккетти”» [8]. Эту миниатюру при посещении Академии русского балета им. А. Я. Вагановой Ноймайер подарил Н. Дудинской. Её исполняли в концертах У. Лопаткина и В. Десницкий.

Ученицей Чеккетти в своё время была мать Н. М. Дудинской и, по её рассказам, «Наталья Александровна Дудинская-Тальори интересно воспроизводила характер знаменитого педагога и его уроки,

в частности, занятия с Анной Павловой, с которой мать Н. М. Дудинской также встречалась в студии Чеккетти...» [8].

Балетный критик А. Гордеева утверждает, что «“Щелкунчик” Ноймайера (1971) явил нам образ “идеального балетного мира”. Это детский, чистый и очень искренний мир. Главной героине спектакля исполняется двенадцать – и никакой “поэтической женственности” в ней ещё нет. В этом спектакле Ноймайера также нет мышей – крыс, сражений и страха. “Щелкунчика” он придумал как свод правил, по которым должен жить театр» [3].

Совершенно другую историю, и тоже своеобразный «балет в балете», придумал в своей версии «Щелкунчика» с подзаголовком «История Клары» (в сети доступна её видеозапись 1994 года) австралийский хореограф Грэм Мерфи. Это тоже фантазия на темы русского балета, но навеянная давними гастролями в Австралии Анны Павловой (1926, 1929), балерины, которая пробудила на далёком континенте интерес к классическому танцу. Кроме того, в 1936 году Австралию посетила труппа С. Дягилева (вернее то, что от неё и её репертуара осталось).

Г. Мерфи, вдохновлённый музыкой Чайковского (в спектакле использована полная партитура «Щелкунчика»), создал балет о русской эмиграции начала XX века, в центре которого – история бывшей русской балетной артистки. Героиня представляет собой «сборный» образ – навеянный историей жизни А. Павловой, М. Кшесинской и многих других наследников русского балета, волею судьбы оказавшихся в эмиграции.

Перед зрителями проходит вся жизнь русской балерины – начало эпохи, дальнейшие события XX века, произошедшие в России. Многие хореографические решения необычны и выразительны, но при этом основаны на классике. Феерическая музыка Чайковского помогла органично создать атмосферу нереальности проис-

ходящего, но на основе действительно возможных реальных событий. Танцы, поставленные Г. Мерфи, в то же время позволяют прикоснуться к легендарному русскому балету того времени. И не только. В спектакле возникают, например, «толстые, мордатые крысы, одетые в военную форму с красными повязками на рукавах и размахивающие красными флагами. Видимо, они символизируют большевиков» [7].

Действие происходит перед Новым годом. Зрители «проживают» вместе с героиней все этапы её жизни: девочка, девушка и, наконец, пожилая женщина. В конце все три ипостаси героини соединяются воедино и умирают.

Версия «идеального балетного мира» Дж. Ноймайера, «расколотого» революцией русского балета Гр. Мерфи, едва ли сопрягается с вариантом «Золушки» А. Мирошниченко, балетной сказкой, где больше политических аллюзий, чем прокофьевской метафизики счастья послевоенной эпохи.

В то же время для А. Мирошниченко «Золушка» – это и оммаж пермскому балету, возникшему в глубинке как отзвук достижений петербургской школы, знак памяти её прародительнице Е. Гейденрейх, а также самому автору балета С. Прокофьеву, писавшему эту музыку в тогдашнем Молотове, в эвакуации. Но пермская (молотовская) «Золушка» стала ещё одним поводом вспомнить, что достижения советского балета середины XX века, начало его мирового признания были сопряжены с идеологическими притеснениями многих артистов и балетмейстеров, что было обратной стороной внешне блестящей медали успеха.

Пермская «Золушка» (в данном случае история успеха балерины) ставилась на советских сценах множество раз, на ней формировался большой советский хореографический стиль... «И вот настал момент, когда этот стиль и этот сюжет должны

быть переосмыслены – и отчасти в ироническом ключе, ведь в наше время всё пафосное и пышное уже с трудом воспринимается без смягчающей и отстраняющей иронии», – отмечает постановщик [1].

Большинство критиков, писавших о «Золушке» А. Мирошниченко, поощряли внешние поводы создания спектакля как едва ли не главные черты его привлекательности. На самом же деле предметом анализа становились именно стилевые и жанровые проблемы постановки, которые неизбежно выходили на первый план.

Хореограф и автор нового либретто анонсировал, что его «Золушка» – это «не сказка в привычном понимании слова, а драма, через призму которой мы рефлекслируем над собственной жизнью и историей балетного мира и страны в целом. Этот балет, – дань уважения балетному миру. В нашем спектакле раскрываются многие детали артистических будней. Кроме того, я специально вплёл в хореографический текст пластические цитаты, характерные для советского времени, чтобы этот пласт балетной истории не был утрачен окончательно» [6].

Собственно танцевальные сцены, в том числе лирические дуэты главных героев и пантомимные мизансцены, объясняющие, кто кого ненавидит, сделаны подробно. Именно они «дали повод заподозрить Мирошниченко в реабилитации драмбалета – но не ложно высокопарного, советского, а балета повествовательного, протяжённого балетного “экшена”», – считает Л. Гучмазова [4].

Проекции архетипических героев либретто отразились на реальном мире «балета в балете» – так персонажи сказки перевоплотились в новых героев. Место Мачехи заняла завистливая прима-балерина, сочувствующие ей подружки заменили злых сестёр. Так что обещанная тема уважения балетному миру обернулась скорее

разоблачением его закулисных интриг, существовавших везде и всегда. В своём балете А. Мирошниченко обошёлся без феи, но практически её место занял пожилой мастер по изготовлению балетной обуви. Именно он подарил главной героине «волшебные» пуанты (почти как Дроссельмейер – Мари в «Щелкунчике» Ноймайера). Что же касается Мастера пуантов, он становится в финале балета своеобразным проводником в иной мир для состарившейся героини «Золушки» и её супруга. И хотя сам момент прощания Золушки-балерины с земным миром А. Мирошниченко не акцентирует, здесь неизбежны параллели с тем, что придумал для финала своего австралийского «Щелкунчика» Г. Мерфи.

Хореограф отлично поработал в качестве либреттиста и драматического режиссёра. С танцами же в постановке – всё значительно сложнее. Некоторые весьма яркие и могут исполняться как концертные номера, но они тонут в пантомиме, особенно в первом действии. «Порой обидно становится за музыку – она так и просится стать основой для танца, а на сцене всё ходят, жестикулируют... Между тем, оркестр MusicAeterna под управлением Теодора Курентзиса в очередной раз себя превзошёл: “Золушка” в этом внятном и эмоциональном исполнении звучала с накалом “Ромео и Джульетты”» [5].

Чтобы лучше понять, в чём состоят разночтения постановщиков – дирижёра Т. Курентзиса и балетмейстера А. Мирошниченко, стоит прислушаться к мнению ещё одного из рецензентов спектакля: «Дирижёр прочёл партитуру как повесть о мимолётности счастья. Но мимолётность эта – метафизического, а не социального, как у Мирошниченко, свойства. Хореограф, кажется, больше заботила не музыка, а собственное либретто. Утонув в подробностях быта и эпохи, он пошёл за сюжетом, а не за метафизикой. Многие возможные,



даже необходимые обобщения не были реализованы ни в танце, ни в сценографии. Впрочем, эта буквальность вполне в духе советского «драмбалета», который так активно поминается в спектакле. И партия Прокофьева исторически повторяет судьбу партитуры «Щелкунчика»: пока ещё ни один хореограф не смог полностью раскрыть их космический трагизм» [5].

Итак, среди проблемных аспектов использования сценарного приёма «балет в балете» обнаружены такие, как несостоятельность перевода эмоционально-поэтического содержания балетной партитуры в социальное русло («Золушка»), искусственность параллелей духовного мира героев Лермонтова с языком хореографического искусства XIX столетия («Герой нашего времени»). Либретто К. Серебренникова к «Герою нашего времени» не всегда становится у Ю. Посохова убедительным хореографическим текстом. Раздробленный образ Печорина (три исполнителя, которым не хватает рефлексии, индивидуальных психологических характеристик) к финалу так и не складывается в единое целое.

В эволюции драматургического приёма «балет в балете» от идеологически обусловленного требования соцреализма до его современной жанрово-стилевой трансформации неизменно преобладают цели создания новой смысловой коллизии. Так, в первой части «Героя нашего време-

ни» Печорин обучает Бэлу классическому экзерсису, будто приучая её к неприемлемому для горной дикарки стилю светской жизни. Но у Лермонтова Бэла погибает от руки другого персонажа, а в балете от тоски по привычному образу жизни. То есть в данном случае приём «балета в балете» не срабатывает как убедительный драматургический ход.

Пермская «Золушка» С. Прокофьева в постановке А. Мирошниченко в целом замещает сказочный сюжет историей становления советской балерины в соответствующих идеологических условиях (конца 1950-х годов). В ней есть оммаж пермскому балету, что придаёт спектаклю дополнительную привлекательность, но стилевые и жанровые проблемы постановки продуманы не до конца. Спектакль Мирошниченко воспринимается в русле других постановок балетной классики, в том числе зарубежных (Дж. Ноймайер, Г. Мерфи), где главным действующим лицом становится балетмейстер – демиург, создатель совершенного балетного мира, в котором герои живут, старятся и умирают по его законам. Но богатое музыкальное содержание партитуры С. Прокофьева и её трактовка Т. Курентзисом, повествующая о мимолетности счастья, носит более метафизический, а не социальный, как у Мирошниченко, характер, и потому заведомо обедняет выбранную концепцию «балета в балете».

ЛИТЕРАТУРА

1. Баталина Ю. Светлый путь // Культурный слой. 2016. № 45. 27 дек.
URL: <https://www.newsko.ru/media/3586393/020-nk-904.pdf> (дата обращения: 11.04.2020).
2. Герой нашего времени: балет в 2-х действиях: краткое содержание // Большой театр: сайт. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/813/libretto/> (дата обращения: 11.04.2020).
3. Гордеева А. «Рождественские» сочинения Джона Ноймайера // OpenSpase.ru. архив. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/60/details/19730/?expand=yes#expand> (дата обращения: 11.04.2020).

4. Гучмазова Л. История Золушки в СССР // Российская газета. 07.02.2018.
URL: <https://rg.ru/2018/02/07/permskij-balet-otkryl-tancevalnuiu-programmu-zolotoj-maski.html>.
(дата обращения: 11.04.2020).
5. Крылова М. Прима под надзором // Театрал. 22.12.2016.
URL: <https://teatral-online.ru/news/17235/>. (дата обращения: 11.04.2020).
6. Прокофьев С. Золушка // Пермский театр оперы и балета. Дягилевский фестиваль.
URL: <https://permopera.ru/playbills/repertoire/48962/> (дата обращения 11.04.2020).
7. Рязанцева Ю. «Щелкунчик, история Клары» // CURIUM: театральные альманахи. 22.08.2017. URL: https://alcurium.com/2017/08/22/id_2857/ (дата обращения: 11.04.2020).
8. Сливинская С. «Щелкунчик» Джона Ноймайера // Ballet Art. 2013. № 1 (44). С. 11.

Об авторе:

Кабачёк Наталья Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета художественного творчества, Крымский университет культуры, искусств и туризма (295017, г. Симферополь, Россия), **ORCID: 0000-0003-4108-4012**, natalidance@mail.ru

REFERENCES

1. Batalina Yu. Svetlyy put' [Bright Path]. *Kul'turnyy sloy* [Cultural Stratum]. 2016. No. 45. December 27. URL: <https://www.newsko.ru/media/3586393/020-nk-904.pdf> (11.04.2020).
2. Geroy nashego vremeni: balet v 2-kh deystviyakh: kratkoe sodержanie [The Hero of Our Time: Ballet in 2 Acts: Summary]. *Bol'shoy teatr: sayt* [Bolshoi Theater: Website]. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/813/libretto/> (11.04.2020).
3. Gordeeva A. «Rozhdestvenskie» sochineniya Dzhona Noymayera [The “Christmas” Compositions of John Neumeier]. *OpenSpace.ru. arkhiv*. URL: <http://os.colta.ru/theatre/projects/60/details/19730/?expand=yes#expand> (11.04.2020).
4. Guchmazova L. Istoriya Zolushki v SSSR [The Story of Cinderella in the USSR]. *Rossiyskaya gazeta* [Russian Newspaper]. 07.02.2018. URL: <https://rg.ru/2018/02/07/permskij-balet-otkryl-tancevalnuiu-programmu-zolotoj-maski.html> (11.04.2020).
5. Krylova M. Prima pod nadzorom [Prima under Supervision]. *Teatral* [The Theater Goer]. 22.12.2016. URL: <https://teatral-online.ru/news/17235/> (11.04.2020).
6. Prokofev S. Zolushka [Sergei Prokofiev. Cinderella]. *Permskiy teatr opery i baleta. Dyagilevskiy festival'* [The Perm Opera and Ballet Theater. Diaghilev Festival]. URL: <https://permopera.ru/playbills/repertoire/48962/> (11.04.2020).
7. Ryazantseva Yu. «Shchelkunchik, istoriya Klary» [“The Nutcracker, the Story of Clara”]. *CURIUM: teatral'nyy al'manakh* [CURIUM: Theatrical Almanac]. 22.08.2017. URL: https://alcurium.com/2017/08/22/id_2857/ (11.04.2020).
8. Slivinskaya S. «Shchelkunchik» Dzhona Noymayera [The Nutcracker by John Neumeier]. *Ballet Art*. 2013. No. 1 (44), p. 11.

About the author:

Natalia L. Kabachek, Ph.D., Associate Professor, Dean of the Faculty of Artistic Creativity, Crimean State University of Culture, Arts and Tourism (295017, Simferopol, Russia), **ORCID: 0000-0003-4108-4012**, natalidance@mail.ru



Д. В. БЕЛЯК

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com*

Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского*

В статье рассматриваются особенности композиционной логики трёх фортепианных концертов Петра Ильича Чайковского. Основной проблемой выступает соотношение в них черт симфонизма и сюитности, о котором в научной литературе существуют лишь отдельные суждения. Господство симфонической теории как «знака» композиционного совершенства в большинстве отечественных и зарубежных работ сформировало оценку Второго и Третьего концертов, как второстепенных в ряду позднеромантических концертных сочинений. Констатация в произведениях Чайковского значительной роли сюитности многими исследователями позволяет расставить новые акценты в интерпретации произведений.

Результаты аналитической работы показывают, что симфонические черты в разной мере свойственны концертам Чайковского: это выражено в сохранении принципа цикличности, сонатности, интонационной «выводимости» тем. С другой стороны, автономность и непропорциональность сонатных аллегро, жанровая окрашенность отдельных частей цикла, автономизация партий солиста и оркестра за счёт многочисленных каденций – показатели сюитной логики. Различные сочетания этих качеств можно обнаружить во всех трёх сочинениях Чайковского, однако наиболее «аномальным» с позиции жанровой традиции оказывается Второй концерт, приближенный скорее к Концертной фантазии, чем к двум другим концертам. Таким образом, можно сделать вывод: сюитность свойственна фортепианным концертам Чайковского, и именно она определяет их уникальность. Противопоставление двух композиционных принципов можно трактовать в свете обращения композитора к ведущим европейским традициям – немецкой и французской, ставших основой его инструментального творчества.

Ключевые слова: Пётр Чайковский, фортепианный концерт, композиционная логика, симфонизм, сюитность, цикличность, западноевропейская традиция, жанровость.

Для цитирования / For citation: Беляк Д. В. Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 163–172. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.163-172.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90053.

DMITRI V. BELYAK

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
 ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com

The Symphonic and Suite Traits in Piotr Tchaikovsky's Piano Concertos*

The article examines the features of the compositional logic of three piano concertos by Piotr Ilyich Tchaikovsky. The main issue is the relationship between the features of symphonic and suite principles, about which there are only a few separate assertions in scholarly literature. The predominance of the symphonic theory as the “sign” of compositional perfection in most musicological works written in Russia and in other countries, established the assessment of the Second and Third Concertos as secondary in a series of late romantic concerto oeuvres. The ascertainment of the significant role of the suite principle in Tchaikovsky's works makes it possible to place new accents in the interpretation of the concertos.

The results of the analytical work show that symphonic features are characteristic of Tchaikovsky's concertos in varying degrees: this is expressed in the preservation of the principle of cyclicity, sonata form, and the intonational “deducibility” of themes. On the other hand, the autonomy and disproportionality of the sonata Allegro movements, the genre coloring of some of the cycle's movements, the autonomous status of the soloist's and the orchestral parts as the result of the numerous cadences – all of these are indicators of suite logic. Various combinations of these qualities can be found in all three of Tchaikovsky's concertos, but the most “anomalous” from the position of the genre tradition turns out to be the Second Concerto, which is closer to the genre of a Concerto Fantasy than to the other two concertos. Thereby, we can conclude that the suite principle is inherent in Tchaikovsky's piano concertos, and this is what determines their unique qualities. The opposition of the two compositional principles can be interpreted in the light of the composer's appeal to the leading European traditions – the German and the French, which have become foundational works among his instrumental oeuvres.

Keywords: Piotr Ilyich Tchaikovsky, piano concerto, compositional logic, symphonic principle, suite principle, cyclicity, Western European tradition, genre.

Композиционные процессы в сочинениях П. И. Чайковского всегда представляли особый интерес для исследователей. В первую очередь, внимание привлекали инструментальные произведения, в том числе и фортепианные концерты. Исследованием этого вопроса занимались как отечественные, так и зарубежные учёные. Концерты Чайковского ими рассматриваются в соответствии с закономерностями симфонической компо-

зиционной логики. Этот подход привёл к формированию устойчивого представления о том, что наиболее успешным был Первый концерт. Другие сочинения для фортепиано с оркестром в таком случае признаются, как правило, неудачной попыткой поиска новых средств выразительности; так возникла критика их драматургических концепций и логики формообразования.

Симфоническое творчество Чайковского, в свою очередь, рассматривалось

* The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90053.



с разных позиций. Наиболее оригинален подход И. Ф. Кунина [4], проведенного параллели с сюитным творчеством композитора. Развитием этой идеи занимался А. И. Климовицкий [3], не только обнаруживший черты сюитности в Шестой симфонии Чайковского, но в целом описавший этот принцип. Так, ряд «аномалий», необъяснимых с позиции симфонизма, нашёл свою трактовку в предлагаемой концепции.

О композиционных процессах в фортепианных концертах Чайковского в научной литературе известно немного. Ключевые высказывания принадлежат Н. В. Туманиной [7], отметившей во Втором концерте отдельные проявления сюитности; однако целостного взгляда на эту проблему по сей день не сформировано. Учитывая бесспорные связи симфонического и концертного творчества Чайковского, можно предложить следующую гипотезу: сюитность свойственна и другим циклическим сочинениям композитора, в том числе – его концертам.

По отношению к жанру концерта в XIX веке нередко употребляется понятие «симфонизированный»¹. В первую очередь, так обозначают сочинения Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, что отражает основную суть исторического процесса сближения концертного и симфонического жанров². Зарубежные эквиваленты термина «симфонизированный концерт» – *Symphonische Konzert* и *Concerto symphonique*. Его историю подробно описывает Х. М. Кох в монографии «Фортепианный концерт XIX века и категория симфонического» [15]. Он подчёркивает роль Ш. А. Литольфа, малоизвестного сегодня французского композитора и пианиста, который впервые использовал словосочетание «симфонический концерт» в названии своих сочинений³. Симфонизация фортепианного концерта была одним из важнейших путей развития жанра в западноевропейской музыке.

Первым русским композитором, отреагировавшим на эти тенденции, был А. Г. Рубинштейн. Уже в Первом концерте (1850) отчётливо видно, что он синтезировал и активно использовал принципы, заложенные Бетховеном и развитые в творчестве, в первую очередь, Листа, а также Вебера, Гуммеля и Литольфа. Его концерты в полной мере можно назвать «симфонизированными»; однако он был единственным до Чайковского композитором, следовавшим по данному пути. Очевидно, что этому способствовала тесная связь Рубинштейна с западноевропейской культурой, его приверженность ценностям немецкой традиции.

Другая тенденция обозначена рядом сочинений, начатым Концертом *c moll* op. 4 А. И. Виллуана⁴. Значительный вклад принадлежит М. А. Балакиреву, написавшему для фортепиано с оркестром «Большую фантазию на русские темы» (1852) и Концерт *fis moll* (1855–1856). Как отмечает Дж. Норрис, в них обнаруживается влияние других западноевропейских композиторов – Ф. Шопена и А. фон Гензельта [16, р. 57].

Итак, в России к 1874 году были представлены разные направления развития концертного жанра: «листовский» симфонический тип и «шопеновский», более камерный, находящийся в русле традиций «стиля бриллиант»⁵. Появление в это время Первого концерта Чайковского (1875) было встречено в музыкальном мире России неоднозначно: представители «Могучей кучки», по словам Кунина, восприняли это сочинение «... с недоумением и осуждением. Самый жанр фортепьянного концерта признан был в этом кругу безнадежно устаревшим и ложным» [5, с. 183]. По-видимому, негативное отношение было во многом продиктовано неприятием жанра большого симфонического концерта. Однако сам Чайковский в большей мере склонялся именно к симфонической трактовке,

свойственной Листу, Литольту, Рубинштейну; его мнение о «шопеновском» типе было достаточно скептически. В одном из фельетонов он писал: «Что касается до выбора госпожою Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутины, то я не могу его одобрить»⁶ [10, с. 48].

Рассмотрение концертов Чайковского в контексте симфонической традиции имеет довольно продолжительную историю. Уже в 1878 году Г. А. Ларош в рецензии, опубликованной в газете «Голос» (№ 93), писал о Первом концерте: «Энергический, полный жизни и движения, концерт этот со своей грандиозной интродукцией, конечно, более симфония, чем концерт... Но как симфоническое произведение, он стоит чрезвычайно высоко и по мыслям, и по их развитию...» [6, с. 47]. Согласиться с этим высказыванием можно по целому ряду причин.

В первую очередь, симфонический композиционный принцип проявляется в самом феномене вступления, что для концерта того времени было неординарным решением. Альтернативой традиционной для классического концерта форме с двойной экспозицией⁷ с начала 1830-х годов оказалась сонатная форма, которая чаще всего предварялась небольшим оркестровым вступлением в виде лаконичной преамбулы. В качестве примеров можно привести концерты Ф. Мендельсона, Э. Грига, Р. Шумана, А. Г. Рубинштейна (№ 3; № 5), К. Сен-Санса. У Чайковского, в свою очередь, вступление не только имеет чётко оформленную структуру, но и служит истоком тематизма всего концерта. Вслед за Ларошем, музыковеды разных поколений развивали эту идею. Об интонационной «выводимости» тем в Первом концерте впервые написал А. Д. Алексеев в работе «Русская фортепианная музыка: конец XIX – начало XX века» [1, с. 43–52], показав связь вступления с главной, побочной

и заключительной партиями первой части, а также с основной темой второй части⁸. Поиском интонационных соответствий занимался и британский учёный Д. Браун, подчеркнувший гармонические сходства между темами концерта; свою концепцию он изложил во втором томе монографии «Tchaikovsky: The Crisis Years»⁹ [11, р. 22–23]. Всё это – характерные черты симфонического композиционного принципа.

Нельзя пройти мимо аналогии со Второй симфонией, написанной незадолго до концерта в 1872 году, где есть развёрнутое вступление. Сочинения роднит и общность тематической диспозиции: экспозиция первой части симфонии начинается скерцозной темой, которая в ходе развития трансформируется в более энергичную и торжественную; далее следует лирическая тема и лирико-драматический сдвиг в побочной партии. Этот же принцип реализован и в Первом концерте. Сходство наблюдается в разработочных разделах сочинений: лирико-драматическое начало в ходе развития приводит к ярко выраженной драматической кульминации. Ещё одна общая черта – возвращение образной сферы вступления в коде первых частей циклов. Таким образом, Первый концерт естественно и логично вписывается в контекст других симфонических произведений Чайковского, поскольку их принципы безусловно во многом совпадают. Однако можно ли это сказать о других концертах?

Очевидно, что Третий концерт, написанный на материале незаконченной симфонии *Es dur* в 1893 году, имеет тесные связи с симфоническим жанром. Существуют два его варианта: одночастный концертштюк и трёхчастный цикл. И в музыковедении, и среди пианистов утвердилось мнение о второстепенности Третьего концерта; это привело к тому, что продолжительное время ни в одной работе он не рассматривался как циклическое

произведение, хотя первоначальный замысел композитора был именно таким¹⁰.

Как и в Первом концерте, здесь присутствует принцип интонационной выводимости тем, что обеспечивает плотную связь частей цикла. Отсутствие вступления, в котором бы были сосредоточены основные тематические зёрна, привело к распределению скрепляющих мотивов по разным разделам формы. Так, интонационное родство обнаруживается между главными партиями первого *Allegro brillante* и финала; побочная партия I части с её характерным ходом на сексту создаёт арку со второй темой *Andante*. Функционально самостоятельная и яркая заключительная партия I части связана интонационно и ритмически с главной партией финала. Ещё одно, не самое очевидное сходство обнаруживается между первой побочной темой финала (или же первым эпизодом) и главной темой II части (схема 1). Таким образом, возникает целая сеть тематических переключек.

Схема 1 П. И. Чайковский. Концерт № 3.
Интонационные связи между частями цикла



Третий концерт также имеет точки соприкосновения с оркестровым творчеством Чайковского. Можно обнаружить некоторые общие черты с Третьей симфонией *D dur*, написанной в 1875 году. Пре-

жде всего, как и в «паре» Первый концерт и Вторая симфония, это касается первых частей циклов. Так, сходную тематическую диспозицию имеют экспозиционные разделы: главная тема в характере *maestoso*, контрастная лирическая побочная и в завершении – скерцозная заключительная партия. В обоих сочинениях экспозиция заканчивается яркой характерной темой, а в Третьем концерте заключительная партия – едва ли не самая запоминающаяся в I части. В обоих случаях вопреки двухтемной логике сонатного аллегро, Чайковский добавляет третью тему, интонационно и образно самостоятельную, однако не развивающуюся в разработке.

Таким образом, и Первый, и Третий концерты Чайковского не только адаптируют типичные для симфонии общие принципы тематического развития, но и образуют параллели с конкретными его симфоническими сочинениями. В связи с этим возникает необходимость уточнить роль особого качества симфонизма Чайковского, отмеченного А. И. Климовицким, когда он пишет о «взаимосоприкосновении» в Третьей симфонии сюитности и симфонизма [3, с. 31]. И. Ф. Кунин также указывает на противостояние этих жанрово-композиционных принципов и в других симфонических произведениях Чайковского, в частности, в Четвёртой симфонии [4, с. 113]. Если принять тезис о внедрении в симфонические композиции Чайковского принципа сюитности, то, по-видимому, стоит пересмотреть некоторые оценки.

Совершенно другая картина возникает во втором концерте, где, по утверждению Н. В. Туманиной, сюитность присутствует не в отдельных проявлениях, а становится «особенностью цикла»¹¹. Уже в I части встречается целый ряд жанровых «аномалий», указывающих на совершенно иной, отличный от симфонического, тип драматургии. Во многом это связано с контекстом

создания произведения: в 1879 году Чайковский впервые обратился к новым для него жанрам – каприччио, серенаде, сюите. И, как отмечает Туманина, «такой тип концертного цикла свидетельствует об общей тенденции симфонического творчества Чайковского этих лет и о всё большем тяготении композитора к новой для него сюитной форме» [7, с. 53]. Однако, в чём же заключается особенность феномена Второго концерта?

Его первый исполнитель – С. И. Танеев, – после премьеры писал Чайковскому, что «мнения о нём довольно различные, но все они сходятся в том, что первая и вторая часть слишком длинны» [9, с. 81]. Также он неоднократно указывал на затянутость каденционных эпизодов, аргументируя это тем, что «...к концу 2-й страницы слушатели утомятся, а к концу 4-й выйдут из терпения...» [там же]. Похожие замечания Танеев высказывает и при обсуждении Четвёртой симфонии: «...первая часть несоразмерно длинна сравнительно с остальными частями; она имеет вид симфонической поэмы, к которой случайно присочинили три части и сделали из этого симфонию» [там же, с. 27]. Очевидно, что такое неприятие могло быть вызвано лишь нестандартностью замысла, которую современник воспринимал как определённое нарушение жанровых традиций. Проецируя его высказывание на последнюю редакцию Второго концерта, в которой II часть была сокращена едва ли не наполовину, мы можем обнаружить безусловное сходство. Эти же слова могут быть справедливо применены и к Первому концерту. Таким образом, несоразмерность частей и очевидная завершённость, самодостаточность сонатных аллегро может объясняться сюитной логикой. В подтверждение снова обратимся к словам А. И. Климовичского: «Чайковский ощущал симфонию как предел логической жёсткости и детерминированности, тогда как сюиту видел антипо-

дом симфонии прежде всего именно в этом её качестве» [3, с. 32].

Важным отличием Второго концерта от Первого и Третьего выступает отсутствие сквозных интонационных связей, о чём пишет Туманина¹². Вследствие этого подрубается сам принцип цикличности, характерный для симфонического произведения. Кроме этого, следует обратить внимание на соотношение оркестровой и фортепианной партий. Их совместное звучание во втором концерте минимально. В разработке I части, например, из 300 тактов в ансамбле фортепиано и оркестр играют лишь 18 тактов! Протяжённые сольные вставки представлены и в других разделах формы, в частности, значительная по своим объёмам связующая партия фактически превращается в локальную каденцию. Во II части Чайковский выделяет в оркестре солирующие скрипку и виолончель; фортепианная партия, однако, прерывается длительным паузированием. Таким образом, активное взаимодействие солиста и оркестра, столь ярко представленное в Первом и Третьем концертах, здесь отсутствует.

Сюитность, присущая композиции Второго концерта, в отличие от симфонических принципов организации целого в Первом и Третьем, даёт материал для постановки ещё одного вопроса: о диалоге Чайковского с двумя ведущими западноевропейскими традициями того времени – немецкой и французской. Именно в концертах Сен-Санса, которые Чайковский хорошо знал, обнаруживается много общего с решениями, наблюдаемыми во втором концерте. У Сен-Санса солист выведен на первый план за счёт целого ряда приёмов. Так, основное изложение и развитие тематизма происходит в партии фортепиано, а оркестр, преимущественно аккомпанируя, включается в этот процесс в имитационных разделах. Сен-Санс также вводит эпизоды *quasi cadenza*, которые по интенсивности

мотивной работы иногда превосходят основную разработку. Помимо этого, обращает на себя внимание значительное количество виртуозных вставок и ходов, насыщенных самыми различными приёмами фортепианной техники. Становится очевидным, что эти композиционные решения были восприняты Чайковским в полной мере и применены во Втором концерте. Французские черты в сочинениях этого периода отмечались неоднократно; в частности, журналист лейпцигской газеты «General-Anzeiger» утверждал, что «богато одарённый композитор основательно изучил немецкую и новую французскую музыку, но не нанеся при этом ни малейшего ущерба оригинальности своего таланта» (цит. по: [8, с. 587]). Подобных ассоциаций с французской традицией Первый концерт у современников не вызывал. Тематическая работа в нём позволяла, по-видимому, проводить прямые аналогии с немецкой манерой письма.

Наконец, следует сказать о жанровости, которая в целом играет важную роль в творчестве Чайковского и считается одним из неизменных атрибутов сюитности. Во Втором концерте медленная часть в полной мере соответствует жанру романса, так как вокальное начало в ней безусловно преобладает. Финал, в свою очередь, имеет черты танцевальности, что можно сказать и про III часть Первого концерта: подчеркнутая ритмика главной темы, а также введение характерных для полонеза ритмических формул в одном из эпизодов также указывают на ясные жанровые истоки тематизма. Во II части Первого концерта обнаруживаются черты пасторали, а быстрый эпизод выдержан в жанре вальса. Однако нельзя не учитывать, что для позднеромантической симфонии яркая жанровая окрашенность тематизма в целом была характерна. И Чайковский в этом случае не был оригинален.

Таким образом, все три концерта имеют черты сюитности, в разной мере сочетае-

мые с принципами симфонизма. Единственное сочинение Чайковского для фортепиано с оркестром, в котором главенствует сюитная логика – Концертная фантазия ор. 56. В первую очередь, она выражена в форме произведения: несмотря на черты сонатности (наличие двух тем и традиционного тонального плана), в первой части господствует рондальное начало. Обособленность разделов выражена графически в самом тексте. Так, Чайковский ставит перед эпизодом двойную черту, а перед репризой – генеральную паузу. Примечателен средний раздел первой части, поскольку он написан, во-первых, в форме вариаций на новую, ранее не экспонированную тему, во-вторых, – для фортепиано соло. Композитор предусмотрел возможность исполнения фантазии и в одночастном варианте, вследствие чего возникает феномен коды *ad libitum*. Наконец, принцип контраста – один из важнейших показателей сюитности – воплотился во второй части произведения. Таким образом, Чайковский свободно выстраивает композиционную логику Концертной фантазии. Как пишет Климовицкий, «становится очевидным, что вкладывал Чайковский в слова о сюите, как не требующей “подчинения каким-либо традициям и правилам”» [3, с. 30].

Подведём итоги. Итак, в фортепианных концертах Чайковского сюитная логика проявила себя с разных сторон, выводя на первый план тематико-драматургические, формообразующие или жанровые особенности. При этом симфонизм всё же остаётся главенствующим композиционным принципом, прежде всего, в Первом и Третьем концертах. Второй концерт, значительно более «сюитный», в большей мере тяготеет к Концертной фантазии¹³, однако некоторые принципы (в частности, сонатность) в нём сохранены. Тем самым, здесь сюитность и симфонизм сосуществуют и «взаимосоприкасаются», формируя уникальное по своим качествам сочинение.

Отметим, что и симфонизм, и сюитность в фортепианных концертах Чайковского имеют вполне определённые характеристики. В первом случае это – «выводимость» тем, целенаправленность тематического развития. Во втором – акцент на принципе сопоставления контрастных разделов,

тематическая автономность частей цикла. Данные принципы можно считать своеобразным знаком диалога Чайковского с двумя традициями европейского инструментализма – немецкой и французской. Их синтез и стал основой его индивидуальных композиционных решений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данный термин использовался в трудах отечественных музыковедов Г. А. Орлова, Л. Н. Раабена, М. С. Друскина, И. К. Кузнецова, М. Е. Тараканова.

² Отчётливо эта традиция прослеживается в высказывании Дж. Хортона о концертном творчестве Й. Брамса: «Концертный симфонизм в этой связи – подходящая концепция: концерты Брамса ближе к Бетховену, потому что они симфонические» [14, р. 144].

³ Говоря о генезисе понятия *Concerto symphonique* в контексте общей симфонизации жанра концерта, Х. М. Кох пишет, что «Шарль Анри Литольф был первым, кто отреагировал на это развитие, назвав симфоническими свои фортепианные концерты...» [15, S. 133].

⁴ Об этом сочинении известно немного. Оно было написано в 30-е годы XIX века и находилось в русле пианистических традиций Дж. Фильда. Как пишет Дж. Норрис, это был «первый фортепианный концерт, написанный в России и исполнявшийся за рубежом, и Рубинштейн часто играл его во время европейских гастролей в 1840–43 гг.» [16, р. 13]. Безусловно, это произведение оказало значительное влияние как на стиль ученика Виллуана – А. Г. Рубинштейна, так и на П. И. Чайковского, в первую очередь, в фортепианном письме.

⁵ По утверждению Дж. Сэмсона, в особенности в ранних сочинениях Шопена «отчётливо видно влияние “стиля бриллиант” – концертного пианизма, связанного с такими композиторами, как Гуммель, Вебер, Мошелес и Калькбреннер». См.: Samson J. Chopin, Fryderyk Franciszek // Grove Music Online. 2001. URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099?rskey=jj1ISE&result=3> (20.12.2020). Также о связи «стиля бриллиант» с жанром концерта писал Р. Иванович, подчёркивая его виртуозную основу, базирующуюся на мелкой технике. См.: Ivanovitch R. The Brilliant Style // The Oxford Handbook of Topic Theory / Ed. Danuta Mirka. 2014. URL:

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001/oxfordhb-9780199841578-e-13> (20.12.2020).

⁶ Следует признать, что некоторые черты пианизма Гензельта всё же обнаруживаются в концертах Чайковского, о чём писал в своей статье Э. Гарден [12]. Однако иных совпадений не отмечалось.

⁷ Двойная экспозиция встречается в целом ряде концертов XIX века. Среди них сочинения как К. М. фон Вебера, И. Н. Гуммеля, близких по своей стилистике к классическим жанровым образцам, так и Й. Брамса, А. Г. Рубинштейна (№ 1, 2), Ш. А. Литольфа. Не следует забывать, что и три концерта Л. ван Бетховена (№ 3–5) также написаны в XIX веке. Таким образом, двойная экспозиция ещё долгое время продолжала существовать наравне с новыми принципами формообразования в концертах.

⁸ Концепция А. Д. Алексеева в виде схемы представлена в работе Дж. Норриса [16, р. 128].

⁹ См. также статью Э. Гардена «A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto» (1981) [13]



об интонационных связях вступления со следующими темами.

¹⁰ Рассмотрению Концерта № 3 как циклического произведения посвящена статья «Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности» [2].

¹¹ Так, Н. В. Туманина констатирует, что «особенностью цикла Второго концерта служит своеобразная “сюитность”» [7, с. 53].

¹² «Части концерта самостоятельны по тематизму, в них нет интонационной общности, благодаря чему получается ощущение некоторой разобщённости частей, несмотря на требование исполнять их без перерыва», – отмечает Н. В. Туманина [7, с. 53].

¹³ Оба сочинения написаны в *G dur* и по своей содержательно-образной стороне значительно приближены друг к другу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в. М.: Наука, 1969. 391 с.
2. Беляк Д. В., Сусидко И. П. Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 65–74. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.065-074.
3. Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис: Российский институт истории искусств, 2015. 424 с.
4. Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма // Советская музыка. 1968. №11. С. 113–116.
5. Кунин И. Ф. Чайковский. М.: Молодая гвардия, 1958. 368 с.
6. Ларош Г. А. П. И. Чайковский // Избранные статьи: в 5 вып. / сост. Г. Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. 365 с.
7. Туманина Н. В. П. И. Чайковский: Великий мастер. 1878–1893 гг. М.: ЛЕНАНД, 2019. 504 с.
8. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. 617 с.
9. Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / сост. М. И. Чайковский. М.: Музыкальное изд-во П. Юргенсона, 1916. 188 с.
10. Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. М.: Э, 2015. 448 с.
11. Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). London: W.W. Norton & Company, 1983. 312 p.
12. Garden E. J. C. Three Russian Piano Concertos // Music and Letters. 1979. Vol. 60. No. 2, pp. 166–179.
13. Garden E. J. C. A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto // The Musical Times. 1981. No. 122, pp. 238–239.
14. Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. Leuven: Peeters, 2017. 368 p.
15. Koch J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8). Sinzig: Studio, 2001. 382 S.
16. Norris J. The Russian Piano Concerto, Vol. 1: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

Об авторе:

Беляк Дмитрий Владимирович, аспирант кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com

 REFERENCES 

1. Alekseev A. D. *Russkaya fortepiannaya muzyka. Konets XIX – nachalo XX v.* [Russian Piano Music. The Late 19th and Early 20th Century]. Moscow: Nauka, 1969. 391 p.
2. Belyak D. V., Susidko I. P. Tretiy fortepianny kontsert P. I. Chaykovskogo i problema tsiklichnosti [Piotr Tchaikovsky's Third Piano Concerto and the Issue of Cyclicity]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 65–74.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.065-074.
3. Klimovitskiy A. I. *Petr Il'ich Chaykovskiy. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodeystviya* [Piotr Ilyich Tchaikovsky. Cultural Premonitions. Cultural Memory. Cultural Interactions]. St. Petersburg: Petropolis: Russian Institute of Art History, 2015. 424 p.
4. Kunin I. F. Ideal'neyshaya forma [The Most Perfect Structure]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1968. No. 11, pp. 113–116.
5. Kunin I. F. *Chaykovskiy* [Tchaikovsky]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1958. 368 p.
6. Larosh G. A. P. I. Chaykovskiy [P. I. Tchaikovsky]. *Izbrannye stat'i: v 5 vyp.* [Selected Articles: In 5 Issues]. Comp. by G. B. Bernandt. Leningrad: Muzyka, 1975. Issue 2. 365 p.
7. Tumanina N. V. P. I. *Chaykovskiy: Velikiy master. 1878–1893 gg.* [Tchaikovsky: The Great Master. 1878–1893]. Moscow: LENAND, 2019. 504 p.
8. Chaykovskiy M. I. *Zhizn' P. I. Chaykovskogo: v 3 t.* [The Life of P. I. Tchaikovsky: In 3 Vol.] Moscow: Algoritm, 1997. Vol. 3. 617 p.
9. Chaykovskiy M. I. *Pis'ma P. I. Chaykovskogo i S. I. Taneeva* [The Letters of Piotr Tchaikovsky and Sergei Taneyev]. Comp. by M. I. Tchaikovsky. Moscow: P. Jurgenson Music Publishing House, 1916. 188 p.
10. Chaykovskiy P. I. *Muzykal'nye esse i stat'i* [Musical Essays and Articles]. Moscow: E, 2015. 448 p.
11. Brown D. *Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878)*. London: W.W. Norton & Company, 1983. 312 p.
12. Garden E. J. C. Three Russian Piano Concertos. *Music and Letters*. 1979. Vol. 60. No. 2, pp. 166–179.
13. Garden E. J. C. A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto. *The Musical Times*. 1981. No. 122, pp. 238–239.
14. Horton J. *Brahm's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies*. Leuven: Peeters, 2017. 368 p.
15. Koch J. M. *Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8)*. Sinzig: Studio, 2001. 382 S.
16. Norris J. *The Russian Piano Concerto, Vol. I: The Nineteenth Century*. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

About the author:

Dmitri V. Belyak, Post-Graduate Student at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com



**Д. Б. БЕРЖАПРАКОВ***Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
г. Алматы, Казахстан**ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhapraikov@mail.ru***Мануэль де Фалья, Интродукция к балету «Треуголка»:
о тембровом воплощении национального начала**

В данной статье рассматривается интродукция к балету выдающегося испанского композитора XX века Мануэля де Фальи «Треуголка» с точки зрения тембровой организации и идеи претворения в музыке национального единства посредством синтеза жанровых истоков музыки Андалусии, Кастилии, Каталонии и Мурсии. Являясь самым младшим представителем испанского Ренасимьенто в музыке, Фалья оказался единственным композитором, сумевшим органично соединить черты традиционного фламенко с такими новыми современными художественными течениями прошлого столетия, как импрессионизм и неоклассицизм. Его повсеместное обращение к жанрам и пластам регионального и общеиспанского фольклора, а также тенденция к синтезу народных и академических тембров привели композитора к воссозданию в музыкально-театральных сочинениях самого распространённого в Южной Испании народного действия – таблао фламенко практически в его традиционном виде, в частности, в интродукции к балету «Треуголка». Таким образом, идеи маэстро, которые представляют собой органичное тембровое единство в звучании симфонического оркестра и народных красок, представили большой спектр новых колористических решений для творцов молодого поколения и различных национальных музыкальных школ.

Ключевые слова: тембр, Испания, фламенко, таблао, балет, канте хондо, фольклор, Мануэль де Фалья.

Для цитирования / For citation: Бержапраков Д. Б. Мануэль де Фалья, Интродукция к балету «Треуголка»: о тембровом воплощении национального начала // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 173–181. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.173-181.

DANIYAR B. BERZHAPRAKOV*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan**ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhapraikov@mail.ru***Manuel de Falla, Introduction to the Ballet “The Three-Cornered Hat”:
About the Timbral Manifestation of the National Element**

The article examines the introduction to the ballet “The Three-Cornered Hat” by outstanding 20th century Spanish composer Manuel de Falla from the point of view of its timbral organization and the idea of implementing a sense of national unity into music by means of synthesizing together the genre sources of the music of Andalusia, Castile, Catalonia and Murcia. Being the youngest representative of the Spanish Renacimiento in music, he turned out to be the only composer who was able to combine in an organic way the features of traditional flamenco with the new artistic

trends of the previous century (Impressionism and Neoclassicism). The composer's ubiquitous turning to the genres and strata of overall Spanish and regional folk music, as well as his tendency toward creating syntheses of folk and academic musical timbres led to the recreation in de Falla's musical-theater compositions of the most widespread folk custom in Southern Spain – the *tablaó flamenco*, practically in its traditional form, in particular, in the introduction to the ballet "The Three-Cornered Hat." Thereby, the maestro's ideas, which present an organic timbral unity between the sound of a symphony orchestra and folk musical colors, have displayed a broad spectrum of new coloristic solutions for composers of the younger generation and various national music schools.

Keywords: timbre, Spain, flamenco, *tablaó*, ballet, *cante jondo*, tradition, Manuel de Falla.

Партитуры многих современных композиторов отличаются большим разнообразием и смелыми экспериментами: к инструментам традиционного оркестра прибавляются оригинальные, экзотические, конкретно-шумовые, детские инструменты и особые приёмы игры. Один из убедительных примеров – «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» И. Стравинского – «весёлое представление с пением и музыкой», в партитуре которого введены цимбалы. Сам композитор признавался, что такое тембровое решение было внушено ему гуслиями – народным инструментом, который Баран носит в последней части пьесы и который имитируется в оркестре цимбалами [7, с. 21]. В партитурах балетов Стравинского используются многочисленные трещотки, свирели и другие народные инструменты. Дж. Кейдж – композитор-изобретатель, как назвал его А. Шёнберг, включал в академическую авангардную музыку этнические инструменты разных народов (Австралии, Ближнего Востока, Мексики, Японии), Дж. Крам, которого, по его словам, «завораживала магия звука», применял маракасы, китайские тарелочки, банджо, ситар, мандолину, варган; с помощью необычных тембровых свойств инструментов, их сочетаний, исполнительских приёмов, создавался неповторимый звуковой мир (см. о нём: [6, с. 436]). В творчестве российских авторов

мы находим множество примеров данной тенденции: тартаруки, кабасы (кубинские ударные инструменты), соло маримбафона используются в цикле «Плачи» для сопрано, ударных и фортепиано Э. Денисова; ковбелл (коровьи колокольчики – инструмент латиноамериканского происхождения) и том-томы звучат в «Кармен-сюите» Р. Щедрина.

Такая тенденция закономерно привела к тому, что тембровый синтез академических и народных инструментов послужил импульсом к отражению в музыке не просто идеи передачи национальной краски, но переосмыслению национального начала, приведшего к воссозданию в музыке целого народного действия. В частности, в «Байке» Стравинского в самом названии уже отражено действие – народный юмористический рассказ, который в виде сценок обыгрывался скоморохами на ярмарках с использованием народных инструментов, что и воссоздано композитором. Кейдж в пьесе «Two 3», благодаря использованию японского инструмента сё (губной орган) и морских раковин воспроизводит в точности ритуал восточной медитации, который, по мнению самого Кейджа, так важен современному человеку в условиях урбанизации. Благодаря женскому вокалу и ударным инструментам в «Плачах» Денисова обобщаются традиционные плачи различных народов (причеты, ламенто, зарлау и другие), то есть, благодаря тем-



брам воссоздаётся народное действо. Расширив партии ударных инструментов, Щедрин усиливает эффектность танцев в «Кармен-сюите», что способствует передаче танца в народной манере (с кастаньетами, ударами ног и так далее).

Остановимся на этом вопросе более подробно, выделив балет «Треуголка» («El sombrero de tres picos») крупнейшего композитора XX века Мануэля де Фальи, написанный им в 1919 году. На примере интродукции к балету, в которой наблюдается немало новаторских решений, рассмотрим воссоздание народного испанского действия путём тембровой организации музыкального номера.

Из трёх ведущих композиторов испанского Возрождения (исп. Renacimiento) Мануэль де Фалья (1878–1946) – автор таких шедевров, как «Семь испанских народных песен» (1914), балеты «Любовь-волшебница» (1915) и «Треуголка» (1919), симфонические впечатления для фортепиано с оркестром «Ночи в садах Испании» (1906–1919), – оказался самым младшим. Его творчество существенно отличается от наследия И. Альбениса (1860–1909) и Э. Гранадоса (1867–1916). В первую очередь, иным мнением о роли фольклора и его претворении в академической музыке, а также связью произведений, наполненных романтическим пафосом, с такими новыми современными художественными течениями, как импрессионизм, неоклассицизм. Общеизвестно, что к фольклору Фалья обращался постоянно, привлекая как региональные, так и общеиспанские формы народной музыки, её различные стилевые пласты и жанры. М. Манзано (исследователь музыки Фальи) приводит следующие слова композитора: «Необходимо идти глубже в фольклор, чтобы понять его истинную природу, но ни в коем случае не делать из него карикатуру» (цит. по: [9, р. 3]).

Принимая во внимание уроки своего педагога Ф. Педреля, который раскрыл перед молодым музыкантом необъятные просторы испанского искусства, композитор всегда следовал своему главному кредо – не имитировать фольклор, но воплощать его в достаточно глубокой мере. Композиция всегда была для маэстро строгим, продуманным до мельчайших деталей процессом. Он подчинялся установленным им самим же строжайшим требованиям – всё находилось в полном соответствии с замыслом, доводившимся в воплощении до полного совершенства. Фалья был последователен в подчинении установленным для себя принципам, например, гармонического построения на основе натурального звукоряда, о верности которому не раз говорил в беседах. Одновременно он постоянно расширял сферы поисков, осваивая всё новые области. Тембр не является исключением: к оркестровке своих симфонических произведений Фалья подходил с большой ответственностью, стараясь по максимуму передать дух времени и испанский темперамент.

История Пиренейского полуострова (испанской части) сформировала его как страну, которую можно смело назвать местом пересечения двух культур – Запада и Востока. С одной стороны, тысячелетняя культура иберийской и кельтской цивилизаций, затем римская эпоха и, как следствие, многовековой период католического христианства. С другой – длительный период арабского гнёта (718–1442), образование Кордовского халифата, государства Аль-Андалуз, смешение культур семитских народов, берберов с вестготской и иберийской традициями. Всё это породило такое явление, как фламенко – нечто, захватывающее сердца, души многих людей и по сей день. Именно во фламенко тембр сыграл решающую роль для образования национального андалузского колорита.

При стандартном наборе инструментов (гитара использовалась многими народами Европы, родственные кастаньетам или, по крайней мере, схожие по функциям и звучанию инструменты также встречались), звучании голоса, распространённого повсеместно у всех народов, на Юге Испании сложился особый стиль. Восточная мелодика с обилием мелизматики, микротонов, долгие запевы, канте хондо и даже распев согласных как особый приём вокала – это лишь некоторые черты южно-испанского стиля.

Особенно широко и многогранно музыкант, посредством тембровой сферы, преломил народную музыку Кастилии и Андалусии. Отметим, что Фалья – один из первых испанских композиторов, который целиком и полностью претворил в своём творчестве самобытную традицию фламенко. Как пишет Е. Пинчуков в статье «Андалусский лад», «композиторы прошлого, сочинявшие пьесы в “испанском стиле”, долгое время были невосприимчивы к собственно гармоническим особенностям гитарной игры. Из двух его основных компонентов – ритмофактурного и гармонического, они обычно воспроизводили первый (за исключением Д. Скарлатти)» [4, с. 30]. Подобного рода воплощений мы не встречаем ни у Альбениса, ни у Гранадоса, большую часть наследия которых составляют камерные произведения. Обращаясь к жанру балета, Фалья изначально понимал прямую связь танца и музыки как во фламенко, так и в балете, что способствовало полнокровному отражению национального своеобразия.

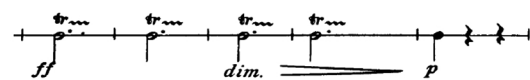
В первую очередь, обращает на себя внимание партия кастаньет, прописанная композитором в балете (такты 12–25 и далее). Здесь мы видим ритм, отличный от других произведений авторов неиспанского происхождения, которые в основном трактовали кастаньеты, как, с одной сторо-

ны, некую краску, с другой – инструмент, задающий ритмическую пульсацию («Испанский танец» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» М. Глинки, «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова). В данном же случае – это тремоло, задающее скорее не пульс всей музыки, а фоновый колорит. Более того, партию кастаньет исполняют танцоры, как это было принято в народном исполнении музыки Андалусии и Кастилии (пример №1).

Пример № 1

М. де Фалья.

Интродукция к балету «Треуголка», партия кастаньет



Следовательно, в интродукции к балету кастаньеты трактуются композитором, как испанская краска, полноценный атрибут андалузских танцев, тем самым подчёркивая важную долю проявления народного начала в данном эпизоде не только в музыке, но ещё и в хореографии. Не лишним будет упомянуть, что оркестр во время исполнения вышеприведённой партии, молчит. В тембровом отношении в тактах 12–25 национальные тембры преобладают над академическими.

Следующей немаловажной краской является женский голос – меццо-сопрано. Почему же композитор предпочёл его сопрано? На наш взгляд, на такое решение в тембровой организации данного номера, Фалью натолкнул стиль традиционного испанского пения – канте хондо (cante jondo – с исп. «глубокое пение»), для которого характерно надрывное исполнение на связках, особенно в верхнем регистре, и плавный спуск в нижний, где происходит каденция почти каждой фразы. То есть, голос, начиная с кульминации, верхнего

запева, плавно спускается до нижней точки, чаще всего в диапазоне квинты или октавы с использованием андалусской гаммы или фригийского лада. В таком диапазоне передать напряжённость канте хондо способен только голос меццо-сопрано. Не случайно Ж. Бизе в опере «Кармен» партию главной героини также поручает этому голосу.

Первая строфа повторяется два раза, затем в небольшом диапазоне проходит речитация, эпиграф ко всему балету:

| Текст вокала из интродукции на испанском | Перевод на русский язык |
|--|---|
| Casadita, casadita! Cierra con tranca la puerta! | Касадита, касадита (букв. хозяйюшка!) Запри посильнее дверь! |
| El aunque el diablo este dormido A lo mejor se despierta! | Хоть дьявол может быть и спит, Он может проснуться в любую минуту! |

Таким остроумным образом Фалья подчёркивает кульминационную и одну из самых комичных сцен балета (в дом к мельнику входит коррехидор, который хочет соблазнить его жену, раздевается и ложится на кровать, где его потом и застанет хозяин дома) (пример № 2).

Об этом пении – одnogолосном, восточного склада, с отзвуками арабской и сохранный цыганами индийской мелодики, великий испанский поэт Федерико Гарсия Лорка, влюблённый в андалусскую музыку, писал: «Оно поистине глубокое, глубже всех бездн и морей, намного глубже сердца, в котором сегодня звучит, и голоса, в котором воскресает, – оно почти бездонно.

Пример № 2

Интродукция к балету «Треуголка»,
партия вокала



Оно идёт с незапамятных племён, пересекая могильники веков и листопады бурь. Идёт от первого плача и первого поцелуя» (цит. по: [3, с. 11]). Н. Р. Малиновская в предисловии к книге отмечает следующее: «Мелодия канте хондо устойчива, но песня никогда не повторяется и, сколько бы не пелась, нельзя исчерпать её духовный подтекст. Эти короткие – трёх-, четырёхстрочные песни – одна из вершин испанской поэзии, но всё же подлинная, глубинная поэзия канте хондо живёт в мелодическом импровизаторстве и неотделима от исполнения» [там же, с. 12].

Действительно, обладая своими определёнными формами и разновидностями, структура канте хондо устойчива, имеет чётное количество фраз, а так-

же несколько раз повторяющиеся каденции в самом конце куплета. Как уже было сказано выше, голос, начиная с кульминации, верхнего запева, плавно спускается до нижней точки (в диапазоне октавы, децимы, дуодецимы) с использованием андалусской гаммы (a-b-c-cis-d-e-f-g-a) или фригийского лада (a-b-c-d-e-f-g-a). Большая часть испанской музыки носит модальный характер, поэтому за центральный звук чаще всего принимается звук *a* или *e*. Это связано с настройкой шестиструнной испанской гитары.

Рассмотрим более сжато вокальную партию в интродукции. Каким же образом здесь проявляются черты канте хондо?

В структурном отношении «Касадита!» состоит из четырёх предложений: 12 (4 последних такта протяжённая нота *gis*) + 8 + 8 + 12 (4 последних такта протяжённая нота *gis*). Диапазон первого равен октаве, второго – октаве, третьего – квинте, и четвёртого – терции.

Первое предложение начинается с запева, плавно спускаясь с *fis* второй октавы до *gis* первой. Второе предложение аналогично остальным, меняется лишь диапазон мелодии. Триоль и четверть в каденциях заменены на две шестнадцатых и четверть. Исходя из этого, мы видим, что помимо тембровой организации и претворения национального колорита, в данном эпизоде интродукции (такты 12–55) композитор соблюдает практически все признаки жанра канте хондо, как это принято в андалузском фольклоре: форму, развитие мысли, мелодику звукоряда, регистр. Однако, являясь профессиональным композитором, в структурном отношении Фалья подчиняет форму более строгим классическим правилам (12 + 8, а затем следует их преобразование в 8 + 12). Возникает некая «игра форм предложений», которую можно назвать зеркально-трансляционной симметрией (термин Б. Каракулова), при которой происходит преобразование второй части из первой за счёт их зеркального отражения [1, с. 12].

Таким образом, ввод в партитуру женского вокала с исполнением песни «Касадита» и подчинением многим законам стиля канте хондо – второй пример тембровой драматургии балета, где ярко проявляется народное начало. Однако, так как это всё же не профессиональное канте-хондо, а лишь его претворение через тембр академического голоса меццо-сопрано, можно сказать, что в данном конкретном случае доля народного и академического являются взаимодополняющими, обогащающими друг друга, а также придающими музыке неповторимый колорит Андалусии.

Большую роль в тембровой драматургии интродукции к балету «Треуголка» играют выкрики танцоров «Ole!», звучащие после каждой фразы вокалиста в «Касадите». Они подчёркивают народное начало, дополняя певца, поддерживая

его. В традиции фламенко выкрики из толпы наподобие «Ole!», «Que bien!», «Que caliente!», «Pasa, pasa!» служат своеобразной рефлексией слушателей-зрителей, направленной на исполнителя, поддерживающей его, помогающей ему глубже раскрыть эмоциональное состояние. «Ole» – в этом междометии звучит одобрение и призыв к ещё большей напористости; обычно именно этим выкриком заканчиваются народные танцы Южной Испании. «Ole» является обязательным элементом андалусского танца. В этом немаловажном штрихе также проявляется влияние Востока. Подобные выкрики со схожим назначением и смыслом можно найти у многих народов Кавказа и Центральной Азии. Скорее всего, этот обычай восходит к древним общим культурным корням.

Данный приём также следует рассматривать как некую тембровую краску в проявлении национального начала. Более того, благодаря этим выкрикам (они звучат два раза в номере, каждый раз четырёхкратно), можно даже говорить о том, что Фалья стремился воссоздать на сцене действие фламенко таблао – «живого» фламенко во всех трёх его формах: *cante* (пение), *baile* (танец), *toque* (музыка). У композитора это – инструментальное вступление, кастаньеты, запевающий вокал с кульминационной зоны, выкрики «Ole!», продолжение вокала, снова выкрики «Ole!» и завершающий инструментальный проигрыш (пример № 3).

Пример № 3

М. де Фалья.

Интродукция к балету
«Треуголка», выкрики «Ole!»

The musical score shows two staves. The top staff is labeled 'Voix' and contains four measures of music, each with a dynamic marking of *f > p* above the notes. Below the notes in each measure is the text 'O - le!'. The bottom staff is labeled 'Mains frappées' and contains four measures of rhythmic accompaniment, marked with a dynamic of *ff* at the beginning.

Однако не стоит забывать, что фламенко – это не только песни и инструментальная музыка, но и танцы. П. Пичугин даёт следующее определение фламенко: «Фламенко – общее обозначение южно-испанской (андалусийской) народной музыки – песни (*cante*) и танца (*baile*)» [5, стб. 843]. Танец во фламенко, зачастую, есть полноценное дополнение к спетому, сыгранному, он – основной источник раскрытия внутреннего эмоционального состояния. Отметим, что сам Фалья и хореограф-постановщик «Треуголки» Леонид Мясин изначально ставили задачу – создать балет нового типа, «испанский балет». Исследователь творчества Мясина Е. Суриц отмечает следующее: «Работа над испанскими танцами оказалась важнейшим этапом в творчестве Мясина. Он и впоследствии к ним не раз обращался, например, в “Испанском каприччио” в 1939 году. Но важнее другое. Создавая “Треуголку”, Мясин окончательно убедился, что можно строить балетный спектакль на основе театральных приёмов и хореографического языка, отличных от ранее принятых в балете. И в дальнейшем множество его постановок будут основаны на этом принципе» [8, с. 67]. Хореограф хотел перенести все важнейшие приёмы танца фламенко в классический балет. И, конечно же, всевозможно подчеркнутые акценты, удары ногами, порывистые хлопки ладонями – всё это во время исполнения создаёт звуки, которые нельзя не рассматривать как претворение национального тембрового колорита. Введённые подобным образом элементы танца – это самый прямой ориентир для зрителя на воссоздание фламенко вне его традиционной формы. С. Магон отмечает, что существуют некие базовые элементы жанра фламенко, «которые способны выступать в роли символа своего жанра и обеспечивать жизнеспособность смыслов даже вне своего исконного ареала» [2, с. 94].

Иными словами, не являясь истинным фламенко (без гитары, танца в платье *bata de cola* и традиционного голоса *cante-jondo*), Фалья всеми существующими его символами имитирует таблао в своём балете, максимально приближая его к традиционной форме. Сам композитор это прекрасно понимал, и поэтому даже в некоторых местах партитуры он чётко прописывает удары хлопками у танцоров указывая в партитуре интродукции – «*Mains frappées*» (фр. – хлопнуть в ладоши).

Наконец, последний немаловажный факт. Из всех 82 тактов интродукции оркестр представлен двумя сферами: ударной (литавры *as, es*), и медно-духовой (тромбон и валторны), что составляет три разные тембровые краски. Назовём их условно академическими красками симфонического оркестра. Однако, на наш взгляд, подобное тембровое решение Фальи конвергентно традиции испанского фольклора, в частности, каталонского трёхдольного танца сардана, исполняемого под аккомпанемент ударных и духовых инструментов, как и в начале интродукции. В хореографическом воплощении Мясин подчёркивает эту идею со схожими с сарданой движениями. Всё это позволяет говорить, что до начала представления таблао Фалья воссоздаёт действие сарданы. Таким образом, являясь неким вступлением и постлюдией в интродукции, трансформированная сардана, обрамляя таблао фламенко, усиливает общеиспанское начало и национальное единство музыки интродукции:

| Опора на сардану (Каталония) | Опора на фламенко (Андалусия) | Кол-во тактов, занимаемых в интродукции |
|------------------------------|-------------------------------|---|
| Литавры | кастаньеты | 47/31 |
| Тромбон | выкрики «Ole!» | 38/13 |
| Валторны | хлопки рук | 20 /13 |
| голос меццо-сопрано | | 39 |
| – | удары ног | 13 |

Протяжённость звучания академических инструментов в интродукции в сумме по партиям занимает 144 такта (47 тактов по партитуре), а тембров, отвечающих за национальное начало – 109 (35 тактов). В процентном соотношении цифры преобразовываются в 56 % (первый столбец) и 44% (второй столбец). Однако такое сравнение тембровой организации показывает лишь форму построения самого номера и его тембровой драматургии, но никак не важность той или иной тембровой сферы рассматриваемого нами балетного номера.

Таким образом, завершая рассмотрение интродукции к балету «Треуголка» де Фальи, мы приходим к следующим выводам:

1. Для воссоздания национального действия, композитор вводит в партитуру балета кастаньеты, поручая их танцорам, усиливая важность традиционного начала не только в музыке, но и в хореографии;

2. Воспроизводя на сцене полноценное представление фламенко, маэстро дополняет танцы вокальным сопровождением, которое по всем параметрам отвечает традиции старинного народного пения канте хондо – надрывность манеры исполнения, плавный спуск в нижний регистр с верхней начальной кульминации, использование андалусской гаммы или фригийского лада; при этом обрамляет фразы традиционными структурами, вследствие чего прослеживается принцип зеркально-трансля-

ционной симметрии. Подражание стилю канте хондо осуществляется через тембр академического меццо-сопрано, что уравнивает соотношение национального и академического начал в тембровой драматургии интродукции «Треуголки»;

3. Важную функцию выполняют экспрессивные выкрики танцоров «*Ole!*» после каждой фразы вокалиста, подчёркивая специфичность и неповторимость национального начала при воссоздании действия таблао в академической музыке;

4. Акценты в хореографии, удары ног, хлопки ладонями, прописанные Фальей в партитуре, также являются проявлением народных тембров и действия, так как они воспроизводят те же самые звуки, что и танцоры фламенко во время своих исполнений;

5. Претворяя в интродукции музыкальные жанры различных регионов Испании (Каталония, Андалусия, Кастилия и Мурсия) и стремясь к их органичному синтезу, композитор тем самым воплощает в музыке идею национального единства испанского народа.

6. Полноценность и жизнеспособность произведений Фальи, в которых достигнут органичный синтез академического звучания оркестра и национального опыта, открыли большие возможности для композиторов последующих поколений, в том числе для представителей молодых национальных композиторских школ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каракулов Б. И. Музыкальная симметрология. Алматы: СаГа, 2019. 288 с.
2. Магон С. А. О чём повествует жанр фламенко (на примере *martinete* и *peteneras*) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2016. № 2. с. 92–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.092-096.
3. Малиновская Н. Р. Самая печальная радость // Гарсиа Лорка Ф. Избранное. М., 2000. С. 5–19.
4. Пинчуков Е. А. Андалусский лад // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2016. № 4. С. 30–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.030-041.



5. Пичугин П. А. Фламенко // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1987. Т. 5. Стб. 843.
6. Сигида С. Ю. Инструментальный театр Джорджа Крама // Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. М., 2012. С. 436–446.
7. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
8. Суриц Е. А. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. 304 с.
9. Manzano M. El fuentes populares en la musica de “El sombrero de tres picos”. Granada: España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, 1989. 17 p.

Об авторе:

Бержапраков Данияр Багдатович, магистр искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, г. Алматы, Казахстан),
ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhaprakov@mail.ru

REFERENCES

1. Karakulov B. I. *Muzykal'naya simmetrologiya* [The Musical Symmetrology]. Almaty: SaGa, 2019. 288 p.
2. Magon S. A. O chem povestvuet zhanr flamenko (na primere martinete i peteneras) [What Does the Flamenco Genre Narrate (on the Examples of the Martinete and the Peteneras)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 92–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.092-096.
3. Malinovskaya N. R. Samaya pechal'naya radost' [The Saddest Joy]. *Garsia Lorca F. Izbrannoe* [Garcia Lorca F. Selected Works]. Moscow, 2000, pp. 5–19.
4. Pinchukov E. A. Andalusskiy lad [The Andalusian Mode]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 30–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.030-041.
5. Pichugin P. A. Flamenko [Flamenco]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Encyclopedia of Music]. Ed. by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1987. Vol. 5, col. 843.
6. Sigida S. Yu. Instrumental'nyy teatr Dzhordzha Krama [The Instrumental Theater of George Crumb]. *Muzykal'naya kul'tura SShA kontsa XVIII – pervoy poloviny XX veka* [The Musical Culture of the USA from the Late 18th to the First Half of the 20th Century]. Moscow, 2012, pp. 436–446.
7. Stravinskiy I. F. *Khronika. Poetika* [The Chronicle. Poetics]. Moscow: ROSSPEN, 2004. 368 p.
8. Surits E. A. *Artist i baletmeyster Leonid Myasin* [Artist and Choreographer Leonid Myasin]. Perm: Knizhnyy mir, 2012. 304 p.
9. Manzano M. *El fuentes populares en la musica de “El sombrero de tres picos”*. Granada: España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, 1989. 17 p.

About the author:

Daniyar B. Berzhaprakov, Master (Arts), Lecturer at the Department of Musicology and Composition, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan),
ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhaprakov@mail.ru



А. В. ТИТОВА

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

ORCID: 0000-0001-9475-5348, titovaan.94@gmail.com

«Ach Golgatha!» Карела Гуйвартса в аспекте синтеза сериализма, алеаторики и минимализма

Карел Гуйвартс – бельгийский композитор, чьё творчество оказало влияние на западноевропейскую сериальную и электронную музыку. Композиторские техники, которые он применял в разные периоды времени, всегда преследовали главную цель – воплотить идеи Абсолюта и Совершенства. В 1970–1980-е годы композитор сосредоточил внимание на алеаторике и минимализме. К лучшим сочинениям этих лет относятся пять «Литаний», написанных для разных инструментальных составов, и оперный проект «Aguarius» («Водолей»). В данной статье внимание уделяется пьесе «Ach Golgatha!» («Ах, Голгофа!»), которая была создана в 1975 году и оказалась одним из первых минималистских опытов Гуйвартса. Фактически весь материал сочинения основан на цитате – одноктоговом сопровождении речитатива альта «Ach Golgatha» из «Страстей по Матфею» И. С. Баха, которая подвергается деконструкции. Сочинение предназначено для арфы, органа и ударных, партитура имеет графическое оформление.

На основе детального анализа музыкального материала, его высотной, ритмической, регистровой, тембровой структуры, автор приходит к выводам о том, что в данной пьесе органично синтезировались параметрическое мышление Гуйвартса, характерное для сериального периода его творчества и отличающееся аналитическим подходом, и новые тенденции, связанные с алеаторикой и минимализмом, которые определили переменчивую природу музыкального текста и комментирующий тип мышления.

Ключевые слова: музыка XX века, Карел Гуйвартс, «Ach Golgatha!», сериализм, алеаторика, минимализм, репетитивная техника.

Для цитирования / For citation: Титова А. В. «Ach Golgatha!» Карела Гуйвартса в аспекте синтеза сериализма, алеаторики и минимализма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 182–192. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.182-192.

ANASTASIA V. TITOVA

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

ORCID: 0000-0001-9475-5348, titovaan.94@gmail.com

“Ach Golgatha!” by Karel Goeyvaerts in the Aspect of Synthesis of Serialism, Aleatory Technique and Minimalism

Karel Goeyvaerts was a Belgian composer whose musical output exerted an influence on Western European serial and electronic music. the compositional techniques which he incorporated into his music at various periods of time always served his main goal – to manifest the ideas of the Absolute



and Perfection. During the 1970s and the 1980s the composer focused his attention on the aleatory technique and minimalism. His best compositions from those years include five “Litanies” written for various instrumental ensembles and the opera project “Aguarius”. The present article focuses its attention on the composition “Ach Golgatha!”, which was created in 1975 and turned out to be one of Goeuvaerts’ first minimalist works. Virtually the entire material of the composition is based on a single quotation – a one-measure accompaniment to the recitative “Ach Golgatha” sung by the alto voice in Johann Sebastian Bach’s “St. Matthew Passion” which is subjected to deconstruction. The composition is written for harp, organ and percussion, while the score is written by means of graphic notation.

On the basis of detailed analysis of the musical material, its pitch, rhythmical, registral and timbral structure, the author arrives at conclusions that this composition synthesized in an organic way Goeuvaerts’ parametrical thinking, characteristic for the serial period of his work and distinctive for its analytical approach, and new tendencies connected with the aleatory technique and minimalism, which determined the variable nature of the musical text and the commenting type of thinking.

Keywords: 20th century music, Karel Goeuvaerts, “Ach Golgatha!,” serialism, aleatory technique, minimalism, repetitive technique.

Бельгийский композитор Карел Гуйвартс (1923–1993) являлся одним из первооткрывателей сериальной и электронной музыки. К сожалению, долгое время он оставался в тени лидеров дармштадской школы – К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно и др. Первые значительные публикации о его вкладе в музыкальные разработки авангарда возникли в 1980–1990-е годы. Их авторами были преимущественно бельгийские исследователи Г. Саббе [10; 11] и М. Деларе [7; 8], а также австралийский музыковед Р. Тууп [12]. В отечественном музыкознании до XXI века композитор оставался практически неизвестной фигурой. Лишь в 2010-х годах появился ряд заметок и статей Л. Акопяна [1] и Е. Окуневой [2; 3; 4], раскрывающих основы сериальной техники Гуйвартса, его эстетические взгляды, взаимоотношения с К. Штокхаузенем.

Творческий путь композитора был отмечен взлётами и падениями. Период становления и открытия новых звуковых миров сменился тяжёлым творческим

кризисом, который, в свою очередь, привёл к духовному перерождению и новой жизни в музыке. Композитор, заявивший о себе в 1950-е годы как приверженец сериализма, в дальнейшем обратился к алеаторике и минимализму (1970–1980-е годы). Несмотря на кардинальное различие, эти техники в рамках эстетической концепции Гуйвартса были подчинены одной цели – воплотить идеи Абсолюта и Совершенства.

Самыми известными минималистскими сочинениями композитора считаются пять «Литаний», написанных для различных инструментальных составов, и оперный проект «Водолей», создававшийся в течение 10 лет (1983–1993). Эти работы в разной мере получили освещение в зарубежном музыкознании. В фокусе внимания данной статьи – малоизвестный опус Гуйвартса «Ach Golgatha!» («Ах, Голгофа!»), до сих пор не привлекавший внимания ни западных, ни отечественных исследователей. Его особенность заключается в использовании цитаты (что не характерно

для композитора), на материале которой подспудно выстраивается фактически вся пьеса. На основе анализа предпринимается попытка выявить специфические черты композиторского метода Гуйвартса 1970-х годов и показать их взаимосвязь с прежним сериальным мышлением.

Пьеса «Ach Golgatha!» была написана по заказу BRT¹ в 1975 году и представляла собой, по словам Гуйвартса, «объект в сосуде» [9, S. 113]. Основой сочинения послужил фрагмент сопровождения, заимствованный из речитатива альты «Ach Golgatha» знаменитых «Страстей по Матфею» Баха (пример № 1).

Пример № 1 И. С. Бах. Страсти по Матфею. № 69. Речитатив альты, такты 1–3

Речитатив расположен во втором разделе оратории, фактически в заключительной её части. Он раскрывает чувства человека, взорающего на сцену распятия Христа, его переживания и потрясение. Описывая данную сцену в исследовании о Бахе, А. Швейцер пишет: «Третья сцена: “И сидя стерегли его там... Также и разбойники, распятые с ним, поносили его”. Толпа, издевающаяся над Иисусом, разошлась; насмеявшиеся разбойники умолкли. Тишина у креста. Надвигаются сумерки. Час смерти приближается. Как всегда, Бах изображает конец похоронным звоном; он глухо звучит в речитативе-ариозо “Ach Golgatha, unsel’ges Golgatha”, предвещающая смерть Иисуса» [6, с. 472].

В тексте речитатива также большое внимание уделено описанию места, ставшего последним пристанищем Иисуса Христа:

Голгофа, ах, Голгофа, место мук!
 Господь Всеславный здесь замучен будет насмерть,
 Всю мировую Благодать
 Здесь, как проклятье, пригвоздят.
 Создателя земли и неба
 Лишат и воздуха, и тверди.
 Невинность виноватой гибнет,
 Моя душа потрясена;
 Голгофа, ах, Голгофа, место мук!²

Речитатив тонально неустойчив. Ключевые знаки (три бемоля) указывают на *Es dur*, в котором написана последующая ария, однако здесь эта тональность не появляется. В начале и конце речитатива устоем слышится *As dur*, выполняющий функцию субдоминанты в *Es dur*. Но это ощущение мимолётно, поскольку, например, в первом же такте добавление звука *ges* превращает казавшийся поначалу устойчивым аккорд в доминанту к *Des dur*. На протяжении номера возникают неоднократные отклонения в различные тональности – *b moll*, *es moll*, *Des dur*, *as moll*, *f moll*, *Es dur*. Бах сосредоточивает внимание на неустойчивых гармониях, широко применяя эллиптические обороты.

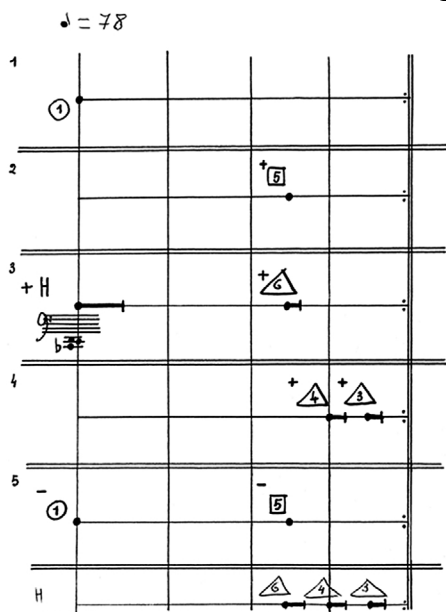
В качестве материала для своего произведения Гуйвартс использовал лишь первый такт речитатива. При этом он прибегнул к приёму деконструирования заданного фрагмента, разъяв его на отдельные звуки, созвучия, размещённые порознь. В течение долгого времени баховский фрагмент остаётся неопознаваемым для слуха, «словно движущийся силуэт за матовым стеклом» [9, S. 503]. И только в конце пьесы в партии арфы он появляется более или менее отчётливо (примеры № 2, № 3)³.

Сочинение предназначено для арфы, органа и ударных (мембранофонов, металлофонов и деревянных идиофонов). Желая подчеркнуть «призрачный облик» баховского мотива, композитор

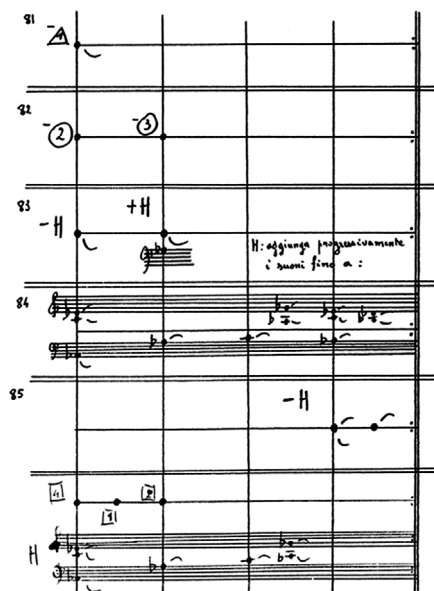
намеренно использовал группу ударных с неопределённой высотой звучания.

Партитура имеет графическое оформление. Пространство страницы (примеры № 2; № 3) расчерчено на крупные клетки, вызывающие ассоциации с миллиметровой бумагой. Продолжительность всей пьесы измеряется в тактах-паттернах, пронумерованных с левой стороны. Все страницы содержат одинаковое их количество – по пять. Каждый такт-паттерн разбит на 4 сектора, соответствующих по своей сути метрическим долям. Длительность этих долей условно приравнивается к одной четверти, поскольку, согласно темповому обозначению композитора, четверть = 78. Пьеса опирается на репетитивную технику, поэтому после каждого такта Гуйвартс выставляет знак репризы. Повторять паттерн следует 4 раза, перед тем как вступит следующий. При этом предыдущий продолжает повторяться. Каждый музыкальный инструмент вводится по определённому алгоритму. Знак «+» означает добавление инструмента, а «-» – его выключение из общего звучания.

Пример № 2 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Начало



Пример № 3 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Завершение



Таким образом, партитурную страницу необходимо читать в двух направлениях: слева направо и сверху вниз. В конце каждой страницы композитор вводит дополнительную строку (за пределами тактовой нумерации), которая отражает материал и количество инструментов, оставшихся звучать в последнем такте. Это представляет несомненное удобство для музыкантов, так как звучание паттернов у них сохраняется подчас на довольно длительный период времени. В тактах же Гуйвартс фиксирует лишь подключение или выключение инструментов.

Композитор использует пропорциональную нотацию (флуктуационную, по терминологии Е. Дубинец). Точки соответствуют короткой атаке звука, отрезки обозначают его продолжительность. Чем длиннее отрезок, тем дольше длится звучание.

Инструментальный состав включает следующие инструменты: арфа, орган и 3 группы ударных (мембранофоны, металлофоны и ксилофоны). Материал инструментов с определённой высотой звучания (арфа и орган) записывается

на нотных станах. Каждая из трёх групп ударных должна состоять из 6 инструментов. Композитор при этом не конкретизирует, из каких именно. Предпочтение отдано тем, которые не имеют определённой высоты звучания.

Примерный выбор музыкальных инструментов может быть следующим:

– МЕМБРАФОНЫ – литавры, малый и большой барабаны, бубен, тамбурин, там-там или том-том;

– МЕТАЛЛОФОНЫ – тарелки, гонг, колокольчики, треугольник, хай-хет, бубенцы;

– ИДИОФОНЫ – деревянная коробочка, кастаньеты, трещотка, клавесин, гуиро, хлопушка или ложки.

Вариабельность тембрового состава (как и использование пропорциональной нотации) свидетельствует о воздействии на композиторское мышление алеаторики. Гуйвартс, однако, устанавливает условие выбора: инструменты должны отличаться по регистровому звучанию и образовывать своеобразную шкалу от низкой тесситуры (1) к высокой (6). В партитуре группы инструментов для наглядности обозначены разными геометрическими фигурами. Металлофонам соответствует треугольник, деревянным идиофонам – прямоугольник, мембранофонам – круг (пример № 2).

Для деконструкции Гуйвартс использовал только материал баховского сопровождения (исключительно первый такт речитатива). Композитор разбил его на одиночные звуки (однозвучия), двузвучия и трёхзвучия, которые появляются как по отдельности, так и в одновременности у инструментов с определённой высотой звучания (органа и арфы). Динамические оттенки и штрихи полностью отсутствуют. Гуйвартс оставляет данный аспект своего сочинения на усмотрение дирижёра. Этот момент ещё сильнее подчёр-

кивает вариабельность произведения и его алеаторную направленность.

Теперь подробнее остановимся на прекомпозиционном материале у органа и арфы. Материал, как уже отмечалось, выстраивается в трёх направлениях. Одиночные звуки представляют самую многочисленную группу (пример № 4). Из речитатива альта Гуйвартс использует следующие: *as*, *c*, *es*, *ges*, *des*, *b*. Их диапазон изменяется в пределах от As_1 до c^3 . В партитуре, однако, возникают и дополнительные звуки, которые отсутствуют в баховском сопровождении: *h*, *e*, *a*. Всего образуется 14 однозвучных элементов. Часть нот дублируется в разных регистрах. Например: $c-c^1-c^3$, As_1-as , $es-es^1$, ges^1-ges^2 . В то же время композитор использует и распространённый в серийной и сериальной музыке приём октавного закрепления тонов: звуки *e*, des^1 , a^2 , h^1 сохраняют своё регистровое положение на протяжении всей пьесы. Отметим, что закреплённые тоны – это преимущественно те звуки, которые отсутствуют в баховском сопровождении.

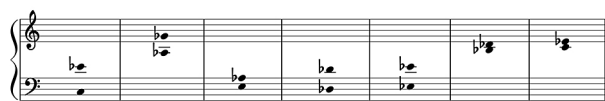
Пример № 4 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Однозвучия



Одновременные двузвучия представляют 7 разных сочетаний (пример № 5). Их иллюстрируют следующие интервалы: м. 10, м. 7, ум. 4, ч. 8, м. 3. Последние два интервала дублируются дважды от разных звуков. Во всех созвучиях (за исключением *e-as*) используются только звуки баховского сопровождения. А единственный уменьшённый интервал включает дополнительный звук *e*. Преимущественно группа состоит из бемольных звуков.



Пример № 5 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Двухзвучия



Одновременные трёхзвучия – самая малочисленная группа, которая содержит пять одновременных сочетаний (пример № 6). Комбинирование звуков складывается в определённую закономерность. Первые три варианта представляют собой соединение интервалов: б. 3 + б. 2 (4–2), б. 2 + м. 2 (2–1), б. 2 + ум. 4 (2–4). Крайние созвучия симметричны. Все три сочетания помещены в низкий регистр, содержат секунды, что способствует большей слитности звучания. Последующие два сочетания появляются в среднем регистре и складываются в мажорное трезвучие *as-c-es*. В целом заметна тенденция регистрового движения снизу вверх, от контроктавы к первой октаве, к гармонической ясности и консонантности, в которой всё отчётливее узнаётся баховское сопровождение.

Пример № 6 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Трёхзвучия



Отдельную группу прекомпозиционного материала составляют последовательности из двух и трёх элементов, в которых можно встретить разнообразную комбинацию одиночных звуков, двухзвучий и трёхзвучий. Двухэлементные группы основаны на четырёх видах соединений: однозвук+однозвук, трёхзвучие+двухзвучие, трёхзвучие+однозвук, двухзвучие+двухзвучие (пример № 7). Для них характерен преимущественно низкий регистр (диапазон от A_1 до es^1).

Пример № 7 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Последовательности из двух элементов



Трёхэлементные группы основаны либо на соединении однозвучков, либо на сочетании трёхзвучия с однозвучками. Их диапазон существенно шире – от C до c^3 (пример № 8).

Пример № 8 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Последовательности из трёх элементов



Самой крупной группой оказывается последовательность из шести элементов, которая появляется в конце произведения и оказывается фактически идентичной с первым тактом баховского сопровождения (пример № 9).

Пример № 9 К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Последовательность из шести элементов



Показательно, что только здесь возникает мажорное трезвучие *as-c-es*.

Схожим образом организована и группа ударных инструментов без определённой высоты звучания. Гуйвартс использует однозвучия, двухзвучия, трёхзвучия и четырёхзвучия.

Однозвучия включаются в произведении 17 раз (см. Таблицу 1). Как упоминалось ранее, все ударные инструменты (металлофоны, мембранофоны и деревянные идиофоны) разделены по высоте зву-

чания цифрами от 1 до 6. Среди однозвучков полностью отсутствует звено с высотой 3. В значении 1 единожды проводится каждая из заявленных в составе групп. 2 возникает трижды: два раза у металлофонов и один у деревянных идиофонов. 4 присутствует дважды, и только у металлофонов. 5 возникает дважды: у металлофонов и деревянных идиофонов. Самая большая группа – 6. Она возникает семь раз. В ней деревянные идиофоны представлены трижды, а остальные группы – дважды.

Таблица 1. К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Однозвучки

| Символ инструментов по партитуре | Наименование групп | Последовательность появления инструментов по тесситуре |
|----------------------------------|---------------------|--|
| △ | металлофоны | 1, 2, 2, 4, 4, 5, 6, 6 |
| ○ | мембранофоны | 1, 6, 6 |
| □ | деревянные идиофоны | 1, 2, 5, 6, 6, 6 |

В сочинении существуют шесть разновидностей двузвучий (см. Таблицу 2). Три из них звучат одновременно, а три – последовательно. В каждом звене есть ударный инструмент с высотой 4. Также можно выделить пары, относящиеся к одной группе: металлофоны (4+3 – последовательно) и деревянные идиофоны (4+3 – одновременно, 4+2 – последовательно). Оставшиеся три двузвучия основаны на смешении разных ударных групп, но во всех из них присутствуют металлофоны. Дважды они представлены в значении 6, в паре с деревянным идиофоном и мембранофоном (6+4 – одновременно, 6+4 – последовательно). Один раз 4 вместе с деревянным идиофоном (4+2 – одновременно).

Таблица 2. К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал. Двузвучия

| Символ инструментов по партитуре | Обозначение тесситур | Символ инструментов по партитуре | Обозначение тесситур |
|----------------------------------|----------------------|----------------------------------|----------------------|
| Единоновременные | | Последовательные | |
| △ □ | 6 4 | △ △ | 4+3 |
| △ □ | 4 2 | △ ○ | 6+4 |
| □ □ | 4 3 | □ □ | 4+2 |

Трёхзвучия и четырёхзвучия возникают по одному разу (см. Таблицу 3). Каждое из них проводится исключительно у одной группы ударных инструментов: деревянных идиофонов и мембранофонов. Трёхзвучие появляется последовательно у деревянных идиофонов в значениях 2+3+5. Четырёхзвучие образуется при соединении двух одновременно звучащих пар: 5+4 и 4+3.

Таблица 3. К. Гуйвартс. «Ach Golgatha!»
Прекомпозиционный материал.
Трёхзвучие и четырёхзвучие

| Символ инструментов по партитуре | Обозначение тесситур |
|----------------------------------|----------------------|
| ○ | 2+3+5 |
| □ | 5 4 |
| | 4 3 |

Музыкальная ткань пьесы уплотняется постепенно. Произведение начинается пуантилистично (однозвучками, двузвучиями, трёхзвучиями), весь звуковой материал разделён паузами. Затем фактура начинает уплотняться, расстояние между звуками сокращается, образуется тенденция к их объединению в двух- и трёхэлементные последовательности. Звуковой процесс можно описать, таким образом, как движение от отдельных точек к группам.



Особое внимание Гуйвартс уделяет регистровому развитию, которое, как показывает анализ, строго следует за баховской музыкой. Как уже упоминалось выше, всё сочинение вырастает из первого такта сопровождения речитатива альты. В этом фрагменте партия виолончели и органа *continuo* имеет чёткие графические контуры движения: «низ-верх-низ» (Λ). Отчасти партия гобоя *da caccia I* следует той же логике (пример № 1).

В своём сочинении Гуйвартс, по сути, сохраняет данный принцип. Так, у инструментов с точной высотой звучания (орган и арфа) музыка поначалу возникает в контроктаве и большой октаве. Постепенно добавляется средний регистр – первая октава. При подключении высоких звуков (вторая и третья октавы) низкий регистр выключается. Самая высокая точка всего сочинения достигается в паттерне 30, содержащем звук с третьей октавы. После этого осуществляется регистровый спад: звучание погружается в первую и малую октаву, а затем опускается ещё ниже, в глубины большой и контроктавы. Таким образом, регистровое развитие подчиняется определённому порядку: «низ-верх-низ». Интересно, что эта регистровая волна затем повторяется (так же, как в первом такте баховского речитатива, где она проводится дважды).

Кроме регистрового развития, Гуйвартс сосредоточивает внимание и на ритме. В сочинении композитор заимствует ритмическую формулу первого такта баховского сопровождения и преобразует её (пример № 10).

В паттернах 1–4 постепенно формируется ритм партии гобоев *da caccia*.

Пример № 10 И. С. Бах. Страсти по Матфею.
Ритм первого такта



При этом Гуйвартс использует метод аддиции: длительности ритмической формулы добавляются постепенно (как показано в примере № 11).

Пример № 11 К. Гуйвартс. Страсти по Матфею.
«Ach Golgatha!» Паттерны 1–44



Композитор, таким образом, вводит ноту за нотой, благодаря чему еле угадываемая цитата обретает более отчётливые контуры. В самой партитуре увидеть данный момент довольно трудно из-за отсутствия привычной записи ритма. В то же время при прослушивании схожесть сразу воспринимается, так как каждый паттерн повторяется несколько раз.

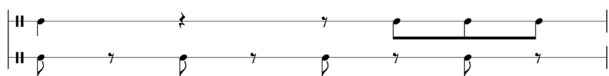
Далее аналогичным образом добавляется ритмическая формула из партии *continuo*. При наложении ритмов гобоев и *continuo* ритмическая структура баховского сопровождения воспроизводится почти полностью (пример № 12). Как только ритмический контур становится отчётливо опознаваемым, композитор вновь деконструирует его, прибегая к обратному принципу – приёму субтракции. В итоге ритм, который только стал угадываться, полностью исчезает.

Пример № 12. К. Гуйвартс. Страсти по Матфею.
«Ach Golgatha!» Паттерны 7–8



В дальнейшем подобный приём используется несколько раз. К концу сочинения заимствованная цитата единожды появляется почти в точном виде, где сохраняется первоначальный ритм и гармония (пример № 13).

Пример № 13 К. Гуйвартс. Страсти по Матфею.
«Ach Golgatha!» Паттерн 84



Итак, анализ опуса «Ach Golgatha!» показывает, что параметрическое мышление, сформированное в ранний период творчества, оставалось актуальным для Гуйвартса и в 1970-е годы. В произведении самостоятельное развитие получают параметры высотности, регистра и ритма. Показательно, что деконструирование готового музыкального материала происходит изначально на прекомпозиционном уровне. Таким образом, композитор в основе своей опирается на аналитическое видение музыкального материала, как это было свойственно сериализму. Конечно, Гуйвартс не использует каких-либо определённых числовых схем в организации пьесы. Он создаёт контрапункт параметров, каждый из которых подчиняется своей логике развития, обусловленной не абстрактным математическим принципом, но исключительно содержанием баховского фрагмента. Сочинение, по сути, вырастает целиком из одного такта баховского сопровождения, словно бы показывая «жизнь» этого отрывка под увеличительным стеклом. Так, высотность рассматривается композитором с позиции взаимодействия звуковых последовательностей баховского мотива; временная область фиксирует ритмическую канву используемой цитаты; регистр, в свою очередь, претворяет направление движения ($\uparrow\downarrow$). Параметры при этом развиваются как бы параллельно, не взаимодействуя друг с другом, поэтому баховский фрагмент опознаётся то на ритмическом, то на мелодическом (высотном) уровне, и лишь в самом конце пьесы осуществляется объединение

всех измерений, позволяющее на мгновение словно бы «материализовать», воплотить (*et incarnatus*) сам мотив.

Важным аспектом сочинения выступает числовая символика, что было характерно для раннего этапа творчества Гуйвартса⁵. Так, пространство пьесы сакрализуется преимущественно числами 3 и 4. Например, каждый паттерн в графическом отображении имеет четыре деления и повторяется четыре раза. Сочинение предназначено для трёх групп инструментов – щипковых, клавишных и ударных; ударные, в свою очередь, подразделяются на три группы. Для идентификации идиофонов в партитуре используется схематическое изображение квадрата, металлофоны обозначаются треугольником, мембранофоны – кругом. Числа 3 и 4, как и упомянутые геометрические фигуры, символизируют статическое совершенство, космическое равновесие, божественное триединство, бесконечность, иными словами, олицетворяют те понятия и категории, которые вписываются в концепцию Абсолюта, волновавшую Гуйвартса в сериальный период. Однако, в отличие от прежних сочинений, здесь статический процесс уступает место медитативному, магически-ритуальному.

Таким образом, метафизико-теологический взгляд на сочинение продолжает сохранять свои позиции в творчестве Гуйвартса в 1970-е годы, но что показательно – идея «чистоты» материала (в смысле использования материала, очищенного от любых следов прошлого) утрачивает значение и сменяется исторической рефлексией, тенденцией к комментирующему типу мышления, что весьма характерно для всей музыки (как западноевропейской, так и отечественной) этого времени в целом.

Пьеса «Ach Golgatha!» – один из важных этапов работы Гуйвартса с новыми



техниками, которые раскроются во всей своей полноте в сочинениях 1980-х годов. Выступая средоточием прошлого и настоящего, синтезируя сериально-параметрическую, алеаторную и минималистскую концепции, она определит векторы будущих направлений развития в творчестве композитора.

PRIMECHANIYA

¹ BRT (Belgische Radio- en Televisieomroep) – Фонд бельгийского радио и телевизионного вещания.

² Перевод Михаила Сапонова [5].

³ Партитура сочинения предоставлена нидерландским издательством «Donemus».

⁴ В этом и последующем примерах ритм приведён к традиционному типу записи. В качестве условной счётной единицы выбрана четвертная длительность, поскольку темп $M=78$.

⁵ Упоминание о числовой символике в сериальных пьесах Гуйвартса встречается в работах Е. Г. Окуневой. См.: [2, с. 143].

LITERATURA

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Окунева Е. Г. Идея Абсолюта в эстетических взглядах и музыке Карела Гуйвартса // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3. С. 138–145.
3. Окунева Е. Г. Сериальная музыка во власти Абсолюта: о письмах К. Гуйвартса к К. Штокхаузену // Opera musicologica. 2016. № 2. С. 5–27.
4. Окунева Е. Г. Соната для двух фортепиано К. Гуйвартса и «Kreuzspiel» К. Штокхаузена: на перекрестке структурных идей // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 10–16.
5. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. Х. А. Стрекаловской, Я. С. Друскина; ред. Н. М. Енукидзе. М.: Классика-XXI, 2016. 816 с.
7. Delaere M. The Projection in Time and Space of a Basic Idea Generating Structure. The Music of Karel Goeyvaerts // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1994. Vol. 48, pp. 11–14.
8. Delaere M. Karel Goeyvaerts: A Belgian Pioneer of Serial, Electronic and Minimal Music // Tempo. 1996. No. 195, pp. 2–5.
9. Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
10. Sabbe H. Goeyvaerts and the Beginnings of «Punctual» Serialism and Electronic Music // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1994. Vol. 48, pp. 55–94.
11. Sabbe H. A Paradigm of «Absolute Music»: Goeyvaerts's N°4 as Numerus Sonorus // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. Vol. 59, pp. 243–251.
12. Toop, R. Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez // Perspectives of New Music. 1974. Vol. 13. No. 1 (Fall–Winter), pp. 141–169.

Об авторе:

Титова Анастасия Васильевна, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9475-5348**, titovaan.94@gmail.com

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: An Encyclopedic Dictionary] Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Okuneva E. G. Ideya Absolyuta v esteticheskikh vzglyadakh i muzyke Karela Guyvartsa [The Idea of the Absolute in the Aesthetic Views and Music of Karel Goeyvaerts]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Journal of Musical Science]. 2018. No. 3, pp. 138–145.
3. Okuneva E. G. Serial'naya muzyka vo vlasti Absolyuta: o pis'makh K. Guyvartsa k K. Shtokkhauzenu [Serial Music in the Power of the Absolute: The Letters of Karel Goeyvaerts to Karlheinz Stockhausen]. *Opera musicologica*. 2016. No. 2, pp. 5–27.
4. Okuneva E. G. Sonata dlya dvukh fortepiano K. Guyvartsa i «Kreuzspiel» K. Shtokkhauzena: na perekrestke strukturnykh idey [Sonata for Two Pianos by Karel Goeyvaerts and “Kreuzspiel” by Karlheinz Stockhausen: At an Intersection of Structural Ideas]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2016. No. 1, pp. 10–16.
5. Saponov M. A. *Shedevry Bakha po-russki. Strasti, oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal'nye dramy* [Masterpieces of Bach in Russian. Passions, Oratorios, Masses, Motets, Cantatas, Musical Dramas]. Moscow: Klassika-XXI, 2009. 284 p.
6. Shveytser A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Translation by Kh. A. Strekalovskaya, Ya. S. Druskin; Edited by N. M. Enukidze. Moscow: Klassika-XXI, 2016. 816 p.
7. Delaere M. The Projection in Time and Space of a Basic Idea Generating Structure. The Music of Karel Goeyvaerts. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1994. Vol. 48, pp. 11–14.
8. Delaere M. Karel Goeyvaerts: A Belgian Pioneer of Serial, Electronic and Minimal Music. *Tempo*. 1996. No. 195, pp. 2–5.
9. Goeyvaerts K. *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche*. Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
10. Sabbe H. Goeyvaerts and the Beginnings of «Punctual» Serialism and Electronic Music. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1994. Vol. 48, pp. 55–94.
11. Sabbe H. A Paradigm of «Absolute Music»: Goeyvaerts's N°4 as Numerus Sonorus. *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 2005. Vol. 59, pp. 243–251.
12. Toop R. Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music*. 1974. Vol. 13, No. 1 (Fall–Winter), pp. 141–169.

About the author:

Anastasia V. Titova, Post-Graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9475-5348**, titovaan.94@gmail.com



И. В. ПАЗЫЧЕВА

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли

г. Баку, Азербайджан

ORCID: 0000-0001-9515-6750, kristina.baku@yandex.ru

Жанровая специфика вариантности в азербайджанских песенно-танцевальных формах

Автор исследует проблему вариантности как принципа интонационного развития и формообразования в азербайджанской музыке устной традиции – песнях, танцах, теснифах, ренгах, дирингах. Вариантность предстаёт в этих жанрах в качестве характерного признака построения фольклорного текста, его ладоинтонационного, ритмического, фактурного, структурного выражения. С одной стороны, проведённое комплексное исследование азербайджанской музыки устной традиции позволило обозначить типовые формы вариантности, встречающиеся во всех её песенно-танцевальных формах. С другой стороны, новое видение проблемы сформировалось в контексте сравнительного анализа, который помог сопоставить различные жанровые системы и выявить в них особенности варьирования. Анализ показал, что вариантность взаимодействует в азербайджанском фольклоре с рефренностью, секвентностью, проращением, орнаментальностью, комбинаторикой. Специфика вариантности в жанровой системе азербайджанской музыки обусловила образование рефренных связей: в песнях и танцах – в классическом облике с сохранением пропорций, в теснифах и ренгах – в свободной художественной трактовке. В песнях и танцах действует принцип вариантного тождества, используются приёмы микроварьирования, преобладают периодические структуры; в традиционных песенно-танцевальных формах, связанных с мугамом, важны тенденции вариантного обновления тематизма, сопоставления регистровых и ладовых средств, образования сквозных монотематических структур.

Ключевые слова: азербайджанская музыка, устная традиция, песня, танец, сравнительный анализ, жанровая специфика, вариантность, развитие, формообразование.

Для цитирования / For citation: Пазычева И. В. Жанровая специфика вариантности в азербайджанских песенно-танцевальных формах // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 193–202. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.193-202.

INNA V. PAZYCHEVA

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

ORCID: 0000-0001-9515-6750, kristina.baku@yandex.ru

The Genre Specificity of the Variation Technique in Azerbaijani Song and Dance Forms

The author researches the issue of the variation technique and the principle of intonational development and form-generation in Azerbaijani music of the oral tradition – songs, dances, tesnifats, rengats and diringats. The variation technique demonstrates itself in these genres as the

characteristic features of construction of folk texts, their modal-intonational, rhythmic, textural and structural expression. On the one hand, the conducted integrated research of Azerbaijani music of the oral tradition made it possible to indicate typical variation forms which can be found in their song and dance forms. On the other hand, a new perspective of the issue has been formed in the context of comparative analysis which helped juxtapose various genre systems and reveal the particular traits of variation in them. Analysis has shown that the variation technique interacts in Azerbaijani folk music with refrains, sequences, intergrowth, ornamentation and combinatoriality. The specificity of the variation technique in the genre system of Azerbaijani music has stipulated the emergence of refrain connections: in songs and dances – in the classical guise with the preservation of the relevant proportions in the *tesnifats* and *rengats* – in a free artistic interpretation. The songs and dances contain the principle of variation identity, make use of techniques of micro-variation, and show a prevalence of periodical structures; the traditional song and dance forms connected with the *mugam* show an importance of tendencies of variational renewal of thematicism, juxtaposition of registral or modal means, and emergence of through monothematic structures.

Keywords: Azerbaijani music, oral tradition, song, dance, comparative analysis, genre-related specificity, variant features, development, form-generation.

Азербайджанская музыка устной традиции – это огромный пласт традиций народа, который складывался на протяжении многих веков. Тесно связанная с ценностными ориентациями общества, особенностями менталитета и мировоззрения, азербайджанская музыка устной традиции включает в себе ярко выраженные приметы национального характера и национального склада мышления. Богатейшие образы и темы, разнообразные жанровые формы азербайджанской народной музыки возникают в сложном диалектическом взаимодействии коллективного художественного сознания и индивидуального творчества. Среди множества аспектов изучения фольклора важной представляется проблема вариантности и её глубинной сущности в практике народного искусства.

Многогранный раздел азербайджанской музыки устной традиции включает в себя песни, танцы, *теснифы*¹, *ренги*², *диринги*³, находящиеся между собой в постоянном взаимодействии. В отличие от песен и танцев, вторая группа

жанров – *теснифы*, *ренги* и *диринги* – являются формами азербайджанской традиционной музыки и входят в состав *мугама-дестгах*⁴. Складываясь и развиваясь параллельно, азербайджанские песенно-танцевальные формы образовали единую стилевую систему, составляющую «генетический фонд историко-культурной памяти народа» [2, с. 83].

Осуществляя сравнительное исследование жанров азербайджанской музыки устной традиции, автор статьи опирается на значительный научный опыт, накопленный в трудах Б. Гусейнли, Р. Зохрабова, Р. Мамедовой, Т. Мамедова, А. Мамедовой, С. Фархадовой, С. Багировой, А. Рагимовой и др. Систематизация большого объёма музыкального материала, опора на метод музыкальной компаративистики, позволили сопоставить различные жанровые системы на уровне принципов их строения, ладовых и тематических особенностей. В статье речь идёт о внутрикомпозиционном варьировании, вариантность рассматривается как метод тематического развития и формообразования в песенно-танцевальных

жанрах азербайджанской музыки устной традиции.

Важным следствием монодийности музыкального мышления в азербайджанской музыке становится особая работанность методов вариантности малого плана, что связано со своеобразным отношением к звуку как абсолютной ценности. «Появление каждого нового тона, даже соседнего, здесь почти всегда ощущается как “интонационный сдвиг”, почти каждый звук опеваётся, поступенность замещается секвенцией, широко применяются различные виды повторов (мотив, отдельный звук), в том числе многочисленные предъёмы», – пишет И. Абезгауз [1, с. 38]. Своеобразие азербайджанской музыки устной традиции обусловлено особым характером «звучащей субстанции»⁵, связанной с установкой на художественную изобретательность – принципиально имманентную импровизационность, что на структурном уровне выражается сочетанием повторности с приёмами микровариантного обновления тематизма. В азербайджанских песенно-танцевальных формах встречаются вариантное опевание опорных тонов лада, варианты секвенции, различные варианты заполнения скачка, перестановка элементов внутри фразы и их комбинаторика на уровне нескольких фраз, масштабная мобильность и ритмическое варьирование. Здесь можно говорить о вариантности одного мотива и фразы, локальных изменениях внутри интонационной модели и её вариантов, а также вариантности «автономного» свойства в рамках целого строения. Обратимся к музыкальным примерам.

Вариантное опевание опорного тона *a* является истоком интонационного развития в народной песне «Яхан дуймэлэ» («Застегни ворот»)⁶. Песня написана в ладу Сегях с тоникой *fis*, в котором звук

a выполняет функции квинты основного тона⁷ (пример № 1).

Пример № 1 Народная песня «Яхан дуймэлэ» («Застегни ворот»)

Allegretto

Опевание – вращение вокруг этой ступени относится к числу типических попевок песен лада Сегях и находит отражение во многих музыкальных образцах. Обычно этот звук вначале выдерживается на одной высоте, а вариантным изменениям подвергается момент опевания квинты. В нашем примере оно осуществляется в асимметричном объёме нижней квинты и верхней секунды.

В основе мелодии диринги «Пишро»⁸ находятся восходящие кварто-квинтовые скачки от тоники лада Шур *g*⁹ и их вариантное заполнение, дополненное орнаментацией отдельных оборотов. Варианты упорно и разнообразно демонстрируют этот типический стержень, свободно трансформируя масштабы основного мелодического комплекса (пример № 2).

Пример № 2 Диринги «Пишро»

Largo $\text{♩} = 46$

Важную роль в жанрах азербайджанской музыки устной традиции выполняют тональные секвенции, которые являются не только средством развития музыкального материала, но и принципом

конструирования самой мелодики. Многие секвенции сочетают в себе строгость и выдержанность основного рисунка с импровизационной свободой. Звенья секвенции различаются своим внутренним наполнением с помощью метrorитмических, ладоинтонационных и структурных нюансов. Мелодия-секвенция теснифа «Раст»¹⁰ строится на сцеплении мотивов опевания, при этом грани между звеньями максимально сглажены, и каждое последующее звено подхватывает конечный звук предыдущего. Подобная секвенция получила в азербайджанском музыкознании название «предъёмная секвенция»¹¹. Повторение мелодии в рассматриваемом теснифе сопровождается вариантностью не только звеньев секвенции в первом и втором проведении, самого мотива в третьем проведении, но и целостным смещением мелодии-секвенции на одну ступень вверх (пример № 3).

Пример № 3

Тесниф «Раст» № 6

Moderato cantabile

Nis - bot sə nə, ey şu - xi, Zü - ley - xa o - la bil - məz, bu iş - və - də, bu gəm - zə - də Ley - la o - la bil - məz. Bu iş - və - də, bu qəm - zə - də Ley - la o - la bil - məz. A Hu - yi - Xü - ton, sən - dan a - lıb tər - zi - ni ga - lu.

Многие песенно-танцевальные формы Азербайджана укладываются в переменную метрическую сетку размеров $6/8 - 3/4$, в которой допускаются гибкие комбинации ритмических групп. Это обстоятельство создаёт своеобразную вариантность внутреннего членения долей в такте, типичные смещения тактовых акцентов. В азербайджанском фольклоре можно встретить как одновременное сочетание двух- и трёхдольной метрики, так и одновременное полиритмическое (вокальная и инструментальная

партии ведут одну мелодию с различной метrorитмической акцентировкой). Ритмическому варьированию отводится важная роль в развитии танцевального тематизма, где важен эффект создания последовательного и неуклонного ускорения «темпа действия». Ритмические изменения фольклорного текста характеризуются взаимопереходами дробления и выравнивания (чередование ровного, синкопированного и пунктирного движения), слитности и раздельности интонации (появление и исчезновение остановок-цезур), сменой ритмического рисунка его зеркальным отражением.

Как правило, в большинстве азербайджанских песенно-танцевальных форм вариантные изменения сосредоточены в начале построения с характерным возвратом тонической каденции¹². Азербайджанские учёные определяют названный принцип как «рефренность» или «рондальность». Принцип рефренности закрепляется на различных структурных уровнях музыкального текста в жанрах азербайджанской музыки устной традиции. Например, в ялы «Гопу»¹³ рефренность скрепляет дугтакты (пример № 4).

Пример № 4

Танец ялы «Гопу»

Andante

mf

В танцевальных формах, где рефренные структуры получили значительное распространение, рефрены почти всегда интонационно точны и масштабно стабильны, их возвращение регулярно. В теснифах рефренность «вуалируется» хотя бы незначительными вариантными «детальями», которые вносятся в изложение фраз-рифм и их чередование с вариантами-зачинами. И эта описанная



закономерность становится важной особенностью проявления вариантности в жанре теснифа. Приведём в пример варианты рефренного построения из теснифа «Раст»¹⁴, в котором рассматриваемый принцип проявляется на уровне разделов формы (пример № 5).

Пример № 5 Тесниф «Раст» № 3

Allegro non troppo
T.5-8

T.13-16 o şan ba - xış - la - ra Hey - ran ol - mu - şam.

So - ni küs - dür - mü - şam, peş - man ol - mu - şam.

инструментальный вариант

В этом теснифе существенную роль играют не только интонационные изменения, вносимые в рефрен, но и та масштабная пропорция, в которой соотносятся стабильные и мобильные разделы формы. Пять раз на протяжении песенной строфы появляется скрепляющая рефренная фраза: вначале после четырёх тактов, затем в середине – двенадцати тактов и снова четырёх. Кульминационный прорыв вверх к октавному тону нарушает композиционные параметры рефренной структуры, тем самым, затягивается возвращение «синтаксической» и ладовой тоники *g*.

В отличие от народных песен, в танцевальной музыке встречаются такие специфические формы проявления вариантности, как тональное варьирование, ладовая и регистровая вариантность¹⁵. В процессе хроматизации – повышения или понижения отдельных ступеней в азербайджанской ладовой системе – возникает явление, родственное тональному варьированию. К примеру, в ренге «Майе Баяты-Шираз»¹⁶ уход в строй раздела «Баяты-Исфаган» приводит к перемещению тематического комплекса из тональности *g moll* в *e moll* (пример № 6).

Пример № 6 Ренг «Майе Баяты-Шираз»

Andante
T.13-24

В жанрах азербайджанской музыки устной традиции встречаются различные формы типа периода, двухчастные, трёхчастные, рондообразные. Песенная либо танцевальная форма может слагаться из ряда «вариантно- подобных» фраз, в мелодическом и ритмическом отношении образующих периодическую структуру. Встречаются образцы, основанные на более свободном вариантном развитии, при котором мелодическая линия опирается на свободную повторность мотивов. От предыдущего данный тип отличается отсутствием строгой периодичности, вариантностью масштабов темы. Роль вариантности как средства внутритематического развития возрастает в куплетно-припевных структурах: если на запев приходится изложение основного музыкального материала, то припев развивает его путём мотивного дробления, секвенцирования, различного рода ритмического варьирования.

В жанрах азербайджанского фольклора можно обнаружить формы «монотематического» содержания, в которых обособление автономных вариантов позволяет рассмотреть их в качестве самостоятельного тематического комплекса и ведёт к образованию более сложных форм, нередко с контрастным соотношением разделов. Так, первая часть обрядового напева «Халай» («Хоровод»)¹⁷ построена на периодических повторях основной темы с её орнаментальным варьированием. Второй раздел характеризуется значительной трансформацией тематического материала, а именно упрощением его интонационного

рельефа, как бы «разрядкой» орнаментальной ткани. Удаление от начальной темы выделено в мелодическом, метроритмическом (вместо размера 3/4 – 6/8), темповом (вместо Largo – Allegro), масштабном отношении (вместо четырёх тактов – три такта). При этом функциональный каркас темы выдерживается чётко и выступает в качестве стабильно скрепляющего элемента – мелодия и во втором разделе ориентирована на показе узкообъёмного пространства, замкнутого тоникой лада Шур *f*. Причём последнее ещё более концентрируется и сжимается до квартового диапазона, ограниченного тоникой лада и её квартой. В целом песня образует двухчастную форму: $a a_1 a_1 a b b b b b b_1$ (пример № 7).

Пример № 7 Народная песня «Халай» («Хоровод»)

The musical notation for Example 7 consists of two staves. The first staff is marked 'Largo' and 'a', with lyrics 'Hay - lo - lo - lo - lo - lo - lo, ye - lo - li.' The second staff is marked 'Allegro' and 'b', with lyrics 'Ha - lay ca - nim, ha - la - yi dön - dor bo - ri.'

Исходной точкой развития мелодии ренга «Карабах-шикестеси»¹⁸ служит опевание квинты основного тона Сегях *a* – звука *c*. Возникающие новые варианты темы совмещаются с блестящей орнаментацией-опеванием опорных тонов лада, раздвижением диапазона мелодической линии и широким вовлечением в этот процесс почти всех ступеней звукоряда. Различая в фольклорной практике вариантное развитие и импровизационный процесс, М. Корепанова пишет, что последний характеризуется более свободным комбинированием фраз, смешением признаков разных типовых фраз, изменением длины фраз, добавлением мотивов после каданса и речитативными

вставками [3, с. 58]. В ренге «Карабах-шикестеси» перед нами особый импровизационный стиль развития, сочетающий устойчивость интонационной основы со свободой её обыгрывания. Эта свобода мелодического изобретения приводит к смелому созданию новых вариантов мотива, значительно превышающих масштабы исходного тезиса, но хранящих с ним связи. От умеренного изменения темы без её коренного преобразования до серии внутривариационных импровизаций на конструктивной основе – таковы ступени прорастания тезиса монотематической композиции, образующей период. В результате возникают ассоциации с мугамным интонированием, со страстным лирическим высказыванием, экспрессивным изливанием эмоции в одноимённом мугаме (пример № 8).

Пример № 8 Ренг «Карабах-шикестеси»

The musical notation for Example 8 consists of four staves. The first staff is marked 'Allegro moderato'. The notation includes triplets and glissandos.

По справедливому замечанию А. Соколовой, «без категории жанра и вне её определения несостоятельно ни одно исследование, имеющее отношение к фольклору» [7, с. 31]. Особенности вариантного процесса, как и его результаты, во многом обусловлены тем, в какой жанровой системе этот процесс осуществляется, потому как «всякий жанр задаёт некоторый набор правил, ставит пределы, определяет возможности варьирования» [6, с. 194]. Сопоставление разных песенно-танцевальных жанров Азербайджана



позволило выявить как общие закономерности их строения, так и некоторые отличительные особенности тематического развития. Обобщая проведённый сравнительный анализ, приходим к следующим выводам:

1. Уяснение внутренних законов развития и формообразования в азербайджанских песнях и танцах исходит из принципа вариантного тождества. Природа фольклорного творчества в этих жанрах связана с повторностью мотивов, фраз, разделов формы при значительной роли микротоварьирования.

2. В жанрах традиционной музыки – дирингах и ренгах, теснифах – существенна проблема тематического движения, закономерностей вариантного обновления или смены родственного материала внутри композиции. Эта смена обладает своей ладоинтонационной драматургией, находясь в зависимости от схемы мелодического развёртывания в мугаме, и в то же время обогащает и расширяет интонационный строй цикла в целом.

3. Предполагая тенденцию к поступательному развитию, вариантность взаимодействует в жанрах азербайджанской музыки устной традиции с такими прин-

ципами, как прорастание, рефренность, комбинаторика, секвентность, орнаментация.

4. Специфика вариантности в жанрах азербайджанской музыки устной традиции ведёт к образованию типических рефренных связей, которые организуют различные композиционные уровни фольклорного текста, участвуя в характерном сопоставлении мотивов, фраз и более крупных построений. Если в песнях и танцах рефренность проявляется в своём классическом облике с сохранением пропорций формы и содержания, то в традиционных жанрах импровизационное музыкальное высказывание ведёт к вариантности каденций-рифм, нестабильности их возвращения.

5. Вариантность приобретает широкое значение в структуре песенно-танцевальных жанров азербайджанской музыки как способ внутритематического развития и формообразования. Многообразие проявлений принципа вариантности ведёт к созданию как периодических структур, так и сквозных монотематических композиций, в которых появляется возможность рассмотрения «автономных» вариантов в качестве самостоятельного тематического комплекса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тесниф представляет собой образец городской лирической песни-романса, который исполняется внутри мугамного цикла.

² Ренг – виртуозно разработанный танец, который исполняется в составе мугамного цикла и в качестве самостоятельной пьесы.

³ Диринге – лёгкий, оживлённый ренг в шестидольном размере. Иногда этот термин «применяется и для характеристики народных песен, исполняющихся в том же темпе и ритме» [8, с. 31–32].

⁴ Мугам-дестгах – вокально-инструментальный цикл, состоящий из импровизационных и метроритмически чётких разделов – песенных (теснифов) и танцевальных (ренгов).

⁵ И. Земцовский вводит в этномузыковедение понятие «музыкального вещества» – особого типа звучащей субстанции, которая сопряжена «с этнослухом и с этническим идеалом звукоизвлечения и музицирования в целом» [12, р. 183].

⁶ Азербайджанские народные песни / запись С. Рустамова, Ф. Амирова и Т. Кулиева; сост. Бюль-Бюль Мамедов. Баку: Ишыг, 1981. Т. 1. № 36.

⁷ Сегях с тоникой *fis* строится следующим образом: *cis – d – e – fis – g – a – h – c – d – e*, его тоникой является IV ступень звукоряда. По звучанию лад Сегях близок мажору с опорой на его III ступень. Все ступени лада выполняют определённые функции, подчиняясь основному тону и тонике. II ступень называется «основной тон», в нашем примере это звук *d*. Более подробно о строении ладов азербайджанской народной музыки см. электронное издание книги Узеира Гаджибейли [10].

⁸ Азербайджанские диринги и ренги / нот. запись Э. Мансурова и А. Керимова; предисл. Ф. Амирова. Баку: Ишыг, 1986. №14.

⁹ Лад Шур с тоникой *d*: *a – h – c – d – e – f – g – a – b – c*.

¹⁰ Зохрабов Р. Азербайджанские теснифы / ред. и подстроч. пер. азерб. текстов Г. Ю. Алиева; предисл., вступ. статья и коммент. авт. М.: Сов. композитор, 1983. № 6.

¹¹ Смысл её заключается в том, что опорный звук каждого следующего звена секвенции заранее предвосхищается в опевающем рисунке предыдущего, то есть «берётся как бы посредством своеобразного предъёма» [1, с. 23].

¹² «Типологичность, константность тонических кадансовых формул обязывает рассматривать их как важные модели музыкального сознания», – подчёркивает Р. Мамедова [4, с. 69]. Учёный называет тоническую каденцию лада «геноформулой», определяющей первичную протоинтонационность и генетический код тюркской музыкальной системы.

¹³ Гусейнли Б. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. Ч. 1. Баку: Азернешр, 1965. № 15.

¹⁴ Зохрабов Р. Указ. изд. № 3.

¹⁵ Более подробно специфика вариантного метода на уровне тематического развития и формообразования в азербайджанской танцевальной музыке рассмотрена в книге: [5].

¹⁶ См.: Рустамов С. Азербайджанские народные ренги. Ч. 2. Баку: Азгосмузгиз, 1956. № 18.

Лады азербайджанской народной музыки делятся на определённые разделы, в каждом из которых мелодия опирается на свою опорную ступень. Лад Баяты-Шираз состоит из трёх разделов: Майе Баяты-Шираз, Баяты-Исфаган и Хуззал. В рассматриваемом ренге тоникой является IV ступень – звук *g*, звукоряд имеет следующий облик: *d – e – fis – g – a – b – c – d – es*. В разделе Баяты-Исфаган опорной ступенью является II ступень лада, в нашем примере это звук *e*.

¹⁷ Азербайджанские народные песни. Т. 1. Указ изд. № 92.

¹⁸ Рустамов С. Указ. изд. № 58.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абезгауз И. В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). М.: Советский композитор, 1987. 230 с.

2. Жиров М. С., Жирова О. Я., Хорошилова Е. Л. Стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Курского пограничья: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 2. С. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.

3. Корепанова М. Импровизация и варьирование в исполнении бесермянских крезей в традиции и на сцене: исследование первоисточников и творческая реконструкция: дис. ... д-ра философии (музыки). Таллинн, 2019. 246 с.



4. Мамедова Р. А. Методология сравнительного изучения формульности в контексте музыкальной тюркологии // Мамедова Р. А. Очерки по этномузыкологии. Баку, 2015. С. 61–75.
5. Пазычева И. В. Вариантность в азербайджанской музыке. Баку: Элм и тахсил, 2015. 376 с.
6. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 239 с.
7. Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2019. № 1. С. 30–45.
DOI: 10.21638/spbu15.2019.102.
8. Челебиев Ф. И. Морфология дестгяха: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2009. 45 с.
9. Baghirova S. Y. Azerbaijani Ethnomusicology and Traditional Music: Some New Pages // Bulletin of the ICTM. 2016. Vol. 131, pp. 11–13.
10. Hacıbəyli Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları.
URL: <http://musbook.musigi-dunya.az/> (05.08.2020).
11. Rahimova A. E. About Studying of Art Communications of the Azerbaijani Folk Music // Ulakbilge Sosial Bilimler Dergisi. 2014. No. 4, pp. 101–114.
12. Zemtsovsky I. I. Do We Need a Concept of “Musical Substance”? // Revista de Etnografie si Folclor-Journal of Ethnography and Folklore. 2018. No. 1–2, pp. 163–189.

Об авторе:

Пазычева Инна Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли (AZ 1014, г. Баку, Азербайджан), **ORCID: 0000-0001-9515-6750**, kristina.baku@yandex.ru

REFERENCES

1. Abezgauz I. V. *Opera «Kerogly» Uzeira Gadzhibekova (o khudozhestvennykh otkrytiyakh kompozitora)* [The Opera “Koroghlu” by Uzeyir Hajibeyli: About the Composer’s Artistic Discoveries]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 230 p.
2. Zhiron M. S., Zhironova O. Ya., Khoroshilova E. L. Stilevye osobennosti pesennogo fol'klora Belgorodsko-Kurskogo pogranich'ya: lokal'nyy aspekt [The Special Stylistic Features of the Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: A Local Aspect]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 2, pp. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.
3. Korepanova M. *Improvizatsiya i var'irovanie v ispolnenii besermyanskikh krezey v traditsii i na stsene: issledovanie pervoistochnikov i tvorcheskaya rekonstruktsiya: dis. ... d-ra filosofii (muzyki)* [Improvisation and Variation in Traditional and Stage Performance by the Besermen Krezes: Analysis of the Original Sources and Creative Reconstruction: Thesis of Dissertation for the Degree of Ph.D.]. Tallinn, 2019. 246 p.
4. Mamedova R. A. Metodologiya sravnitel'nogo izucheniya formul'nosti v kontekste muzykal'noy tyurkologii [The Methodology of the Comparative Study of Formulas in the Context of Musical Turkic Studies]. Mamedova R. A. *Ocherki po etnomuzykologii* [Essays on Ethnomusicology]. Baku, 2015, pp. 61–75.
5. Pazycheva I. V. *Variantsnost' v azerbaydzhanskoy muzyke* [The Variant Technique in Azerbaijani Music]. Baku: Elm i takhsil, 2015. 376 p.

6. Putilov B. N. *Fol'klor i narodnaya kul'tura* [Folklore and Folk Culture]. St. Petersburg: Nauka, 1994. 239 p.
7. Sokolova A. N. Zhanrovaya transformatsiya v muzykal'nom fol'klore (na primere «Molityv Shamilya») [Genre Transformation in Folk Music (by the Example of “Shamil’s Prayer”)]. *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]. 2019. No. 1, pp. 30–45. DOI: 10.21638/spbu15.2019.102.
8. Chelebiev F. I. *Morfologiya destgyakha: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Morphology of Destgyakh: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 2009. 45 p.
9. Baghirova S. Y. Azerbaijani Ethnomusicology and Traditional Music: Some New Pages. *Bulletin of the ICTM*. 2016. Vol. 131, pp. 11–13.
10. Hacıbəyli Ü. Ə. *Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları* [Hajibeyli U. A. Principles of Azerbaijan Folk Music]. URL: <http://musbook.musigi-dunya.az/> (05.08.2020). (In Azerbaijani)
11. Rahimova A. E. About Studying of Art Communications of the Azerbaijani Folk Music. *Ulakbilge Sosial Bilimler Dergisi*. 2014. No. 4, pp. 101–114.
12. Zemtsovsky I. I. Do We Need a Concept of “Musical Substance”? *Revista de Etnografie si Folclor-Journal of Ethnography and Folklore*. 2018. No. 1–2, pp. 163–189.

About the author:

Inna V. Pazycheva, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History, Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli (AZ 1014, Baku, Azerbaijan), **ORCID: 0000-0001-9515-6750**, kristina.baku@yandex.ru





**Г. А. ХУСАИНОВА, Д. Т. ТАПЕНОВ
Д. Е. КОЖЕБАЕВ, А. Е. ЖУМАШЕВА**

*Казахский национальный университет искусств
г. Нур-Султан, Казахстан*

ORCID: 0000-0002-1164-7390, husainovagulzada@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6423-2711, daulet_tapenov@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7000-5921, k.darhan_1990@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1997-3190, zhumasheva0205@mail.ru

Актуализация краеведческой компетентности в процессе обучения музыканта-педагога в вузе

В статье определены образовательные основы развития краеведческой компетентности в ходе учебно-профессиональной деятельности будущего музыканта-педагога в единстве таких профессиональных аспектов, как музыкант, педагог, исследователь. Показана роль изучения музыкального краеведения в ходе подготовки бакалавров в вузовской музыкально-образовательной системе Казахстана и развития соответствующей компетентности. В том числе, показаны успешные результаты её развития путём организации студенческой научно-поисковой деятельности: индивидуальной и командной работы обучающихся по сбору краеведческих материалов; выполнении творческих заданий; общении с музыкантами, композиторами; усвоении новых знаний по музыкальному краеведению в дистанционном формате; участии в творческом проекте по наполнению создаваемого Интернет-сайта. Дана характеристика краеведческой компетентности будущих музыкантов-педагогов в рамках апробации в учебном процессе бакалавриата (элективный курс «Музыкальное краеведение»), что позволило выявить особенности и уровни развития вузовской студенческой молодёжи в области традиционной и дистанционной форм обучения. Краеведческая компетентность актуализирована как значимое профессионально-личностное качество будущих музыкантов-педагогов в соответствии с современными требованиями вузовской подготовки.

Ключевые слова: вузовская подготовка музыканта-педагога, краеведческая компетентность музыканта-педагога, дистанционное обучение.

Для цитирования / For citation: Хусаинова Г. А., Тапенов Д. Т., Кожебаев Д. Е., Жумашева А. Е. Актуализация краеведческой компетентности в процессе обучения музыканта-педагога в вузе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 203–212. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.203-212.

**GULZADA A. KHUSAINOVA, DAULET T. TAPENOV
DARKHAN E. KOZHEBAEV, AIGERIM E. ZHUMASHEVA**

*Kazakh National University of Arts
Nur-Sultan, Kazakhstan*

ORCID: 0000-0002-1164-7390, husainovagulzada@mail.ru

ORCID: 0000-0002-6423-2711, daulet_tapenov@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7000-5921, k.darhan_1990@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1997-3190, zhumasheva0205@mail.ru

Actualization of Areal History Competence in the Process of Training Music Pedagogues at Universities and Conservatories

The article defines the educational basis for the development of areal history competence in the course of educational and professional activities of the future music pedagogue in the unity of such professional aspects as a musician, teacher, researcher. The article demonstrates the role of studying the local musical lore in the course of training bachelors in the university- and conservatory-based musical educational system in Kazakhstan and the development of the appropriate competence. In particular, the successful results of its development are shown by means of organization of student research activities, the students' individual and group work in collecting materials related to areal history of any given topic, in performing creative tasks, communicating with musicians, composers and mastering new knowledge on music areal history, taking into account the professional orientation in a remote format and participating in a creative project to fill up an established internet website. The article describes the areal history competence of future music pedagogues in the framework of testing the elective course of "Music Areal History" within the educational process of the bachelor's degree, which allowed to identify the features and levels of its development in the process of education and training of students in universities and conservatories in traditional and long-distance forms of study. The article actualizes areal history competence as a significant professional and personal quality of future musical pedagogues in accordance with the present-day requirements of university and conservatory training.

Keywords: university and conservatory training of a music pedagogue, areal history competence of a music pedagogue, long-distance study.

Современная казахстанская высшая музыкально-образовательная система ориентирует собственную деятельность в опоре на происходящие модернизационные процессы, в том числе, в духовной сфере. Согласно содержанию представленных государственных проектов, изложенных в государственной программе «Рухани жан-

гыру (Духовное возрождение)», культ поиска нового знания должен стать фундаментальным фактором успеха в системе высшего музыкального образования, национальным приоритетом в подготовке высокообразованных профессионалов – главных проводников модернизации сознания, способных быстро адаптироваться и серьезно проводить различные



виды музыкально-краеведческой работы по поддержке малой родины.

Процесс знакомства и освоения музыкального быта и культуры в школе, согласно запросам общества, напрямую зависит от самого музыканта-педагога, от его музыкальной краеведческой компетентности. Особую актуальность при этом приобретает изучение музыкального краеведения в ходе учебно-профессиональной деятельности будущих музыкантов-педагогов, как важного познавательного источника в приобретении соответствующего системного знания о музыкальном краеведении Казахстана. Педагог-музыкант должен приобретать краеведческую компетентность как личностное профессиональное качество, эффективно используя все познавательные возможности музыкального краеведения. Продуктивным результатом в *Казахском национальном университете искусств* явилось введение элективных спецкурса «Музыкальное краеведение» в бакалавриате образовательных программ «Музыкальное образование» и «Традиционное музыкальное искусство (домбыра)».

Одним из самых доступных и проверенных практикой путей повышения краеведческой компетентности будущих музыкантов-педагогов, её актуализации в процессе приобщения к музыкально-краеведческой деятельности стала организация поисковой образовательной деятельности студентов в ходе выполнения творческого проекта по сбору музыкально-краеведческих материалов, которые послужили информационно-музыкальной базой для создания рубрик веб-сайта «dombuuraacademy.com».

Обозначенные рубрики содержат музыкально-краеведческие материалы по 7 регионам Казахстана (по А. Сейдимбе-

ку), включающих в себя географические данные региона, этнический состав, соседние страны и регионы, особенности казахских музыкальных традиций, значимые исторические события, происшедшие в данном регионе, творческие биографии выдающихся деятелей культуры, а также материалы о казахском национальном инструменте домбыра, образцы вокальной и инструментальной музыки, нотный материал.

Соответствующий современным требованиям музыкант-педагог – это исследователь. Стратегическим методом в ходе развития его музыкально-педагогической, музыкально-краеведческой компетентности становится научный метод поиска. При этом неутолимая жажда новых впечатлений, совершенствование музыкально-исполнительского мастерства, музыкально-педагогическая любознательность, постоянное желание экспериментировать, самостоятельно искать различные музыкально-краеведческие сведения стала характерной для будущих музыкантов-педагогов после изучения вышеназванного спецкурса и участия в выполнении творческого дистанционного проекта в условиях онлайн-обучения студентов бакалавриата [7, с. 44].

Понятие «поисковая образовательная деятельность будущих музыкантов-педагогов» используется как вид учебной, исследовательско-профессиональной деятельности, организованной на основе студентоцентрированного обучения [2, с. 177–178], характерными признаками которого являются:

- направленность на развитие краеведческого знания с проявлением творческой активности студентов;
- актуализация процесса самообучаемости будущих музыкантов-педагогов;
- планомерность;

– наличие системы проблемных задач поискового и исследовательского характера в области музыкального краеведения;

– направленность на краеведческий поиск (способа решения, информации, обозначений, сферы и условий приложения, закономерностей, свойств и т. д.);

– использование при постановке музыкально-образовательных проблем и поиске их решения интуитивных и эмпирических приёмов музыкально-краеведческой деятельности;

– реализация основных этапов поисковой краеведческой деятельности, в том числе на основе дистанционного обучения;

– получение нового образовательного продукта музыкально-краеведческой деятельности в ходе выполнения творческого проекта [8, с. 31].

Данная особенность стратегической цели высшего музыкального образования предполагает создание условий для поисковой образовательной краеведческой деятельности, при которой студенты:

– самостоятельно и охотно приобретают недостающие знания из разных источников;

– учатся пользоваться приобретёнными знаниями для решения музыкально-познавательных и музыкально-педагогических задач; приобретают коммуникативные умения, работая в студенческих группах;

– развивают исследовательские умения в области музыкального краеведения (умения по сбору информации, наблюдения, проведения анализа, общения);

– развивают системное музыкально-краеведческое мышление.

Краеведческие знания музыканта-педагога становятся базовым компонентом его развивающейся музыкально-крае-

ведческой компетентности, личностным профессионально-значимым качеством [7, с. 142]. Так, по мнению российского учёного Л. А. Тарасовой, музыкальное краеведение – это научное направление, которое изучает обычаи, нравы, знания музыкальной народной и профессиональной культуры от зарождения и до современности. На сегодняшний день в структуре музыкального краеведения выделяется музыкально-историческое краеведение, состоящее из краеведческой музыкальной этнографии, краеведческой истории музыки и музыкально-педагогического краеведения [5]. Российский культуролог, искусствовед Д. С. Лихачёв [3, с. 161] считал краеведение действенным средством сохранения и возрождения культуры страны, а композитор, музыковед Э. В. Денисов придавал большое значение музыкально-краеведческим методам исследования при изучении жизни и творчества композиторов [1, с. 18–19].

Музыкальное краеведение является частью музыкознания и разделом краеведения [6], и его сущность состоит в изучении совокупности всех явлений музыкальной культуры, а также в использовании материала, полученного в результате этих исследований в учебном процессе. Кроме того, музыкальное краеведение даёт возможность гуманизировать образовательный процесс, то есть не только предложить разнообразную информацию, но и эмоционально обогатить обучающихся. Знакомясь с особенностями музыкальной культуры родного края, студент учится осознавать себя живущим в определённых этнокультурных условиях и в то же время приобщаться к богатствам национальной культуры [4, с. 209].

Музыкальное краеведение повышает статус образования, при этом обучаю-



щийся является достойным представителем своего региона, умелым пользователем и создателем его социокультурных ценностей и традиций. Системным компонентом музыкального краеведения является музыкально-эстетическая и социальная среда – жизненное пространство, в границах которого осуществляется развитие личности. Оптимально организованный процесс предполагает освоение, прежде всего, духовно-нравственной среды, которая является питательной основой образования, эмоциональным базисом развития личности, персональным «полем» приобщения к национальным музыкально-культурным и общечеловеческим ценностям будущих музыкантов-педагогов.

Разработанный в 2018 году элективный курс «Музыкальное краеведение» имел целью приобщение будущих музыкантов-педагогов к поисково-исследовательской краеведческой деятельности. С 2018 по 2020 годы спецкурс апробирован в учебно-образовательном процессе в ходе педагогического эксперимента с участием студентов бакалавриата образовательных программ «Музыкальное образование» (7 студентов) и «Традиционное музыкальное искусство (домбыра)» (22 студента), в том числе, в дистанционной форме.

На этапе констатирующего эксперимента поисково-краеведческая образовательная деятельность будущих музыкантов-педагогов была организована и выполнялась благодаря следующим оценочным показателям:

1) Оптимальный поиск и усвоение краеведческого материала, в том числе в ходе выполнения студентами творческого проекта;

2) Развитие у будущих музыкантов-педагогов интеллектуальной и музыкально-краеведческой эрудиции;

3) Изучение и овладение методами современной краеведческо-познавательной деятельности с помощью информационно-коммуникационных технологий;

4) Развитие у каждого студента потребности в самообразовании и в саморазвитии музыкально-краеведческой компетентности как необходимого профессионально-значимого качества.

Кроме того, в процессе поисково-краеведческой работы у студентов отчетливо формировалась целевая установка по готовности к достижению поставленной цели (результата); формированию профессионально значимой музыкально-краеведческой компетентности.

Опытно-экспериментальная работа осуществлялась путём экспертной оценки преподавателей, анкетирования и со-оценки студентов. Экспертная оценка проводилась путём балльно-рейтинговой системы на констатирующем и формирующем этапах педагогического эксперимента, по которой, 0–49 баллов характеризовались как низкий балл; 50–69 баллов – средний; 70–89 баллов – хороший уровень; 90–100 баллов – высокий уровень поисково-исследовательской деятельности и полученного объёма музыкально-краеведческих знаний.

Для большей достоверности экспериментальной работы мы разделили студентов на три группы, то есть экспериментальная группа № 1 (ЭГ1, n = 7), экспериментальная группа № 2 (ЭГ2, n = 11) и контрольная группа (КГ, n = 11).

На констатирующем этапе исследования проводилось анкетирование, куда вошли вопросы по показу результатов освоения краеведческой компетентности. В ходе поисковой музыкально-краеведческой деятельности в области традиционной домбровой музыки и домбровых школ, избранных студентами регионов

Казахстана, был выявлен слабый уровень знаний исполнительских особенностей 7 региональных школ, исторических событий, особенностей домбровых традиций, обычаев, географических особенностей казахстанских регионов.

Будущим музыкантам-педагогам на двух этапах изучения спецкурса было предложено заполнить тесты, написать и защитить тематическое эссе, исполнить на домбыре кюи (инструментальные произведения) различных региональных школ (для ЭГ2 и КГ). И если на этапе констатирующего эксперимента 48,2% (14 из 29) студенты не смогли дать полного ответа на заданные тесты, то по итогам формирующего этапа исследования слабый уровень краеведческой компетентности показали только 6,8% (2 из 29) будущих музыкантов-педагогов.

В ходе формирующего этапа эксперимента студентам требовалось показать уровень и объём развития краеведческой компетентности, умений в написании и защите курсовых творческих проектов на избранную ими музыкально-краеведческую тему, сдача которой проходила в дистанционной форме. По полученным данным дистанционных заданий были показаны высокие результаты 85,7% (6 из 7) студентов ЭГ1, 81,8% (9 из 11) студентов ЭГ2, 54,5% (6 из 11).

Студенты ЭГ 2 и КГ на 2-х этапах экспериментальной работы должны были показать уровень музыкально-исполнительской подготовки путём предоставления музыкально-краеведческих сведений и исполнения кюев семи региональных домбровых школ, сохраняя традиционные приёмы игры на домбыре. Для проведения данного этапа исследования были приглашены ведущие преподаватели исполнительской кафедры «Домбыра».

Если на первом этапе исследования высокие результаты развития краевед-

ческой компетентности и исполнительского матерства показали 54,5% (6 из 11) студентов ЭГ2 и 63,6% (7 из 11) студентов КГ, то на втором этапе 90,9% (10 из 11) студентов ЭГ2 и 72,7% (8 из 11) студентов КГ показали понимание стилевых особенностей в исполнении кюев с показом краеведческих знаний региональных домбровых школ.

Сравнивая результаты опросов констатирующего и формирующего этапов экспериментального исследования, можно заметить положительное влияние курса «Музыкальное краеведение» на показ уровня музыкально-краеведческой компетентности студентов образовательных программ «Музыкальное образование» и «Домбыра».

Студенты участвовали в научно-поисковой деятельности, в сборе краеведческих материалов заданной тематики, в выполнении творческих заданий. Общаясь с музыкантами и композиторами, они, с одной стороны, усвоили новые знания по музыкальному краеведению с учётом профессиональной направленности, в том числе, в дистанционном формате (путём участия в творческом проекте по наполнению сайта музыкально-краеведческим материалом). С другой стороны, приобрели важнейшие общие и профессиональные компетенции в ходе индивидуального поиска, работы в коллективе и команде сокурсников.

В процессе осуществления поиска, анализа, обобщения, систематизации музыкально-краеведческой информации, при подготовке эссе, докладов по изучаемому учебному материалу студенты успешно осуществляли процедуру оценивания уровня краеведческих знаний, делали своеобразную со-оценку при показе полученных результатов поисковой музыкально-краеведческой работы. По мнению студентов



экспериментальных групп, сам процесс изучения курса «Музыкальное краеведение» позволил более полно получать профессиональные компетенции при освоении таких видов деятельности, как исполнительская, педагогическая, научно-исследовательская. Не менее важным оказалось умение актуализировать и развивать личностные компетенции: социально-личностную, мировоззренческую, коммуникативную.

Таким образом, поисково-краеведческая деятельность будущего педагога-музыканта проявляет себя и как *дидактическое явление*, и как *средство*. Как *дидактическое явление* она представляет собой: с одной стороны, учебно-творческое задание (то есть, то, что должен выполнить обучающийся музыкант-педагог), объект его музыкально-краеведческой деятельности; с другой – форму психических процессов (памяти, мышления, творческого воображения и др.) при выполнении учебного и творческих заданий, что приводит к получению совершенно новых, ранее неизвестных музыкально-краеведческих знаний; с третьей – повод к углублению и расширению музыкально-краеведческой сферы.

Поисковая образовательная музыкально-краеведческая деятельность будущих музыкантов-педагогов как *средство* предполагает: 1) в каждой конкретной ситуации усвоения соответствия конкретной краеведческо-образовательной задачи; 2) развитие у обучающихся на каждом этапе его движения от незнания к знанию необходимого объёма и уровня знаний, умений и навыков для решения краеведческо-познавательных задач; 3) выработку у студентов психологической установки на самостоятельное систематическое пополнение музыкально-краеведческих знаний и выработку

умений ориентироваться в потоке музыкально-краеведческой информации; 4) активное владение управленческими навыками и постоянной мотивации к самостоятельной поисково-познавательной краеведческой деятельности будущего музыканта-краеведа.

В ходе проведённого исследования были условно выделены 5 уровней развития музыкально-краеведческой компетентности будущего музыканта-педагога:

1. *Уровень копирующих действий* студентов по заданному образцу, идентификация объектов и явлений, их узнавание путём сравнения с известными образцами. На этом уровне происходит подготовка будущих музыкантов-педагогов к музыкально-краеведческой работе.

2. *Уровень репродуктивной деятельности* по воспроизведению информации об изучаемых музыкально-образовательных краеведческих объектах. На этом уровне уже начинается обобщение приёмов и методов учебно-познавательной краеведческой деятельности.

3. *Продуктивный уровень* музыкально-краеведческой исследовательской деятельности музыканта-педагога, когда он может самостоятельно применять приобретённые знания для решения музыкально-образовательных задач.

4. *Самостоятельный уровень* музыкально-краеведческой деятельности музыканта-педагога отличается возможностью переноса знаний при выполнении творческих заданий в совершенно новые ситуации принятия решений.

5. *Высший креативный уровень* – создание нового, проявление творческой инициативы.

В результате изучения элективного курса «Музыкальное краеведение» и участия в творческом проекте у студен-

тов актуализировалась краеведческая компетентность как профессионально-личностное качество, при этом были получены различные знания:

– о принципах, методах и задачах музыкально-краеведческого исследования, способах сбора, анализа, использования и сохранения информации о музыкальной культуре изучаемого края;

– о специфике поисково-исследовательской краеведческой работы, которая помогла при организации традиционного и дистанционного обучения правильно направить исследование по проблемам развития музыкальной культуры и музыкального образования;

– о развитии музыкальной культуры Казахстана, благодаря которым студенты смогли разобраться в исполнительско-стилевых различиях домбровых

произведений разных областей и сумели определить тенденции развития домбрового исполнительского искусства и музыкального образования в них;

– о социально-исторических событиях и уникальных персоналиях музыкальной культуры края, что помогло формировать у будущих музыкантов-педагогов понимание социокультурных, музыкально-исторических и современных процессов в рассматриваемой сфере, развивать чувство ответственности за сохранность казахского музыкального наследия;

– знания в области теоретических основ развития музыкальной культуры и музыкального искусства, без которых невозможно овладение средствами и умениями реализации культурно-просветительской и практической деятельности педагога-музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.
2. Киреева Н. Ю. Творческая активность личности и студентоцентрированное обучение // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1. С. 174–182. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.174-182.
3. Лихачёв Д. С. Краеведение как наука и как деятельность // Русская культура / сост. Л. Р. Мариупольская. М.: Искусство, 2000. С. 159–173.
4. Мурзалиева С. С., Акпарова Г. Т. Народное возрождение и современные тенденции национальных традиций музыкальной культуры Казахстана // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 206–216. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.206-216.
5. Тарасова Л. А. Теория и практика музыкального краеведения в системе современного музыкального образования: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 1997. 52 с.
6. Тихомирова Л. А. Музыкальное краеведение как новое направление в музыкознании: учеб. пособие. Тверь: Тверской гос. ун-т, 1995. 87 с.
7. Хусаинова Г. А., Кожебаев Д. Е. Музыкальное краеведение в Казахстане: понимание и использование учителем музыки // Культура и искусство: традиции и современность: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Н. И. Баскаковой; ЧГИКИ. Чебоксары, 2020. С. 141–146
8. Хусаинова Г. А., Щерботаева Н. Д. Применение современных инновационных технологий будущим учителем музыки: учеб. пособие. Астана: Мастер ПО, 2017. 90 с.



Об авторах:

Хусаинова Гульзада Ануаровна, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкального образования, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан),
ORCID: 0000-0002-1164-7390, husainovagulzada@mail.ru

Тапенев Даулет Турсунханович, докторант образовательной программы «Музыкальное образование», Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-6423-2711**,
daulet_tapenov@mail.ru

Кожебаев Дархан Ержанович, докторант образовательной программы «Музыкальное образование», Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0001-7000-5921**,
k.darhan_1990@mail.ru

Жумашева Айгерим Ерболатовна, докторант образовательной программы «Музыкальное образование», Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-1997-3190**,
zhumasheva0205@mail.ru

REFERENCES

1. Denisov E. V. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki* [Contemporary Music and Issues of the Evolution of Compositional Technique]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 208 p.
2. Kireeva N. Yu. *Tvorcheskaya aktivnost' lichnosti i studentotsentrirovannoe obuchenie* [Creative Artistic Activity of Personality and Student-Centered Education]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 174–182. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.174-182.
3. Likhachev D. S. *Kraevedenie kak nauka i kak deyatel'nost'* [Local History as a Science and as a Form of Activity]. *Russkaya kul'tura* [Russian Culture]. Comp. by L. R. Mariupol'skaya. Moscow: Iskusstvo, 2000, pp. 159–173.
4. Murzalieva S. S., Akparova G. T. *Narodnoe vrozozhdenie i sovremennye tendentsii natsional'nykh traditsiy muzykal'noy kul'tury Kazakhstana* [Folk Music Revival and Contemporary Tendencies of the National Traditions of Kazakhstan's Musical Culture]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 206–216. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.206-216.
5. Tarasova L. A. *Teoriya i praktika muzykal'nogo kraevedeniya v sisteme sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk* [The Theory and Practice of Musical Areal Studies in the System of Modern Musical Education: Thesis of the Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogical Sciences]. Moscow, 1997. 52 p.
6. Tikhomirova L. A. *Muzykal'noe kraevedenie kak novoe napravlenie v muzykoznanii: ucheb. posobie* [Musical Areal Studies as a New Direction in Musicology: Textbook]. Tver: Tver State University, 1995. 87 p.
7. Khusainova G. A., Kozhebaev D. E. *Muzykal'noe kraevedenie v Kazakhstane: ponimanie i ispol'zovanie uchitelem muzyki* [Musical Areal Studies in Kazakhstan: Understanding and Use by Music Teachers]. *Kul'tura i iskusstvo: traditsii i sovremennost': materialy VIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Culture and Art: Traditions and Modernity: Materials of the 8th International

Scholarly and Practical Conference]. Ed. by N. I. Baskakova; Chuvash State Institute of Culture and Arts. Cheboksary, 2020, pp. 141–146.

8. Khusainova G. A., Shcherbotaeva N. D. *Primenenie sovremennykh innovatsionnykh tekhnologiy budushchim uchitelem muzyki: ucheb. posobie* [The Use of Modern Innovative Technologies by a Future Music Teacher: Textbook]. Astana: Master PO, 2017. 90 p.

About the authors:

Gulzada A. Khusainova, Ph.D. (Pedagogical), Professor, Head at the Department of the Musical Education, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-1164-7390**, husainovagulzada@mail.ru

Daulet T. Tapenov, Doctoral Student of the Educational Program “Musical Education”, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-6423-2711**, daulet_tapenov@mail.ru

Darkhan E. Kozhebaev, Doctoral Student of the Educational Program “Musical Education”, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0001-7000-5921**, k.darhan_1990@mail.ru

Aigerim E. Zhumasheva, Doctoral Student of the Educational Program “Musical Education”, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan) **ORCID: 0000-0002-1997-3190**, zhumasheva0205@mail.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 378.1(44)

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.213-222

Л. А. БУРЯКОВА, Л. В. ВАРАВИНА

*Таганрогский институт имени А. П. Чехова
(филиал) Ростовского государственного экономического университета
г. Таганрог, Россия
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-5783-1556, l.bevza@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8628-9287, varavina@mail.ru*

Организация и содержание музыкально-исполнительской подготовки в высших национальных консерваториях музыки и танца Парижа и Лиона*

На волне многовекторных процессов в высшем музыкальном образовании музыкантов исполнительских специальностей, во многом обусловленных социальными трансформациями и практикой современного музыкального искусства, зарождавшихся параллельно в различных странах Европы, именно Франция, в первую очередь, восприняла соглашение в Болонье 2008 года как удобную модель, с одной стороны, для широкого партнёрского взаимодействия и взаимообогащения, а с другой – творческой «реставрации» исторически сложившейся самобытной системы высшего музыкального образования исполнителей в этой стране. В статье показаны особенности реорганизации структуры, принципа присуждения научных степеней и дипломов в двух наиболее престижных музыкальных вузах – Парижской и Лионской высших консерваториях музыки и танца. Сделаны выводы об огромном потенциале и особенностях тенденций развития двухвекторной по своей природе межгосударственной конвенции, благодаря принятию которой открываются новые перспективы для расширения диапазона приобретаемых специализаций и интеллектуализации вузовской подготовки и в нашей стране.

Ключевые слова: система высшего образования, консерватории Франции, Болонское соглашение.

Для цитирования / For citation: Бурякова Л. А., Варавина Л. В. Организация и содержание музыкально-исполнительской подготовки в высших национальных консерваториях музыки и танца Парижа и Лиона // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 213–222. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.213-222.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-013-00855 «Тенденции развития музыкального образования в современной Франции».

LYUBOV A. BURYAKOVA, LYUDMILA V. VARAVINA

*Taganrog Institute named after A.P. Chekhov
(branch) of Rostov State Economic University, Taganrog, Russia
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-5783-1556, l.bevza@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8628-9287, varavina@mail.ru*

The Organization and Content of Musical Performance Training in the Higher National Conservatories of Music and Dance in Paris and Lyon *

On the wave of the multi-vectored processes in higher musical education of performing musicians in many ways conditioned by social transformations and the practice of the contemporary art of music generated by parallel means in different European countries, particularly France primarily accepted the Bologne Convention in 2008 as a convenient model, on the other hand, for broad partner interaction and mutual enrichment and, on the other hand – of an artistic “restoration” of a historically established original system of higher musical education for performers in this country. The article shows the particularities of reorganization of the structure, the principle of bestowing scholarly degrees in the two most prestigious higher educational institutions – the Paris and Lyon Higher Conservatories of Music and Dance. Conclusions are arrived at about the immense potentials and particularities of the tendencies of development of the transnational convention two-vectored in its nature, the acceptance of which opens up new prospects for extending the range of acquired specializations and the intellectualization of training in higher educational institutions in our country.

Keywords: system of higher education, conservatories of France, Bologne Convention.

Выявление прогрессивных методов организации образования и воспитания исполнителей-инструменталистов в высших национальных консерваториях Парижа и Лиона представляется интересным в ракурсе рассмотрения инновационных процессов через призму идей Болонской декларации. Международную значимость этих явлений покажет анализ и сопоставление традиционного и инновационного в близких по статусу и уровню реализации обучения консерваториях Фран-

ции и России. Это позволит дать оценку процессам сближения систем высшего музыкального образования в Европе и прогнозировать перспективные пути развития, направленные на взаимообогащение и профессионализацию обучения инструменталистов.

Необходимо подчеркнуть равнозначность объектов рассмотрения высших консерваторий Лиона и Парижа (с их особым государственным статусом, оговорённым рядом документов и закреплённым на законодательном уровне) и

* The reported study was funded by RFBR, project number 19-013-00855, “Trends in the development of music education in modern France.”



российских консерваторий с практически идентичным статусом внутри страны в сопоставлении с европейскими вузами в свете тех проблем, которые будут нами рассмотрены.

Интенсификация обучения в сфере современного высшего образования в период глобализации и повышенных требований к профессионализации является актуальной и ключевой в любой отрасли, включая музыкально-исполнительскую.

Предпринят сбор и анализ необходимых данных, почерпнутых из разнообразных информационных источников: инструктивных документов, регламентирующих указов, обзорных статей, информации, представленной на официальных сайтах консерваторий. Используются также материалы, любезно предоставленные выпускниками, профессорами консерваторий и сотрудниками научных центров Франции¹.

Сформулированные в Болонской декларации положения предлагается рассматривать как двухвекторные: с одной стороны, направленные на идентификацию структурных преобразований модели «бакалавриат – магистратура – докторантура» и открывающие в этой связи возможность свободного передвижения студентов по европейским вузам; с другой стороны, на стимуляцию творческого развития самобытного и индивидуально-го благодаря активизации интеграционных процессов.

Двухвекторный анализ обозначил осуществление на практике двухвекторного взаимовлияния: обязательное следование структурным нормам позволяет глубоко и рельефно изучить индивидуальное и традиционное, характерное для высших консерваторий Франции и отдельных вузов стран Европы.

Рассмотрим структурные преобразования последних десятилетий «бо-

лонского периода», произошедшие в Высших национальных консерваториях Лиона и Парижа.

Высшие национальные консерватории Парижа и Лиона и сегодня сохраняют статус наиболее престижных учебных заведений во Франции по целому ряду направлений, включая подготовку музыкантов-исполнителей и преподавателей-исследователей высокого уровня².

Анализ организации и содержания обучения в обеих консерваториях выявляет фундаментальность, масштабность и лидерство этих учреждений во Франции благодаря их общности и взаимодействию, а также обозначает некоторые особенности, связанные со сферой взаимодействия консерваторий с университетами и иными научными структурами. Сегодня эти консерватории представляют собой исключительно высшие учебные заведения³, куда принимаются по конкурсу студенты, имеющие среднее профессиональное музыкальное образование.

Парижская Высшая национальная консерватория музыки и танца CSNMDP (Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Paris) находится в ведении Совета директоров и его председателя, назначаемого Указом Президента Республики; возглавляется директором, назначаемым также Указом Президента Республики по предложению Министра культуры.

Непосредственно музыкальное образование реализуется *образовательной структурой*, именуемой «Направление музыкального обучения и исследований», состоящее из восьми отделов (департаментов):

- отделение классических и современных инструментальных дисциплин;
- музыкально-аналитический отдел;
- отделение звуковых профессий;
- джазовый отдел и музыкальная импровизация;

- отделение вокальных дисциплин;
- педагогический отдел;
- отдел письма, композиции и дирижирования оркестром;
- отдел старинной музыки.

Структура перечисленных департаментов сформировалась в последние десятилетия благодаря поэтапному преобразованию, обусловленному подписанием в 1999 году представителями 29 стран Болонской декларации, направленной на сближение систем высшего образования стран Европы с целью создания единого европейского пространства высшего образования. Вследствие этого во Франции была осуществлена реформа LMD (лицанс-мастер-доктор), которая изменила французскую систему высшего образования в соответствии с европейскими стандартами реформы BMD (бакалавриат-магистратура-докторантура). Вследствие реформы Licence-Master-Doctorat высшее образование во Франции организовано в соответствии с европейской системой ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System, – европейская система перевода и накопления кредитов, или баллов), разработанной Европейским Союзом в рамках Болонского процесса. На практике система ECTS используется при переходе студентов из одного учебного заведения в другое на всей территории Европейского союза и других европейских стран, принявших эту систему, включая в настоящее время и Россию. Один учебный год соответствует 60 ECTS-баллам, что составляет около 1500–1800 учебных часов. Для получения степени бакалавра (licence) нужно набрать от 180 до 240 ECTS-баллов-кредитов, а для мастера (магистра) добрать недостающие до 300 (то есть ещё от 60 до 120 ECTS-баллов)⁴. Во Франции она заменила ранее использо-

вавшуюся систему оценочных единиц UV (des unités de valeur).

Единство стратегических целей консерваторий Парижа и Лиона обусловлены предписаниями Болонской декларации, а также закреплены рядом положений.

В настоящее время учебный процесс в двух Высших национальных консерваториях Лиона и Парижа включает в себя три цикла: 1) licence – соответствует европейскому бакалавриату и имеет продолжительность три года; 2) master – эквивалент европейской магистратуре, длится два года и включает углублённую профессиональную подготовку; 3) doctorat – докторантура, подразумевающая музыкально-теоретическую подготовку в виде лекций и семинаров, практических занятий, и научно-исследовательскую работу. Обучение в докторантуре завершается написанием диссертации, которую оценивает специальная комиссия, состоящая из 3–8 специалистов в соответствующей области. После этого следует её публичная защита⁵. Совокупный период обучения зависит от его интенсивности и выбранных квалификаций и колеблется от 5–6 до 8 и более лет.

В 2009 году Агентство по оценке исследований и высшего образования AERES (Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur) провело оценку двух высших консерваторий в Париже и Лионе и объявило, что оба вуза имеют право присуждать степень *магистра* в конце 2-го цикла. Комиссией были признаны представленные исследования в различных направлениях. Высокий статус исследований стал возможным благодаря привлечению преподавателей, осуществляющих свою деятельность одновременно в нескольких областях (концертный исполнитель международного уровня и специалист в области аудиовизуальной записи, ди-



ректор музея и музыкальный критик, музыковед и т. п.).

Следует отметить, что в настоящее время в двух обозначенных консерваториях имеются собственные отделения *докторантуры*. Таким образом, структурная реорганизация консерваторий завершена в полном объёме в соответствии с Болонской декларацией.

Российское образование, согласно болонской системе, предлагает две модели получения полного Высшего образования в государственных консерваториях при подготовке исполнителей-инструменталистов: бакалавриат – магистратура – ассистентура-стажировка (аналог европейской аспирантуры-докторантуры), совокупный период обучения 8 лет, и специалитет – ассистентура-стажировка (совокупный период обучения 7 лет). Сохранена блестяще зарекомендовавшая себя традиционная российская форма обучения – специалитет, при этом количество зачётных единиц рассчитано таким образом, что эта двухступенчатая модель вполне интегрируется в общеевропейский механизм накопления кредитов.

Вектор внешней структурной реорганизации в Высших консерваториях Франции и России в полной мере вписался в общеевропейскую систему, сохранив некоторые особенности, которые ни в коей мере не препятствуют интеграционным процессам. Так, к примеру, на базе Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова с успехом был осуществлён проект обмена профессорами и студентами в рамках европейской программы Эразмус (Erasmus). Подобные акты сотрудничества реализуются между различными вузами Европы.

Вектор внутренних процессов интенсификации традиционных индивидуализированных путей развития в рамках болонской модели, оказывается, ничем

не ограничен и даже получает новый эволюционный импульс развития. Он реализуется в двух аспектах: сохранение сформированных традиций и пластичное обогащение этих традиций за счёт внедрения прогрессивных методов, что позволяет студенту временно перевестись в какой-либо вуз для совершенствования в определённой области знаний, более привлекательной для него, а затем вернуться и продолжить образование в своём вузе. Значимые разработки, характерные для определённого вуза, необходимо сохранять и развивать: это не противоречит постулатам конвенции.

Возвращаясь к особенностям организации и содержания учебного процесса в консерваториях Франции и России, обозначим некоторые существенные различия, которые в большей мере касаются организационных процессов. В России традиционно по окончании вуза выдаётся один диплом, в котором прописываются соответствующие квалификации (см. Схему 1).

Все выпускники на всех ступенях обучения получают квалификации *широкого спектра*, фиксирующие право на реализацию концертной деятельности, согласно диплому, как соло, так и в составе ансамблей (оркестров), в сочетании с правом на преподавательскую деятельность, наряду с просветительской и организационно-управленческой. Срок обучения в бакалавриате и магистратуре в РФ составляет 6 лет. В результате обучения студент получает два диплома, которые могут иметь различные квалификации. Приравняемый к ним уровень специалитета за пятилетний период обучения предполагает получение одного диплома⁶.

Далее рассмотрим организацию обучения и получения дипломов в сфере музыкально-инструментального исполнительства в Парижской и Лионской

Схема 1. Квалификации, присваиваемые в консерваториях РФ

| Ступени высшего образования | Квалификации, присваиваемые выпускникам образовательных программ |
|--|---|
| Бакалавриат | Артист ансамбля, Преподаватель (для всех исполнителей-инструменталистов); Концертмейстер, Артист оркестра, Руководитель творческого коллектива (в зависимости от инструмента) |
| Магистратура | Магистр |
| Специалитет (Первая и вторая ступени вместе, если ориентироваться на количество кредитов) | Концертный исполнитель. Преподаватель |
| Ассистентура-стажировка | Артист высшей квалификации, Преподаватель творческих дисциплин в высшей школе |

консерваториях. Вот несколько определяющих факторов, демонстрирующих организационное и, частично, содержательное *отличие* в структуре и организации образования во Франции:

- наличие *различных* дипломов или сертификатов даже в однотипных учебных заведениях, а также в рассматриваемых нами «Высших национальных консерваториях музыки и танца» Парижа и Лиона;

- каждая квалификация предполагает выдачу *отдельного* диплома после получения сертификатов соответствующего количества дисциплин;

- получение педагогической и научно-исследовательской квалификаций предполагает обязательное параллельное обучение в соответствующем университете.

Во Франции существуют *два официальных диплома*, позволяющих преподавать музыку. Речь идёт о государственном *дипломе учителя музыки* – DEM (Diplôme d'État de professeur de musique) и *сертификате соответствия* (пригодности) к исполнению обязанностей учителя музыки – СА (Certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de musique). Имеют право на выдачу государственного диплома DEM, помимо CNSMD Лиона и Парижа, ещё девять учебных заведений.

Сертификат соответствия СА можно получить только в CNSMD Лиона и Парижа, что подчёркивает высокий профессиональный уровень подготовки преподавателей в обозначенных консерваториях. Аттестат СА (Certificat d'aptitude) выдаётся после окончания педагогического образования. Присваиваемые квалификации в консерваториях имеют некоторые различия: CNSMD в Лионе – *преподаватель музыки* [5], CNSMD в Париже – *директор учреждения и преподаватель музыки* [6].

Появление Декрета «О статусе Парижской и Лионской CNSMD» определило своеобразный путь развития высшего музыкального образования во Франции в научно-исследовательской и педагогической областях. Декрет «О статусе Парижской и Лионской CNSMD» от 18 февраля 2009 в соответствии со статьей L. 759-1 образовательного кодекса определяет их задачи, из которых следует, что эти учебные заведения являются «высшими учебными заведениями» и им предоставляется особое право:

- заключать соглашения с государственными или частными организациями, в том числе с французскими или иностранными учреждениями высшего образования;

- осуществлять научно-исследовательскую деятельность, в том числе



просветительскую, и обеспечивать её распространение» [8].

Регистрация исследований, наряду с переходом на образовательную модель LMD (licence-master-docteur)⁷, позволила этим учреждениям с 2008 года заключать соглашения с университетами для совместного присуждения диплома [7].

Приведённые Указы министерства Франции способствовали интенсификации научно-исследовательской деятельности на всех этапах получения высшего образования, что определило более углублённую и целенаправленную организацию учебного процесса. Своеобразие организации обучения студентов в сфере научно-исследовательской деятельности в консерваториях Парижа и Лиона обусловлено тем, что кафедры музыковедения, теории музыки и композиции с особым статусом находятся при университетах, а инструментально-исполнительские департаменты (отделения) – в консерваториях. Отделения, связанные с развитием профессий технического профиля (звук, запись, моделирование и пр.), также концентрируются в университетах. Вышеупомянутыми Указами зафиксировано право на сотрудничество между консерваторией и университетом, разработаны совместные программы обучения. Такое направление сотрудничества не имеет аналога в России и представляется достаточно интересным.

Внедрение ряда новых квалификаций во Франции и их различных микстов было обусловлено изменениями на рынке труда и проблемами трудоустройства, а также появлением новых отраслей, соприкасающихся с музыкальной сферой. Необходимость получения этих новых квалификаций повлекла реорганизацию межвузовского сотрудничества, нетипичного для нашего образования, однако уже зарекомендовавшего

себя как прогрессивное и эффективное.

Традиционное для французского образования получение отдельных дипломов для исполнителей и для преподавателей также подверглось кардинальным изменениям в содержании и организации образовательного процесса, регламентирующим обязательное обучение студентов и в консерватории, и в университете.

Факт обязательного сотрудничества и взаимодействия консерваторий Парижа и Лиона с университетами и научными центрами закрепил идею стимулирования углублённой научно-исследовательской деятельности более широкого спектра, значительно расширяющего возможности применения знаний и навыков дипломированных профессионалов в современном музыкальном пространстве⁸.

Итак, значимость исследования заключается в выявлении пересечения и взаимовлияния неизбежно пересекающихся векторов как основополагающего явления в сфере современного высшего образования, характеризующегося процессами глобализации, фундаментализации, направленными на развитие конкурентоспособного профессионала. Данные наблюдения предполагают прогрессирующие тенденции во временной перспективе в обоих векторах развития. Репрезентативность выбранных для анализа элементов структуры и содержания учебного процесса в определённой мере даёт представление о доминирующих созидательных процессах, происходящих в целом в образовательной системе воспитания исполнителей-инструменталистов. Моделирование путей развития приоритетных направлений в вузах способствует не просто формальной возможности перехода студентов из вуза в вуз, а расширению знаний в определённых направлениях, поэтому развитие индивидуальных, базовых направлений в

различных вузах надо считать необходимыми и наиболее важными. Принцип взаимодействия вузов «дублирование-копирование» следует отнести к регрессивным, а принцип «воспринимающий-отдающий» (или «взаимообогатяющийся-совершенствующийся») следует отнести к прогрессивным. Благодаря межгосударственной интеграции знакомство с различными направлениями традиционного обучения способствует постепенному совершенствованию содержания образовательных процессов во всех вузах. Прогрессивное в подобных тандемах будет осуществляться не на линейном уровне копирования, а в рамках взаимодействующей спиральной конструкции. При такой модели взаимодействия допустимо преобладание одних содержательных элементов над другими без нарушения сложившихся индивидуализированных типов обучения, а также преобразование и перенастройка некоторых элементов в ходе их адаптации к содержанию учебного процесса. Благодаря интеграции знакомство с различными направлениями традиционного обучения будет способствовать постепенному совершенствованию содержания образовательных процессов во всех вузах.

Выражаем признательность за любезно предоставленные материалы и бесценные сведения, полученные в личном общении:

– французским педагогам-исследователям, профессорам Университета Сорбонны Жану-Пьеру Миаларе (Jean-Pierre Mialaret) и Даниэль Пистон (Daniel Pistone);

– профессорам Парижской консерватории, музыковедам Флоранс Бадоль-Бертран (Florence Badol-Bertrand) и Реми Кампосу (Remy Campos), профессору класса аккордеона Максу Боннэ (Max Bonnay);

– директору отдела международных отношений Парижской консерватории Гречан Амюзан (Gretchen Amussen) и координатору по внешним связям Ане Сергеевой (Ania Sergueeva);

– директору библиотеки Гектора Берлиоза Парижской консерватории Сесиль Гран (Cécille Grand) и библиографу Яну Мевелю (Yann Mevel);

– выпускникам Парижской консерватории, исследователю Александру Жюану (Alexandre Juan) и доктору музыковедения, концертирующему артисту, преподавателю Лионской консерватории Венсану Лерме (Vincent Lhermet).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для анализа, сопоставлений и выводов нами задействованы достоверные материалы, актуальные в 2020 году, так как исследование ориентировано на проблемы сегодняшнего состояния образования. Научным ориентиром послужили публикации отечественных учёных Е. Б. Апкаровой [1], Л. Н. Шаймухаметовой [4], Д. А. Пастушковой и Е. Г. Грудистовой [9].

² В настоящее время уровень подготовки в Парижской и Лионской консерваториях признан официально как идентичный и равнозначный.

³ Ранее эти учебные заведения предоставляли образование всех уровней. Нельзя не упомянуть о существовании разветвлённой сети неоднородных по содержанию и уровню образования французских консерваторий, представляющих собой, «не обязательно высшее учебное заведение и не обязательно музыкальное» [3, с. 134].

⁴ Сведения о системе кредитов ECTS: Российский университет дружбы народов. URL: <http://www.rudn.ru/?pagec=290> (10.05.2020).

⁵ Сведения взяты см. на сайте: Университеты Франции // UniPage. URL: https://www.unipage.net/ru/universities_france (10.05.2020). Некоторые сведения



получены в процессе личного общения с директором Отдела международных отношений Парижской консерватории Гречан Амюзан (Gretchen Amussen).

⁶ Однако существуют некоторые различия, касающиеся сфер деятельности и закреплённых типов задач профессиональной деятельности выпускников. Удивляет отсутствие в федеральных государственных стандартах специалитета и ассистентуры-стажировки в разделе перечня видов и типов деятельности выпускников упоминания о праве выполнять выпускниками организационно-управленческие функции, хотя, очевидно, это недоразумение следует отнести к случайному упущению, так как представляется нелогичным, что модель «специалитет – ассистентура-стажировка» не предполагает право заниматься управленческой деятельностью. На этом фоне цепочка «бакалавриат – магистратура – ассистентура-стажировка» выглядит более перспективно и объёмно. Ещё более неправдоподобным и случайным выглядит отсутствие в перечнях ФГОСа специалитета и ассистентуры-стажировки упоминания о наличии научно-исследовательской деятельности.

⁷ Эквивалент европейской модели «бакалавр – магистр – доктор».

⁸ Более подробно специфика развития межвузовской научно-исследовательской деятельности во Франции и России, а также особенности получения педагогической квалификации и сравнительная характеристика процесса обучения инструменталистов-исполнителей на всех этапах высшего образования во Франции и России будут нами рассмотрены в отдельных статьях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апкарова Е. Б. Система высшего образования во Франции и пути её реформирования в рамках Болонского процесса // Проблемы современного образования. 2011. № 4. С. 60–66.

2. Бурякова Л. А., Буряков А. Г. Особенности организации системы высшего образования во Франции // Общество: социология, психология, педагогика. 2020. №11. С. 97–109.

3. Крауклис Г. Музыкальное образование в современной Франции // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 133–136.

4. Шаймухаметова Л. Н. Болонский процесс и горизонты вузовской науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2009. № 1. С. 6–10.

5. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon: cursus diplômés. URL: <http://www.cnsmd-lyon.fr/fr-2/les-formations/diplomes> (10.05.2020).

6. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris: Diplômes URL: <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/cursus/decouverte-des-cursus/diplomes> (10.05.2020).

7. Décret n°2007-1678 du 27 novembre 2007 relatif aux diplômes nationaux supérieurs professionnels délivrés par les établissements d'enseignement supérieur. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000017629174/2019-12-24/> (20.11.2020).

8. Décret n° 2009-201 du 18 février 2009 portant statut des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000020284141/2020-12-07/> (20.11.2020).

9. Pastukhova D. A., Grudistova E. G. European Credit System of Education // Nauchnyy rezul'tat: setevoy nauchno-prakticheskiy zhurnal. 2015. No. 32, pp. 30–36.

Об авторах:

Бурякова Любовь Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования, Таганрогский институт имени А. П. Чехова

(филиал) Ростовского государственного экономического университета (347900, Ростовская область, г. Таганрог, Россия), **ORCID: 0000-0002-5783-1556**, l.bevza@mail.ru

Варавина Людмила Васильевна, профессор, заведующая кафедрой баяна и аккордеона, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344091, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-8628-9287**, varavina@mail.ru

REFERENCES

1. Apkarova E. B. Sistema vysshego obrazovaniya vo Frantsii i puti ee reformirovaniya v ramkakh Bolonskogo protsessa [The System of Higher Education in France and the Paths of its Reformation within the Framework of the Bologna Process]. *Problemy sovremennogo obrazovaniya* [Issues of Modern Education]. 2011. No. 4, pp. 60–66.
2. Buryakova L. A., Buryakov A. G. Osobennosti organizatsii sistemy vysshego obrazovaniya vo Francii [Features of the Organization of the Higher Education System in France]. *Obshchestvo: sociologiya, psihologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2020. No. 11, pp. 97–109.
3. Krauklis G. Muzykal'noe obrazovanie v sovremennoy Frantsii [Musical Education in Modern France]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994. No. 5, p. 134.
4. Shaymukhametova L. N. Bolonskiy protsess i gorizonty vuzovskoy nauki [Editorial Bologna Process and the Horizons of University Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2009. No. 1, pp. 6–10.
5. *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon: cursus diplômes*. URL: <http://www.cnsmd-lyon.fr/fr-2/les-formations/diplomes> (10.05.2020).
6. *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris: Diplômes*. URL: <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/cursus/decouverte-des-cursus/diplomes> (10.05.2020).
7. *Décret n°2007-1678 du 27 novembre 2007 relatif aux diplômes nationaux supérieurs professionnels délivrés par les établissements d'enseignement supérieur habilités par le ministre chargé de la culture dans les domaines de la musique, de la danse, du théâtre et des arts du cirque et à la procédure d'habilitation de ces établissements*. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000017629174/2019-12-24/> (20.11.2020).
8. *Décret n° 2009-201 du 18 février 2009 portant statut des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon*. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000020284141/2020-12-07/> (20.11.2020).
9. Pastukhova D. A., Grudistova E. G. European Credit System of Education. *Nauchnyy rezul'tat: setevoy nauchno-prakticheskiy zhurnal* [Research Result: Network Scientific Journal]. 2015. No. 32, pp. 30–36.

About the authors:

Lyubov A. Buryakova, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Music Education, Taganrog Institute named after A. P. Chekhov (branch) of Rostov State Economic University (347900, Rostov region, Taganrog, Russia), **ORCID: 0000-0002-5783-1556**, l.bevza@mail.ru

Lyudmila V. Varavina, Professor, Head at the Department of Bayan and Accordion, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344091, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-8628-9287**, varavina@mail.ru



Н. А. ГОРБУНОВА

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

ORCID: 0000-0002-1378-4815, natalyagorbynova@mail.ru

Н. Я. Мясковский на страницах журнала «Советская музыка» 1933–1951 годов: контент-анализ

Николай Яковлевич Мясковский занимал ведущее место в пантеоне советских классиков. В центре внимания статьи – образ Мясковского-композитора, возникающий на страницах журнала «Советская музыка» (официального органа Союза советских композиторов). Проведённый контент-анализ статей 1933–1951 годов позволяет утверждать, что Мясковский представлен в печати советским творцом, «самостоятельно преодолевшим путь перевоспитания». Материалы подтверждают высокий профессиональный статус и авторитет Мясковского, благодаря которому в 1936 и 1948 годы критика его творчества не приобретала резких форм. Выполняя задачу трактовки произведений в духе эстетики соцреализма, музыкальные критики маркировали национальную и идейную основу его творчества через категорию слов, указывающих на демократичность и оптимизм в музыке. Главная черта Мясковского-композитора – субъективная направленность его творчества (индивидуализм, пессимизм) в рамках бинарной мифологической системы советской эстетики приравнивалась к нонконформизму. В связи с этим мотив борьбы и преодоления стал ведущим при описании творческого пути композитора, придавая его облику героические черты.

Ключевые слова: Николай Мясковский, журнал «Советская музыка», советский композитор, социалистический реализм в музыке, рецептивные исследования, контент-анализ.

Для цитирования / For citation: 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.

NATALIA A. GORBUNOVA

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

ORCID: 0000-0002-1378-4815, natalyagorbynova@mail.ru

Nikolai Myaskovsky on the Pages of the Journal “Sovetskaya Muzyka” During the Years 1933–1951: Content Analysis

Nikolai Yakovlevich Myaskovsky enjoyed the leading position in the pantheon of Soviet classics. At the center of the author’s attention is the image of Myaskovsky the composer appearing on the pages of the journal “Sovetskaya muzyka” (the official edition of the Soviet Composers’ Union). The carried out content analysis of articles dating from the year 1933–1951 makes it possible for us to assert that Myaskovsky is presented in the press as a Soviet artist “who overcame independently

the path of correctional education.” The materials confirm Myaskovsky’s high professional status and authority, as the result of which in the years 1936 and 1948 the critique of his musical output did not acquire harsh forms. Carrying out the task of interpreting his compositions in the vein of the aesthetics of socialist realism, musical critics have marked the national and ideal foundation of his music through the category of words which indicated at the democratically accessible and optimistic qualities of his music. The chief attribute of Myaskovsky the composer – the subjective directedness of his music (individualism, pessimism) – was equated to non-conformism through the perspective of the binary mythological system of Soviet aesthetics. In connection with this the motive of struggle and overcoming became the leading one in the description of the composer’s creative path, endowing his image with heroic features.

Keywords: Nikolai Myaskovsky, journal “Sovetskaya muzyka,” Soviet composer, socialist realism in music, receptive research, content analysis.

Николай Яковлевич Мясковский – один из лидеров музыкального искусства в сталинскую эпоху, в постсоветском пространстве занимает довольно скромную позицию¹. Его прижизненная слава нашла отражение в журнале «Советская музыка», основанном в 1933 году как официальный печатный орган Союза советских композиторов². Мясковский работал в ССК в составе правления и его комиссии по приёму (с 1932), позже – в группе связи с заграницей (с 1934) и редколлегии журнала «Советская музыка» (1940–1948).

Профиль Мясковского в журнале «Советская музыка» представляет собой модель композитора, постепенно переродившегося в советского путём самовоспитания; мотив преодоления себя стал неотъемлемой частью его репрезентации: такова основная гипотеза статьи. Исследование опирается на контент-анализ статей 1933–1951 годов и методологию Е. Добренко и М. Раку, изучающих способы конструирования советского творца – писателя и композитора [3; 5], а также труд И. Воробьёва, раскрывающий советские каноны в музыке и затрагивающий историю журнала «Советская музыка» в данном контексте [2]. Методология

вводит ракурс статьи в область рецептивных исследований.

Заметки об исполнении опусов Н. Мясковского, творческих планах, а также статьи и очерки с анализом его новых сочинений печатались регулярно. Авторами публикаций выступили крупные советские музыковеды Г. Бернандт, В. Васина-Гроссман, В. Виноградов, Л. Гинзбург, Л. Данилевич, М. Друскин, Д. Житомирский, А. Иконников, Ю. Келдыш, Т. Ливанова, А. Острецов, С. Скребков, Г. Хубов, композиторы-критики М. Коваль и Г. Крейтнер, композиторы – ученики Мясковского В. Шебалин и М. Черёмухин, критик С. Шлифштейн, скрипач Д. Ойстрах. Сам Мясковский стал автором двух публикаций³. Периодически освещались заграничные исполнения его симфоний, которые имели для современников «поразительное и... пропагандистское значение» [1, с. 188]. По словам Л. Акопяна, «главным популяризатором его творчества» на Западе стал дирижёр Чикагского симфонического оркестра Ф. Сток [9]. Добавим, что в современной западной русистике Мясковский предстаёт композитором второго плана; М. Фролова-Уокер, а вслед за ней и П. Фейркоу классифицируют его



симфонии как сугубо соцреалистические и, следовательно, «бойкие, пресные и банальные» [8; 6, р. 337]. П. Зак отчасти реабилитирует Мясковского, утверждая, что метаморфоза стиля в 1930-х годах произошла не только под влиянием внешнего давления [12].

В журнале *профессиональный статус композитора* остаётся высоким на протяжении всего рассматриваемого периода. Ко времени появления журнала композитором было уже написано двенадцать симфоний, четыре квартета, четыре фортепианных сонаты и множество симфонических и камерных произведений. К 1946 году его «Песня о Ленине» признавалась одной из лучших на эту тему, а симфонии оценивались, как имеющие мировое значение наряду с произведениями Шостаковича, Прокофьева, Глиэра, Хачатуряна, Кабалевского и Шебалина⁴. О стабильности статуса легко судить по праздничным выпускам. Таков № 4 (1941) с портретом Николая Яковлевича на обложке: номер посвящён Мясковскому и Прокофьеву в связи с 60-летием. Здесь мифологизируются биография, творческий путь и общественная деятельность Мясковского в разных ипостасях: как советского человека, как композитора и как художника в широком смысле. В том же году Мясковский стал одним из лауреатов только что учреждённой Сталинской премии⁵.

Постановление о Сталинских премиях вновь публикуется в 1946 году (№ 2–3); Шапорин, Мясковский, Прокофьев, Хачатурян, Глиэр, Захаров стали лауреатами Премии первой степени⁶. Отсутствие других упоминаний в этом номере окупается в праздничном для Прокофьева и Мясковского следующем (№ 4) с официальным поздравлением, рядом статей, нотных образцов и вклейкой с совместной фотографией.

Регулярно отмечается роль Мясковского-педагога. В указанном выше № 4 (1941) Шебалин сравнивает значение школы Мясковского со школой Римского-Корсакова и Танеева; статья отличается эмоциональностью и минимальной дозой пропаганды. Профессиональное кредо Мясковского – советский идеал доступности и осуждение новаторства как самоцели – он оформляет через прямую речь, что необычно для печати: «Если вам не суждено быть новатором, то, искусственно придумывая необычные сочетания... вы им тем более не станете! Добивайтесь лучше того, чтоб ваш замысел развивался естественно, просто и логично!»⁷.

Важно, что в знаковые для отечественной музыки годы (1936 и 1948) авторитет Мясковского был достаточно силён, чтобы не позволить авторам обличительных статей подробно и часто останавливаться на его формалистических «грехах», как было с Шостаковичем и Прокофьевым. Обвинения в формализме обычно сопровождались упоминанием факта его преодоления. Так, в 1938 году Г. Крейтнер «формалистические» ранние фортепианные опусы называет «субъективными итогами давно минувшего этапа творческого развития композитора»⁸.

После Постановления от 10 февраля 1948 года поменялась редколлегия журнала; Мясковского отстранили от работы в Оргкомитете ССК, и его имя практически исчезло из журнала. Исключением стал «Спор о Мясковском» Т. Ливановой в форме анонимной беседы, где метод показательной дискуссии сочетается с принципом шумановского диалога Флорестана и Эвзебия – способ избежать прямых обвинений. Автор отсылает композитору в народном признании и в классичности сочинений, но

критика осторожна, а формализм понимается как нечто интуитивное: «Может быть, Мясковский внешне следует традициям русской школы, но не её духу, не её главному содержанию»⁹. Музыковед ставит ему в пример Глинку, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, с которыми в 1930-е годы его часто помещали в один ряд.

Нередко имя Мясковского в журнале связывается с *расцветом симфонизма*. Утопическое представление о ведущем положении СССР в развитии симфонического жанра окончательно укрепилось к середине 1940-х. Ю. Келдыш в 1934 и Г. Хубов в 1936 году выдвигают тезис об особом значении симфонического творчества Мясковского как связующего звена между молодой советской и предреволюционной культурой. Многократное перефразирование этого тезиса у Хубова приводит к поэтичному утверждению «о *перерождении* большого художника, чья жизнь, быть может, пошла бы обычной извилистой тропой эстетского служения “чистому искусству”, если бы... не свежий ветер Революции [курсив мой. – Н. Г.]»¹⁰.

Для прессы того времени характерна формула реабилитации людей творческих профессий с помощью «самоубийственного перерождения», освобождающего от «антисоветских» черт [4, с. 122]. Для Мясковского, как представителя дореволюционного поколения, *мотивы борьбы и преодоления* стали характерными. Он сам использует их в «Автобиографических заметках» (1936, № 6)¹¹, которые впоследствии многократно цитировались и пересказывались, хотя их можно обнаружить и раньше. Ещё в 1933 году М. Черёмухин, оправдывая «пессимизм» композитора, представляет его в героическом ключе: «Его искусство глубоко насыщено...

не сусальным восприятием жизни... Он ищет и указывает другим пути к *преодолению* трудностей, не скрывая их [курсив мой. – Н. Г.]»¹².

В обширной статье 1934 года Ю. Келдыш редко использует слово «борьба», но постоянно возвращается к мысли о «перестройке»; мрачность и одиночество Мясковского в прошлом противопоставляются «живости» и «реалистической тенденции» в настоящем; Двенадцатую симфонию называет «документом идеологической *перестройки* советской *интеллигенции*... свидетелем о глубоких и коренных изменениях в *её сознании* под влиянием огромных успехов социалистического строительства [курсив мой. – Н. Г.]»¹³. Характерна метонимия: перенесение заслуг Мясковского на весь слой общества, с помощью чего их значимость повышается.

Понятия «борьбы» и «преодоления», доминирующие при описании жизненного пути Мясковского, также используются Хубовым в аналитической части статьи о Шестнадцатой симфонии (1937, № 1): «основная мысль симфонии – идея радостной жизнеутверждающей *борьбы*»; «стержневой “мотив преодоления” – основа главной темы увертюры»¹⁴. Таким образом, автор отождествляет жизненный путь и конкретное произведение; для него художник буквально существует в своих творениях. Можно отметить особый пафос и красноречие стиля Хубова, который отличается сложными синтаксическими конструкциями с обилием второстепенных и цепочками однородных членов предложения, причастных и деепричастных оборотов, а также стилистическими фигурами, характерными для «площадной» речи.

Единственный из всех критиков, Д. Житомирский в апрельском номере



1941 года подробно останавливается на теме поколений, выражаясь о современниках композитора следующим образом: «В предреволюционной *противоречивости* проявлялась и слабость их, и сила. Слабость – в политической дезориентированности... Сила – в неугасимой гражданской ненависти к беспросветной обыденщине буржуазной России, в жажде отыскать истину... [курсив мой. – Н. Г.]»¹⁵. Дореволюционная мрачность музыки представляется автору изжитой: таким образом, мотив борьбы сглаживается.

Трактовка произведений в духе эстетики соцреализма была важнейшей задачей критики. Сделать это можно было по-разному, например, путём мнимой расшифровки программности. Так, темой Двенадцатой симфонии считали «социалистическое переустройство деревни», а финал – «торжеством борцов за соцреализм»¹⁶. Использовали приём характеристики содержания с опорой на «советские» критерии. В последнем выпуске 1937 года Хубов в отношении Пятой и Восемнадцатой симфоний употребляет критерии простоты и ясности, народности и массовости¹⁷. Г. Крейтнер также уделяет много внимания критерию массовости в вокальной музыке Н. Мясковского, классичности в фортепианной (1938, № 1, № 9)¹⁸. А. Иконников в рецензии на Пятый квартет концентрируется на вопросах композиторской и исполнительской техники (1939, № 12); при анализе выразительных средств акцент делается на обсуждении «простых и ясных» образов и характере тематизма; отмечается также союз вдохновения и мастерства, что можно расценить, как баланс формы и содержания¹⁹.

В редакционной статье (1941, № 1) признаками прогресса последних деся-

ти-пятнадцати лет творческой биографии композитора определяют тягу к «диатоничности», «жизненности интонационного склада», «отход от сгущенности гармонической ткани» и «склонность к большей конструктивно-композиционной отчётливости», что является маркерами массовости, народности и реализма, а Двадцать первая симфония превозносится, как «одно из лучших произведений... во всей советской музыке»²⁰. Её успех был велик настолько, что после войны она стала мерилom для других сочинений Мясковского: так, Л. Гинзбург (1946, № 1) сравнивает с ней Виолончельный концерт²¹.

В материалах часто используется приём *сравнения с другими композиторами*, нередко для идентификации высокого статуса. Например, в книге «Writings on Music: Russian and Soviet Music and Composers» в начале 1940-х годов Н. Слонимский называет Мясковского композитором-романтиком, «российским Малером» [10]. В журнале этот приём часто оказывается маркером классичности. Например, в 1933 году М. Черёмухин подчёркивает близость дарования с Чайковским, отмечает влияния Мусоргского и Глазунова, а из зарубежных классиков – представителей немецкого симфонизма Бетховена, Шумана, Брамса, Брукнера, Малера²².

Особенно часто Мясковского сравнивают с Чайковским, Мусоргским и Бетховеном, что вызвано общими принципами формoобразования и симфонического письма, а также положением в советской иерархии. Образы Мусоргского и Бетховена имеют коннотации народности и героизма, о чём подробно пишет М. Раку [5]. С. Скребков, обобщая работу «корифея мировой симфонической музыки», находит аналогии тематизма с симфониями Листа, Чайковского, Рахманинова,

Скрябина, Бородина, Римский-Корсакова и др.²³

Образ партии, по словам И. Воробьева, преломляется в коммунистической идеологии и в изображении настоящего как ступени к утопически идеальному будущему [2, с. 79]. В этом смысле показателен приём заключительного проговаривания надежд на будущие достижения самого Мясковского и советского искусства вообще. Нарратив пропитан культом вождя, но упоминания об отношении Мясковского к партии исключительно редки. Так, например, Г. Крейтнер (1938, № 1) пишет: «Могучие образы великих вождей – Маркса, Ленина, Сталина, героическая авиация, подвиги лётчиков, наш славный комсомол – всё это прочно вошло в сознание Мясковского-художника и, как у всех советских людей, стало неотъемлемой частью его творческой жизни [курсив мой. – Н. Г.]»²⁴. В 1936 году Мясковский написал песню о Сталине на текст казахского жирши; статья о ней заняла четыре полосы²⁵. Подчеркнём, что использование соответствующей тематики в произведениях не гарантировало успеха; так, попытка обслужить режим на личных условиях, предпринятая Прокофьевым в его Кантате к 20-летию Октября, была безуспешной и привела к созданию более конформистской «Здравицы»²⁶.

Как уже отмечалось, после 1948 года о Мясковском в журнале почти не пишут. Но в 1951 году (№ 3) появляется статья В. Васиной-Гроссман «Последние произведения Н. Я. Мясковского» с чертами некролога, в которой происходит тщательный отбор биографических данных и достижений, прославляющих композитора, конструирование его духовного портрета и эволюции творчества: Двадцать седьмая симфония и Тринадцатый квартет приобретают здесь коннотации

триумфальности и исключительности, а жизнь Мясковского представляется автору «полной творческих исканий, серьёзных ошибок и *противоречий*», но «завершившейся *утверждением реалистических принципов*»²⁷. Символично, что свои мысли она аргументирует цитатами из «Автобиографических заметок» 1936 года, Постановления и речи Жданова 1948 года – знаковых документов для творческого пути композитора. В завершение публикации автор материала предполагает, что последние сочинения «могли бы быть началом... самого высокого этапа творчества» Мясковского (что можно трактовать как утопию на персональном уровне) и обязывает советскую музыку превзойти успех композитора (утопия на уровне страны)²⁸.

В результате контент-анализа материалов 1933–1951 годов выяснилось, что для журнального облика Мясковского характерны следующие категории слов:

1) указывающие на профессионализм и статус среди композиторов – самыми популярными стали «мастер» (40) и «философ» (семантически близки слова «интеллигент», «рациональный», «интеллектуальный», «музыкант-мыслитель», «художник-учёный», в целом 26); всего в категорию вошло 118 слов;

2) маркирующие национальную и идейную принадлежность, более частые – «советский» (49), «идейный» (а также «идеологический», «соцреалистичный», «реалистический», «патриотичный», всего 19), «глубокий» (18); всего 109 слов;

3) обозначающие демократичность языка – чаще других использованы слова «искренний», «простой», «ясный» (87); всего 107 слов;

4) негативная лексика – «самоуглублённый» и «сложный» (по 10), семантически им близки «субъективный», «абстрактный», «непонятный», «недо-



ступный», «неясный», «надуманный», «формалистичный»; всего 44 слова;

5) говорящие о позитивности творчества – «жизнерадостный», «оптимистичный» (24).

Известна широта семантического поля соцреализма, вызванная неоднозначностью обоих терминов («социализма» и «реализма»). Критерии «реалистического» в музыке не были ясны и почти сливались с «национальным»²⁹. Такая ситуация обеспечивала простор для интерпретации.

Обратим внимание на главную проблему оценки Мясковского как *советского* композитора: «индивидуализм» и «субъективизм» в советской бинарной мифологической картине мира приравнивается к нонконформизму. Ни статус «интеллекта», ни карьера в Русской императорской армии, ни события 1936 и 1948 годов не смогли погубить его авторитет, но произведения, главным образом симфонии, с трудом поддаются «советской» трактовке. С аналогичными трудностями пришлось столкнуться при «советизации» Чайковского; неслучайно авторы часто отмечали близость их мировоззрения. «Наиболее вредным свойством миросозерцания композитора критики... провозглашали... пессимизм. Они были готовы объяснить его с помощью историко-социологических схем, но, разумеется, считали, что в современной им... действительности он совершенно непригоден», – эти слова М. Раку

о П. Чайковском вполне применимы и к Мясковскому [5, с. 591]. Личная тема не могла быть основной в творчестве советского художника, поэтому следуя соцреалистическому заказу, авторы пытались оптимистически интерпретировать каждое новое сочинение, не признавая субъективизм частью его природы. На это обращали внимание И. Житомирский и С. Шлифштейн³⁰.

Кроме того, можно сделать вывод, что образ Мясковского в журнале «Советская музыка» был довольно стабилен: во-первых, к моменту создания журнала он уже был сформирован при непосредственном участии самого Мясковского; во-вторых, обрисовывался посредством наложения советских канонов соцреализма, массовости (простоты и ясности), народности, классичности; в-третьих, в нём постоянно использовался мотив борьбы и преодоления.

Мотив борьбы и преодоления стал основным средством для представления творческого пути Мясковского на протяжении как минимум двадцати лет прежде всего потому, что он вписывался в контекст и советской, и революционной идеологии. По аналогии с мифологизацией образа Бетховена, данный мотив оказывался связанным с советским критерием героизма. Усиление этого мотива придавало образу Мясковского черты «человека-борца», что в свою очередь укладывалось в концепцию советского человека эпохи тоталитаризма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В XXI веке интерес к Мясковскому возрастает: осуществлено несколько проектов с записями симфонической музыки, выпущены записи всех квартетов и фортепианных сонат, создан сайт о композиторе, защищено несколько кандидатских диссертаций о его творчестве.

² С 1992 года – «Музыкальная академия».

³ В честь XVIII съезда партии большевиков // Советская музыка (СМ). 1939. № 3. С. 44–46; Мясковский Н. Автобиографические заметки о творческом пути // СМ. 1936. № 6. С. 3–11.

⁴ Крейтнер Г. Вокальное творчество Н. Мясковского // СМ. 1938. № 1. С. 18–24; Шебалин В. Мясковский-учитель // СМ. 1941. № 4. С. 47–51.

⁵ Мясковский стал лауреатом Премии первой степени в размере 100 тыс. рублей (за Симфонию № 21, кантату «На поле Куликовом» и фортепианный квинтет).

⁶ Мясковский – за Квартет № 9.

⁷ Шебалин В. Мясковский-учитель // СМ. 1941. № 4. С. 47–51. Автор – выдающийся педагог, профессор, в будущем – ректор Московской консерватории.

⁸ Крейтнер Г. Фортепианное творчество Н. Мясковского // СМ. 1938. № 9. С. 9–14.

⁹ Ливанова Т. Спор о Мясковском // СМ. 1948. № 9. С. 24.

¹⁰ Хубов Г. Мясковский и его 15-я симфония // СМ. 1936. № 1. С. 4.

¹¹ Мясковский Н. Автобиографические заметки... Указ. соч. Публикация не содержит критики политического режима, но уже через год Г. Хубов трактует мотив «борьбы в чуждой среде», как внутренний протест Мясковского против царизма.

¹² Черёмухин М. Мясковский и его 12-я симфония // СМ. 1933. № 3. С. 100–106.

¹³ Келдыш Ю. 12-я симфония Мясковского и некоторые проблемы советского симфонизма // СМ. 1934. № 2. С. 22.

¹⁴ Хубов Г. 16-я симфония Мясковского // СМ. 1937. № 1. С. 23. «Увертюрой» Хубов называет I часть симфонии.

¹⁵ Житомирский Д. К изучению стиля Н. Я. Мясковского // СМ. 1941. № 4. С. 46.

¹⁶ Черёмухин М. Указ. соч. С. 104.

¹⁷ Хубов Г. Золотой век народного творчества // СМ. 1937. № 12. С. 31.

¹⁸ Крейтнер Г. Вокальное творчество Н. Мясковского... Указ. соч.; Он же. Фортепианное творчество Н. Мясковского... Указ. соч. В первой статье ранние вокальные опусы табуируются, как «декадентские». В заключение автор прибегает к утопическому советскому клише: «Наша красочная, многогранная жизнь дала Мясковскому новые, яркие импульсы для творческого подъёма» (с. 24).

¹⁹ Иконников А. Пятый квартет Н. Мясковского // СМ. 1939. № 12. С. 77–80. Автор утверждает, что квартеты Мясковского «ознаменовали возрождение», а потом и «расцвет советской камерной музыки» и противопоставляет его музыку формализму.

²⁰ Творчество московских композиторов и работа МССК // СМ. 1941. № 1. С. 19.

²¹ Гинзбург Л. Виолончельный концерт Н. Мясковского // СМ. 1946. № 1. С. 42–52.

²² Черёмухин М. Указ. соч.

²³ Скребков С. Симфонический тематизм Мясковского // СМ. 1946. № 4. С. 42–55.

²⁴ Крейтнер Г. Вокальное творчество Н. Мясковского... С. 23.

²⁵ Виноградов В. О песне «От всей души» Мясковского // СМ. 1937. № 1. С. 31–34.

²⁶ Подробнее об этом см.: [11].

²⁷ Васина-Гроссман В. Последние произведения Н. Я. Мясковского // СМ. 1951. № 3. С. 35.

²⁸ Там же. С. 38.

²⁹ М. Фролова-Уокер даёт лаконичное определение: ««Соцреализмом» называли всё что угодно, прославляющее Сталина и его дела» [7, р. 312].

³⁰ Житомирский Д. К изучению стиля Н. Я. Мясковского // СМ. 1941. № 4. С. 32–46. Шлифштейн С. 21-я симфония Н. Мясковского // СМ. 1941. № 1. С. 27–34.



❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 455 с.
2. Воробьев И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы): исследование. СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
3. Добренко Е. А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Акад. проект, 1999. 557 с. (Современная западная русистика).
4. Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938 гг. М.: Юридическая книга, 1997. 320 с.
5. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
6. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s. // *Journal of Musicology*. 2018. No. 35 (3), pp. 336–367.
7. Frolova-Walker M. *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. Yale University Press: New heaven and London, 2007. 402 p.
8. Frolova-Walker M. The Glib the Bland and the Corny an Aesthetic of Socialist Realism. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/6624165/The_Glib_the_Bland_and_the_Corny_An_Aesthetic_of_Socialist_Realism (23.01.21).
9. Hakobian L. The Adventures of Soviet Music in the West: Historical Highlights. Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery* // *British Academy Scholarship Online*. URL: <http://britishacademy.universitypressscholarship.com/view/10.5871/bacad/9780197266151.001.0001/upso-9780197266151-chapter-4> (25.04.2018).
10. Slonimsky N. *Writings on Music: Russian and Soviet Music and Composers*. Vol. 2. Set. Routledge: New York and London, 2004. 248 p.
11. Morrison S., Kravetz N. The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev // *Journal of Musicology*. 2006. Vol. 23, No. 2, pp. 227–262.
12. Zuk P. Nikolay Myaskovsky and the “Regimentation” of Soviet Composition: A Reassessment // *Journal of Musicology*. 2014. No. 31 (3), pp. 354–393.

Об авторе:

Горбунова Наталья Александровна, аспирантка кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1378-4815**, natalyagorbynova@mail.ru

❧ REFERENCES ❧

1. Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoy muzyke* [1948th Year in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 455 p.
2. Vorob'ev I. S. *Sotsrealisticheskiy «bol'shoy stil'» v sovetskoy muzyke (1930–1950-e gody): issledovanie* [Socialist “Grand Style” in Soviet Music (1930–1950): Research]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 688 p.

3. Dobrenko E. A. *Formovka sovetskogo pisatelya: Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury* [The Formation of the Soviet Writer: The Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture]. St. Petersburg: Akademicheskiiy proekt, 1999. 557 p. (Sovremennaya zapadnaya rusistika [Modern Western Russian Studies]).
4. Maksimenkov L. V. *Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaya kul'turnaya revolyutsiya 1936–1938 gg.* [Confusion Instead of Music: The Stalinist Cultural Revolution of 1936–1938]. Moscow: Yuridicheskaya kniga, 1997. 320 p.
5. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical Classics in the Myth-making of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
6. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s. *Journal of Musicology*. 2018. No. 35 (3), pp. 336–367.
7. Frolova-Walker M. *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. Yale University Press: New heaven and London, 2007. 402 p.
8. Frolova-Walker M. The Glib the Bland and the Corny an Aesthetic of Socialist Realism. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/6624165/The_Glib_the_Bland_and_the_Corny_An_Aesthetic_of_Socialist_Realism (23.01.21).
9. Hakobian L. The Adventures of Soviet Music in the West: Historical Highlights. Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery. *British Academy Scholarship Online*. URL: <http://britishacademy.universitypressscholarship.com/view/10.5871/bacad/9780197266151.001.0001/upso-9780197266151-chapter-4> (25.04.2018).
10. Slonimsky N. *Writings on Music: Russian and Soviet Music and Composers*. Vol. 2. Set. Routledge: New York and London, 2004. 248 p.
11. Morrison S., Kravetz N. The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev. *Journal of Musicology*. 2006. Vol. 23, No. 2, pp. 227–262.
12. Zuk P. Nikolay Myaskovsky and the “Regimentation” of Soviet Composition: A Reassessment. *Journal of Musicology*. 2014. No. 31 (3), pp. 354–393.

About the author:

Natalia A. Gorbunova, Post-Graduate Student at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-1378-4815, natalyagorbynova@mail.ru



