

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор, д-р иск. **Рыжинский Александр Сергеевич**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Азизи Фарогат Абдукаххорзода**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

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

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

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

Д-р иск., д-р филос. н. **Волкова Полина Станиславовна**, Санкт-Петербургский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия

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

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

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

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

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

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

Д-р иск., д-р культ. **Консон Григорий Рафаэльевич**, Московский физико-технический институт, Россия

Д-р филос. н. **Крутоус Виктор Петрович**, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия

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

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

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

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

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

Д-р **Руиз Варела Гемма**, Университет Франсиско де Витория, Испания

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

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

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

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

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

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

Д-р филос. н. **Царёва Надежда Александровна**, Тихоокеанское высшее военно-морское училище имени С. О. Макарова, Россия

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Editor in Chief, Dr.Sci. (Arts) **Alexander S. Ryzhinsky**,
Gnesin Russian Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Farogat A. Azizi**,
Tajik National T. Sattarov Conservatory, Tajikistan

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

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

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

Dr.Sci. (Arts, Philosophy) **Polina S. Volkova**, Herzen State
Pedagogical University of Russia, Russian Federation

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

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

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

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, Culturology) **Grigory R. Konson**,
Moscow Institute of Physics and Technology,
Russian Federation

Dr.Sci. (Philosophy) **Victor P. Krutous**,
Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

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

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

Dr. **Nicolas Meeus**, Sorbonne University, France

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

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

Dr. **Gemma Ruiz Varela**, Francisco de Vitoria University,
Spain

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

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

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

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

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

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Freiburg University of Music,
Germany

Dr.Sci. (Philosophy) **Nadezhda A. Tsareva**,
S. O. Makarov Pacific Ocean Highest Naval College,
Russian Federation

FOUNDER AND PUBLISHER

Gnesin Russian Academy of Music

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Рыжинский Александр Сергеевич —
доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора

Науменко Татьяна Ивановна —
доктор искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна —
кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик

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

Редакторы

Баязитова Галия Раилевна —
кандидат искусствоведения

Мингажев Артур Аскаревич —
музыковед

Администратор веб-сайта

Мингажев Артур Аскаревич —
музыковед

Ответственный секретарь

Горбунова Мария Владимировна —
музыковед

Вёрстка: Грицаенко Юлия Владимовна

Адрес редакции

РАМ имени Гнесиных, 121069, Российская Федерация,
г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36.
Тел.: +7 (495) 691-54-34,
e-mail: pmn@gnedin-academy.ru, lab234nt@yandex.ru

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Alexander S. Ryzhinsky —
Dr.Sci. (Arts), Professor

Deputy Chief Editor

Tatiana I. Naumenko —
Dr.Sci. (Arts), Professor

Executive Editor

Elena K. Karpova —
Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

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),
Cand.Sci. (Arts)

Editors

Galiya R. Bayazitova —
Cand.Sci. (Arts)

Artur A. Mingazhev —
musicologist

Website Administrator

Artur A. Mingazhev —
musicologist

Executive Secretary

Mariya V. Gorbunova —
musicologist

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Address of the Editorial office

Gnesin Russian Academy of Music, 121069, Russian Federation,
Moscow, Povarskaya str., d. 30-36.
Telephone: +7 (495) 691-54-34,
e-mail: pmn@gnedin-academy.ru, lab234nt@yandex.ru

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов
гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.

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.

Published four times a year.

Сетевое издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»:
<https://journalpmn.ru>, свидетельство о регистрации
ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020

Адрес Издателя: РАМ имени Гнесиных, 121069,
Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36.
Тел.: +7 (495) 691-54-34

Печатное издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», № 3, 2023
подписано в печать 20.10.2023. Формат 60 × 84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,8. Усл.-печ. л. 16,5. Заказ № 3207.
Тираж 50 экз. Свободная цена.

Адрес типографии: ООО «Пробел-2000»
109544, Российская Федерация, г. Москва, ул. Рабочая, д. 91, стр. 4.
Тел./факс: +7 (495) 287-06-19, e-mail: probel-2000@mail.ru

Online edition “Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship”:
<https://journalpmn.ru>, registration certificate
ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020

Address of the Publisher: Gnesin Russian Academy of Music, 121069,
Russian Federation, Moscow, Povarskaya str., d. 30-36.
Telephone: +7 (495) 691-54-34

Printed edition of “Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship,” No. 3, 2023
is signed for printing 20.10.2023. Format: 60 × 84¹/₈.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10.8.
Printing l. 16.5. Order No. 3207. Run of 50 copies. Negotiable price.

Printing house address: “Probel-2000” Ltd
109544, Russian Federation, Moscow, Rabochaya str., d. 91, stroenie 4,
Tel./fax: +7 (495) 287-06-19, e-mail: probel-2000@mail.ru

Журнал
Проблемы музыкальной науки /
Music Scholarship®

Цель издания — интеграция гуманитарной науки и повышение её авторитета в российском и международном научном пространстве; распространение результатов исследований российских учёных и зарубежных коллег; содействие развитию академических исследований и авторских разработок инновационного профиля, научных направлений и школ в широком географическом диапазоне.

Научный журнал считается включённым в Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации в соответствии с п. 5 Приказа Минобрнауки РФ от 12.12.2016 № 1586 (журнал индексируется в Web of Science).

Научные направления периодического издания: «Искусствоведение», «Культурология», «Педагогические науки».

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

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

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

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

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO — Music Index™; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities); входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



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 Journal
Problemy muzykal'noi nauki /
Music Scholarship

The aim of the publication is to integrate humanitarian scholarship and to raise its authoritativeness in the academic space of Russia and those of other countries; to disseminate the results of research carried out by Russian scholars and their colleagues in other countries; to promote the development of academic research and authorial elaborations of innovational profile, scholarly trends and schools in a broad geographical range.

The scholarly journal is considered to be included in the List of Scholarly Editions Peer Reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in accordance with Paragraph 5 of the Order of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation December 12, 2016, No. 1586 (the journal is indexed in Web of Science).

The Scholarly directions of the periodical: “Art Studies,” “Culturology,” “Pedagogical Sciences.”

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

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

The edition is registered as “Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO — Music Index™; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities); Included in the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

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

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the 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.

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

* Название журнала зарегистрировано в Федеральной службе по интеллектуальной собственности (Роспатент). Свидетельство № 824312. Приоритет: 01.06.2021 г.

The title of the journal is registered in the Federal Service for Intellectual Property (Rospatent). Testimony No. 824312. Priority: June 1, 2021.

Содержание

Горизонты музыкознания

8 Горбунова И. Б., Заливадный М. С.

Зонная теория
музыкального времени
и трансдисциплинарный подход
к изучению музыкальных явлений

Теория музыки

23 Гервер Л. Л.

Твёрдая поэтическая форма vs
форма музыкальная:
опыт анализа мадригалов
на тексты секстин (на англ. яз.)

Вопросы музыкальной эстетики

35 Го Шаоин, Шао Мэнци

Композитор-философ
как ключевая фигура
музыкальной эстетики (на примере
духовного опыта П. И. Чайковского)

Музыкальное краеведение

47 Юдина В. И.

Музыкальная культура
русской провинции
в зеркале дореволюционной
периодики (на англ. яз.)

Культурное наследие в исторической оценке

58 Науменко Т. И.

«Песенная опера» 1930-х годов:
в поисках новой поэтики жанра

Современное муз искусство

68 Красникова Т. Н.

Фактура Шестой симфонии
Гии Канчели:
стилевые особенности

79 Пантелеева Ю. Н.

«Чувство верного пути или метода
художественного творчества»:
о композиции *In D*
Николая Корндорфа (на англ. яз.)

Духовная музыка

91 Гончаренко С. С.

Структура текстовой модели
стихиры «Приидите,
ублажим Иосифа»

Научные школы в музыковедении

102 Белогурова Л. М.

Исследование
Бориславы Ефименковой
«Севернорусская причеть»
как начало гнесинской
этномузыкологической науки
(на англ. яз.)

112 Жиганова С. А.

Принципы и методы
гнесинской научной школы
в исследовании традиционной
музыкальной культуры Кубани
(на англ. яз.)

Музыка и медицина

**122 Корсакова-Крейн М. Н.,
Федотчев А. И.**

Возможности и перспективы
использования музыкально-
компьютерных технологий в терапии
психогенных расстройств

Музыкальное образование

131 Мичков П. А.

Технологии и музыка:
кафедра компьютеризации
музыкальной деятельности
Новосибирской консерватории

140 Крылова А. В., Шорникова А. В.

Креативное мышление
и креативные технологии
как современная составляющая
обучения музыкальным профессиям

Искусство эстрады

150 Антипова Ю. В.

Феномен фриковости
на российской эстраде:
к изучению проблемы
(на англ. яз.)

Рецензии

160 Саенко Н. Р.

Музыкальный портрет России
в диалоге культур.
Рецензия на книгу:
Зарубежная музыка о России
(музыкальная россика):
коллективная монография

Contents

Horizons of Musicology

**8 Irina B. Gorbunova,
Mikhail S. Zalivadny**

The Zonal Theory of Musical Time
and the Trans-Disciplinary Approach
to the Study of Musical Phenomena
(In Russ.)

Music Theory

23 Larisa L. Gerver

The Fixed Poetic Form vs
the Musical Form: The Experience
of Analyzing Madrigal Settings
of Sestina Texts

Issues of Musical Aesthetics

**35 Guo Shaoying,
Shao Mengqi**

The Composer-Philosopher
as a Key Figure of Musical
Aesthetics (by the Example
of Tchaikovsky's Spiritual Endeavor)
(In Russ.)

Area Studies in Music

47 Vera I. Yudina

The Musical Culture
of the Russian Province in the Mirror
of Prerevolutionary Periodicals

Cultural Heritage
in Historical Assessment

58 Tatiana I. Naumenko

The “Song Opera” of the 1930s:
In Search for New Poetics
of the Genre (In Russ.)

Contemporary Musical Art

68 Tatiana N. Krasnikova

The Texture of Giya Kancheli’s
Sixth Symphony:
Stylistic Peculiarities (In Russ.)

79 Yuliya N. Panteleeva

“The Feeling of the Right Path
or the Method of Artistic Creativity”:
About Nikolai Korndorf’s
Composition *In D*

Sacred Music

91 Svetlana S. Goncharenko

The Structure of the Text
Model of the Stichera
Come, Let Us Thank Joseph (In Russ.)

Scientific Schools in Musicology

102 Larisa M. Belogurova

Borislava Efimenkova’s
Research of *Northern Russian
Lamentations* as the Beginning
of the Ethnomusicological Science
of the Gnesins’ Institute

112 Svetlana A. Zhiganova

The Principles and Methods
of the Gnesins’ School of Musicology
in the Study of the Kuban Traditional
Music Culture

Musicology and Medicine

**122 Marina N. Korsakova-Kreyn,
Alexander I. Fedotchev**

The Possibilities and Prospects
for the Use of Music Computer
Technologies in Therapy Dealing
with Psychogenic Disorders
(In Russ.)

Musical Education

131 Pavel A. Michkov

Technologies and Music:
The Department of Computerization
of Musical Activities
at the Novosibirsk Conservatory
(In Russ.)

**140 Alexandra V. Krylova,
Alexandra V. Shornikova**

Creative Thinking
and Creative Technologies
as a Modern Component of Instruction
of Music Professions (In Russ.)

Popular Art of Music

150 Yuliya V. Antipova

The Phenomenon of Freakishness
in Russian Popular Music:
Concerning the Study
of the Problem

Reviews

160 Natalya R. Saenko

A Musical Portrait of Russia
in a Dialogue of Cultures.
A Review of the Book:
*Music from Abroad about Russia
(Musical Rossica)*:
Collective Monograph (In Russ.)

Горизонты музыкознания

Научная статья

УДК 781.1+37.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.008-022



Зонная теория музыкального времени и трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений

Ирина Борисовна Горбунова¹, Михаил Сергеевич Заливадный²

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

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

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

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

Аннотация. Изучение факторов неопределённости в системе музыкального мышления стало предметом пристального внимания со стороны исследователей музыки, частично опережая некоторые аналогичные результаты в области точных наук. Синергетический подход, обусловленный процессами развития современной науки, определяет основательность его применения к их изучению не только в естественных, но и в гуманитарных науках, становится важным инструментом познания и интерпретации смысловых структур всех *временных искусств*, включая музыкальное. В статье рассматривается ряд опытов изучения вероятностно-статистических закономерностей музыки, представленных в книге Людвика Белявского «Зонная теория времени и её значение для музыкальной антропологии» (Краков, 1976), в которой рассматриваются закономерности функционирования музыкального времени на различных уровнях и в различных формах его проявления. Авторы статьи уделяют внимание использованию в научных исследованиях, посвящённых данной проблематике, музыкально-компьютерных технологий, которые послужили основанием для возможности создания новых теоретических и экспериментально-практических средств изучения музыки, включая исследуемые с помощью музыкально-компьютерных технологий факторы неопределённости в музыке применительно к области музыкального образования. В этой связи в статье освещается ряд новых образовательных направлений и программ, разработанных сотрудниками учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, призванных обеспечить подготовку специалистов, владеющих различными формами и средствами трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений и процессов.

Ключевые слова: трансдисциплинарность, синергетический подход, вероятностно-статистические методы в музыкознании, музыкально-компьютерные технологии,

музыкальное образование, учебно-методическая лаборатория «Музыкально-компьютерные технологии» Российского педагогического университета имени А. И. Герцена

Для цитирования: Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Зонная теория музыкального времени и трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 8–22. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.008-022

Horizons of Musicology

Original article

The Zonal Theory of Musical Time and the Trans-Disciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena

Irina B. Gorbunova¹, Mikhail S. Zalivadny²

¹*Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia, gorbunovaib@herzen.spb.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>*

²*Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, trifonov_e_d@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9599-5925>*

Abstract. The study of the factors of uncertainty in the system of musical thought has become a subject of fixed attention on the part of music researchers, partially being in advance of certain analogous results in the spheres of the exact sciences. The synergetic approach, stipulated by processes of development of contemporary science, is determined by the substantiation of its application towards their studies, not only in the natural sciences, but also in the humanitarian disciplines and becomes an important instrument of cognition and interpretation of the semantic structures of all the *temporal* arts, including the art of music. The article examines a number of endeavors to study the probabilistic-statistic natural laws of music presented in Ludwik Bielawski's book *The Zonal Theory of Time and its Meanings for Musical Anthropology: The Endeavor of Definition of the Place and the Role in the History of Theoretic Musicology* (Krakow, 1976), in which the natural laws of the functioning of musical levels on various levels and in the various forms of its manifestation. The authors of the article give attention to the use in scholarly research works devoted to this problem range of music computer technologies which has served as a basis for the possibility of creating new theoretic and experimental-practical means of studying music, including the factors of indeterminacy in music applied to the sphere of musical education researched with the means of music computer technologies. In this connection, the article elucidates a number of new educational directions and programs developed by the members of the learning and teaching laboratory "Music Computer Technologies" of the Herzen State Pedagogical University of Russia called to provide the preparation of specialists who possessed various forms and means of the transdisciplinary approach to studies of musical phenomena and processes.

Keywords: trans-disciplinarity, synergetic approach, probabilistic-static methods in musicology, music computer technologies, musical education, learning and teaching laboratory "Music Computer Technologies" of the Herzen State Pedagogical University of Russia

For citation: Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Zonal Theory of Musical Time and the Trans-Disciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 8–22. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.008-022

Зонная теория музыкального времени и междисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений, а также их использование в стратегии обучения музыкальному искусству в системе профессионального музыкального образования, занимали умы видных учёных-музыковедов и представителей творческих специальностей начиная с XX столетия. В этой связи отметим работы Н. Гарбузова, Е. Назайкинского, Ю. Рагса и других музыкантов-исследователей, труды которых оказали существенное влияние на развитие и формирование синергетического и — в дальнейшем — трансдисциплинарного подходов к оценке музыкальных событий и явлений. Особое место в контексте нашего исследования занимают работы польского музыковеда Людвика Белявского. Учёный внёс значительный вклад в пропаганду музыкального фольклора и область теоретических изысканий, объединённых общей идеей зонной теории музыкального времени. Основная часть его трудов опубликована в 1970-е годы, при этом главное место среди них занимает книга «Зонная теория времени и её значение для музыкальной антропологии»¹ (Краков, 1976), в которой рассматривается опыт определения места и роли в истории теоретического музыковедения.

Отметим, что трактовка понятия зоны у Белявского отличается от выдвинутой ещё в конце 1940-х — начале 1950-х годов Н. Гарбузовым (приоритет которого

Белявским отмечен в его работах) зонной теории музыкального слуха². В частности, у Белявского практически отсутствует свойственный этой теории элемент динамического взаимодействия логических и акустических составляющих музыкальной системы. Подход польского исследователя к аналогичной проблематике имеет свои достоинства, которые заключаются прежде всего в охвате большого диапазона временных величин, выходящего далеко за пределы традиционно понимаемой музыкальной области и включающего, по существу, все периодические процессы, известные современной науке.

Основу теории Белявского составляет логарифмическая шкала единиц времени, которая делится исследователем на участки (зоны, или районы), для каждого из которых числовые характеристики верхней и нижней границ определяются соотношением 1:2 (что даёт соответственно 0 и 1 в логарифмах с основанием 2; более примечательные результаты приводятся в книге на основе системы десятичных логарифмов). Частным случаем такой зоны является музыкальная октава. Белявским на предложенной им шкале выделяются также области более крупного масштаба, соответствующие традиционно рассматриваемым в теории музыки формам проявления музыкально-логических закономерностей:

1) «область высоты звуков», характеризующаяся периодом и (соответственно) частотой звуковых колебаний;

¹ Bielawski L. *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Krakow: PWM, 1976. 228 s. Назовём и более поздний его труд «Время в музыке и культуре». См.: Bielawski L. *Czas w muzyce i kulturze*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2015. 423 s.

² Гарбузов Н. А. *Зонная природа звуковысотного слуха*. М.; Л.: АН СССР, 1948. 84 с.; Гарбузов Н. А. *Зонная природа темпа и ритма*. М.: АН СССР, 1950. 75 с.; Гарбузов Н. А. *Внутризонный интонационный слух и методы его развития*. М.; Л.: Музгиз, 1951. 64 с.; Гарбузов Н. А. *Зонная природа динамического слуха*. М.: Музгиз, 1955. 108 с.

2) «область психологической современности», то есть непосредственно восприятия наблюдаемых процессов (примерно от 0,05 до 10 секунд; в эту область, по Белявскому, входят метрические такты, фразы, песенные строфы и аналогичные им музыкальные структуры);

3) «область произведений и времени музицирования».

Указанные области (отнюдь не исчерпывающие содержания всей предложенной Белявским шкалы) занимают в общей сложности диапазон в 29 октав (в предлагаемой исследователем терминологии — *тúзов*) — высотных и временных. Ссылаясь на пример К. Штокхаузена (выступившего со сходными в ряде отношений теоретическими положениями во второй половине 1950-х годов³), Белявский делит каждую из этих октав на 12 равных отрезков, соответствующих темперированным полутонам в звуковысотной области. В результате образуется единая 12-ступенная темперированная шкала звуковысотности, темпа и времени, позволяющая, по мысли её автора, осуществлять «точный анализ музыкальных произведений». С помощью характеристик данной шкалы Белявским производится (преимущественно в других работах, опубликованных отдельно от рассматриваемой книги «Зонная теория времени и её значение для музыкальной антропологии»⁴) формирование партитур

архитектонических уровней исследуемой музыки. Отдельные строки и группы строк в этих партитурах соответствуют высотам определённых звуков, их длительностям и протяжённостям масштабно-композиционных структур.

Теоретические построения Белявского, образуя детально разработанный и достаточно эффективный в практическом применении исследовательский аппарат, в целом находятся в русле результатов, достигнутых в музыкознании ранее (так, сходное по общему диапазону величин теоретическое рассмотрение периодических процессов можно найти в эскизной форме уже у Г. Римана⁵). Существенно новым в работах польского учёного является расширение данной шкалы до степени универсального охвата известных современной науке временных процессов — от «возраста Вселенной» (5 млрд лет, по данным, приводимым самим Белявским на основе космологических исследований, относящихся ко времени написания его работ; по более поздним данным, этот возраст равен примерно 14 млрд лет) и до периодов колебаний «космического излучения» (около 10–23 сек.) — с многочисленными промежуточными звеньями (всего — более 150 октав, или *тúзов*). Исследователем предпринималась и аналогичная по масштабам попытка рассмотрения характеристик физического пространства. Хотя в этой

³ Stockhausen K. ...wie die Zeit vergeht // Stockhausen K. Texte zur Musik. Bd. 1. Zur elektronischen und instrumentalen Musik. Köln: DuMont Schauberg, 1963. S. 99–139; Stockhausen K. Die Einheit der musikalischen Zeit // Ibid. S. 211–221.

⁴ См., например, статью: Белявски Л. Сегментация народных мелодий на АК-4 в свете зонной теории музыкального времени // МААФАТ'75. Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов (Ереван — Дилижан, 27.X–1.XI.1975 г.): материалы. Ереван: АН АрмССР, 1977. С. 127–147. В работе семинара принимали участие также исследователи из Болгарии, ГДР, Польши и Чехословакии.

⁵ Riemann H. Die Elemente der Musikalischen Aesthetik. Berlin; Stuttgart: W. Spemann, 1900. S. 79–80.

систематизации процессов — естественных и социальных — присутствуют очевидные элементы упрощённости, опыт Белявского представляет интерес как предпосылка выхода музыкознания в сферу других наук, а также как предпосылка выхода самой музыкальной практики в другие области художественной (и в целом человеческой) деятельности⁶. При этом ценной стороной предпринятого Белявским опыта представляется компактность полученной исследователем итоговой структуры (сводная таблица систематизированных временных величин занимает всего одну страницу большого формата), способствующая её целостному осмыслению и дальнейшему усовершенствованию на основе данных музыкознания и других областей науки.

Любопытную в своём роде подробность изложения Белявским собственной теории составляет утверждение автора о «второстепенном» для основной тематики его работ значении ряда подразделений предложенной им шкалы, связанных с такими областями научного исследования, как электромагнетизм, оптика, физика атомов и микрочастиц⁷. Однако само появление этих подразделений выглядит вполне естественным и объяснимым

с учётом общественно-психологической обстановки, свойственной времени написания этих работ и отмеченной огромным воздействием успехов физики, кибернетики (здесь следует упомянуть о достижениях в области системологии), а также первых практических шагов по освоению космического пространства человеком.

Естественно, что книга Белявского, будучи во многом первопроходческой, содержит немало тем для дискуссий. К числу таковых относится содержание понятия «музыкальная антропология», известного и в другой форме — «антропология музыки» — и обозначенного автором уже в заглавии. В широкий научный обиход это понятие было введено в 1960-е годы американским этномузыкологом Аланом Мерриамом, труд которого по данной теме⁸ примечателен как оригинальный пример комплексного подхода к рассмотрению закономерностей музыкального мышления и практической музыкальной деятельности (помимо приводимых в ней весьма ценных исследовательских материалов, выявляющих особенности ранних форм теоретических представлений о музыке).

У Белявского (который ссылается в своей книге на работу Мерриاما) с этим

⁶ См. об этом, например: Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Леонард Эйлер о музыке: философско-эстетические аспекты теоретического исследования // Общество: философия, история, культура. 2016. № 2. С. 94–97; Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О математических методах в исследовании музыки и подготовке музыкантов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 1 (12). С. 272–276; Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Музыка, математика, информатика: пути взаимодействия и проблемы современного этапа // Субкультуры и коммуникативные стратегии информационного общества: тр. междунар. науч.-теорет. конф. СПб., 2014. С. 81–83; Горбунова И. Б. Компьютерные науки и музыкально-компьютерные технологии в образовании // Теория и практика общественного развития. 2015. № 12. С. 213–218; Горбунова И. Б. “Эстетика: информационный подход” Ю. Парса: актуальное значение и перспективы // Теория и практика общественного развития. 2015. № 2. С. 86–90.

⁷ Bielawski L. Strefowa teoria czasu... S. 213.

⁸ Merriam A. P. The Anthropology of Music. Illinois, Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358 p.

понятием связано стремление выявить наиболее благоприятные для человека формы логической организации музыки (в первую очередь — её временных характеристик). Данная задача обнаруживает определённую близость к активно ведущимся на протяжении всего XX века и перешедшим в век наступивший многочисленным исследованиям в области технической эстетики (на что указывает и сам автор, ссылаясь на работы Ле Корбюзье в сфере архитектуры и дизайна). Поставленные вопросы, относящиеся к этой области, едва ли, однако, можно считать решёнными в рамках самого исследования. Отдельные идеи, высказываемые в указанном направлении Белявским (например, выдвижение характеристики «человеческой секунды», а в применении к зрительным искусствам — также «человеческого метра»), заинтересовывают при чтении посвящённых им разделов работы, однако значимость их не подкрепляется соответствующим практическим материалом. По-видимому, можно считать достаточно реалистичной точку зрения, что эти идеи ещё ждут более тщательной проверки в ходе решения конкретных художественно-практических задач.

Книга Белявского даёт также весьма наглядное представление о некоторых характерных трудностях развития науки (в том числе музыкознания), включая и нерешённые проблемы пропаганды её достижений (последние сказываются, в частности, в неравномерном и неравнозначном харак-

тере привлекаемых в книге исследовательских источников). Эти трудности заметны, например, при рассмотрении вопросов взаимодействия категорий времени и пространства в различных видах искусства, а также и в музыке. Вопросы эти Белявским определённо анонсируются лишь в заключительном разделе книги («Время и пространство»), хотя на самом деле такое взаимодействие по отношению к музыке присутствует в изложении с самого начала. Уже категория зоны (то есть полосы между двумя границами), определяющая основную тему предпринимаемого автором исследования, является пространственной по своей природе. Помимо этого, в одном из начальных разделов книги автор трактует категорию «времён» (*tempora*) в философии Аврелия Августина (IV–V века н. э.) как «территории времени» (*obszary czasu*)⁹. Далее, к концу вводного раздела книги им приводится двухмерный (то есть также пространственный) график, соответствующий, по замыслу, двум аспектам времени — «процессуальному» и «качественно-определённому»¹⁰. Являясь по существу различными формами преобразования («перевода») временных отношений в пространственные, эти идеи и теоретические представления применительно к музыке образуют важные фундаментальные составляющие её семантического пространства, исследования которого также активно развёртываются в музыкознании и смежных науках, начиная с середины XX века¹¹.

⁹ Bielawski L. Op. cit. S. 14.

¹⁰ Ibid. S. 56–57.

¹¹ См., например, работы: Osgood Ch., Suci J., Tannenbaum P. The Measurement of Meaning. Urbana: University of Illinois Press, 1957. 342 p.; Назайкинский Е. В., Парс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании. М.: Музыка, 1964. С. 79–100; Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков: сборник работ СКБ «Прометей». Казань: КАИ, 1973. С. 67–88.

В книге Белявского, однако, последовательного рассмотрения этот род пространства музыки не получает. В одной из глав заключительного раздела автор указывает на наличие «пространственных аспектов в музыке», но это — морфологическое пространство, служащее оформлением условий музицирования, но лишь отчасти определяющее характеристики образно-смыслового содержания звучащих произведений. Возможно, такая трактовка музыкального пространства в книге связана с тем, что вопросы музыкальной семантики затрагиваются Белявским лишь мимоходом, в связи с проблематикой жанровой специфики музыки. Синестетических же аспектов семантики, столь важных для отображения в музыке реальных пространственных соотношений, автор в сколько-нибудь отчётливой форме не рассматривает.

Значительное место в работе Белявского занимает изложение результатов статистических исследований временных параметров музыки (преимущественно музыкального фольклора). Обращение к этим исследованиям правомерно, поскольку такого рода статистические обобщения важны для создания целостного представления о тех или иных музыкальных жанрах и стилях. Возможности эффективного осмысления (и последующего применения) приводимых Белявским статистических обобщений осложняются при этом, с одной стороны, почти полным отсутствием в книге непосредственно привлекаемого конкретного музыкального материала. С другой же стороны — отсутствием каких-либо перспективных авторских замечаний, относящихся к композиционным особенностям рассматриваемой музыки (а такие особенности, разумеется, существуют во всех музы-

кальных жанрах, включая и принадлежащие к области музыкального фольклора), характеристикам её исполнительской интерпретации, разнообразным возможностям трактовки образно-смыслового содержания в слушательском восприятии, а также организационным аспектам обеспечения её места и роли в последующей музыкальной и в целом художественно-культурной жизни. Закономерно, что на первый план в данных разделах работы выступают черты отвлечённого логического изящества выдвигаемых автором теоретических построений (проявления пространственной симметричности, роль соотношения золотого сечения в общей структуре рассматриваемых «зон» и «областей»). Однако и здесь остаётся неясным, какое значение всё это может иметь для конкретной музыкальной практики.

При общем конструктивном характере рассмотрения вопросов морфологии искусства, подход автора к закономерностям музыки обнаруживает определённую одностороннюю зависимость от теории словесного языка (хотя существенные различия между этими двумя знаковыми системами им осознаются). Можно предположить, что это (помимо «популярности» словесного языка в целом, что оказывает соответствующее влияние и на интерес к его теории) связано с особенностями музыкального фольклора и многих жанров традиционной музыки, для которых характерно синкретическое единство музыкальных и поэтических составляющих. Здесь, однако, автору удалось найти перспективные параллели между словесным языком и музыкой; параллели эти заключаются в последовательном проецировании различных масштабов построений словесного языка («уровень фонологии», «уровень морфологии» и «уровень синтаксиса») на музыкальную область

(частично такое проецирование является достаточно традиционным для теории музыки). Результаты проецирования образуют примерное соответствие классификации масштабно-композиционных музыкальных структур, выведенной на основе более широкого круга психологических исследований и предложенной в книге А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие» (гл. IV–V)¹². Так, уровню фонологии у Белявского соответствуют «символы» и «звуковые объекты» Моля (0,05–2 сек.), уровню морфологии — «ячейки» (2–10 сек.), уровню синтаксиса — «макроструктуры» (более крупные построения)¹³. Плодотворность этой классификации (не связанной с внутренними структурными особенностями словесного языка) для изучения музыкальной семантики была осознана ещё до выхода в свет книги Белявского (см., например, работу Г. Орлова¹⁴).

Иной характер носит проявляющаяся в книге зависимость рассмотрений различных музыкальных традиций (в том числе фольклорных) от системы ритмической организации европейской профессиональной музыки нового времени, отличительной особенностью которой является подразделение общей композиции произведения на такты и их доли. Общеизвестно, что принципы этой ор-

ганизации соответствуют сравнительно поздним жанрам музыкального фольклора, в более ранних же действуют другие закономерности, где основу составляет формирование ритмических структур путём сложения меньших длительностей. В книге присутствует определённое понимание необходимости выхода за пределы изначально принимаемой автором системы (например, при обращении к традиционным ритмам арабской или западноафриканской музыки), но последовательного характера эти устремления в работе не принимают. Обобщающие теории, охватывающие в принципе все этапы развития ритмической стороны музыки, выдвигались, однако, задолго до книги Белявского¹⁵. В этой связи возможно говорить даже об известном «логическом диссонансе» между устремлениями автора книги к целостному охвату исторического времени¹⁶ и «невыстроенностью» в трактовке реальной картины исторического развития ритмических характеристик музыки. Впрочем, для общей оценки книги эта её особенность не выглядит существенной, поскольку конкретный практический материал в данном отношении автором также почти не привлекается (речь, как правило, идёт в таких случаях лишь о жанрово-стилевых обобщениях).

¹² Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / пер. с фр. Б. Власюка; под ред., с послесл. и примеч. Р. Зарипова и В. Иванова; вступ. ст. Б. Бирюкова и С. Плотникова. М.: Мир, 1966. 351 с.

¹³ Там же. С. 190.

¹⁴ Орлов Г. А. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления / сост. и ред. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 298–299.

¹⁵ См., например: Cowell H. *New Musical Resources*. New York: Alfred A. Knopf, 1930. 166 p.; Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М.; Л.: Музгиз, 1946. 471 с. (Теория ритма излагается в гл. 37, 39); Sachs C. *Rhythm and Tempo: a Study in Music History*. New York: W. W. Norton, 1953. 391 p.

¹⁶ Bielawski L. *Op. cit.* S. 180–190.

Так, например, аналогичный вывод относительно действия вероятностных закономерностей в сфере конкретно-содержательных характеристик музыки можно найти в работах Пражской команды (*Pražský tým*) 1970–1980-х годов¹⁷. Представителями этого объединения была сформулирована идея о «диахронно-синхронном континууме интерпретационных возможностей музыки» и сделан вывод о вероятностном характере законов музыкальной семантики. При этом авторы идеи указывали не только на факторы изменчивости, но и на факторы устойчивости в составляющих данный континуум интерпретациях. В качестве таких факторов выступают, в частности, постоянство выражаемой в звуках логической структуры музыкальных построений, постоянство контекста этой структуры и функций её в этом контексте [1, с. 40].

В этом же ряду идей находится и предлагаемая Б. Галеевым категория «музыкального фонда синестезий» (иначе — «синестетического фонда музыки»¹⁸), развивающая сделанные ранее обобщения С. Танеева, Б. Асафьева («интонационный словарь эпохи») и А. Веллека в данном направлении. Этот фонд (аналогично си-

нестетическому фонду художественного мышления в целом) эволюционирует от одной исторической эпохи к другой. В эволюции исследователь выделяет общую тенденцию прогрессивного (восходящего) развития («усложнение», «обогащение» и т. п.), не исключающего, разумеется, проявления тех или иных закономерностей в частности. Уровень исследования музыкальных синестезий, представленный моделью Галеева, очевидным образом приближается к пространственным моделям «общесемантического» рода, формируемым обычно на материале словесного языка [там же]. «Семантическое пространство, рассматриваемое... под эгидой философского термина *Universum*, — отмечает в статье «Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum*» А. Демченко, — означает мир как целое, то есть совокупность всего сущего в мире и человеке, а в широком смысле тождественно категории Вселенная. Кроме того, это немецкое слово связано также с понятием всеобщее, всеобъемлющее...» [2, с. 8]. Это утверждение дополняется характеристикой семантического пространства как открытой системы, находящейся в состоянии постоянного обновления¹⁹.

¹⁷ Пражская команда (*Pražský tým*) — творческое объединение искусствоведов и эстетиков Пражского Института теории и истории искусств в 1970–1980 годы. См.: Černý M. K., Fukač J., Jiránek J. and others. *Teorie hudební vědy // Hudební věda*. 1975. No. 4. S. 291–323; Jiránek J. *Houslový koncert Albana Berga // Hudební věda*, 1977. Č. 1. S. 3–50.

¹⁸ Галеев Б. М. *Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве)*. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1987. 264 с.

¹⁹ См. также работы: Černý M. K., Fukač J., Jiránek J. et al. *Op. cit.*; Jiránek J. *Op. cit.*; Венюк Яворскому: сб. науч. ст. по материалам Всерос. науч. чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому, 1–2 декабря 2005 г. / отв. ред. Д. Варламов. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2006. 168 с.; Горбунова И. Б. Семантическая трактовка феномена музыкального пространства и времени и реализация её в теории и практике обучения // *Самоконтроль как принцип формирования творческой личности и её активной конструктивной позиции в развитии обществ. Избранные педагогические труды по материалам Междунар. научно-практич. конф.* / под ред. А. Петрова, Ю. Щербакова. Горно-Алтайск: Изд-во Горно-Алтайского гос. ун-та, 2018. Вып. 4. С. 23–30.

Отметим также, что сходные мысли высказывались учёным-кибернетиком, композитором Р. Зариповым, одним из первых отечественных исследователей проблем *искусственного интеллекта*, связанных с музыкальным творчеством (Зариповым сочинён «Гимн искусственному интеллекту» в связи с открытием конференции по данной проблематике в Репино в 1977 году). Р. Зарипов является автором трудов по компьютерному моделированию музыкального творчества; учёный активно участвовал в процессе обсуждения перспектив использования искусственного интеллекта в музыке, включая возможность, по его словам, «предвосхищать стиль будущих композиторов», исследуя алгоритмические методы сочинения музыки для «отыскания общих законов, связей и взаимодействия различных сторон и частей музыкальных произведений»²⁰.

Реализация синергетического подхода в освоении музыкальной и художественной культуры с целью более глубокого изучения музыкального искусства, предполагающая исследование культурно-исторических контекстов, философии, этики и эстетики различных эпох, освещается также в исследованиях ряда современных авторов. Так, например, учёный-музыковед и педагог-исследо-

ватель Е. Журова изучает практическое применение синергетического подхода как технологии освоения культуры через музыку и музыки через культуру при познании культурно-исторических процессов, продолжая линию трудов, идущую от историков конца XIX века (Я. Буркхардт, А. Швейцер и др.). В статье «Синергетический подход в исследовании музыкального искусства барокко на примере презентации монографии “Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха”» автором демонстрируется интеграция синергетической методологии на основе «одного из её главных принципов — трансдисциплинарности, подтверждающего расширение возможностей содержательно-смыслового анализа художественных текстов музыки»²¹, а также раскрываются аспекты исследования культурно-исторических контекстов, философии, этики и эстетики конкретной исторической эпохи (на примере эпохи барокко), сформировавших музыкальное искусство как часть художественной культуры.

Вместе с тем, как отмечает Е. Журова, синергетическая проблематика в сфере музыкознания часто ограничена лишь отдельными разрозненными исследованиями (в числе которых автором приводятся в качестве примеров «синергий-

²⁰ Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. 2-е изд. М.: Либроком, 2014. С. 214; Зарипов Р. Х. Уральские напевы // Знание — сила, 1961. № 2. С. 29. Рудольф Зарипов разработал программу исследований, нацеленную на создание систем искусственного интеллекта и способную воспроизводить деятельность, характерную для процесса музыкального творчества.

²¹ Журова Е. Б. Синергетический подход в исследовании музыкального искусства барокко на примере презентации монографии «Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха» // Современное музыкальное образование — 2021: творчество, наука, технологии: материалы XX Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. Горбуновой; Российский гос. педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2023. С. 253.

ная модель музыкального творчества» А. Коблякова и синергетический подход в музыкальной педагогике Г. Грушко, Е. Куприной). В настоящее время, по её мнению, становится очевидной приоритетность влияния синергетического подхода на стратегию обучения музыкальному искусству²², что вполне согласуется с проводимыми авторами данной статьи исследованиями (см., например: [1]). Учёный утверждает, что в парадигме современной музыкальной педагогики одной из доминант научного поиска становится трансдисциплинарность как принцип организации научного знания, предполагающий взаимодействие многих направлений научного исследования при решении комплексных проблем развития человека, природы и общества (что отмечено в упомянутой работе А. Демченко). Опираясь на синтез искусствоведческих, культурологических и педагогических методологий при изучении музыкального искусства, Журова отмечает, что в рамках проводимого ею *научно-педагогического исследования* можно говорить о трансдисциплинарности, предполагающей выход за рамки отдельных дисциплин. При формировании «логических мета-рамок» знания могут быть интегрированы на более высоком уровне абстракции, чем при междисциплинарности, предполагающей простое «заимствование» техник и методов из других областей науки. В то же время трансдисциплинарный подход обуславливает функциональный синтез

методологий и создание на их основе совершенно новых исследовательских концепций.

Аналогичные идеи высказываются в работах многих исследователей. См., например, указанный коллективный труд «Синергетическая парадигма: Многообразии поисков и подходов», в котором авторы знакомят читателей с широким спектром достижений синергетики в решении актуальных проблем научного исследования²³; работу В. Буданова «Трансдисциплинарное образование, технологии и принципы синергетики»²⁴, составляющую часть этой монографии, где автор уделяет основное внимание вопросам применения синергетических принципов в образовании.

С развитием музыкально-компьютерных технологий (МКТ) во второй половине XX — начале XXI века стало возможным более детальное исследование музыкальных явлений, использующих логико-математические разработки предшественников [1, с. 41]. Полидисциплинарная природа феномена МКТ определяет методы соответствующих исследований: мета-анализ как процесс отбора материала (или как анализ первого уровня) и мета-анализ отобранного материала (как анализ второго уровня). Данный подход согласуется с работами других авторов (см., например: [3; 4; 5; 6]).

В ряде исследований МКТ раскрываются как инструмент каталогизации и трансляции музыкальной культуры

²² См. подробнее в работе: Журова Е. Б. *Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха. Книга первая (серия «Барокко»)*. Монографическое исследование. М., 2020. 280 с.

²³ Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов / отв. ред. В. Аршинов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. Вып. 1. 535 с.

²⁴ Буданов В. Г. Трансдисциплинарное образование, технологии и принципы синергетики // Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов... С. 285–305.

народов мира²⁵ с учётом возможности построения интеллектуальной системы анализа музыкального материала, использования теории нечётких множеств в конкретных аналитических разработках и их применения в процессе создания эволюционирующей базы данных²⁶. Это даёт возможность воссоздания существовавшего ранее либо создания нового звукового семантического пространства при помощи, например, секвенсора с опорой на комплексную модель, а также её составляющие, семантического пространства музыки [7; 8]²⁷.

С точки зрения такого взаимодействия нами изучается также и область музыкального образования. Так, М. Заливадный разработал курс «Математические

методы исследования в музыкознании» для студентов композиторского и музыковедческого отделений Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В дальнейшем элементы этого курса были использованы в дисциплинах «Математика и информатика», «Информационные технологии», «Информационные технологии в образовании», «Информационные технологии в музыке», введённых И. Горбуновой в учебный процесс для студентов Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета (РГПУ) имени А. И. Герцена.

В настоящее время на базе УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии»

²⁵ Алиева И. Г., Горбунова И. Б. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 105–108; Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В., Хэ Ю., Чибирёв С. В. Разработка национального электронного музыкального синтезатора с тембрами традиционных музыкальных инструментов народов России и мира // Региональная информатика (РИ-2022). Материалы юбилейной XVIII Санкт-Петербургской междунар. конф. Санкт-Петербург, 26–28 октября 2022 г. СПб.: Санкт-Петербургское Общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления, 2022. С. 292–295; Алиева И. Г., Горбунова И. Б. Россия — Азербайджан: к проблеме сохранения нематериального культурного наследия и музыкально-компьютерные технологии // Философия образования и диалог поколений: сб. науч. трудов XXIX Междунар. конф. СПб., 2023. С. 426–433; Алиева И. Г., Горбунова И. Б. Применение нечёткого подхода в исследованиях закономерностей организации и восприятия музыкального текста и музыкально-компьютерные технологии // Региональная информатика и информационная безопасность. Сб. трудов Юбилейной XVIII Санкт-Петербургской международной конференции. Вып. 11. СПб.: Санкт-Петербургское Общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления, 2022. С. 281–285.

²⁶ От Армянской универсальной аналитической карты (АРУНАК), разработанной в 1970-е годы сотрудниками Армянской академии наук во взаимодействии с Ереванской консерваторией и Ереванским политехническим институтом (под руководством В. Гошовского, О. Грабаловой и др.), — к Российскому электронному музыкальному синтезатору (РЭМС), создаваемому на базе УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена во взаимодействии с сотрудниками Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли, Санкт-Петербургского института информатики и автоматизации Российской академии наук, Объединённого института проблем информатики Национальной академии наук Беларуси.

²⁷ Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Товпич И. О. Комплексная модель семантического пространства музыки и перспективы взаимодействия музыкальной науки и современного музыкального образования // Научное мнение. 2014. № 8. С. 238–249.

РГПУ имени А. И. Герцена реализуется обучение по новым образовательным программам подготовки бакалавров («Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне») и магистров («Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне»). В данных курсах находит своё реальное воплощение трансдисциплинарный подход, предполагающий выход за рамки отдельно взятых дисциплин, и трансдисциплинарность как принцип организации процесса обучения, основанный на взаимодействии и взаимопроникновении различных областей научного знания. Высказанные в данной статье идеи составляют действенную основу реализации новых образовательных направлений в практике подготовки специалистов, обладающих соответствующими компетенциями²⁸.

Возвратимся к исходным позициям, высказанным в статье с опорой на основные идеи Л. Белявского. Определяя место и роль книги Белявского «Зонная теория времени и её значение для музыкальной антропологии» в истории теоретической мысли о музыке, подчеркнём, что несмотря на все трудности, оказавшие влияние на ход его исследований, автор пришёл к фундаментальным результатам, имеющим большое музыкально-теоретическое и даже об-

щенаучное (а в конечном счёте — обще-социальное) значение. Эти результаты сравнительно легко поверяются теоретическими работами, относящимися ко времени написания труда Белявского, где его позиции получают дальнейшее перспективное развитие. Всё это даёт достаточные основания утверждать, что в качестве значительного исторического явления книга Белявского имеет непреходящую научную ценность.

В заключение отметим, что в самом общем плане предпосылки рассмотрения музыкального творчества в русле трансдисциплинарного подхода определяются нелинейностью музыкальных систем и отсутствием жёсткой детерминированности содержательно-смыслового анализа музыкальных текстов, явлений и процессов, а также неоднозначностью трактовки музыкальных образов. Вследствие этого можно говорить о возможности возникновения многомерных смыслов и спонтанности, непредсказуемости их интерпретации. Эти положения отвечают современным тенденциям в области музыкальной практики, движущейся в направлении синтеза искусств. Участие же музыки в различных формах и проявлениях технической эстетики требует соответствующей эволюции и в системе музыкального образования.

²⁸ Результаты проводимых авторами данной статьи в рассматриваемом направлении исследований представлены в работах: Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Товпич И. О., Чибирёв С. В. Музыка, математика, информатика: комплексная модель семантического пространства музыки: монография. СПб.: Планета музыки, 2023. 384 с.; Бажукова Е. Н., Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Чибирёв С. В. Музыкальная информатика: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2023. 208 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О применении вероятностно-статистических методов в изучении закономерностей музыки и музыкально-педагогических исследованиях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 35–49. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049
2. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 8–22. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022
3. Viladot L., Hilton C., Casals A., and others. The Integration of Music and Mathematics Education in Catalonia and England: Perspectives on Theory and Practice // Music Education Research. 2018. Vol. 20, No. 1, pp. 71–82. DOI: 10.1080/14613808.2017.1290595
4. Pigott T. D., Polanin J. R. Methodological Guidance Papers: High-Quality Meta-Analysis in a Systematic Review // Review of Educational Research. 2019. Vol. 90 (1), pp. 24–46. DOI: 10.3102/0034654319877153
5. Dorfman J., Dansereau D. R. Pluralism and Music Education Research: An Introduction to the Text // Pluralism in American Music Education Research: Essays and Narratives. Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education. Vol. 23. New York: Springer, 2018, pp. 1–9. DOI: 10.1007/978-3-319-90161-9
6. Tymoczko D. Hierarchical Set Theory // Journal of Mathematics and Music. 2022. Vol. 17, Issue 3, pp. 282–290. DOI: 10.1080/17459737.2021.2008035
7. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Комплексная модель семантического пространства музыки: структура и свойства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032
8. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064

Информация об авторах:

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

М. С. Заливадный — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник.

References

1. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. About Applying Probabilistic-Static Methods in Studying Regular Laws of Music and Musical-Pedagogical Research Works. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 35–49. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049
2. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Universum*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 8–22. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022
3. Viladot L., Hilton C., Casals A., and others. The Integration of Music and Mathematics Education in Catalonia and England: Perspectives on Theory and Practice. *Music Education Research*. 2018. Vol. 20, No. 1, pp. 71–82. DOI: 10.1080/14613808.2017.1290595

4. Pigott T. D., Polanin J. R. Methodological Guidance Papers: High-Quality Meta-Analysis in a Systematic Review. *Review of Educational Research*. 2019. Vol. 90 (1), pp. 24–46.

DOI: 10.3102/0034654319877153

5. Dorfman J., Dansereau D. R. Pluralism and Music Education Research: An Introduction to the Text. *Pluralism in American Music Education Research: Essays and Narratives. Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education*. Vol. 23. New York: Springer, 2018, pp. 1–9.

DOI: 10.1007/978-3-319-90161-9

6. Tymoczko D. Hierarchical Set Theory. *Journal of Mathematics and Music*. 2023. No. 17, Issue 2, pp. 282–290. DOI: 10.1080/17459737.2021.2008035

7. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Complex Model of the Semantic Space of Music: Structure and Features. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 20–32. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032

8. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064

Information about the authors:

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

Mikhail S. Zalivadny — Cand.Sci. (Arts), Senior Research Associate.

Поступила в редакцию / Received: 21.08.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.09.2023

Принята к публикации / Accepted: 20.09.2023

■ Music Theory ■

Original article

УДК 781.5

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.023-034



The Fixed Poetic Form vs the Musical Form: The Experience of Analyzing Madrigal Settings of Sestina Texts*

Larisa L. Gerver

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>*

Abstract. The fixed poetic forms of Petrarch's *Canzoniere* and the poetical works of the Petrarchist poets who imitated the great Italian master frequently served as texts for 16th century madrigals. In this connection, the author of the present article poses the question about the possible impact of the fixed poetic form on the form of the respective musical composition. A preliminary familiarization with madrigals composed on the texts of the sonnets, ballatas and sestinas (*Italian: sestine*) has shown that imitations of the poetic forms is the most discernible in those cases when the composer turns to the sestina to set it to music. The main material for analysis has been formed by the cyclic madrigals: *Là ver l'aurora che sì dolce l'aura* by Orlando di Lasso and *Non fu mai cervo sì veloce al corso, Sola angioletta starsi in trecie a l'ombra* and *Giovane donna sotto un verde lauro* by Luca Marenzio, composed on the full texts of sestinas, as well as a few other similar works. The sestina consists of six stanzas each containing six lines, along with a conclusory stanza of three lines. The special rhyme pattern for the sestina, featuring six words defining the rhythms invariably repeated in the six main stanzas following the scheme, ABCDEF FAEBDC CFDABE, etc., generates the repetition of the end-word of the previous stanza in the beginning of the first line of the following stanza. As it is shown in the article, it is particularly this feature of the sestina that finds resonance with the form of the madrigal. The end of the previous section of a madrigal and the beginning of the following section have a connection established between them, which, as a rule, is achieved by means of *repetitions*. This concerns the melodic units and the characteristic details of sound, both the harmonic and the melodic varieties. Along with repetitions, *a single harmonic construction* is used, which begins at the conclusion of one section of a madrigal and concludes at the beginning of the following section.

* The article was prepared for the International Scientific Online Conference "Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions," held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Larisa L. Gerver, 2023

Keywords: fixed poetic forms, sestina, madrigal, repetition of end-words, Orlando di Lasso, Luca Marenzio

For citation: Gerver L. L. The Fixed Poetic Form vs the Musical Form: The Experience of Analyzing Madrigal Settings of Sestina Texts. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 23–34. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.023-034

Теория музыки

Научная статья

Твёрдая поэтическая форма vs форма музыкальная: опыт анализа мадригалов на тексты секстин**

Лариса Львовна Гервер

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,*

ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Аннотация. Твёрдые формы стихотворений из «Кансоньере» Петрарки и сочинений подражавших ему поэтов-петраркистов часто служили текстами мадригалов XVI века. В этой связи автор настоящей публикации задаётся вопросом о возможном воздействии строго организованной поэтической формы на форму музыкального сочинения. Предварительное знакомство с мадригалами на текст сонета, баллады и секстины (*итал.* *sestine*) показало, что подражание поэтической форме более всего заметно в тех случаях, когда композитор обращается к секстине. Главным материалом анализа послужили циклические мадригалы Орландо ди Лассо (*Là ver l'aurora che sì dolce l'aura*) и Луки Маренцио (*Non fu mai cervo si veloce al corso, Sola angioletta starsi in trecie a l'ombra, Giovane donna sotto un verde lauro*), написанные на полный текст секстины. Секстина состоит из шести строф по шесть стихов каждая и заключительного трёхстишия. Особое правило рифмовки секстины, — шесть слов-рифм, неизменно повторяемых в шести основных строфах по схеме **ABCDEF FAEBDC CFDABE** и т. д., — порождает повтор слова-рифмы на границах строф. Как показано в статье, именно на эту особенность секстины откликается форма мадригала. Между окончанием предыдущей части и началом последующей устанавливается связь, которая, как правило, осуществляется за счёт *повторов*. Это касается мелодических единиц, характерных деталей звучания, гармонических и мелодических. Наряду с повторами используется *единый гармонический оборот*, который начинается в конце одной части и завершается в начале другой.

** Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22003.

Ключевые слова: твёрдые поэтические формы, секстина, мадригал, повтор слова-рифмы, Орландо ди Лассо, Лука Маренцио

Для цитирования: Гервер Л. Л. Твёрдая поэтическая форма vs форма музыкальная: опыт анализа мадригалов на тексты секстин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 23–34. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.023-034

The fixed poetic forms are those in which the “capacity, meter, rhythmic design and structure of stanzas of a complete short poem”¹ are defined in advance. The European tradition of fixed forms dates back to the Romanesque Middle Ages. Their numerous types vary by the rigor and complexity of their organization,² and among the most complex forms that have induced poets to engage in inventions and experiments is the sestina,³ which shall be discussed in the present article. In the 16th century, the time of the flourishing of the madrigal, the sestina, along with the sonnet, the ballata and the canzona, was among the relevant

fixed forms. These were the forms of the poems of the *Canzoniere* — the famous book of Francesco Petrarch’s songs,⁴ which exerted a tremendous amount of influence on the poetry of most European countries,⁵ especially on the works of the Italian poets labelled as Petrarchists: the foundation of their poetics was comprised of the principle of emulation.⁶ The Petrarchists not only applied fixed forms, but also experimented with them.⁷ The poems by the Petrarchists and by Petrarch himself served as texts for settings in numerous madrigals. Thereby, the fixed forms went into interaction with the ensemble polyphony of the strict style period.

¹ Tverdye formy [Fixed Forms]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [*Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*]. Ed. by A. Nikolyukin. Moscow: Intelvak, 2001. Col. 1059.

² Gasparov M. L. *Oчерк istorii evropeiskogo stikha* [*A Sketch of the History of European Verse*]. Moscow: Nauka, 1989. P. 142.

³ Sestina [Sestina]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [*Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*]... Col. 959; Baldelli I. Sestina, sestina doppia. *Enciclopedia Dantesca*. 1970. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/sestina-doppia-sestina_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (accessed: 15.08.2023).

⁴ The *Canzoniere* contains 317 sonnets, 9 sestinas, 7 ballatas, 29 canzonas and 4 madrigals, in the forms of which, without calling it fixed, some researchers have noted repeated features — three-line stanzas concluded by a two-line stanza in the form of the ritornello. See: Haar J. Italian Madrigal. *European Music 1520–1640: Studies in Medieval and Renaissance Music*. Ed. J. Haar. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006. P. 226; Zappella L. I generi e le forme della poesia italiana. URL: http://www.luzappy.eu/testo_poetico/generi_e_forme.htm#par1 (accessed: 12.08.2023).

⁵ Petrarch F. *Izbrannye sonety i kanzony* [*Selected Sonnets and Canzonas*]. Comp., transl. by A. Triandafilidi. (In Italian and Russ.) Moscow: Text, 2019. P. 24.

⁶ Yakushkina T. V. *Ital'yanskii petrarkizm XV–XVI vekov: traditsiya i kanon: dis. ... d-ra filol. nauk: 10.01.03* [*Italian Petrarchism of the 15th and 16th Centuries: Tradition and Canon: Dissertation for the Degree of Dr.Sci. (Philology): 10.01.03*]. St. Petersburg, 2009. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/italy/yakushkina-italyanskij-petrarkizm.htm> (accessed: 12.08.2023).

⁷ Galavotti J. Esperimentisulla sestina nel second Cincuecento. *Stilistica e metrica italiana*. 2018. Vol. 18, pp. 105–134.

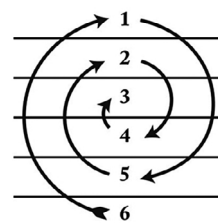
The fact of the creation of madrigals on texts in fixed forms attracted the attention of researchers, in particular, James Haar, who connects the artistic significance and the extraordinary popularity of the madrigal as a genre with the features of the poetry that inspired the composers of madrigals.⁸ The greater the proportion of fixed poetic forms in the texts of the madrigals is, the more natural it is to pose the questions about whether or not the strict regimentation of the poetry bears any meaning for a composer who writes madrigals, and whether the “fixed” quality of the poetic form communicates to the musical form. A preliminary study of madrigals set to the texts of poems in fixed forms shows that the answers to the formulated questions may be varied. Sometimes the creation of a madrigal presents, so to speak, a reformatting of the poetical text. One of the eloquent examples is Luca Marenzio’s *Ahi, dispietata morte* on the text of Petrarch’s ballata *Amor, quando fioria*. When composing the madrigal, Marenzio leaves out the *ripresa*, the main structure-generating element of the ballata.⁹ He transforms the remaining lines into the musical form of a symmetric construction similar to a ballata, thereby both destroying the fixed form and strictly adhering to it.

Along with the clear trend of a reevaluation of the structure of the poetical text upon the composition of the madrigal, the opposite can be seen — indications of emulation

of a fixed poetical form. The emulations manifest themselves most obviously in the *sestina* madrigals.

A *sestina* presents a “poem comprised of 6 stanzas each containing 6 lines (with 11 syllables each), the final words of each are repeated from one stanza to the next (the so-called ‘tautological rhyme,’ or *parola-rima*) each time in a new order (6, 1, 5, 2, 4, and 3 lines of the previous stanza): **ABCDEF** **FAEBDC** **CFDABE** **ECBFAD** **DEACFB** **BDFECA**; at the end, a *tornata* half-stanza is added¹⁰ (about the correlation of the *sestina* and the *tornata* see: [1]) in which all the same end-words pass through. The artistic principle of the refrain forms is brought here to an extreme: there already are not identical lines that are reinterpreted in the context of new stanzas, but identical words in the context of new lines.”¹¹

The succession of the selection of words of the previous stanzas for building them in the ends of the verses of the succeeding stanza is similar to spiral motion begun from below, from the sixth end-word (Scheme 1).



Scheme 1. The Order of Selection of End-Words

⁸ Haar J. Op. cit., pp. 225–227. See also: Einstein A. *The Italian Madrigal*. In 3 Vols. Ed. by R. Sessions, O. Strunk, A. Y. Krappe. Princeton University Press, 2019. Vol. 2. 456 p.; Amati-Camperi A. Poetic Form in the Early Madrigal Reconsidered. *Journal of Musicological Research*. 1998. Vol. 17, pp. 163–193.

⁹ The *ripresa*, the initial construction of the ballata, correlates with the *volta*, the conclusive section of the ballata. The *volta* always possesses an equal number of verses and varying numbers of common rhymes.

¹⁰ *Tornata* (*Ital.* *tornata*) literally meaning “a return.”

¹¹ Gasparov M. L. *Ibid.* P. 149.

The inventor of the sestina is considered to be troubadour Arnaut Daniel (ca. 1145–1150 — ca. 1200–1210), “the most perfect of all the poets of Provence.”¹² The form of his canzona *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* “subsequently became an object of emulation for Dante and Petrarch and received the title of ‘sestina.’”¹³ The following description reveals the artistic motivation of Daniel’s invention. The poet “decided to use the same repeating words at the ends of the stanzas. But since each of the words chosen by him were required to possess the same quantity of meanings as the quantity of the song’s stanzas, this created a certain difficulty. However, this was precisely what the troubadour was able to overcome: instead of endowing each of these words with a new meaning in each subsequent stanza, he decided to change the positions of the given words upon their transferal from one stanza to the next.”¹⁴ All of these features are presumed by Alexander Veselovsky, when he labels the sestina a “fioritura” poem. In connection with the sestina, *Giovene donna sotto un verde lauro*, he writes: “Petrarch, a master of poetry, likes to play with such

difficulties in which feeling is lost at times in his chase for form.”¹⁵ It must be noted that the complexity of the fixed forms invented by the Provençal poets is such that debates about the tools of their analysis have continued to be held up to the present time. [2]

Apparently, the “play with difficulties” also inspired composers who wrote madrigals on the full texts of the sestinas, i.e., the ones containing six and a half stanzas, instead of the usual one or two. The chief composers of such madrigals were Orlando di Lasso, — whom Alfred Einstein calls “primarily a composer of sestinas and canzonas,”¹⁶ — and Marenzio. Incidentally, cyclic madrigals were also written to the texts of other extended poems, including canzonas, which pertained to the category of half-fixed forms. The latter include Petrarch’s canzona *Vergine bella*, which was set to music by Cipriano de Rore and served as a prototype of a whole set of Marian canzonas created by Petrarchist poets (about this see: [3]).

Natural musical equivalent of the sestina was the cyclic form,¹⁷ which had long been

¹² See: Staf I. K. Trubadury [Troubadours]. *Slovar' srednevekovoi kul'tury* [Dictionary of Medieval Culture]. Ed. by A. Gurevich. Moscow: ROSSPEN, 2003.

URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/medieval-culture/articles/95/trubadury.htm> (accessed: 12.08.2023).

At the same time, Mikhail Gasparov only indicates the place of the sestina’s origin, without responding to the traditional perception of Daniel as its inventor: “An extremely complex form of the canzona was the sestina (it appeared for the first time in Provence in the 12th century, and obtained its canonic form from Dante and Petrarch).” See: Gasparov M. L. Ibid.

¹³ Staf I. K. Ibid.

¹⁴ Sekstina [Sestina]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]... Col. 959.

¹⁵ Veselovsky A. N. Petrarka v poeticheskoi ispovedi Canzoniere [Petrarch in the Poetical Confession Canzoniere]. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Ed. by M. Alexeyev et al., intr. article by V. Zhirmunsky. Leningrad: Goslitizdat, 1939. P. 164.

¹⁶ Einstein A. Op. cit. P. 491. The expression “first of all” presumes the madrigal oeuvres of Lasso, taken separately.

¹⁷ Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedenii: uchebnoe posobie* [Forms of Musical Compositions: Textbook]. 2nd edition, corrected. St. Petersburg: Lan', 2004. P. 232.

mastered by the genres of vocal counterpoint. In certain sections of Magnificats and cyclic psalms, the text is set to music with incorporated biblical verses, while in sestina madrigals — with stanzas. In the 16th and 17th centuries, certain sections of the cycles were composed in a common mode between all of them. In the church genres, an additional means of unification of the sections was frequently served by the material of the primary musical source, whether it was monophonic or polyphonic. A totally different situation occurs in the sestina madrigals, where the musical techniques of unification are frequently called forth, as can be imagined, by the imitation of the poetic form. The occasion for imitation is contained in the sestina's main form-generating principle — in the rhyme scheme.

The rearrangements themselves of the six end-words, of course, could not have inspired a composer who was writing a madrigal. A totally different situation emerged in case of the *repetitions* of the same words. According to Einstein, in the spots where the repositioned key words are repeated, one can also expect the repetitions of the motives corresponding with them. He notes the use of such techniques by Lasso in *Per aspro mar di notte* — one of the “Mermann madrigals”¹⁸ composed under the influence of Marenzio: it is referred to two end-words — *venti* (winds) and *corso* (motion, direction), which is corresponded to by the passage chants noticeably standing out in syllabic writing.

As we remember, the rotatory mechanism of repetition of six words from one stanza to the next, functioning in the sestina, gradually changes the positions of the key words. However, as the result of the same mechanism, there arises a *repetition of the key word at the boundary of the adjacent stanzas* — a technique allotted to a particular moment of the cyclical form:

ABCDEF FAEBDC CFDABE etc.

Apparently, it is this particular type of repetitions which turned out to be the most attractive for composers.¹⁹ [4, p. 206] It serves as a means for emphasizing the interconditionality of the adjacent stanzas, to show how the beginning of one of them starts from the end of the previous one.

The adjacent sections of the sestina madrigals are connected with each other in a similar fashion. It can hardly be said that in each of them any pair of adjacent sections positively convinces us of an intended contingency of the musical materials on both sides of the boundaries. However, there do exist undoubted cases of “passing the baton” from one section to the next, which serve as directives for establishing the analogies between the form of the sestina and the madrigal written on its text.

The connection between the sections is established predominantly by means of repetitions — of melodic units, characteristic details of sound, whether harmonic or melodic, as well as the conclusory harmony by means of its transferal to the beginning of the following section. Along with the

¹⁸ Einstein A. Op. cit., pp. 491–492. The author of the text is Gabriele Fiamma. The madrigals received their dedication by the name of the addressee of the dedication — Lasso's friend, Doctor Thomas Mermann, who similarly to Lasso served in the court of the Duke of Bavaria.

¹⁹ Textual-musical repetitiveness in madrigals set to the texts of sestinas presents one of the examples of “intersections between metrics, poetry and music.”

repetitions, use is made of a single harmonic progression basically serving as a transition from the end of one section to the beginning of the second.

Repetition of a melodic unit is one of the most distinct techniques of establishing the connection between the adjacent sections of the sestina madrigal. The repeated unit may be the overall *soggetto* (i.e. thematic subject in a polyphonic work) of imitational constructions in the contiguous sections, or it could be a melodic progression which appears once at the end of one section and then is repeated once at the beginning of the following section.

Our first example is taken from Marenzio's madrigal *Giovane²⁰ donna sotto un verde lauro* set to Petrarch's text. There is a repetition of the hexachordal formula that is typical for an entire set of genres, but untypical of the madrigal. It appears at the very end of the second section and at the beginning of the third, then is stated in the fourth and seventh sections.²¹ Each time, the progression of the sounds of the hexachord following each other appears in any line of the poem containing the rhymed word *anni* (years). On the dividing between the second and the third sections we observe a reinterpretation of the rhymed word,²² and, along with it, a reinterpretation of the hexachord. In the stead of the lengthy "years

of waiting" (*attender anni*) at the close of the second section, there come "fast fleeting years" (*fuggon gli anni*) at the beginning of the third section, wherein the slow descending stepwise motion is replaced by fast ascending motion (Example No. 1). In this and other similar cases, the compatible melodic units at the junction of the sections are relegated to the canto — "the first among the equal" voices of the contrapuntal texture.

Example No. 1 Luca Marenzio. *Giovane donna sotto un verde lauro*, 2nd and 3rd sections



Let us notice a characteristic detail: even though the musical repetition is interpreted as a counterpart of the end-word, it is hardly always tied to this particular word. Thus, *anni* in Example No. 1 appears both times only with the last pitch of the hexachord.

The *soggetto* repeated at the junction of the sections in Lasso's madrigal *Là ver l'aurora che sì dolce l'aura* set to Petrarch's text changes its rhythm and shape in a similar manner. The ascending intonation becomes a descending one,²³ the animate rhythm becomes decelerated, with a pause instead of continuous motion (the rhetorical figure *tnesis*): the thought about the stanzas to which the Donna does not hearken²⁴ acquires a markedly sorrowful expression. It

²⁰ One of the numerous examples of the varied spellings of the words in Petrarch's poem and in the madrigal set to its text: compare *Giovene* in the title of the sestina on page 27.

²¹ The seventh section of *Giovane donna* is also built on the hexachord as a *soggetto*; similar to the conclusory half-stanza of the sestina, it serves as a reminder of the madrigal's main musical "words" transmitted from one section to the next.

²² As the result of the aforementioned invention of Daniel, the reinterpretation of the rhymed word in each stanza ceased being obligatory for the sestina, which did not prevent poets to turn frequently to this technique.

²³ Lasso makes use of a strict inversion in which the pitch-related (and not merely the step-wise) meanings of the intervals are preserved.

must be emphasized that we virtually are not touching upon the question of the expressive side of the interaction between the text and music. Among the research works devoted especially to this subject matter, we must highlight Russell Joseph O'Rourke's dissertation, which makes a study of: 1) "the affective aspect" of emulation corresponding to the contemporary notions of "madrigalism" and "sound depiction" (literally, "depiction of words" or word-painting), and 2) the non-figurative, rhetorical aspect, consisting of the attempts to recreate "the cadence, timings, and 'melody'" of oratorical speech. [5, p. 196] Yet another highly interesting turn of the "eternal" theme of "the text and music" is presented in [6, section 3.3.2.4: Dante and Harshness in the Arts (Marenzio, Michelangelo, Vasari, Alessandro Guarini)], wherein the differences in the characters of the music of Marenzio's madrigals set to texts of Dante and Petrarch are placed in direct dependence on the differences of these poets' styles.

As for Lasso's madrigal *Là ver l'aurora che si dolce l'aura*, we must turn our attention to the preservation of the timbre and the pitch of the initial note: they serve as highlighters of the tacitly repeated *soggetto* (Example No. 2). The conclusion of the poetic line with the end-word *versi* at the end is given in parenthesis.

Example No. 2

Orlando di Lasso.
Là ver l'aurora che si dolce l'aura,
2nd and 3rd sections

ri - me ne ver - si, ri - me ne ver - si.
Quan - te la - gri-me, las - so, [et quanti versi]

An expressive example of a repetition of the *soggetto* at the boundaries of the adjacent sections of Cipriano de Rore's madrigal composed on two stanzas of Petrarch's "double" sestina *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*²⁵ is cited by Pavel Lutsker²⁶ (Example No. 3).

Example No. 3

Cipriano de Rore. *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, 1st and 2nd sections

o - diar - vi - ta mi fan - noe bra - mar mor - te.
o - diar vi - tami fan - noe bra - mar mor - te.
o - diar vi - ta mi fan - noe bra - mar mor - te.
o - diar vi - tami fan - noe bra - mar mor - te.
Cru - de - le a - cer - bain - e - so - ra - bilmor - te,
Cru - de - le a - cer - bain - e - so - ra - bilmor -
Cru - de - le a - cer -
Cru - de - le a -

²⁴ Let us quote the contiguous three-line stanzas at the boundaries of the second and third verses: "More likely flowers shall bloom in the winter, / Than love shall bloom, warming that soul / That scorns my poems and by songs. / O, how many tears I have embedded in these songs, / Oh, how many times have I sent her stanzas, / So to affect that soul, at least a bit." See: Petrarch F. Ibid. P. 289.

²⁵ The sestina contains twelve main stanzas — a repeated progression of six rhyme schemes which provided the name for the genre. Such a sestina is called "double" (for example, see: Einstein A. Op. cit. P. 558), however, the same term is also applied for the indication of Dante's sestina which contains five rhymed words whose stanza also consisted of 12 lines. See: Baldelli I. Op. cit.

²⁶ Lutsker P. V. Kiprian de Rore kak predtecha seconda pratica [Cipriano de Rore as a forerunner of seconda pratica]. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Gnesin Russian Academy of Music]. 2020. No. 4, pp. 23–40.

A repetition of a characteristic detail.

At the junction of the fourth and the fifth sections of Marenzio's madrigal *Giovane donna sotto un verde lauro* such a detail is presented by the threefold ascension from *g-sharp* — of the same type, with a repeat of the conclusory pitch from one and the same alternately changed step *G* of the Ionian mode (Example No. 4).

Example No. 4

Luca Marenzio. *Giovane donna sotto un verde lauro*,
4th and 5th sections



Repetition of the Conclusory Harmony.

This is the most neutral in the choice of means and, in all likelihood, the most widespread technique of establishing the connection between the sections of the sestina madrigal.

At a first glance, there is nothing remarkable in such a repetition. The modal unity of the cycle presumes the possibility of coincidence of the initial repercussion of the mode (i.e., the entrance of the voices using with effect the opening intervals and steps of the tones) and the finalis chord²⁷ in most of the sections and, consequently, at the boundaries between the sections. And, nonetheless, it is rare that a singular unity of the settings as in de Rore's sestina madrigal *A la dolce ombra de le belle frondi* on Petrarch's text, wherein there is the "rearrangement" of the notes of the finalis chord across of the finalis across the boundary between all the adjacent sections (I–II, II–III, ..., V–VI). The impression of the intended character of the technique

is also confirmed by the comparison with other cyclic madrigals by de Rore. In the two-section sonnet madrigals we also see a harmonic "gravitation," such as in *A la dolce ombra*, and the harmonic "repulsion" — for example, the secundal combinations of the triads on the boundaries of the sections: *A* — *g* in *Quand'io son tutto volto in quella parte* and *D* — *C* in *Or che'l ciel et la terra e'l vento tace*. Thereby, it is not implausible that the repetition of the harmony in all the boundaries of the form in *A la dolce ombra* is the result of musical emulation of the repetition of the rhymed word in the sestina.

An examination of Marenzio's madrigal *Sola angioletta starsi in trecie a l'ombra* set to poems by Jacopo Sannazaro shows that the repetitions of the harmonies at the junction of the sections may also take place in absolutely different harmonic conditions. Almost all the sections here are the "modulating" types: the tonalities of their beginning and their ends do not coincide. However, the harmonies at the junctions of the sections do coincide, which undoubtedly enhances both the effect and the meaning of the same technique (the only case which falls out of the general rule is the beginning of the short seventh section, which, similar to the seventh half-stanza in the sestina, possesses the status of the supplementary element of the form). Especially noteworthy are the third and fifth sections, symmetrically situated from each other, with the secundal correlations of the harmonies at the beginnings and the ends: *d* — *C*²⁸

²⁷ Kholopov Yu. N. *O printsipakh kompozitsii starinnoi muzyki: stat'i i materialy* [About the Principles of Composition in Early Music: Articles and Materials]. Ed. and comp. by T. S. Kyuregyan. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2015. P. 239.

²⁸ In the third section, as if emphasizing the non-arbitrary choice of its initial and conclusive harmonies, limits all the inner cadences to the selfsame *d/D* and *C*.

and *G* — *A*. We shall bring in a scheme in which the harmonic repetitions at the junctions of the respective sections, from the first to the fourth in the madrigal *Sola angioletta starsi in tre cie a l'ombra* (Scheme 2).

Scheme 2. Harmonic Repetitions at the Confluences of the Sections

The Transitions. The repetitions of the harmonies in the “modulating” sections of the sestina madrigal are in a certain way transitions. But sometimes the unity of the harmonies on both sides of the boundaries is expressed to such a great degree, that it is perceived particularly as a transition, according to the principle which later received the designation *attacca*, especially if on the boundary between the respective sections there occurs a brief modal deviation — as if only to carry out a transition. Vivid examples of such kind can be found in Marenzio’s sestina madrigal *Non fu mai cervo* set to a text by Jacopo Sannazaro

(Example No. 5). At the boundary between the second and the third sections there is an arraying of a sequential progression of cadences, such as *V–I* to *C*, *d* and *F* (the composition is written in the key of *F* ionian mode). The cadential progressions of the bass functions are placed within frames.²⁹

Example No. 5

Luca Marenzio.
Non fu mai cervo si veloce al corso,
2nd and 3rd sections

In another pair of sections of the same madrigal the transition occurs with the participation not only of harmonic, but also melodic cadences. At the end of the fourth section, the *F* finalis makes way for a conclusive cadence reminding of a Phrygian cadence: *d* — *A*. At the same time, the *C-sharp* in the tenor line of the final chord is resolved as a leading tone into the initial *D* of the following section by means of the melodic of the tenor: *d–c-sharp–f–e–f–d* (Example № 6). The connecting melodic progression is notated inside the frame.

²⁹ In the terminology of Grigoriy Lyzhov, who suggested the definition of “clausula” for each of the four melodic progressions in the voices of a typical Renaissance cadences, these are “bass clausulas.” See: Lyzhov G. I. Neobychainye priklyucheniya kadansa v chetyrekhgolosnykh motetakh Orlando di Lasso [The Extraordinary Adventures of the Cadence in Orlando di Lasso’s Four-Voice Motets]. *Problemy i metody izucheniya starinnoi muzyki: sb. st. po materialam mezhdunar. konf. 4–5 dekabrya 2014 goda* [The Issues and Methods of Studies of Early Music: Compilation of Articles Based on Materials of the International Conference on December 4–5, 2014]. St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory. St. Petersburg: Skifiya-print, 2019. P. 28.

Example No. 6

Luca Marenzio. *Non fu mai cervo si veloce al corso*,
4th and 5th sections

at the end of the lines are constantly shifted: “Taken with the repeated end-words, the cadence repetition patterns create an elaborate interweaving of coordinated sounds, with each rhyme word being heard to different cadences in regular sequence. Thus is created a musico-poetic entity

In conclusion, as an additional argument in favor of the expounded assumptions, let us turn to the first example of a sestina preserved as a poem written to a corresponding melody — to Arnaut Daniel’s *Lo ferm voler qu’el cor m’intra*. The melody presents six lines of a couplet repeated in six stanzas: any precise melodic repetitions within the couplet are absent. Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten and Gerard Le Vot detect an elaborate system, unusual for the troubadours’ repertoire, consisting of cadences grouped in pairs: lines 1–2, 3–4 and 5–6 conclude, respectively on the keys of *g*, *f* and *c*. In the six couplets, the cadences remain in their allotted places, while the keywords

of impeccable craftsmanship and density of lyric expression.”³⁰

All the subsequent history of the existence of the sestina, beginning with the imitations of Dante and Petrarch, affirm it as a purely poetic genre. And still, the initial interconnection between the poetic and the musical components testifies of the certain predilection on the part of the sestina to the participation of music in the construction of its “floritura” form. The tendency demonstrated in the vocal lines of *Lo ferm voler qu’el cor m’intra* received a response in the sestina madrigals created four centuries later, to which this present article is devoted.

References

1. Evdokimova L. V. The Sestina of Arnaut Daniel in the Mirror of Philological Researchers and Critical Editions. *Studia Litterarum*. 2022. Vol. 7. No. 2, pp. 344–365. (In Russ.) DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-2-344-365
2. Semenov V. B. Notes on the Directions of Analysis of the “Metrical” Repertoire of Troubadour Poetry. *Litera*. 2020. No. 9, pp. 151–163. (In Russ.) DOI: 10.25136/2409-8698.2020.9.33799
3. Föcking M. „Vergine immacolata, senza emenda“. Petrarca’s „Vergine bella“ und die Marienkanzonen des italienischen Petrarkismus. *Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen*

³⁰ Rosenberg S., Switten M., Le Vot G., eds. *Songs of the Troubadours and Trouveres: An Anthology of Poems and Melodies*. New York; London: Garland Publishing, 1998, pp. 88–89.

Neuzeit. Ed. by B. Jahn and C. Schindler. Berlin, Boston: De Gruyter. 2020, pp. 289–312.

DOI: 10.1515/9783110665109-015

4. Lopatin M. Tornando Indietro: Dante's Tornata and Metapoetic Returns in the Trecento Madrigal. *Music Analysis*. 2019. No. 38/I-II. P. 204–240. DOI: 10.1111/musa.12134

5. O'Rourke R. J. *Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2020. 269 p. DOI: 10.7916/d8-55hh-bd17

6. Föcking M., Friede S., Mehlretter F., Oster A. *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2023. 332 p. DOI: 10.1515/9783110783438

Information about the author:

Larisa L. Gerver — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Department of Analytical Musicology.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Евдокимова Л. В. Секстина Арнаута Даниэля в зеркале филологических исследований и критических изданий // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7, № 2. С. 344–365.

DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-2-344-365

2. Семёнов В. Б. Замечания о направлениях анализа «метрического» репертуара поэзии трубадуров // *Litera*. 2020. № 9. С. 151–163. DOI: 10.25136/2409-8698.2020.9.33799

3. Föcking M. „Vergine immacolata, senza emenda“. Petrarca's „Vergine bella“ und die Marienkanzonen des italienischen Petrarkismus // *Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*. Ed. by B. Jahn and C. Schindler. Berlin, Boston: De Gruyter. 2020, pp. 289–312. DOI: 10.1515/9783110665109-015

4. Lopatin M. Tornando Indietro: Dante's Tornata and Metapoetic Returns in the Trecento Madrigal // *Music Analysis*. 2019. No. 38/I-II. P. 204–240. DOI: 10.1111/musa.12134

5. O'Rourke R. J. *Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2020. 269 p. DOI: 10.7916/d8-55hh-bd17

6. Föcking M., Friede S., Mehlretter F., Oster A. *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023. 332 p. DOI: 10.1515/9783110783438

Информация об авторе:

Л. Л. Гервер — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания.

Received / Поступила в редакцию: 31.08.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 18.09.2023

Accepted / Принята к публикации: 20.09.2023

Вопросы музыкальной эстетики

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.035-046



Памяти Петра Ильича Чайковского

Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики (на примере духовного опыта П. И. Чайковского)

Го Шаоин¹, Шао Мэнци²

^{1,2}*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия*

¹*guoshaoying@163.com, <https://orcid.org/0000-0003-2811-8169>*

²*605305983@qq.com, <https://orcid.org/0009-0005-0921-427X>*

Аннотация. В фокусе научного интереса авторов — композиторы-философы и философы-композиторы как ключевые фигуры музыкальной эстетики, реализуемой в пространстве феноменологии. Изучение духовной биографии такого рода творцов позволяет приблизиться к пониманию музыки как опыту трансцендирования, являющего собой высшую ценность. Игнорирование последнего в процессе освоения музыкального искусства приводит человека к «одномерности», делая его заведомо ущербным. Напротив, погружаясь во внутренний мир композитора-философа или философа-композитора, реципиент, по сути, исследует глубины собственного Я, актуализируя диалог творца и ценителя. Критерием подлинности такого диалога и выступает трансцендирование, под знаком которого музыка предстаёт в качестве метафилософского жанра. Овладевая реализуемой за счёт музыкальных средств выразительности диалектикой бытия, человек обретает единство сущности и существования. Авторы обращаются к личности Петра Ильича Чайковского, считая правомерным рассматривать его как композитора-философа. Выстраивая систему аргументации, они направляют внимание на круг чтения великого музыканта, его культурные предпочтения и антипатии, на его учеников, одинаково полно проявивших себя в сфере философского знания и в области музыкального искусства, на произведения, отразившие философские идеи мастера. В заключение подчёркивается, что изучение творческого наследия композиторов-философов и философов-композиторов поможет преодолеть разрыв между жизнью и искусством, когда музыка, оставаясь в стороне от проживаемых человеком будней, оказывается неспособной вдохновить его на духовное бодрствование. В итоге её миссия сводится к украшению быта, что с неизбежностью приводит к примитивизации самой музыки и потребляющего её индивида.

Обращение к опыту бытия композиторов-философов и философов-композиторов позволит преодолеть этот замкнутый круг.

Ключевые слова: композитор-философ, философ-композитор, музыкальная эстетика, феноменология музыки, Пётр Ильич Чайковский

Для цитирования: Го Шаоин, Шао Мэнци. Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики (на примере духовного опыта П. И. Чайковского) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 35–46.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.035-046

Issues of Musical Aesthetics

Original article

In memory of Pyotr Ilyich Tchaikovsky

The Composer-Philosopher as a Key Figure of Musical Aesthetics (by the Example of Tchaikovsky's Spiritual Endeavor)

Guo Shaoying¹, Shao Mengqi²

^{1,2}*Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia*

¹*guoshaoying@163.com, <https://orcid.org/0000-0003-2811-8169>*

²*605305983@qq.com, <https://orcid.org/0009-0005-0921-427X>*

Abstract. The focus of the authors' scholarly interest is turned to composers-philosophers and philosophers-composers as the crucial figures of musical aesthetics realized in the space of phenomenology. The attention bestowed on such artists makes it possible to approach the understanding of music as an endeavor of transcending, which forms by itself the highest value. Neglecting the latter in the process of mastery of the art of music leads people to "one-dimensionality," making them admittedly on the decline. When immersing in the inner world of the composer-philosopher or the philosopher-composer, the recipient, essentially, studies the depths of his or her own self, actualizing the dialogue of the artist and the valuator. The criteria for the genuine character of such a dialogue is formed particularly by the process of transcending, under the sign of which music appears in the guise of a meta-philosophical genre. When mastering the dialectics of being realized by musical means of expression, the human being acquires a unity of essence and existence. The authors turn to the personality of Piotr Ilyich Tchaikovsky, considering it appropriate to examine him as a composer-philosopher. Constructing a system of argumentation, they turn their attention towards the great musician's reading circle, his cultural preferences and antipathies, his students, who manifested themselves in the sphere of philosophical knowledge and in the sphere of the art of music, as well as the musical compositions which have reflected the master's philosophical ideas. In conclusion, it is emphasized that the study of the musical legacy of the composers-philosophers and the philosophers-composers would help overcome the discontinuity between life and art, when music, remaining aside from the everyday realities experienced by the human being, turn out to be

incapable of inspiring him to spiritual wakefulness. As a result, its mission is narrowed down to adornment of everyday life, which inevitably leads to the primitivization of music itself and of the individuals consuming it. Turning to the experience of being of the composers-philosophers would make it possible to overcome this vicious circle.

Keywords: composer-philosopher, philosopher-composer, musical aesthetics, phenomenology of music, Piotr Ilyich Tchaikovsky

For citation: Guo Shaoying, Shao Mengqi. The Composer-Philosopher as a Key Figure of Musical Aesthetics (by the Example of Tchaikovsky's Spiritual Endeavor). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 35–46. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.035-046

На сегодняшний день, когда всё более доминируют сформированные обществом потребления «одномерные» люди, устанавливая обязательные для всех «правила игры», попытка задуматься о месте и роли музыки в современном социуме приобретает статус насущной необходимости. Речь в данном случае не идёт о выработке совершенно нового подхода в оценке значимости музыкального искусства в жизни человека. На наш взгляд, пересмотра требуют условия, обеспечивающие оптимальное вхождение нынешних и будущих поколений в пространство музыки, которая предстаёт на уровне «инобытия человеческой самости в социокультуре»¹.

С этой точки зрения принципиальным оказывается вопрос о том, что даёт нам в этом плане музыкальная эстетика. Его значимость видится оправданной ввиду того, что «всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека реальность этическую, ибо эстетика — мать этики; понятия “хорошо” и “плохо” — понятия прежде всего эстетиче-

ские, предваряющие категории “добра” и “зла”»². Солидаризируясь с позицией М. Маковецкой и Н. Селиверстовой, подчёркивающих, что актуальность проблемы «соотношения музыкального восприятия как семантического процесса и связи этого процесса с иными процессами нашего внутреннего опыта... выводит нас к иной области музыкальной эстетики, а именно к феноменологии музыкально-эстетического опыта» [1, с. 10], выскажем следующее предположение. В данном контексте ключевыми фигурами, обеспечивающими приобщение к искусству звучащей речи, могут стать композиторы-философы и философы-композиторы.

Данная точка зрения определяется фактом, согласно которому, демонстрируя наглядность процесса смыслообразования, музыка позволяет приобщиться к реализуемой посредством системы музыкальных грамматик мыследеятельности творца. Поскольку последний одновременно являет собой образец философа, его мировоззренческие установки могут послужить опорой для вступающего

¹ См.: Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной — к философии музыки). Киев: Факт, 2000. С. 56.

² Избранные места из Нобелевской речи Иосифа Бродского.
URL: https://www.gazeta.ru/comments/2015/05/21_a_6696921.shtml (дата обращения: 05.09.2023).

с ним в диалог исполнителя или слушателя и оказать тем самым действенную помощь в овладении опытом трансцендирования как высшей духовной ценностью. Помимо этого, приобщение к философской истине композитора даст импульс к погружению в «подводную часть айсберга» (имеется в виду «принцип айсберга» Э. Хемингуэя, см.: [2]), позволяя по-новому услышать его художественное наследие.

Перефразируя слова А. Лосева, который признавался, что «начинает понимать философа только тогда, когда знает, какая музыка ему современна»³, считаем правомерным утверждать: понимание воплощённой в музыкальном творении мысли композитора недостижимо без представления о том, кого из философов он считал своим современником. В этом отношении богатейший материал предлагают исследования, посвящённые му-

зыкальному творчеству таких признанных философов, как А. Лосев⁴, В. Ильин⁵, Ф. Ницше⁶, П. Наторп [3; 4] и др., а также работы, раскрывающие музыкальную философию композиторов, получивших мировое признание. В числе таковых назовём публикации о Ф. Бузони [5], А. Глазунове⁷, А. Скрябине⁸, С. Танееве⁹ и др. Их творчество являет собой опыт духовного моделирования, в рамках которого аналитическая сторона музыкальной формы обеспечивает возможность материального проявления инобытийной сферы, опознаваемой на уровне её — музыкальной формы — интонационной стороны.

В качестве примера остановимся на имени композитора-философа Петра Ильича Чайковского. Основанием для подобного шага стало диссертационное исследование А. Айнбиндер, посвящённое кругу чтения композитора,

³ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Мысль, 1991. С. 212.

⁴ Петухова-Левицкая М. И. Философская концепция музыки А. Ф. Лосева и педагогика искусства // Известия Тульского государственного университета. 2014. № 4 (1). С. 47–55; Чаптыкова Т. В. Философия музыки А. Ф. Лосева: онто-гносеологические основы: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. М., 1998. 138 с.

⁵ Козырев А. П. Ильин Владимир Николаевич // Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. Т. 2. С. 96.

⁶ Аркадьев М. А. Трагедия Ницше и музыкальный идол: комментарий к музыке и проблеме // Пушкин. 2010. № 3. С. 94–97; Го Шаоин. Фридрих Ницше: философ и композитор // Музыкальная культура глазами молодых учёных: сборник научных трудов / ред.-сост. Н. Верба, научн. ред. Р. Шитикова. СПб.: Астерион, 2022. С. 84–88.

⁷ Чупахина Т. И. Панморалистические идеи философской концепции А. К. Глазунова // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 6–4. С. 103–105. DOI: 10.18454/irj.2016.48089

⁸ Апрелева В. А. Проблема времени в философии А. Н. Скрябина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4, ч. 3. С. 13–17.

⁹ О философии любви С. И. Танеева и преломлении космической модели мира в индивидуальном сознании композитора пишет Г. У. Аминова. См.: Аминова Г. У. Модель мира в творчестве С. И. Танеева: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. Красноярск, 1998. 160 с.; Крылова В. Д. Духовный путь С. И. Танеева // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Музыкальное искусство христианского мира. 2008. № 2 (3). С. 101–112.

а также научные штудии представителей российской гуманитаристики, в центре которых находятся духовные искания Л. Толстого и П. Чайковского¹⁰. В данном контексте определённый интерес вызывает и работа О. Девятовой, изучающей культурфилософские воззрения композитора сквозь призму «Исповеди» Л. Толстого¹¹.

Подчеркнём, что обозначенный ракурс исследования был также апробирован российским философом, принадлежащим к плеяде учёных Московского государственного университета, А. Козыревым. В конце марта 2019 года в Москве на Теоретическом семинаре сектора философских проблем Российской академии наук наш современник прочёл лекцию «П. И. Чайковский и философы»¹². Тогда на вопрос одного из участников семинара, насколько близость

Чайковского философскому мышлению отвечает его (композитора) субъективному свойству или же близости музыки и философии, А. Козырев ответил следующим образом: «Не все музыканты непременно интересуются философией, однако если такое происходит, то, безусловно, это знак горизонта творца и его кругозора»¹³.

Однако, по нашему мнению, верный ответ определяется незримой связью субъективного свойства художника и близости музыки и философии. Действительно, можно ли сомневаться в том, что Чайковский, будучи известным симфонистом, не мог не обладать философским мышлением, учитывая, что жанр симфонии представляет собой «музыкально-философскую форму отражения мироздания»¹⁴. Аналогичным образом не подвергается сомнению и то обстоятельство,

¹⁰ Айнбиндер А. Г. Личная библиотека П. И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. 25 с.; Она же. П. И. Чайковский — читатель Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой и судьбы современной цивилизации. Тула, 2003. Ч. 1. С. 238–252; Блок М. С. Неизданные пометы П. И. Чайковского на публицистическом произведении Л. Н. Толстого // Яснополянский сборник: литературно-критические статьи и материалы о жизни и творчестве Л. Н. Толстого / редкол. С. Брейтбург и др. Тула: Кн. изд-во, 1955. С. 214–225; Вайдман П. Е. Чайковский и Толстой: ещё раз о встрече двух художников // Толстой — это целый мир: статьи и исследования. М.: Пашков дом, 2004. С. 144–167; Будяковский А. О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях Чайковского. СПб.: КультИнформПресс, 2008. 351 с. и др.

¹¹ Девятова О. Л. «Исповедь» Л. Н. Толстого и культурфилософские воззрения П. И. Чайковского // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2017. Т. 23, № 2. С. 119–129.

¹² См.: Козырев А. П. П. И. Чайковский и философы: доклад. 18-е заседание теоретического семинара «Философские проблемы творчества», 28 марта 2019 года.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2OmCSO4refY> (дата обращения: 05.09.2023). Спустя год в Доме антикварной книги на Никитском в рамках лектория Московского дома Анны Ахматовой предметом разговора А. Козырева и гостей стала тема «Симфония жизни: Чайковский и философы». URL: <https://muzeemania.ru/2020/05/07/kozyrev-chajkovskij/?ysclid=lnhvjcplvc470876844> (дата обращения 05.09.2023).

¹³ Козырев А. П. П. И. Чайковский и философы...

¹⁴ Шмакова О. В. Образно-художественный аспект анализа западноевропейской симфонии // Лаборатория музыкального содержания Волгоградского гос. института искусств и культуры. URL: <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/102-2011-04-05-15-23-25.html> (дата обращения: 05.09.2023).

что сонатное аллегро недоступно гению композитора, не способного постичь его диалектическую сущность. Как пишет Г. Рыбинцева, «...произведение искусства есть овеществлённая онтология, концентрированное воплощение основополагающих принципов мироустройства, точнее, тех представлений о мире, которые преобладают в общественном сознании на конкретном этапе его истории»¹⁵. И далее: «...в сфере музыки, где конкретика сведена к минимуму... мировоззренческие идеи выступают на первый план»¹⁶.

Думается, обоснованием отстаиваемой нами точки зрения служит и тот факт, что в личной библиотеке Чайковского находилось около двух десятков книг философского характера на русском и французском языках. В их числе — не только работы таких философов, как И. Кант, Ж.-Ж. Руссо, Вл. Соловьёв, Б. Спиноза, А. Шопенгауэр, Б. Чичерин и др., но и книги о философах. Я. Платек и М. Раку в «Энциклопедии Пётр Ильич Чайковский»¹⁷ упоминают работы Фуше де Карея («Лейбниц, Декарт и Спиноза»), Жана-Феликса Нуриссона («Спиноза и современный натурализм») и Рене Вормса («Нравоучение Спинозы: Исследование его принципов и его влияние в наше время»)¹⁸. Примечательно,

что и в ближний круг Чайковского входили люди, небезразличные к философии, а брат композитора Модест Ильич Чайковский выступил переводчиком работ Куно Фишера (1824–1907) — немецкого философа, апологета Гегеля. Ученик Чайковского, занимающийся у маэстро композицией — речь идёт о С. Танееве, — в своё время сделал конспект первой книги «Этики» Спинозы.

Причём известно, что старший брат Сергея Ивановича Танеева Владимир Иванович (1840–1921) помимо занятий юриспруденцией профессионально занимался философией. Сведения о его взглядах содержатся в ряде публикаций¹⁹. Безусловно, изучение трудов В. Танеева было бы небесполезным с точки зрения духовных контактов братьев, однако и сегодня, спустя чуть более ста лет со дня смерти Владимира Ивановича, «подробная и достоверная» биография «оригинального мыслителя и философа...»²⁰ отсутствует.

Другой ученик, занимавшийся у Чайковского по гармонии и обязательной инструментовке, — Рафаэль фон Кёбер (1848–1923) — также оставил о себе память потомкам в области философского знания, помимо музыкального исполнительства. Обучаясь одновременно в стенах Московской консерватории и

¹⁵ Рыбинцева Г. В. Философские аспекты музыкознания // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4. С. 15.

¹⁶ Там же. С. 16.

¹⁷ См.: Энциклопедия «Пётр Ильич Чайковский». URL: <https://tchaikovsky.sias.ru/> (дата обращения: 05.09.2023).

¹⁸ См.: Платек Я. М., Раку М. Г. Спиноза Бенедикт // Энциклопедия «Пётр Ильич Чайковский». URL: <https://tchaikovsky.sias.ru/articles/people/writers/spinoza/> (дата обращения: 05.09.2023).

¹⁹ Шкуринов П. С. Танеев Владимир Иванович // Философская энциклопедия: в 5 т. / под ред. Ф. Константинова. М., 1970. Т. 5. С. 181; Он же. Философские взгляды В. И. Танеева. М.: Изд-во Московского ун-та, 1962. 131 с.

²⁰ Попова М. П. И поиск длится целый век... Владимир: Нива, 2002. 177 с.

Московского университета, философский факультет которого Кёбер успешно окончил, дальнейшие занятия философией он продолжил после отъезда за границу. В Германии его наставниками выступили Куно Фишер и Эдуард фон Гартман. В итоге Кёбер получил должность профессора Токийского императорского университета. Именно он заложил в стране Восходящего солнца основы национальной философии (в европейском её понимании) и японской пианистической школы. Кёбер известен и как автор учебника по истории философии²¹.

Наконец, назовём ещё одно имя — Антона Павловича Чехова, о котором С. Булгаков некогда вспоминал как о «писателе наибольшего философского значения» после Ф. Достоевского и Л. Толстого²². И сегодня Чехов предстаёт «мыслителем и литератором экзистенциального типа, и в этом качестве он принадлежит современной философской мысли»²³. Известно, что его отношения с Чайковским были отмечены взаимной симпатией и сердечностью. Более того, как Чехова Д. Святополк-Мирский безоговорочно ставил в один ряд с Л. Тол-

стым²⁴, так и сам Чехов отводил Чайковскому место подле Толстого, признавая равновеликость масштаба обеих личностей. Знаменательно, что и для композитора, и для писателя философская истина определялась принципиальным вниманием к внутреннему духовному миру человека²⁵.

Характерно, что, помимо творчества Чехова, литературные интересы Чайковского определяли поэты, отличающиеся философским складом ума. Из представителей русской поэзии и прозы это В. Одоевский²⁶, Ф. Тютчев, А. Фет²⁷. Из зарубежных авторов — Данте и Гёте, Байрон и Мильтон. Интересно и обратное влияние. В исследовании, посвящённом «филологическим размышлениям» Чайковского, А. Климовицкий констатирует: «Художественные идеи Чайковского обнаруживаются у Белого как “концепции” музыкального мышления: его *симфонии, сюиты* — не просто названия и подзаголовки, а специфические *жанровые* [курсив автора. — Г. Ш., Ш. М.] обозначения»²⁸. Также нельзя не признать, что именно в работе, посвящённой инструментальной музыке П. Чайковского,

²¹ Говорухина М. А. Кёбер-сэнсэй и учитель Чайковский // Вестник музыкальной науки. 2015. № 4. С. 14–21.

²² Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // Булгаков С. Н. Сочинения: в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 136.

²³ Гревцова Е. С. К вопросу о «философской судьбе» творчества А. П. Чехова // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2010. № 5. С. 5.

²⁴ Подробнее см.: Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времён по 1925 год / пер. с англ. Р. Зерновой. 2-е изд. Новосибирск: Изд-во «Свиный и сыновья», 2006. 872 с.

²⁵ Гревцова Е. С. Указ. соч. С. 6.

²⁶ Князь Вл. Одоевский (1804–1869) — основатель Общества Любомудров. 1820 год — время создания первого философского общества в России.

²⁷ Русский немец А. Фет (1820–1892) выступил переводчиком книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

²⁸ Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский: культурные предчувствия, культурная память, культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015. С. 377.

советский учёный Б. Асафьев впервые использует понятие «музыкально-творческое Бытие»²⁹.

Обстоятельство, что знакомство с книгой Б. Чичерина «Наука и религия» Чайковский определяет как опыт философствования, звучит в унисон с опытом античных философов, в котором закладывались основы религиозного мировоззрения. Не случайно, как свидетельствует протоиерей А. Мень, высказываемые античными мудрецами идеи во многом способствовали подготовке человечества к принятию благой вести и в целом — Евангелия³⁰.

В отношении античной культуры Чайковский был человеком весьма образованным, это с очевидностью просматривается в переписке композитора с Великим князем Константином Романовым, Фетом, Майковым.

Аргументацией того, что Чайковский с полным правом может быть причислен к композиторам-философам, могут стать и его мысли, которыми он делился в письмах либо оставлял на полях прочитанных книг. В частности, на страницах «Этики» Спинозы, где философ рассуждает о том, что люди обращаются к идее Бога как к убежищу своего незнания, рукой Чайковского написано: «перечитать». Изучая

А. Шопенгауэра (имеется в виду книга «Мир как воля и представление»), Чайковский отвергает саму возможность не видеть в человеке ничего, кроме инстинкта, отказывая такой философии в пользе. Напротив, Вл. Соловьёв пленил композитора своим талантом и остроумием, осуществляя критику позитивизма, называющего метафизику вымыслом. В одном из писем к брату Анатолию Чайковский признаётся, что «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо³¹ позволила ему увидеть со стороны некоторые собственные слабости³².

Очевидно, что упоминание в переписке с близкими людьми имён философов, философских течений, названий книг философского характера выдаёт в композиторе не просто дилетанта-любителя. Речь идёт о человеке, который пытается найти основания для устойчивости собственной личности. Имеется в виду характерная для России второй половины XIX века ситуация, в рамках которой Чайковский, равно как и многие представители российской интеллигенции, стоял перед необходимостью познать смысл собственного существования. Он видел трагизм своего поколения в непрестанном поиске сомневающегося художника, склонного к скептицизму и пытающегося обрести мировоззренческие

²⁹ Асафьев Б. В. Инструментальное творчество Чайковского // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 238.

³⁰ Мень А. В поисках Пути, Истины и Жизни. Т. 4: Дионис, Логос, Судьба: Греческая религия и философия от эпох колонизации до Александра. М.: Гуманитарно-благотворительный фонд имени Александра Меня, 2009. С. 6.

³¹ Заметим, что Ж.-Ж. Руссо был не только философом, но и композитором. Его опера «Деревенский колдун», написанная во второй половине XVIII века, рассматривается историками музыки в качестве начальной точки отсчёта французской комической оперы.

³² Козырев А. П. П. И. Чайковский и философы...

основы то в одной «философской теории», то в другой³³.

Потому вполне закономерным оказывается и то, что интенсивность занятий философией наблюдается у Чайковского в самые трудные для него годы. По мысли А. Козырева, к таковым можно отнести: 1) время философского пессимизма композитора, вызванного неудачным браком, который закончился бегством от жены, что совпало с чтением Шопенгауэра; 2) конец жизни Чайковского, отмеченный созданием опер «Иоланта», «Пиковая дама», Пятой и Шестой симфоний.

С наибольшей полнотой о духовных метаниях Чайковского свидетельствует его пристальное внимание к работам Л. Толстого «Исповедь» и «В чём моя вера?». Об авторе «Исповеди» Чайковский высказался так: «Толстой — громадный и в высшей степени симпатичный мне талант»³⁴. О наличии точек соприкосновения между писателем и композитором в сфере духовной жизни свидетельствует следующий фрагмент письма Чайковского, адресованного Н. фон Мекк: «Читали ли Вы, дорогой друг, “Исповедь” графа Льва Толстого...? Она произвела на меня тем более сильное впечатление, что муки сочинения и трагического недоумения, через которые прошел Толстой, и которые он так удивительно хорошо высказал в “Исповеди”, и мне известны.

Но у меня просветление пришло гораздо раньше, чем у Толстого, вероятно потому, что голова моя проще устроена, чем у него, и ещё постоянной потребности в труде я обязан тем, что страдал и мучился менее Толстого [разрядка автора. — Г. Ш., Ш. М.]»³⁵.

Подчеркнём, что в числе базовых мировоззренческих установок обоих гениев, выработанных в процессе непрерывного духовного напряжения, Девятова называет такие концепты, как свет веры, цель и смысл жизни, смерть и бессмертие³⁶.

Заслуживает внимания и тот факт, что Чайковский был подписан на журнал «Православное обозрение», изучал книгу Э. Ренана «Жизнь Иисуса» и др. Вторя гуманизму Спинозы и Толстого, которые не различают злых и добрых, Чайковский пишет: «По крайней мере будем снисходительны к тем, которые в слепоте своей любят зло по врождённому инстинкту. Виноваты ли они в том, что существуют только для оттенка людей избранных? Имеем ли мы право отвечать им злом на зло? Нет, мы можем только повторять вместе с Христом: “Господи! Прости им, не ведают бо, что творят!”»³⁷.

Размышляя о христианстве, Чайковский мечтательно восклицал: «О, если бы люди могли быть христианами *не только по форме, а и по сущности* [курсив наш. — Г. Ш., Ш. М.], если бы все были

³³ П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк: переписка: в 4 т. / сост., ред., коммент. П. Е. Вайдман. Челябинск: МРІ, 2007. Т. 1. С. 110.

³⁴ Цит. по: Девятова О. Л. Указ. соч. С. 119.

³⁵ П. И. Чайковский об искусстве: избр. фрагменты писем, заметок, статей / вступ. ст. М. Бонфельда. Ижевск: Удмуртия, 1989. С. 175–176.

³⁶ Девятова О. Л. Указ. соч. С. 127–128.

³⁷ П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк: переписка... С. 183.

проникнуты теми простыми истинами христианской морали, в которых заключается вся правда жизни!»³⁸ И затем с горечью констатировал: «Увы, того никогда не будет, ибо тогда наступило бы царство вечного и совершенного добра, а мы по самой организации своей существа несовершенные, для которых понимание добра возможно в смысле изнанки зла... Мы как бы специально для того только и созданы, чтобы вечно бороться со злом, искать идеалов, добиваться вечной правды, но никогда не достигать цели»³⁹.

Наконец, окончательным доводом, обеспечивающим возможность рассматривать Чайковского в качестве композитора-философа, служит и то обстоятельство, что его философские воззрения находят своё воплощение в творениях мастера. Достаточно сказать, что Е. Китаева анализирует оперу Чайковского «Чародейка» в аспекте «религиозно-философской православной антропологии», что даёт российскому учёному «возможность увидеть в ней отражение сложнейшей метафизики трагедийного начала»⁴⁰.

Аналогичным образом оперу «Иоланта» Я. Платек и М. Раку связывают с пантеизмом Спинозы⁴¹. В то же время строки, исполняемые восточным лекарем, раскрывают специфику трансцендентальной чувственности, о которой писали Трубецкой и Флоренский и которая определяется неразрывностью тела и духа:

Два мира — плотский и духовный —
 Во всех явлениях бытия
 Здесь слились с волею верховной
 Как неразлучные друзья.
 На свете нету впечатленья,
 Что тело знало бы одно,
 Как всё в природе, чувство зренья
 Не только в нём заключено.
 И прежде чем открыть для света
 Плотские смертные глаза,
 Нам нужно, чтобы чувство это
 Познала вечная душа.
 Когда появится сознание
 Великой истины в уме,
 Тогда возможно, властитель мощный,
 Да, тогда возможно, что желанье
 Пробудит свет в её очах.

В данном контексте весьма показательным видится следующий момент. Согласно замыслу Чайковского, опера «Иоланта» должна завершаться в кромешной тьме, погружая зрителей в так называемый божественный мрак. То обстоятельство, что в современных постановках намерение композитора игнорируется, говорит лишь об одном: попытка Чайковского пробудить театральную публику и повести её к духовному свету не находит понимания у современных режиссёров, не имеющих представления о философии композитора.

Завершая краткий экскурс в историю «взаимоотношений» философии и музыки, складывающуюся на протяжении всего творческого пути Чайковского, выскажем следующее. Пытаясь погрузиться в объективируемые посредством музыки

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Китаева Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. С. 14.

⁴¹ Платек Я. М., Раку М. Г. Указ. соч.

глубины внутреннего мира художника, отвечая на вопросы, которые волновали его, заставляли переживать и метаться в поисках истины, мы с неизбежностью проникаем в структуры собственного опыта и сознания, без чего невозможен диалог творца и ценителя. Его подлинность оказывается действительной исключительно тогда, когда всякое музыкальное творение предстаёт в качестве «метафилософского жанра, где “мелос” и “логос” позволяют представить метафизический синтез и демонстрируют универсальную диалектику бытия в звуках и интонациях»⁴². Вне искомого диалога (философии и музыки) музыка остаётся в стороне от жизни человека, не вдохновляя его на духовное бодрствование. В итоге миссия музыки сводится к укра-

шению быта, что с неизбежностью приводит как к примитивизации её самой, так и к примитивизации потребляющего такую музыку индивида. Думается, обращение к опыту бытия философов-композиторов и композиторов-философов как ключевых фигур музыкальной эстетики позволит преодолеть этот замкнутый круг. Подобный подход коррелирует с биографическим методом, широко известным не только в искусствознании. Однако делая ставку на философов-композиторов и композиторов-философов, мы акцентируем внимание на духовной биографии. Её знание, как представляется, будет содействовать проекции музыкального этоса в область повседневной жизни человека, уподобляя последнюю подлинному творческому акту.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Маковецкая М. В., Селиверстова Н. А. Основные стратегии концептуализации музыкального значения // Философская мысль. 2022. № 1. С. 1–12. DOI: 10.25136/2409-8728.2022.1.37412
2. Лазуткина О. А. Синтез литературного портрета и «принципа айсберга» в произведениях Э. Хемингуэя // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 5. С. 96–99. DOI: 10.23670/IRJ.2022.119.5.123
3. Го Шаоин. Музыкально-философские искания Пауля Наторпа // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 127–136. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4- 127-136
4. Volkova P. S., Guo Shaoying, Huang Zehuan. The Small Contrapuntal Cycle in the Music of Paul Natorp // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 94–103. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.094-103
5. У Сянцзэ. «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 29–44. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

Информация об авторах:

Го Шаоин — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

Шао Мэнци — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

⁴² Чупахина Т. И. Русская музыка Золотого и Серебряного веков как социально-философский феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Омск, 2012. С. 8.

References

1. Makovetskaya M. V., Seliverstova N. A. Basic Strategies for Conceptualizing Musical Meaning. *Philosophical Thought*. 2022. No. 1, pp. 1–12. (In Russ.)
DOI: 10.25136/2409-8728.2022.1.37412
2. Lazutkina O. A. Synthesis of Literary Portrait and the “Iceberg Theory” in the Works of E. Hemingway. *International Research Journal*. 2022. Issue 5, pp. 96–99. (In Russ.)
DOI: 10.23670/IRJ.2022.119.5.123
3. Guo Shaoying. Musical and Philosophical Studies of Paul Natorp. *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 4, pp. 127–136. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-127-136
4. Volkova P. S., Guo Shaoying, Huang Zehuan. The Small Contrapuntal Cycle in the Music of Paul Natorp. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 94–103.
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.094-103
5. Wu Xiangze. Ferruccio Busoni’s Doktor Faust: Features of the Aesthetics. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 29–44. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

Information about the authors:

Guo Shaoying — Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Shao Mengqi — Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 08.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.09.2023

Принята к публикации / Accepted: 25.09.2023

Original article

УДК 78.072.3

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.047-057



The Musical Culture of the Russian Province in the Mirror of Prerevolutionary Periodicals*

Vera I. Yudina

Oryol College of Music,

Oryol, Russia,

udina@orel.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0387-0314>

Abstract. From the positions of systemic analysis, the author of the article determines the role of periodical press as an important source of research of the musical culture of the prerevolutionary Russian province. Against the background of the development of humanitarian knowledge, the studies of the musical provinces actualize the issue of the base of its scholarly field related to source studies. Particularly periodical press contains the basic information about the musical life of the prerevolutionary period of Russian history in all of its diversity. The periodical publications — from the capital cities and the periphery, the general and the specialized varieties — are specified on the basis of an elaborated classification. Emphasis is given to various printed material, different in its indication of genre, devoted to musical life in various cities of the Russian Empire — analytic sketches, survey correspondence, articles on music history, and informational-advertising production. The question is broached of the genre-related and stylistic transformation of musical journalism from descriptive overviews to articles of a problem-based culturological character. The participation of the activists of musical culture from a number of Russian cities in the formation of the areal tradition of musical criticism, the intensification of artistic connections between the provinces and the two Russian capital cities, the evolution of musical life in different cities (for example, in Odessa, Tiflis, Kharkov, etc.) — all of these are disclosed in the article. The musical periodical press of various provincial regions of Russia, represented by materials that are diverse in their genre and territorial affiliation, which has undergone a significant transformation of its content during the course of the entire 19th and the early 20th century, has made a significant contribution to the formation and the development of Russian music criticism and Russian musical culture in general.

* The article was prepared for the International Scientific Conference “Music Science in the Context of Culture. Musicology and the Challenges of the Information Age,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on October 27–30, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22033.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Vera I. Yudina, 2023

Keywords: musical culture of the Russian province, periodical press, musical advocacy journalism, province studies, musical historiography

For citation: Yudina V. I. The Musical Culture of the Russian Province in the Mirror of Prerevolutionary Periodicals. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 47–57. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.047-057

Музыкальное краеведение

Научная статья

Музыкальная культура русской провинции в зеркале дореволюционной периодики**

Вера Ивановна Юдина

*Орловский музыкальный колледж,
г. Орёл, Россия,*

udina@orel.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0387-0314>

Аннотация. С позиций системного анализа автор статьи определяет роль периодической печати как важного источника исследований музыкальной культуры дореволюционной русской провинции. На фоне развития гуманитарного знания музыкальная провинциология актуализирует проблему источниковедческой базы своей научной области. Именно периодическая печать содержит основную информацию о музыкальной жизни дореволюционного периода отечественной истории во всём её многообразии. На основе разработанной классификации обозначены периодические издания — столичные и периферийные, общие и специальные. Выделены различные по жанровому признаку печатные материалы, посвящённые музыкальной жизни городов Российской империи, — аналитические очерки, обзорные корреспонденции, музыкально-исторические статьи, информационно-рекламная продукция. Затронут вопрос жанровой и стилистической трансформации музыкальной публицистики от описательных обзоров к статьям проблемно-культурологического характера. Раскрывается участие деятелей музыкальной культуры ряда российских городов в формировании местной музыкально-критической традиции, укреплении художественных связей провинции со столичными городами, эволюции музыкальной жизни (например, Киева, Одессы, Тифлиса, Харькова и др.). Представленная разнообразными по жанру и территориальной принадлежности материалами, прошедшая на протяжении XVIII — начала XX века значительную содержательную трансформацию, музыкальная периодика

** Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыковедение в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22033.

регионов России внесла значительный вклад в становление и развитие русской музыкальной критики и отечественной музыкальной культуры в целом.

Ключевые слова: музыкальная культура российской провинции, периодическая печать, музыкальная публицистика, провинциология, музыкальная историография

Для цитирования: Юдина В. И. Музыкальная культура русской провинции в зеркале дореволюционной периодики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 47–57. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.047-057

Notwithstanding the active interest on the part of contemporary humanitarian scholarship towards the issues of Russian provincial journalism [1; 2; 3], its musical component has remained very little studied up to the present. This pertains especially to the prerevolutionary period of the history of Russian music, which has been traditionally viewed predominantly as the musical life of the two Russian capitals with only sporadic “peripheral interspersing.” The latter may include the indication towards the parochial background of some of the outstanding representatives of the Russian compositional school, as well as mention of premieres of isolated musical

compositions in various gubernia capitals and district centers, etc.¹

The present century has witnessed active development of musical regional studies: research works have appeared devoted to the musical culture of separate cities and the oblasts of Russia (such as Lolita Brandobovskaya’s work elucidating Vyatka, Nina Drozdetskaya’s work about Tver, Elena Kazmina’s work about Tambov and Irina Kozlovskaya’s work about the Ural region).² These works are of very diverse character. Some of them present monographic studies, sketches, musical pages of the history and contemporaneity of the authors’ native regions, which share the traditions of

¹ Analogous characterizations are also present in the traditional historiography of Western European music, when, for example, it refers to the various periods of J. S. Bach’s life and work (Cöthen — Weimar — Leipzig), or on the influence of the folk traditions of the various regions of Poland on the originality of genre of Chopin’s Mazurkas. It appears, however, that such outward comparison requires a deeper methodological developmental work, beginning with the dichotomy of “capital vs province” as a relevant culturological modus of research in the conditions of European and Russian musical culture.

² Brandobovskaya L. V. *Deyatel'nost' Vyatskogo muzykal'nogo i tserkovno-pevcheskogo Obshchestv na rubezhe XIX–XX vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Activities of the Musical and the Church Singing Societies at the Turn of the 19th and the 20th Centuries: Thesis for Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts): 17.00.02]. Magnitogorsk, 2004. 24 p.; Drozdetskaya N. K. *Muzykal'naya zhizn' Tveri i Tverskoi gubernii do 1917 goda: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Musical Life of Tver and the Tver Gubernia Before 1917: Thesis for Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts): 17.00.02]. St. Petersburg, 2006. 19 p.; Kazmina E. O. *Muzykal'naya kul'tura Tambovskogo kraya: 1786–1917: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Musical Culture of the Tambov Region from 1786 to 1917: Thesis for Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts): 17.00.02]. Moscow, 2000. 26 p.; Kozlovskaya I. P. *Muzykal'naya zhizn' ural'skoi provintsii kontsa XIX — nachala XX vekov: na primere Permskogo kraya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Musical Life of the Urals Provinces in the Late 19th and Early 20th Centuries: On the Example of the Perm Region: Thesis for Dissertation for the Degree of Cand.Sci. (Arts): 17.00.02]. Novosibirsk, 2008. 23 p.

descriptive regional studies of the mid-20th century.

Along with these, we encounter research works that provide an integrated view of the history of the music of the Russian regions, analyze separate varieties of genre of the musical culture in the context of the local traditions — theater, choral singing, chamber music and orchestral music. An increased amount of attention is given to the culturological aspects of provincial musical culture: the interconnections between folkloristic and professional musical thinking, the mutual influences of the center and the periphery, and compositional activities in the context of the regional tradition.³ [4]

In general, the necessity of a systemic-functional analysis of the issue of the musical culture of the Russian province in the context of a cultural discourse is generally acknowledged. [5] In particular, in Volume 10B of the academic edition of *Istoriya russkoi muzyki* [*A History of Russian Music*] the musical life of the provincial Russian cities of the late 19th and early 20th centuries is essentially examined for the first time in the diversity of its manifestations: this especially holds true for the specialized sections of this edition; *Musical Theater in the Province* (written by Evgeny Levashev, Nadezhda Teterina et al.) and *Concert Life in the Provinces* (written by Svetlana Lashchenko).⁴

All of this testifies of the relevance of musical province studies as a scholarly sphere representing musical life in Russia outside of its two capitals — in the totality of the practical-institutional forms, the artistic artefacts proper (the phenomena, tests and musical compositions) reflecting their symbolism and the metaphysics of the Russian province.⁵

The issue of musical life in the Russian province bears a complex character, which is stipulated, among other things, by the diverse attributes of the sources. The latter include documents from governmental and social organizations, administrative-legislative acts, referential and statistic materials, memorial and artistic literature — however, the periodical press remains of greater importance. In respect to the prerevolutionary state of Russian music history, the periodical press, in particular — both that from the two capitals and from the periphery, the general and the specialized — “presents the main concentration of factual information of the musical culture of that time. It provides the main source, upon study of thoughts about music. First of all, it makes it possible to determine the place of music in social existence. In critical presentations there have been demands, views and tastes expressed which exerted their influence on the process of development of musical culture.”⁶

³ Yudina V. I. *Muzykal'naya provintsiologiya. Teoriya. Istoriya. Praktika: monografiya* [*Musical Province Studies. Theory. History. Practice: Monograph*]. Oryol: OGU, 2011, pp. 92–94.

⁴ *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [*History of Russian Music: in 10 Volumes*]. Edited by Yu. V. Keldysh, O. E. Levasheva, A. I. Kandinsky. Moscow: Muzyka, 1983–2011. Vol. 10B: The Years 1890–1917. L. O. Akopyan et al. 2004. 1070 p.

⁵ Udina V. I. Musical Provincial Studies: Towards Institutionalization of the Scientific Sphere. *Art & Culture Studies*. 2019. No. 1 (27), pp. 214–225.

⁶ Petrovskaya I. F. *Istochnikovedenie istorii russkoi muzykal'noi kul'tury XVIII — nachala XX veka.* [*Source Studies of the History of Russian Musical Culture from the 18th to the Early 20th Century*]. Moscow: Muzyka, 1983. P. 11.

In definition of the research base of the analyzed problem, of distinct significance are reference books, manuals and catalogues of both the prerevolutionary period,⁷ [6] and the vivid specimens of Soviet musical historiography.⁸ Special mention is merited by the voluminous *Muzykal'naya bibliografiya russkoi periodicheskoi pechati XIX veka* [*Musical Bibliography of the Russian Periodical Press of the 19th Century*] (compiled by Tamara Livanova et al).⁹ In the material, systematized according to the factual-thematic, monographic principle, the provincial periodical press of a significant geographical scale — from Arkhangelsk to Tomsk — is highlighted separately. The value of the present work is also due to the annotations accompanying each registered article, concisely disclosing the content of the publication, as well as the introductions to each of the six issues, wherein the major tendencies of development of prerevolutionary musical criticism and the circle of issues topical for each cultural-historical period are highlighted.

The periodical press providing the source for study of provincial musical life is diverse. It includes the general newspapers (the social-political and the literary), beginning with the St. Petersburg *Vedomosti* [*Gazette*] of the first half of the 18th century, as well as

the specialized (the artistic and the properly musical) varieties — from the *Aziatskii muzykal'nyi zhurnal* [*Asiatic Musical Journal*] and *Literaturnoe pribavlenie k "Nuvellistu"* [*Literary Supplement to the "Novellist"*] of the first half of the 19th century.

Both kinds of periodicals were published in the capital cities (St. Petersburg, Moscow) and in the provincial cities (Astrakhan, Kazan, Odessa, Oryol). Overall, towards the early 20th century in Russia there were around forty periodical editions, journals and newspapers devoted to music.¹⁰

In the general periodicals the events pertaining to the musical life of the provinces were fixated in the articles and notes of generalized (overviews of social life, annals, separate information) and specialized types (the development of opera theater in different cities, concert life and tours) (see: [7]). A rather widespread type of Russian prerevolutionary press was formed by various news items, when the pages of the newspapers and journals of St. Petersburg and Moscow included publications of numerous "News from the Locations" or "Letters" from gubernia towns with information about beneficiary concerts organized by music lovers (amateur and professional performers), tours of serf orchestras and theaters, musicians from

⁷ Lisovskiy N. M. *Obozrenie literatury po teatru i muzyke za 1889–1891 gg.: bibliograficheskii ocherk* [*Overview of Literature on Theater and Music for the Years 1889–1891: Bibliographical Sketch*]. St. Petersburg: Printers of the Imperial St. Petersburg Theaters, 1893. 62 p.

⁸ Bernandt G. B., Yampolskiy I. M., Kiseleva T. E. *Kto pisal o muzyke. Biobibliograficheskii slovar' muzykal'nykh kritikov i lits, pisavshikh o muzyke v dorevolyutsionnoi Rossii i SSSR. T. 1–4* [*Who Wrote About Music. Bibliographical Dictionary of Critics and Persons Who Wrote about Music in Prerevolutionary Russia and the USSR*]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1971–1989.

⁹ *Muzykal'naya bibliografiya russkoi periodicheskoi pechati XIX veka: v 6 vyp.* [*Musical Bibliography of 19th Century Russian Periodical Press: in 6 Issues*]. Compiled by T. N. Livanova et al. Moscow: Muzgiz, 1960–1979.

¹⁰ Stupel A. M. *Russkaya mysl' o muzyke 1895–1917. Ocherk istorii russkoi muzykal'noi kritiki* [*A Sketch of the History of Russian Music Criticism*]. Leningrad: Muzyka, 1980. P. 50.

abroad, about the organization of music societies, both philharmonic and orchestral. Among the leading periodical editions of the first half of the 19th century were: *Otechestvennye zapiski* [*Notes from the Homeland*], *Severnaya pchela* [*Northern Bee*], *Moskvityanin* [*Muscovite*] and *Moskovskii telegraf* [*Moscow Telegraph*]. Especially aimed at the provincial reader was the well-known St. Petersburg-based journal *Biblioteka dlya chteniya* [*Library for Reading*], as well as the specialized journal devoted to theater and literature, *Panteon russkogo i vsekh yevropeyskikh teatrov* [*Pantheon of the Russian and All the European Theaters*] (starting from 1850, simply called *Panteon* [*Pantheon*]).

In the late 1830s, with the development of the regional periodical press, the *Gubernskie vedomosti* [*Provincial Gazette*], which were published all over the country, become a sort of chronograph of the cultural life of the province. In their unofficial sections — the “Additions,” as they were called before 1845 — statistic, historical-literary and ethnographic supplements, as well as numerous announcements concerning musical life in the regions were published. In the 1860s, special sections appeared in the *Vedomosti* [*Gazette*] (such as “Inner Survey,” “Zemstvo Annals,” “Metropolitan and Provincial Chronicles,” etc.) aimed at describing local life in the provinces.

The tendency towards intensification of the musical-analytical overviews, in general, and in the provincial constituents of musical life, in particular, can be observed in both the metropolitan and provincial press. The originally emergent informational-advertising tradition was supplemented by the appearance of articles of a synoptic-historical type (such as those dealing with the development of operatic entrepreneurship or of concert practice), or of a problem-based

character (such as those dealing with issues of musical education), which was aided by the process of development of musical-critical thought in Russia, as well as involvement of professional publicists and musical analysts in the general and specialized press.

Initially, the authors of the musical articles were the publishers, the editors of the newspapers and journals themselves, as well as literati. Thereby, correspondences from provincial areas in metropolitan periodicals were published by Faddei Bulgarin (in *Severnaya pchela* [*Northern Bee*], published by him starting from the second half of the 1820's and, later, in *Syn otechestva* [*Son of the Fatherland*]) and Alexander Ulybyshev (in *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*St. Petersburg Gazette*], *Severnaya pchela* [*Northern Bee*] and the *Literaturnoe pribavlenie k “Nuvellistu”* [*Literary Supplement to the “Novellist”*], published in the 1850s).

In the provincial press, the role of the musical journalists was frequently played by interested music lovers, who presented the corresponding position — not as much analytic and critical, as descriptive and amateur — in the evaluation of the particular events that interested them. Although these publications have not left a deep imprint in the history of musical criticism, nonetheless, they contain valuable evidential material, including that pertaining to music culture. Such materials were frequently published without any signature, or with pseudonyms. Among them we must highlight two authors who frequently had their reviews published in the 1850s — Viktor Kuzin (*Voronezhskie gubernskie vedomosti* [*Voronezh Gubernia Gazette*]) and Vladimir Sollogub (*Kavkaz* [*Caucasus*]).

Gradually, with the inflow of specialist critics and professional publicists into journals and newspapers, the approach

in the evaluation of the music life was enhanced, and the level of artistic-aesthetic analysis, including that pertaining to the role of music in provincial culture, was raised. Most noteworthy was the appearance of an article by Alexander Serov in the provincial *Odesskii vestnik* [Odessa Gazette] for 1847, where the future celebrated music critic and composer presented the master, Ferdinand Galais as “an unexpected and rare phenomenon in the small gubernia city, so remote from the capital cities.”¹¹

In the provincial publications of special interest are the analytical materials of Gustav Hess de Calve (*Ukrainskii vestnik* [Ukrainian Gazette], Kharkov, published in the late 1810s), Alexander Gatsiskii (*Nizhegorodskie gubernskie vedomosti* [Nizhny Novgorod Gubernia Gazette] and *Nizhegorodskii yarmarochnyi spravochnyi listok* [Nizhny Novgorod Nundinary Referential Folio], from the 1860's to the 1880's), Ivan Larionov (*Saratovskii spravochnyi listok* [Saratov Referential Folio], from the 1870s and the 1880s), and Nikolai Zagoskin (the Kazan-based *Volzhskii vestnik* [Volga Gazette], from the 1880s and the 1890s). In their due times, various separate provincial cities and towns began to form their own traditions of music criticism stipulated by a rather high level of musical culture of the respective region, overall. Thus, the musical life of Kiev appears on the pages of the publications of singer and theater producer Iosif Setov (*Kievlyanin* [Native of Kiev] and *Kievskii listok* [Kiev Folio], from the 1850s to the 1870s), pianist, pedagogue and musical critic Victor Chechott (numerous Kiev-based editions from the 1860s to the

1910s — *Zarya* [Dawn], *Kievskoe slovo* [Kiev Word], *Kievlyanin* [Native of Kiev] and *Kievskaya gazeta* [Kiev Newspaper]). The news of the musical life of Odessa from the second half of the 1850s were presented on the pages of *Odesskii vestnik* [Odessa Gazette], *Novorossiiskii telegraf* [Novorossiisk Telegraph] and *Odesskii listok* [Odessa Folio] by Konstantin Kartamyshev (under the pseudonym “K. K.”), and Ivan Kuzminsky (under the pseudonym “Bemol” [“Flat”]); Lev Kupernik published his musical articles on the pages of *Odesskie novosti* [Odessa News]. The musical Tiflis from the last quarter of the 19th century to the early 20th century is imprinted on the pages of the local editions *Tiflisskii listok* [Tiflis Folio], *Kavkaz* [Caucasus] and *Kavkazskii vestnik* [Caucasus Gazette] in the articles of Alexander Amfiteatrov, Genary Korganov and Vasily Korganov. Among the articles of musical overviews in the provincial press, especially noteworthy are the musicians who won fame throughout Russia — composers and folklorists Kostantin Vilboa (*Khar'kovskie gubernskie vedomosti* [Kharkov Gubernia Gazette] in the 1860s and 1870s), Piotr Sokalsky (published in all the aforementioned periodicals of Odessa in the 1870s and the 1880s under the pseudonym “Fagot” [“Bassoon”]) and Alexander Zataevich (*Varshavskii dnevnik* [Warsaw Diary] in the 1900s and 1910s).

The very high level of provincial musical journalism is testified by the fact that some of the authors collaborated with various publications in the capital cities, becoming their local correspondents. For example, Gustav Hess de Calve and Piotr Sokalsky

¹¹ Serov A. N. Muzykal'noe izvestie [Musical News]. *Stat'i o muzyke: v semi vyp. Vyp. 1. 1847–1853* [Articles about Music: In Seven Issues. Issue 1. 1847–1853]. Comp. and with Comment. by Vl. Protopopov. Moscow: Muzyka, 1984. P. 7.

had their articles published in the *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [*St. Petersburg Gazette*] (in the 1830s and in the 1870s and 1880s, respectively), Lev Kupernik — in the *Russkie vedomosti* [*Russian Gazette*] and Genary Korganov — in the *Nuvellist* [*Novellist*] and the *Novoe obozrenie* [*New Review*]. The process of engaging regional music critics into the metropolitan press intensified in its activities due to the development of the specialized musical periodical press. Victor Chechott cooperated with the *Muzykal'nyi listok* [*Musical Folio*], the *Muzykal'noe obozrenie* [*Musical Review*], the *Bayan* and the *Artist*; Ivan Larionov in the 1880s became a special correspondent of *Muzykal'noe obozrenie* [*Musical Review*] in Saratov; Vasily Korganov had his articles published in *Bayan* and *Muzykal'no-teatral'naya gazeta* [*Musical and Theater Newspaper*]; and Piotr Sokolsky's articles appeared in *Muzykal'nyi listok* [*Musical Folio*], *Muzykal'noe obozrenie* [*Musical Review*] and *Bayan*.

The musical periodical editions of the late 18th and early 19th centuries presented compilations of sheet music, which were published more or less regularly. With the appearance of properly musical periodical publications (compiled of articles about music, rather than sheet music) in the middle of the 19th century in the capital cities, questions concerning musical life in the provinces were examined first among the other reviews, and then in special sections, bearing the title: “Correspondence from the Provinces” (published in a number of editions, such as the weekly *Russkii muzykal'nyi vestnik* [*Russian Musical Gazette*], published by the editors Alexander Astafiev and Victor Mandelstam, St. Petersburg, 1880–1882), “Music in the Provinces” (published in the *Russkaya muzykal'naya gazeta* [*Russian Musical Newspaper*] by

Nikolai Findeizen, St. Petersburg, 1894–1918), “Provincial Chronicles” (published in *Teatr i iskusstvo* [*Theater and Art*], weekly illustrated journal by the editors Zinnaida Timofeeva and Alexander Kugel, St. Petersburg, 1897–1918), and “Provincial Information” (published by *Muzykal'no-teatral'nyi sovremennik* [*Musical-Theatrical Contemporary*], weekly edition on music and theater, published by editor Emiliy Borman, St. Petersburg, 1900–1901).

During the development of specialized musical press in the capital cities in the second half of the 19th century, the attention given by it to the provincial musical events stimulated the publication of musical newspapers and journals in various gubernia cities and towns. They were directed to a considerable degree at the local musical problem range of the particular region, including the latter's correlation with the musical life of the capital cities. In the 20th century the following periodicals were published: *Muzykal'noe samoobrazovanie (muzyka doma, v shkole i na estrade)* [*Musical Self-Education (Music at Home, in School and on Stage)*], biweekly newspaper, Odessa, 1906–1907); *Muzyka gitarista* [*Guitarist's Music*], monthly musical and literary journal edited by Alexei Afromeev (published in Tyumen during the years 1907–1910 under the titles of *Gitarist* [*Guitarist*] and *Akkord* [*Chord*]); *Gusel'ki yarovchaty* [*Gusli Made of Maple*], monthly popular musical and literary journal published by Vasily Lebedev (Tambov — Novgorod, September 1907 — December 1914); *Bayan*, monthly accessible people's singing journal published by editor Polikarp Bogdashev (Tambov, 1907–1909); the weekly periodicals *Nizhegorodskie muzykal'nye novosti* [*Nizhny Novgorod Musical News*] published by Vladimir Dianin (Nizhny Novgorod, 1909–1910), *Muzykal'no-literaturnyi vestnik* [*Musical*

and *Literary Gazette*] (Elizavetgrad, 1913–1914), *Gomel'skii muzykal'no-teatral'nyi vestnik* [*Gomel Music and Theater Gazette*] (1914, published in St. Petersburg), and *Yuzhnyi muzykal'nyi vestnik* [*Southern Musical Gazette*] by the publisher and editor, “free artist” Nikolai Martsenko (Odessa, 1915–1917).

The musical life of the provincial cities was illuminated in various materials of the periodical press diverse in their characters — from concise information about the events of the local musical life to unfolded journalistic articles and historical survey devoted to particular sides of musical practice (opera theater, salon music-making, concert activities) and personalia. A significant part of materials published daily by the metropolitan and provincial press about the musical life in the different regions of Russia was comprised of articles, obituaries, ethnographic presentations, critical-biographical surveys, advertisements and announcements. Of considerable interest is the publication of memoirs, recollections and other materials of personal sources. Any publication, in itself, depending on its scale and aim, could be of a one-time or a continuing type.

Against the background of other sources of study of the musical culture of the Russian

province — documents of personal character (memoirs, reminiscences), referential-statistic materials, administrative-legislative acts — the special value of the prerevolutionary periodicals is determined by its cultural-historical component. Not only the events of musical life in the different regions of Russia are imprinted on the pages of the press, but also the names of numerous performers and authors “of the local scale”: the artistic tastes and interests of the broad public remaining beyond the boundary of the official metropolitan circle found reflection in them. All of this makes it possible to form a clear perception of musical routine, which comprises a deep stratum of the being of the Russian art of music (see, for example: [8]).

The presented analysis shows that the periodical press vividly demonstrates, as no other source does, the place of music in social existence of the prerevolutionary Russian province. Presented by materials greatly diverse in their genres and territorial affiliation, having undergone a significant transformation of content during the time period between the 18th and the early 20th centuries, the musical periodic press of the various regions of Russia has made a significant contribution to the formation and development of Russian music criticism and Russian musical culture in general.

References

1. Polyakova E. V. Concept Sphere of the Provincial Periodicals of the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries. *Theoretical and Practical Problems of the Development of Modern Humanities: Materials of the VII International Scientific and Practical Conference*, Ufa, April 23, 2021. Ufa: Bashkir State University. 2021, pp. 215–217. (In Russ.) DOI: 10.33184/tpprsgn-2021-04-23.30
2. Zhilyakova N. V., Esipova V. A., Shevtsov V. V., Mogilatova M. V. Censorial History of Provincial Journalism (on the Materials of Periodical Press of the Ante-revolutionary Tomsk Province). *Russian Foundation for Basic Research Journal. Humanities and Social Sciences*. 2021. No. 2 (104), pp. 87–103. (In Russ.) DOI: 10.22204/2587-8956-2021-104-02-87-103

3. Kosheleva A. I. Communication Space of the Provincial Official Periodical Press of Russia in the Middle of the XIX Century. *Vestnik of Orenburg State Pedagogical University. Electronic Scientific Journal*. 2018. No. 2 (26), pp. 166–175. (In Russ.) DOI: 10.32516/2303-9922.2018.26.11
4. Valkova V. B. Provincial Conflicts: Concerning the Issue of “the Center vs the Periphery” in the Activities of the Imperial Russian Musical Society. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 140–147. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.140-147
5. Yudina V. I. Musical Culture of a Provincial City through the Lens of Artistic Urbanism. On the Problem Statement. *Journal of Integrative Cultural Studies*. 2019. Vol. 1, No. 2, pp. 134–140. (In Russ.) DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-134-140
6. Radzetskaya O. V. The Music Publishing Catalogues of Provincial Music Stores in the Second Half of the 19th and the Early 20th Centuries: “M. Bernard” and “Vostochnaya Lira” (from the Collections of the Russian State Library). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 134–142. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.134-142
7. Udina V. I. The Metamorphoses of Musical Theater in the Culture of Pre-revolutionary Russian Province. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022. No. 46, pp. 224–236. (In Russ.) DOI: 10.17223/22220836/46/19
8. Salambieva A. V. Advertising and the Needs of Provincial Urban Society (On Materials of the Grozny Periodicals in the Early 20th Century). *Bulletin of the Academy of Sciences of the Chechen Republic*. 2018. No. 6 (43), pp. 68–74. (In Russ.) DOI: 10.25744/vestnik.2018.43.6.011

Information about the author:

Vera I. Yudina — Dr.Sci. (Culturology), Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Teacher of Music Theoretical Disciplines.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Полякова Е. В. Концептосфера провинциальной периодической печати второй половины XIX — начала XX в. // Теоретические и практические проблемы развития современной гуманитарной науки: материалы VII Международной научно-практической конференции, Уфа, 23 апреля 2021 года. Уфа: Башкирский гос. ун-т, 2021. С. 215–217. DOI: 10.33184/tpprsgn-2021-04-23.30
2. Жиликова Н. В., Есипова В. А., Шевцов В. В., Могилатова М. В. Цензурная история провинциальной журналистики (на материалах периодической печати дореволюционной Томской губернии) // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2021. № 2 (104). С. 87–103. DOI: 10.22204/2587-8956-2021-104-02-87-103
3. Кошелева А. И. Коммуникационное пространство провинциальной официальной периодической печати России в середине XIX века // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. 2018. № 2 (26). С. 166–175. DOI: 10.32516/2303-9922.2018.26.11
4. Valkova V. B. Provincial Conflicts: Concerning the Issue of “the Center vs the Periphery” in the Activities of the Imperial Russian Musical Society // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4, pp. 140–147. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.140-147

5. Юдина В. И. Музыкальная культура провинциального города в оптике художественной урбанистики. К постановке проблемы // Журнал интегративных исследований культуры. 2019. Т. 1, № 2. С. 134–140. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-2-134-140

6. Радзецкая О. В. Нотоиздательские каталоги провинциальных музыкальных магазинов второй половины XIX — начала XX века: «М. Бернард» и «Восточная лира» (из фондов Российской государственной библиотеки) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 134–142. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.134-142

7. Юдина В. И. Метаморфозы музыкального театра в культуре дореволюционной российской провинции // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 224–236. DOI: 10.17223/22220836/46/19

8. Саламбиева А. В. Повседневная жизнь жителей Грозного (по материалам периодической печати начала XX в.) // Вестник Академии наук Чеченской Республики. 2018. № 6 (43). С. 68–74. DOI: 10.25744/vestnik.2018.43.6.011

Информация об авторе:

В. И. Юдина — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин.

Received / Поступила в редакцию: 04.09.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 22.09.2023

Accepted / Принята к публикации: 25.09.2023

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067



«Песенная опера» 1930–х годов: в поисках новой поэтики жанра

Татьяна Ивановна Науменко

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

t.naumenko@gnesis-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>

Аннотация. Современные исследования оперы сталинского периода касаются прежде всего советского «оперного проекта» (Екатерина Власова, Марина Фролова-Уокер): задуманный на высоком градусе амбициозности, он в итоге оказался фактически провальным. Огромное количество опер, созданных на протяжении 1930–1940-х годов, за немногими исключениями, канули в безвестность: их значительная часть никогда не увидела сцены и сохранилась лишь в материалах архивов. Одной из главных причин называется низкий художественный уровень подавляющей части оперного материала. Тем не менее оценки современников были далеко не так категоричны. В них, наряду с вполне справедливой критикой многих оперных опусов, содержались попытки понять причины, по которым советская опера, получавшая беспрецедентную по своему масштабу поддержку государства, так трудно приспособилась к новым социокультурным условиям.

В настоящей статье предпринимается попытка осмысления феномена так называемой песенной оперы: с этой целью предлагается рассмотрение одного из показательных периодов её развития. Он охватывает пятилетие — с 1936-го (выход статьи «Сумбур вместо музыки», создание Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР) до 1940 года (проведение Всесоюзной оперной конференции). В этот период было создано наибольшее число опер (песенных — около 30), введено в практику представление вновь созданных произведений и последующее их обсуждение в Комитете по делам искусств. Значительное число публикаций этих лет также было посвящено проблемам оперы. Дискуссии об оперном искусстве получили небывалый размах и способствовали формированию комплексных представлений об эстетическом эталоне советской оперы. Само же эталонное оперное произведение так и не было написано.

Статья основана на анализе архивных материалов и документов, часть которых вводится в научный оборот впервые.

Ключевые слова: архивные документы, советский оперный проект, песенная опера, поэтика жанра

Для цитирования: Науменко Т. И. «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 58–67.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067

Cultural Heritage in Historical Assessment

Original article

The “Song Opera” of the 1930s: In Search for New Poetics of the Genre

Tatiana I. Naumenko

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
t.naumenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>

Abstract. Contemporary researchers of opera of the Stalin period primarily touch upon the Soviet “opera project” (Ekaterina Vlasova, Marina Frolova-Walker): conceived on a high level of ambitiousness, it became virtually a failure. An immense number of operas created during the course of the 1930s and the 1940s, with a small number of exceptions, slipped into obscurity: a significant part of them has never seen the stage and has been preserved only as archival materials. One of the main reasons is mentioned as the low artistic level of the overwhelming part of the opera material. In them, along with rather fair criticism of many opera works, there were attempts to understand the reasons why Soviet opera, which received a level of government support unprecedented in its scale, adapted itself to the new sociocultural conditions with such great difficulty.

In the present article the attempt is made to comprehend the phenomenon of the so-called song opera: with this aim the examination of one of the most illustrative periods of its development is proposed. It spans the period of five years — from 1936 (the year the article *Muddle Instead of Music* came out and the Committee for the Affairs of Art was created affiliated with the Council of People’s Commissars of the USSR) until 1940 (the All-Union Opera Conference was held). During this period the greatest number of operas was composed (including 30 song operas), presentations of newly created compositions and the subsequent discussion of them in the Committee for the Affairs of Art was brought into practice. A considerable number of publications from these years was devoted to the issues of opera. The discussions of the art of opera received unprecedented caliber and were conducive to the formation of complex perceptions of the aesthetic etalon of Soviet opera. However, the etalon operatic composition was never written.

The article is based on analysis of archival materials and documents, part of which is being brought into scholarly use for the first time.

Keywords: archival documents, Soviet opera project, song opera, poetics of genre

For citation: Naumenko T. I. The “Song Opera” of the 1930s: In Search for New Poetics of the Genre. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 58–67. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067

В современных исследованиях оперы сталинского периода можно обнаружить определённые смысловые точки, вокруг которых группируются ключевые выводы многих отечественных и зарубежных музыковедов. Они касаются прежде всего советского «оперного проекта» (Е. Власова [1], М. Фролова-Уокер¹): задуманный на высоком градусе амбициозности, он в итоге оказался фактически провальным. Огромное количество опер (несколько сотен, созданных на протяжении 1930–1940-х годов), за немногими исключениями, канули в безвестность: их значительная часть никогда не увидела сцены и сохранилась лишь в материалах архивов. Одной из главных причин забвения называется низкий художественный уровень подавляющей части оперного материала.

В данной статье предпринимается попытка дать обзор некоторых фактов, связанных с поисками поэтики так называемой советской классической оперы в один из показательных периодов её развития. Он охватывает пятилетие — с 1936-го (выход статьи «Сумбур вместо музыки», создание Комитета по делам искусств СССР) до 1940 года (проведение Всесоюзной оперной конференции). В этот период было создано наибольшее число опер (песенных — около 30), в том числе «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Мастер из Кламси» («Кола Брюньон») Д. Кабалевского, — то есть наиболее яркие образцы жанра.

При этом представляется важным отойти от мейнстрима, сложившегося в современных взглядах на советскую оперу и обратиться к голосам её современников — композиторов, музыковедов и других участников, прямых и косвенных. В 1936 году именно на их долю выпал поиск поэтики нового оперного жанра, который до того времени не имел прецедентов. Песенная опера, таким образом, стала одним из первых советских оперных феноменов, попавших в фокус внимания и, как следствие, в последующую разработку (см.: [2]).

Поворот оказался действительно крутым: в одночасье он сбил все привычные ориентиры. Была поставлена задача создания советской классической оперы, тогда как не существовало практически ни одного произведения, которое могло бы послужить убедительным образцом нового оперного стиля. Время от времени начинались поиски виноватых в сложившемся положении: меняли дирижёров, директоров театров, ответственных партийных чиновников. Много критики и на совещаниях, и в публикациях звучало в адрес музыковедов, якобы ведущих уклончивую политику («Боясь острой темы, они берут Шопена и анализируют. А что, человек мёртвый, всё спокойно»²) и при этом не желающих помогать Шостаковичу и другим композиторам, как тогда говорилось, «найти правильные интонации»³.

На этом фоне опера «Тихий Дон» заслуживает особого упоминания. В силу

¹ Frolova-Walker M. The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin* // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18. Issue 2, pp. 181–216. DOI: 10.1017/S0954586706002163

² Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 2-й день. 12 мая 1937 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 270. Л. 7.

³ Там же.

сложившихся обстоятельств она была назначена на роль эстетического эталона, хотя и с многочисленными оговорками. На одном из совещаний Лев Степанов не без иронии заявил: «Каждый театр сейчас мечтает поставить “Тихий Дон”»⁴.

И в самом деле, при обсуждении конкретных оперных произведений композиторы стали ощущать за своей спиной призрак «Тихого Дона». Когда спустя пять лет А. Шавердян писал, что опера Держинского вызвала многочисленные подражания и породила целое направление в нашей оперной литературе⁵, он, вероятно, понимал, что это было жёстко обусловлено сложившимися обстоятельствами. С этой оперой сравнивали всё: от либретто до характера отдельных песен.

Уже весной 1936 года театры заявили о начале работы над целым рядом опер. Большой театр в числе готовящихся к постановке назвал оперы «Декабристы» Ю. Шапорина, «Ревизор» Д. Шведова и «Кола Брюньон» Д. Кабалевского; Большой Ленинградский оперный театр — оперу «Анна Колосова» В. Щербачёва; Украинский театр оперы и балета — «Платон Кречет» Ю. Мейтуса, «Тарас Шевченко» В. Борисова и «Неизвестные солдаты» Ф. Козицкого. Театр имени В. И. Немировича-Данченко сообщил, что сделал ряд заказов на сочинение новых произведений — в их числе назывались опера «Разгром» по роману А. Фадеева, которая была заказана Т. Хренникову, а также некая опера (в стенограмме название не приводится), которую должен был

писать А. Хачатурян⁶. Малый Ленинградский оперный театр представил список из девяти ещё не написанных советских опер — об этом обязательстве появилась даже специальная заметка в «Литературной газете»⁷. В их числе значились «Поднятая целина» И. Держинского, «Слава» В. Волошинова о разгроме японской интервенции на Дальнем Востоке, «1919» А. Животова о Первой мировой войне в Америке и Европе, «Железный поток» В. Желобинского по роману А. Серафимовича, некая опера Д. Шостаковича на либретто О. Брика о революционном Балтийском флоте 1917 года и некоторые другие.

Значительное количество оперных произведений, которые впоследствии были не закончены или вовсе не написаны, свидетельствовали о поспешности, с какой театры стремились засвидетельствовать готовность к новому повороту в развитии оперного искусства. Феномен «невзятых вершин», о котором пишет А. Маклыгин в отношении национальных республик [3], с некоторой оговоркой вполне можно спроецировать и на более широкое пространство советской оперной практики. Ненаписанные и незавершённые оперы 1930-х годов, несомненно, должны быть рассмотрены как часть советского оперного дискурса. В планах музыкальных театров значились романы советских писателей, которые никогда не были преобразованы в либретто; названия опер, которые не были завершены; имена композиторов, ни одной оперы так и не написавших. Сами

⁴ Стенограмма совещания композиторов и руководителей... Л. 9.

⁵ Шавердян А. Советская опера // Советская музыка. 1941. № 3. С. 7–8.

⁶ Совещание по вопросам дискуссии в связи со статьями в «Правде» о советской опере. 14 марта 1936 года. РГАЛИ. Ф. 962, ф. 3, ед. хр. 71. Л. 2.

⁷ Рест Б. Девять советских опер // Литературная газета. 1936. 31 марта. С. 4.

композиторы шутили, что некоторые их коллеги стараются продать театрам свои оперы «даже не на корню, а в зерне» (намекая на композитора Дзержинского, чьи обе шолоховские оперы доводили до ума коллективными усилиями непосредственно в театре) — впрочем, зёрна часто не прорастали. Тем не менее эти названия фигурировали в публичных обсуждениях планов наряду с уже завершёнными произведениями, создавая впечатление огромной созидательной деятельности. Некоторые подробности этой работы могут вызвать улыбку — как, например, намерение К. Корчмарёва написать оперу «Евгений Онегин». «Ну, дай бог нашему телёнку волка съесть», — услышав об этих планах, пожелал композитору В. Городинский с трибуны совещания⁸.

Во всём этом проявлялись закономерности, в постсоветской науке получившие название симуляции [4]. Её можно увидеть в планах и отчётах пятилеток с их трудовыми рекордами, превосходящими человеческие возможности, — ведь если передовик производства мог превысить норму в 14 раз, почему бы советскому композитору не посоревноваться с Чайковским? По той же логике, члену Союза композиторов надлежало сочинять песни, по мастерству превосходящие песни Шуберта, о чём заявлял тот же Городинский, а оперу насыщать песенным материалом такого высокого качества, что его подхватит и запоёт весь народ.

Вообще критерий «поющего народа» не раз выдвигался при обсуждении

будущих опер. Дирижёр Борис Хайкин вспоминал случай с оперой «Риголетто», когда Верди не давал тенору арию герцога из IV акта до генеральной репетиции: «Он боялся, что арию эту подхватят и разнесут раньше времени, что народ её запоёт, не зная ещё спектакля и самого произведения. Вот бы нам заполучить в наших операх побольше таких арий! — писал Хайкин. — Мы бы не стали их прятать. Пусть народ поёт, нам не жалко»⁹.

Однако хорошие песни в операх появлялись редко. В одном из оперных обзоров — аналитическом докладе Д. Рабиновича и С. Шлифштейна, подготовленном для Всероссийского театрального общества в 1939 году, резкой критике подверглись почти все оперы-фавориты того времени. И не только «Тихий Дон», но и «В бурю» Т. Хренникова — в ней музыковеды усмотрели «принципиальные пороки песенного направления» и «удручающую слезливость»: «Опера как искусство, имеющее свою музыкально-драматическую логику, превращается в простой музыкальный монтаж песен и хоров, сцепляемых невыразительными речитативами»¹⁰. Также авторы отметили несколько неестественных моментов в опере В. Желобинского «Мать»: по их словам, в одной из драматических сцен только что вернувшийся из тюрьмы Павел и девушка Саша на два голоса начинают распевать массовую песню. В опере «Поднятая целина» в драматических обстоятельствах — в сцене с крестьянами — Давыдов поёт жестокий романс¹¹.

⁸ Совещание по вопросам дискуссии... Л. 71.

⁹ Хайкин Б. Э. Композиторы и оперный театр // Советская музыка. 1941. № 3. С. 37.

¹⁰ Рабинович Д. А., Шлифштейн С. И. «Советская опера» — обзор // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 16. Ед. хр. 264. Л. 15, 16.

¹¹ Там же.

На совещаниях композиторам советовали изучать песенный материал в его жанровом многообразии, включать в оперы песни солдатские, партизанские, лирические, массовые, но при этом избегать цитирования известных песен, которые в то время чуть ли не ежедневно звучали по радио. Н. Рабичев, сотрудник аппарата ЦК ВКП(б), предложил закрепить за каждой песней определённую семантическую задачу — например, при помощи «Варшавянки» характеризовать людей с севера страны, при помощи «Яблочка» — людей с юга и т. д.¹² На песню стала возлагаться непомерная ответственность: ей надлежало обеспечить характерность музыкальных образов, в том числе национальную, региональную, сословную, персональную, а кроме того, придать опере необходимое драматургическое развитие и яркость массовых сцен.

Несмотря на внушительное количество всевозможных совещаний, какие-либо установки, проясняющие задачи требуемого оперного жанра, практически отсутствовали. Стенограммы, посвящённые опере, изобиловали мелкими деталями — такими как реплики с места, передвижения, гул и смех в зале и т. д., что позволяет предположить максимально точную фиксацию происходящего. Однако никаких значимых требований в этих материалах обнаружить не удалось. Очевидно, что выступающим легче было критиковать абстрактный «форма-

лизм», чем предлагать конкретные пути развития оперы нового типа.

Не слишком проясняли картину и композиторы: комментируя свои сочинения, они также не давали почти никакой информации, кроме самой общей. Даже Б. Асафьев был непривычно краток. Описание собственной оперы «Минин и Пожарский» (1936), которую автор полагал своей композиторской удачей, уместилось всего в один абзац: «Основная тема: защита родины, основной канвой сценария является возникновение и продвижение народного нижегородского ополчения и изгнание поляков-интервентов из Кремля (1612). Музыка оперы песенно-напевная, стремится воссоздать в реалистических массовых сценах через широко развитые хоровые ансамбли ряд картин могучего народного патриотического подъёма»¹³.

Иногда какие-то установки можно было услышать в выступлениях музыкальных или театральных теоретиков. Так, профессор ГИТИСа С. Чемоданов в своём докладе «Советская опера за 20 лет» (22 ноября 1937 года) попытался изложить необходимые компоненты «оперы социалистического реализма»: «“Тихий Дон” — опера, которая идёт верными путями... Мы имеем эпоху Гражданской войны, имеем различные группировки, трудовое казачество, зажиточное казачество, красное казачество, белое казачество, эти группировки находятся

¹² Стенограмма совещания у председателя комитета по прослушиванию оперы «Думка Опанаса» Э. Багрицкого. 26.01.1937 // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 248. В описании документа неточность: правильное название оперы — «Дума про Опанаса», а Эдуард Багрицкий является не композитором, а автором либретто. Музыка написал Владимир Юровский.

¹³ Булгаков М. А. «Минин и Пожарский» (либретто). Публикация М. Козловой. К истории создания оперы Б. Асафьева // Музыка России. Вып. 3 /сост. А. Григорьева; ред. Е. Грошева. М.: Московский композитор, 1980. С. 212.

в состоянии обострённой классовой борьбы»¹⁴. Тем не менее разбор был весьма нелицеприятным и строился преимущественно на негативных характеристиках — таких как вторичность, низкий художественный уровень либретто, невнятность музыкальных образов, непонимание законов оперной драматургии¹⁵.

Такой анализ оперной поэтики мало помогал делу. Это была совсем не та степень проработки проблемы, как, например, в театральном искусстве. В опере не происходило ничего подобного тому, что отличало раннесоветскую драматургию, — вот где шло настоящее строительство новой среды обитания. Широкая палитра сюжетов и система персонажей отражали жизнь советского общества в максимально возможном богатстве. К началу 1930-х годов в пьесах уже вовсю действовали представители всех советских сословий: комсомольцы, коммунисты, нэпманы, чекисты, рабочие, крестьяне, интеллигенты и т. д.¹⁶ Достаточно разнообразной была и тематическая панорама кинематографа. При этом с оперой писатели и драматурги сотрудничали не слишком охотно, а опыт такого сотрудничества не приносил больших удач. Конфликтом и сменой либреттиста закончилась работа Ю. Шапорина и А. Толстого над оперой «Декабристы»; не увидели сцены и все четыре оперы, написанные на либретто М. Булгакова. Подобные обстоятельства и связанный

с ними «кризис либретто» не уходили из повестки обсуждений на протяжении многих десятилетий.

Очевидно, что опера, с одной стороны, не поспевала за стремительно развивающейся жизнью, с другой — находилась в тисках всевозможных ограничений. Тот же Б. Хайкин сетовал, что вне поля зрения оперных композиторов остаются такие важные темы, как «строительство социализма, вопросы национальной политики партии, расцвет страны, ряд вопросов, связанных с проблемами семьи, быта и т. п.»¹⁷. При этом в опере 1930-х годов по-прежнему сохранялся заказ на революционную тематику в её разнообразных проявлениях: революции 1905 и 1917 годов, французская революция, восстания, мятежи, классовая борьба в деревне.

Внутри большой революционной темы стали возникать своего рода оперные «бродячие сюжеты»: к концу 1930-х годов было написано два «Щорса» — Г. Фарди и Б. Лятошинского; три «Чапаева» — П. Триодина, Б. Мокроусова и А. Пащенко («Чёрный Яр»); два «Степана Разина» — А. Касьянова и П. Триодина; три «Думы про Опанаса» — М. Красева, В. Шебалина и В. Юровского. Этот список непрерывно пополнялся на протяжении последующих десятилетий советской культуры. На революционные и героические сюжеты создавались также балетные и кантатно-ораториальные сочинения.

¹⁴ Стенограмма доклада профессора Чемоданова на тему «Советская опера за 20 лет». 22 ноября 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 16. Ед. хр. 4. Л. 24.

¹⁵ Подробнее об этом см.: Науменко Т. И. Советская опера в бумагах повседневности (по материалам архивов 1930-х–1940-х годов) // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Четвёртой Международной научной конференции. Москва, 11–15 ноября 2019 г. Т. 2 / ред. П. В. Луцкер, Т. И. Науменко, Н. В. Пилипенко и др. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. С. 194.

¹⁶ Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 33–34.

¹⁷ Хайкин Б. Э. Композиторы и оперный театр // Советская музыка. 1941. № 3. С. 32.

Однако не они были главными конкурентами советской оперы. Значительно большую проблему представлял кинематограф. Одновременно с операми нередко выходили и художественные фильмы. Так, в один и тот же 1939 год были представлены опера «Щорс» Б. Лятошинского и одноимённый фильм с музыкой Д. Кабалевского; опера «Басмачи» Л. Степанова и фильм «Басмачи» («Друзья встречаются вновь») с музыкой Р. Глиэра. Опера «Степан Разин» А. Касьянова совпала с выходом одноимённого фильма с музыкой А. Варламова. В тот же год, когда на сцене Большого театра ожидалась премьера оперы Б. Асафьева «Минин и Пожарский», на экраны вышел фильм с музыкой Ю. Шапорина (1939). Пересекались, хотя не так синхронно, и другие сюжеты — фильм «Чапаев» (1934, с музыкой Г. Попова) и опера Б. Мокроусова, фильм «Котовский» с музыкой С. Прокофьева и «Дума про Опанаса» В. Юровского, фильм «Волочаевские дни» с музыкой Д. Шостаковича (1937) и опера «Волочаевские дни» И. Дзержинского (1938).

Возможно, это не имело бы существенного значения, если бы фильмы не стали материалом для постоянного сравнения со вновь создаваемыми операми. Ещё в 1937 году Керженцев хвалил Льва Степанова за то, что с темой басмачей он опередил драматический театр и кино¹⁸ (об образах героев советского кинематографа см.: [5]). А через несколько месяцев на экраны вышел «Щорс», и обсуждение оперы Лятошинского прошло с учётом этого нового впечатления. Причём объек-

том сравнения был совсем не музыкальный материал. Композитора критиковали за то, что оперные эпизоды проигрывают кинематографическим, что характеры героев и динамика драматургического развития в фильме представлены более убедительно. «У Довженко эпизод, когда отпускают военнопленных, напряжённый, большой и серьёзный, — утверждал музыковед Гринберг. — А здесь он происходит так, между прочим». Рабичев сокрушался, что в опере не показано ни рождение 44-й дивизии, ни роль Ленина в описываемых событиях. Композитору рекомендовали пересмотреть фильм, посоветоваться с кинорежиссёром и уточнить фактологический материал¹⁹. Получалось, что опера, ещё не будучи завершённой, уже вовлекалась в заведомо проигрышное соревнование на чужом поле.

Нельзя не обратить внимания, с какой неприязненной интонацией вообще характеризовалось всё, что в советской опере напоминало оперу. На это имелись причины. Нередко сам выбор главного героя вступал в противоречие с природой оперного искусства и даже отторгал её. Ему надлежало быть смелым, мужественным и brutальным: ранняя советская опера ориентировалась преимущественно на героя-мужчину, как правило, красноармейца. Традиционный вокальный материал сочетался с этим плохо. Поэтому вполне закономерно, что в ходе разбора новых оперных сочинений неизменной критике подвергались попытки охарактеризовать образ революционера через традиционные оперные формы.

¹⁸ Стенограмма обсуждения оперы «Басмачи» композитора Степанова. 16.02.1937 // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 259.

¹⁹ Стенограмма совещания у председателя комитета по поводу прослушанной оперы «Щорс» композитора Лятошинского. 28 декабря 1937 // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 312.

Например, при обсуждении образа Котовского Керженцев сожалел, что такой героический персонаж «поёт, поднимает руки, по-оперному открывает рот», в то время как «нужно дать переключку с красноармейцами или что-то про Ленина, Москву, революцию»²⁰. Вероятно, предполагалось, что героя следует характеризовать не оперными средствами, а ключевыми словами эпохи. В итоге доходило до того, что даже сами критики говорили про надоевший, «стёртый языковой словарь». Так, Н. Шастин²¹ приводил фрагмент диалога юноши с девушкой перед уходом по призыву в Красную Армию:

*«Павлуша: Ты что же, Паша, замолчала?
Паша: А говорить ещё чего?»*

Павлуша: Что хочешь — только говори. Слова твои я всякие рад слушать.

Паша: Чудак! Их много, слов-то, всех не счесть. Слова, к примеру, вот такие есть: Ночь. Ситец. Трактор. Социализм. Любовь»²².

Оперу «Щорс» музыковед Г. Хубов критиковал за то, что «в ней много слишком оперного», благодаря чему «Щорс и его подруга выглядят как несовременные люди»²³. Доставалось и многострадальной опере Ю. Шапорина «Декабристы»: А. Толстой считал представленный в ней образ императора Николая I достойным разве что оперетты «Весёлая вдова»²⁴.

Возникла неразрешимая ситуация. С одной стороны, композиторы оказывались в узком ложе революционной темы, которую надлежало воплотить по классическим оперным канонам. С другой — имеющийся сюжетный материал в эти каноны никак не вписывался.

Поэтому к началу 1941 года в среде композиторов и музыковедов стали звучать утверждения о том, что всё происходящее — просто закономерные признаки переходного периода. «Это лишь первые эмбрионы полноценного музыкального языка, — утверждал Шавердян на Всесоюзной оперной конференции 1940 года. — ...Пройденные годы — период подготовительный — взрыхлили почву, на которой могут и должны возникнуть произведения, утверждающие новый классический стиль. <...> вдохновляет на этот труд реальное ощущение близости того времени, когда зазвучат прекрасные произведения нашей эпохи, которые с полным основанием мы назовём советскими классическими операми»²⁵.

Однако рассуждения о прекрасном будущем советской оперы, высказанные в марте 1941 года, так и остались частью великого «советского футуризма», этой сокровищницы надежд и мечтаний, которым в силу разных причин не суждено было сбыться.

²⁰ Стенограмма совещания у председателя комитета по прослушиванию оперы «Думка Опанаса» Э. Багрицкого...

²¹ Н. П. Шастин — референт Репертуарной части Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

²² Шастин Н. На трудном подъёме // Советская музыка. 1940. № 11. С. 60.

²³ Стенограмма совещания у председателя комитета по поводу прослушанной оперы «Щорс» композитора Лятошинского... Ед. хр. 312.

²⁴ Стенограмма совещания у председателя Комитета по прослушиванию оперы «Декабристы» Ю. Шапорина, отзыв о либретто А. Толстого и письмо А. Толстого. 28 декабря 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 255.

²⁵ Шавердян А. Советская опера // Советская музыка. 1941. № 3. С. 15, 17, 20.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. Т. 11, вып. 4. С. 102–131. DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006
2. Лаптев Е. С. Патриотизм в операх советских композиторов // Культурное наследие России. 2022. № 1 (36). С. 69–75. DOI: 10.34685/НН.2022.36.1.010
3. Маклыгин А. Л. Невзятые вершины «национального музыкального строительства» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 4. С. 539–559. DOI: 10.21638/spbu15.2020.401
4. Хабибулина Л. Ф. Симулякр и симуляция как проблема философского дискурса // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2022. Т. 11, № 2А. С. 164–169. DOI: 10.34670/AR.2022.38.19.022
5. Фишева А. А. Образ «нового человека» в советском кинематографе в 1930-е гг. // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. Электронный научный журнал. 2020. № 1 (33). С. 144–157. DOI: 10.32516/2303-9922.2020.33.13

Информация об авторе:

Т. И. Науменко — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки.

References

1. Vlasova E. S. Soviet Classical Opera: Ideas and Realities. *Journal of Moscow Conservatory*. 2020. Vol. 11, Issue 4, pp. 102–131. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006
2. Laptev E. S. Patriotism in the Operas of Soviet Composers. *Cultural Heritage of Russia*. 2022. No. 1 (36), pp. 69–75. (In Russ.) DOI: 10.34685/НН.2022.36.1.010
3. Maklygin A. L. Untaken Peaks of “National Musical Construction”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2020. Vol. 10, No. 4, pp. 539–559. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2020.401
4. Khabibulina L. F. Simulacrum and Simulation as Problem of Philosophical Discourse. Context and Reflection: *Philosophy of the World and Human Being*. 2022. Vol. 11, No. 2A, pp. 164–169. (In Russ.) DOI: 10.34670/AR.2022.38.19.022
5. Fisheva A. A. The Image of the “New Man” in Soviet Cinema in the 1930s. *Vestnik of Orenburg State Pedagogical University. Electronic Scientific Journal*. 2020. No. 1 (33), pp. 144–157. (In Russ.) DOI: 10.32516/2303-9922.2020.33.13

Information about the author:

Tatiana I. Naumenko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 31.08.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.09.2023

Принята к публикации / Accepted: 20.09.2023

Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.068-078



Фактура Шестой симфонии Гии Канчели: стилевые особенности

Татьяна Николаевна Красникова

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,*

krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>

Аннотация. Статья посвящена выявлению особенностей фактуры Шестой симфонии для большого симфонического оркестра Гии Канчели как важнейшей составляющей стиля сочинения. В соответствии с целью определяется жанровая основа произведения, устанавливается соотношение фактуры с формой и композицией, исследуются тембровый и динамический уровни художественной системы. В поле зрения автора находятся: пластовые фактурные явления и их блочные разновидности, существенно преобразующие облик партитуры; модуляционные процессы, основанные на эффектах внезапности, неожиданности. Последние становятся характерными признаками монтажного типа драматургии, а также свидетельством связи мастерства фактурного ваяния с искусством кинематографа, весьма плодотворной для симфонического жанра Канчели. Эта связь рассматривается в статье под углом действия принципа переменности фактуры как постоянно изменяющейся субстанции. Тем самым демонстрируются новые методы сочленения фактурных планов, способные передать в музыкальном тексте противоречия и парадоксы современного мира.

Ключевые слова: Гия Канчели, Шестая симфония, музыкальная фактура, хорал, сонорика, монтажный тип драматургии, принцип фактурной переменности

Для цитирования: Красникова Т. Н. Фактура Шестой симфонии Гии Канчели: стилиевые особенности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 68–78.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.068-078

Благодарности: Автор благодарит редакцию журнала за возможность публикации статьи, ценные пожелания, существенные для её улучшения.

Contemporary Musical Art

Original article

The Texture of Giya Kancheli's *Sixth Symphony*: Stylistic Peculiarities

Tatiana N. Krasnikova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9538-374X>

Abstract. The article is devoted to disclosing the peculiarities of the texture of Giya Kancheli's *Sixth Symphony* for large symphony orchestra as the most significant component of the style of the composition. The genre-based basis of the composition, the timbral and dynamic levels of the artistic system are researched in correspondence with this aim. The following elements are situated within the author's range of vision: the stratified textural phenomena and their block varieties, which essentially transform the image of the score: modulation processes based on effects of suddenness and unexpectedness. The later become characteristic patterns of a montage type of dramaturgy and also a testimony of the connection between the mastery of textural statuary art with the cinematographic art, which has proved itself very fruitful for Kancheli's symphonic genre. This connection is examined in the article under the angle of coverage of the principle of mutability of texture as a constantly changing substance. This provides a demonstration of new methods of cohesion of textural plans capable of conveying the contradictions and paradoxes of the contemporary world in a musical text.

Keywords: Giya Kancheli, *Sixth Symphony*, musical texture, chorale, sonorica, montage type of dramaturgy, principle of textural variability

For citation: Krasnikova T. N. The Texture of Giya Kancheli's *Sixth Symphony*: Stylistic Peculiarities. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 68–78. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.068-078

Acknowledgments: The author wishes to express her gratitude towards the editors of the journal for the opportunity to publish her article and for the invaluable suggestions essential for its perfection.

Интерес к творчеству Гии Александровича Канчели, которое рассматривается в современном российском музыкознании в различных ракурсах,

до сих пор не иссякает. За последние годы он пополнился статьями И. Барсовой¹, посвящёнными феномену тишины в его сочинениях; З. Денисовой, раскрывающей

¹ Барсова И. А. Музыка. Слово. Безмолвие // Открытый текст (Нижегородское отделение Российского общества историков-архивистов).

URL: <https://opentextnn.ru/music/vosprijatie-muzyki/inna-barsova-muzyka-slovo-bezmolvie-12-71-kb/> (дата обращения: 15.06.2023).

методы анализа пространственно-временных моделей произведений отечественных композиторов второй половины XX века, где симфоническому творчеству композитора уделено особое место [1]; Л. Воротынцевой, развивающей идею интертекстуальности в творчестве композитора².

Одночастная Шестая симфония для большого симфонического оркестра Гии Канчели, созданная композитором в 1981 году и приуроченная к юбилею Гевандхауза, поначалу была задумана как финал симфонического суперцикла. Однако позднее роль финала выполнила вышедшая из-под пера мастера Седьмая симфония (1986), удостоенная Государственной премии имени Шота Руставели. К этому времени сформировались образная сфера симфоний Канчели, их стиль и композиционные особенности. Безусловный интерес представляет фактура его симфонических опусов, которая до сих пор не становилась предметом специального исследования в отечественном музыковедении. Данная статья, направленная на выявление особенностей фактурообразования в Шестой симфонии Гии Канчели, в определённой мере восполняет этот пробел и может послужить импульсом к разработке проблемы.

Музыкальная фактура как существенная черта стиля выдающегося композитора активно участвует в создании содержательного плана его сочинений, где смысловым стержнем становится противопоставление двух миров: тонкого, хрупкого внутреннего мира героя и

жестокое, агрессивное мира действительности. Результатом такого противопоставления становится резкий контраст художественных образов, который транслируется комплексом средств музыкальной выразительности и текстурой в частности. В связи с этим звуковая ткань может быть рассмотрена как важнейшая жанрово-стилевая составляющая художественной системы его симфоний.

Фактурные полюса Шестой симфонии представлены хоралом и краткими повторяющимися ответными репликами солирующей флейты, а также колкими аккордами чембало, рассечёнными паузами, ритмически и интонационно варьирующимися. Именно эти микромотивные образования, отмеченные авторской ремаркой *batutta*, ассоциируются с откликом человеческой души на зовы Вечности. Из робких, лаконичных интонационных элементов они впоследствии вырастают в грозные остигатные комплексы и пассажные фигурации, умноженные сочетанием струнных и деревянных духовых.

Хорал как символ божественного поначалу исполняется двумя альтами, располагающимися в разных концах оркестра, «так, чтобы оказаться незамеченными публикой»³. Гетерофонное изложение модальной по своей природе темы хорала (словно доносящейся из глубины веков, на фоне исона *g*, в динамике *pp*, *sul ponticello*, то есть у подставки, приёмом *sempre non vibrato* как фактора алеаторической свободы) наполняет партитуру духом архаики (пример № 1).

² Воротынцева Л. А. К вопросу интертекста высшего порядка в творчестве Г. Канчели // Философско-культурологические исследования. 2017. № 1.

URL: <https://fki.lgaki.info/%d0%bd%d0%be%d0%bc%d0%b5%d1%80-%e2%84%96-1/> (дата обращения: 15.06.2023).

³ Kantscheli G. Simfonie Nr. 6 fur grobes Simfonie orchester. Partitur. Leipzig: Edition Peters, 1981. P. 3.

Пример № 1
Example No. 1

Г. Канчели. Шестая симфония. Хорал
Giya Kancheli. *Sixth Symphony*. Chorale

Контрастом служат репетитивные образования циркуляционных риторических фигур, свойственные минимализму (пример № 2).

Являясь полярными образными сферами, формирующими драматургию симфонии, они наполняют собой весь текст партитуры, приобретая сквозное значение.

Так, например, хорал, открывающий симфонию (7 тактов до ц. 1), является интонационным стержнем средней её части (ц. 18). В ней хорал основательно видоизменён и исполняется *fff* альтами

в сочетании с чембало в сопровождении струнных, ударных и деревянных духовых, ассоциируясь с символом кары небесной, а в конце сочинения даётся в преобразованном виде в партиях флейты, колоколов и арфы (ц. 39), воспринимаясь как символ бесконечности Бытия. Такие сочетания являются доказательством действия принципа контрапункта, объединяющего стиливые клише прошлого с фактурными разновидностями XX века, где «любой стиливой элемент, соприкасаясь со знаками других эпох, приобретает в таком контексте новые смыслы»⁴.

⁴ Воротынцева Л. А. Указ. соч.

Пример № 2
Example No. 2

Г. Канчели. Шестая симфония, ц. 2
Giya Kancheli. *Sixth Symphony*, f. 2

The image displays three systems of musical notation for the first flute (fl. I) and cymbal (cmb.) parts. The first system is marked with a boxed '2' and the word 'Battuta'. The flute part begins with a '4p Solo' marking and a dynamic of 'pp'. The cymbal part is shown in a grand staff. The second system shows the flute playing a melodic line with a '7' marking above it, while the cymbal provides accompaniment. The third system features a '3' marking above the cymbal part and a '4p' marking above the flute part, which is playing a melodic line. The cymbal part continues with its accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ответные реплики преобразуются также в расходящиеся и увеличивающиеся в объёме пассажи медных, деревянных духовых и струнных. Как отмечает З. Денисова, подобные сопоставления становятся следствием проявления монтажности в музыке Канчели [1, с. 20], тем самым ещё раз подчеркивая её нерасторжимую связь с искусством кино благодаря «случайности, кадровости, полярности» [2, с. 125]. Такого рода монтажная драматургия оказывает влияние на фактуру, которая отмечена приёмами неожиданного вторжения новых фактурных планов, наплывов, наложений, являющихся результатом внезапных фактурных модуляций. Подобные модуляции встречаются и в Пятой симфонии, где контраст «тематических афоризмов» доведён до предела. Он выражен в сопоставлении фрагментов детской рождественской песни, ставшей символом духовной чистоты и исполняемой на *pp* чембало, имитирующем звучание клавесина, с оркестровой репликой струнной группы и группы деревянных духовых, отмеченных динамикой *fff*. Данный тематический комплекс ассоциируется с запретом, препятствием развитию «детской» темы. О «связи так называемой “прикладной музыки” с крупными произведениями» в творчестве А. Шнитке, выработавшего различные подходы в её реализации, говорится в исследованиях А. Мирошкиной⁵ [3], а также автора данной статьи, фиксирующего приёмы использования в кинофильмах аудиорядов, основанных на фрагментах симфонии Х. Гурецкого [4, с. 128]. Приёмы заимствований и автоцитирования

также свойственны искусству композиции Г. Канчели.

Резкие переключения использованы композитором в кульминационных разделах произведения, ассоциирующихся с грозным величием смерти и воплотившихся в жанре траурного марша. Он появляется на страницах партитуры там, где конфликт достигает своего наивысшего выражения, воспринимаясь слушателем как знак крушения надежд и катастрофы. Сошлёмся в этой связи на момент подобного вторжения похоронного марша в музыкальный текст (пример № 3). Основная тема, исполняемая духовыми и ударными на фоне кластеров струнной группы, монтируется в звукоткань методом вытеснения «хрупкого» звучания мелодии, тонально и интонационно родственной хоралу и порученной солирующей скрипке.

Подобные переходы, связанные с появлением символа смерти, встречаются в разработочных разделах Четвёртой, Пятой симфоний, а также экспозиции Седьмой симфонии. Здесь фактурные блоки включаются в процесс развития, словно кадры киноленты, которая объединяет в целое элементы, казалось бы, не имеющие между собой логической связи. В Шестой симфонии эти блоки представлены грозным тембром медных духовых в сочетании с деревянными духовыми и ударными, которые органично взаимодействуют с ритмикой траурного шествия. Они вновь вызывают «отклик» ансамбля фортепиано, чембало и двух альтов, соединённых с предыдущим блоком кластером *archi* (ц. 25).

⁵ Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2017. С. 9.

Пример № 3
Example No. 3

Г. Канчели. Шестая симфония, ц. 24
Giya Kancheli. *Sixth Symphony*, f. 24

24 *fff*

fg. I II
cfg.
cr. I II III IV
tr. I II III IV
tn. I II
e
tb III
tmp.
tro
pti
gr.c.
tamt.
cne
cna di chiesa

Detailed description: This block contains the musical score for measures 24 through 29 of the Sixth Symphony by Giya Kancheli. The score is for percussion and woodwinds. It features ten staves: fg. (flute), cfg. (clarinet), cr. (cor Anglais), tr. (trumpet), tn. (trombone), e (euphonium), tb (tuba), tmp. (tom-tom), tro (trouser drum), pt. (snare drum), gr.c. (gong), tamt. (tam-tam), and cne (cymbal). The cna di chiesa (church cymbal) is also present. The music is marked *fff* (fortissimo) and begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in measure 24. The percussion parts are highly rhythmic, with many accents and dynamic markings. The woodwind parts are more melodic and harmonic, with some woodwinds playing in octaves.

fff

archi

24 *fff*

Detailed description: This block contains the musical score for the string section (archi) for measures 24 through 29. The score is for five staves: violin I, violin II, viola, cello, and double bass. The music is marked *fff* (fortissimo) and begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in measure 24. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with some accents and dynamic markings. The score includes performance instructions such as *div. in 4* (divisi in 4) and *nv* (no vibrato).

Динамические перепады, связанные с резкой переменностью текстуры, — не менее характерный признак стиля композитора, которому свойственно воспринимать мир как парадоксальное сплетение событий. Музыкальное искусство сближается с картиной мира, сложившейся в эстетике постмодернизма, с характерным для неё обострением противоречий, заключённых в содержательном плане произведения (см.: [5]). Именно поэтому самый большой раздел симфонии, обозначенный автором ремаркой *Marcatissimo furioso* (ц. 26), по существу, сравнимый со скерцо и устремлённый к генеральной кульминации (ц. 35), потрясает слушателя своей стихийной мощью, энергией процессуальности, которая воплощается в пластовой фактуре. Она вобрала в себя циркуляционные элементы, преобразованные в тотальные остинатные комплексы, фоном которым служат многотерцовые «небоскрёбы» и созвучия спектральной структуры с типичной для них вариантностью тонов.

В этом контексте сопоставлений фактурных противоположностей особенно примечательны разделы, представленные сонорной текстурой, где соноризм становится подлинно художественным явлением (см.: [6]). По мнению И. Барсовой, в наше время «...живут на европейском континенте композиторы, для которых драгоценна именно эта миссия паузы — хранить безмолвие»⁶. Они способны слышать и воссоздавать тишину. Звучащая тишина в творчестве В. Сильвестрова, Г. Канчели и ряда других авторов связа-

на с определённым комплексом выразительных средств. В Шестой симфонии Канчели обращается к приёму наслоения звуков, образующих кластеры в партиях флейт, альтов, фортепиано, звучащих на *pp* и порождающих эффект ожидания (ц. 5–7, ц. 25).

Не менее показателен раздел, обозначенный композитором *Marcato* и отмеченный цифрой 8. Следуя принципу фактурного постоянства, композитор восстанавливает хорал, звучащий на фоне бурдона *d* и образующий самостоятельный, фактурно выделенный пласт. Он развивается по своим собственным законам, в противопоставлении циркуляционным риторическим формулам деревянных духовых, струнных и труб, расчлённым мотивами, которые далее будут положены в основу траурного марша. Результатом сочетания «разных музык», восходящего к полистилистике коллажного типа и управляемого полихронией, становится *space-композиция*, сменяемая новым образом фактурного пространства. Он отмечен ремаркой *calmo* (ц. 11) и по силе воздействия на слушателей не имеет аналогов (пример № 4). Это тот же самый образ звучащей тишины, окрашенный немой скорбью. Исполняемая на динамике *pppp* восходящая секвенция, в основу которой положена интонация плача, сопровождается сонорным комплексом, неуклонно расширяющимся в объёме и постепенно обогащающимся новыми темброво-интонационными элементами. Подобные завораживающие слушателя звуковые поля встречаются и в Пятой симфонии.

⁶ Барсова И. А. Указ. соч.

Пример № 4
Example No. 4

Г. Канчели. Шестая симфония, ц. 11
Giya Kancheli. *Sixth Symphony*, f. 11

fl. a. *p*

ar. *p*

pf.

2 vl. I
II

This musical score shows the first four measures of a section. The flute part (fl. a.) begins with a *p* dynamic. The arpeggiated strings (ar.) also start with a *p* dynamic. The piano (pf.) and two violins (2 vl. I and II) are present but have no notes in these measures.

11 Calmo *d=* *3_p*

3 fl. *ppp*

fl. a. *ppp*

ob. I *Solo* *ppp*

tamt *pppp*

2 vl. I
II

archi *pppp*

11 Calmo *3_p*

This musical score shows measures 5 through 8. A section marker **11** is placed above the first measure, with the tempo marking *Calmo* and a metronome marking *d=*. The dynamic is *3_p*. The woodwinds (3 fl., fl. a., ob. I) and tam-tam (tamt) are playing with *ppp* dynamics. The strings (2 vl., archi) are playing with *pppp* dynamics. A second section marker **11** is placed below the eighth measure, with the tempo marking *Calmo* and a dynamic marking *3_p*.

Обрамляет композицию небольшая по протяжённости «фактурная реприза», являющаяся сразу за риторической формулой обрыва (*abruptio*). Она завершается на *ffff* квартосекундовым комплексом и многотерцовым кластерным созвучием в партии фортепиано, которые соединяются с фрагментами темы хора звуком *e*. На этот раз сочетание партии альтовой флейты, обладающей полнотой и насыщенностью звучания, с колоколами фортепиано и струнными наделяет музыку мистическим характером.

В заключение подчеркнём, что наряду с ретроспективными тенденциями и тяготением к архаике в Шестой симфонии Гии Канчели ощущается стремление композитора проникнуть в глубины внутреннего мира человека, высветить в условиях действительности, раздираемой противоречиями, подлинно духовные ценности.

Картина мира, воссозданная Канчели в Шестой симфонии, нашла самобыт-

ное воплощение в её текстуре. Перед слушателем предстали новые сочетания пластовой и блочной музыкальной ткани. Отмеченные разобщённой логикой образования и развития музыкального материала, эти сочетания способствовали возникновению оригинальных форм фактурной переменности, связанных с контрастным сопоставлением фактурных планов и их сочленением методом внезапных модуляций. Являясь свидетельством иных принципов освоения звукового пространства (на которые оказало влияние искусство кино, ставшее в творческом наследии Гии Канчели экспериментальным полем), они привели к появлению типов симфонической драматургии, основанных на феноменах полихронной и полистилистической фактуры. Композитор продемонстрировал методы, готовые передать в музыкальном тексте противоречия и парадоксы современного мира.

Список источников

1. Денисова З. М. Проблема методологии анализа пространственно-временных моделей в музыкальном сочинении второй половины XX века // Человек и культура. 2020. № 2. С. 14–23. DOI: 10.25136/2409-8744.2020.2.31470
2. Денисова З. М. Творчество Р. Щедрина в контексте монтажности // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 122–130. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10030
3. Мирошкина А. Ф. Киномызыка А. Шнитке: круг литературных образов // Pan-Art. 2022. Т. 2, вып. 1. С. 7–10. DOI: 10.30853/ra20220002
4. Красникова Т. Н. Симфония печальных песен Х. Гурецкого как феномен культурной памяти // Художественное образование и наука. 2020. № 4 (25). С. 126–129. DOI: 10.34684/hon.202004016
5. Булез П. Модерн / Постмодерн / пер. с фр., предисл. и примеч. Ю. Н. Пантелеевой // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 116–129. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129
6. Аникеева М. Д. Взаимосвязь сонористики и музыкальной формы в произведениях российских композиторов последней трети XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 103–108. DOI: 10.52469/20764766_2022_04_103

Информация об авторе:

Т. Н. Красникова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, член редакционной коллегии журнала «Педагогика искусства».

References

1. Denisova Z. M. The Issue of Analytic Methodology of Spatial and Temporal Models in Musical Composition in the Second Half of the 20th Century. *Man and Culture*. 2020. No. 2, pp. 14–23. (In Russ.) DOI: 10.25136/2409-8744.2020.2.31470
2. Denisova Z. M. Creativity of R. Shchedrin in the Context of Editing. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 122–130. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10030
3. Miroshkina A. F. Film Music by A. Schnittke: The Range of Literary Images. *Pan-Art*. 2022. Vol. 2, Issue 1, pp. 7–10. (In Russ.) DOI: 10.30853/pa20220002
4. Krasnikova T. N. Symphony of Sorrowful Songs by H. Gorecky as a Cultural Memory Phenomenon. *Art Education and Science*. 2020. No. 4 (25), pp. 126–129. (In Russ.) DOI: 10.34684/hon.202004016
5. Boulez P. Modern / Postmodern / Transl. from French, foreword and notes by Yu. N. Panteleeva. *Sovremennye problemy muzykovedeniya / Contemporary Musicology*. 2023. No. 2, pp. 116–129. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-116-129
6. Anikeeva M. D. The Relationship between Sonoristic Technique and Musical Form in the Works by Russian Composers of the Last Third of the Twentieth Century. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 4, pp. 103–108. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2022_04_103

Information about the author:

Tatiana N. Krasnikova — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music Theory, Member of the Editorial Board of the *Pedagogy of Art Journal*.

Поступила в редакцию / Received: 08.07.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.07.2023

Принята к публикации / Accepted: 29.07.2023

Contemporary Musical Art

Original article

УДК 781.6+785.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.079-090



"The Feeling of the Right Path or the Method of Artistic Creativity": About Nikolai Korndorf's Composition *In D**

Yuliya N. Panteleeva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the compositional technique in a major orchestral composition, *In D* (1998) by Nikolai Korndorf (1947–2001). A characteristic feature of this work is the specific constructive idea associated with the composer's special approach to the choice of musical material and the means of its development. It is referred to the disclosure of the potential of one single pitch. The author of the article proposes to apply the term of the outstanding Russian painter and art theorist Vassily Kandinsky: "one-tone composition," in order to characterize this technique. Based on the comparative method, the article provides an examination of the successive connection of this composition with one of the orchestral works from Korndorf's early musical period and presents a description for the first time of the most important compositional principles of *In D*. The idea of repetition, observed in the organization of this musical composition, is interpreted by the author of the article as one of the leading elements in it. The article describes a number of other structural ideas that connect Korndorf's musical style directly with some of the well-known 20th century compositional techniques, such as serialism and *Klangfarbenmelodie*. The article substantiates the point of view that the composition *In D* demonstrates a certain number of invariable techniques regularly found in Korndorf's artistic method.

Keywords: Nikolai Korndorf, *In D*, repetitive technique, serialism, artistic method, one-tone composition

For citation: Panteleeva Yu. N. "The Feeling of the Right Path or the Method of Artistic Creativity": About Nikolai Korndorf's Composition *In D*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 79–90. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.079-090

* The article is based on a presentation given at the International Scientific Conference "Music Science in the Context of Culture," held at the Gnesin Russian Academy of Music on October 25–28, 2022.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Yuliya N. Panteleeva, 2023

Современное музыкальное искусство

Научная статья

«Чувство верного пути или метода художественного творчества»: о композиции *In D* Николая Корндорфа**

Юлия Николаевна Пантелеева

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Аннотация: Статья посвящена анализу композиционной техники в крупном оркестровом сочинении *In D* (1998) Николая Корндорфа (1947–2001). Характерной особенностью произведения является специфическая конструктивная идея, связанная с особым подходом композитора к выбору музыкального материала и способов его развития. Речь идёт о раскрытии потенциала одного звука. Автор статьи предлагает использовать для характеристики этого сочинения термин выдающегося русского живописца и теоретика искусства Василия Кандинского — «композиция-однозвучие». В опоре на компаративный метод рассматриваются преемственные связи произведения с одним из симфонических опусов раннего периода творчества Корндорфа и впервые описываются важнейшие композиционные принципы *In D*. Идея повторения, характерная для организации этого музыкального текста, трактуется как одна из ведущих в данной композиции. Очерчен целый ряд других структурных идей, непосредственно связывающих музыкальное письмо Корндорфа с известными техниками композиции XX века, например, с сериализмом, а также идеей *Klangfarbenmelodie*. Автор статьи обосновывает точку зрения, согласно которой композиция *In D* свидетельствует о неких устойчивых приёмах творческого метода Корндорфа.

Ключевые слова: Николай Корндорф, *In D*, репетитивность, сериализм, художественный метод, композиция-однозвучие

Для цитирования: Пантелеева Ю. Н. «Чувство верного пути или метода художественного творчества»: о композиции *In D* Николая Корндорфа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 79–90. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.079-090

** Статья написана на основе доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры», проходившей в РАМ имени Гнесиных 25–28 октября 2022 года.

The conceptions of the “right path” and the “artistic method” have not been brought into correlation with each other by chance in Ivan Ilyin’s words quoted in the article’s title; the man who pronounced them was a philosopher, whose works are permeated with profound discourses on art.¹ At the same time, the term “method,” applied in the same way to the means of scholarly thought as to the means of the actions of an artist, consists in itself the original meaning of the ancient Greek word meaning “the path following something, a right path towards a certain goal.”²

The eminent Russian philosopher Yuri Stepanov, the author of the research work *Yazyk i metod* [*Language and Method*], discloses the essence of one of the key words in the title of his book: “...in concurrence with the linguo-philosophical tradition stemming towards the Eastern patristics studies, the method — prior to all the various special and terminological specifications — must be understood simply in correspondence with the etymology of this word — the Greek μετα+οδος ‘in line with + the right path,’ as the movement in line with the Right Path.”³

Of special value for the discipline of art studies, in our view, is the statement of the well-known literary scholar Alexander Mikhailov, who interpreted the concept of “method” the following way: “In reality, what we label as a ‘method’ presents the *beginnings and the ends of an artistic creation: method is both the conception of the work of art in its principal being*, in its worldview precept, in the writer’s foundational perspective of the real world, and *it is the creative outcome in its principle being* [my italics. — Yu. P.], the foundation of the image of the world built in a work of art.”⁴

Continuing his terminological analysis, the scholar observes: “But a method does not exist in an abstract way: no matter how concisely the writers would develop themselves, *a method can never be ‘ready-made’* [my italics. — Yu. P.]. As an artistic method, it builds itself and exonerates itself within the process of the writer’s work....”⁵ A comprehensive research of scholarly methods in musicology was what the most eminent art scholar Natalia Gulyanitskaya devoted a separate work to.⁶ The scholar allots unalterably steadfast attention to the questions of methodology

¹ Il'in I. A. Osnovy khudozhestva. O sovershennom v iskusstve [The Foundations of Artistry. On the Perfect in Art]. *Sochineniya: v 10 t.* [Works: In 10 Volumes]. Comp. and comment. by Yu. Lisitsa. Moscow: Russkaya kniga, 1996. Vol. 6, Book 1. P. 180.

² Il'in I. A. Religiozni smysl filosofii (Tri rechi) [The Religious Meaning of Philosophy (Three Speeches)]. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: In Two Volumes]. Comp., prepar., annot., and bibliography by Yu. Lisitsa. Moscow: Medium, 1994. Vol. 2. Religioznaya filosofiya [Religious Philosophy]. P. 69.

³ Stepanov Yu. S. *Yazyk i metod. K sovremennoi filosofii yazyka* [Language and Method. Towards a Contemporary Philosophy of Language]. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 1998. P. 15.

⁴ Mikhailov A. V. *Metody i stili literatury* [Methods and Styles of Literature]. *Teoriya literatury* [The Theory of Literature]. Vol. 1. Literatura [Literature]. Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo, 2001. P. 151.

⁵ Ibid.

⁶ Gulyanitskaya N. S. *Metody nauki o muzyke* [Methods of Scholarship about Music]. Moscow: Muzyka, 2023. 256 p.

as the essential elements in musicological studies, considering the idea of “knowledge of the lack of knowledge” itself extremely productive [1].

Nikolai Korndorf's composition *In D* (1998) for large orchestra is a work that provides an interesting occasion for contemplating over the artistic method of one of the most significant contemporary composers. *In D* was performed numerous times in Russia and in other countries: in 2010 it was presented at the *Moscow Autumn* festival of contemporary music by the orchestra *Novaya Rossiya* [*New Russia*] under the direction of Freddy Kadena, and in 2021 it was performed in the Grand Hall of the Moscow Conservatory by the Symphony Orchestra of the Moscow Conservatory under the direction of Anatoly Levin.

Examining of *In D* from the positions of the style of a separate composition, it seems important to consider the textological aspect. According to the definition of Russian philologist Dmitri Likhachev, textual criticism “studies the history of the text of any particular work of art.”⁷ (The scholarly explorations carried out in the textual sphere possess both a theoretical and an important practical directedness, making it possible, in particular, to revitalize the genuine authorial text cleared from later editorial stratifications. An example of such work may be the republication of Ivan Bunin's short stories carried out on a scholarly foundation [2]).

In respect to the present composition, it may refer not only to the motion of compositional thought in the direction

from sketches to the final appearance of the composition, but to the path leading from one finished artistic text to another. It is referred to the composer's *First Symphony* (1975), the middle section of which particularly was a peculiar prototype of *In D*. After a quarter of a century, a musical idea, which initially appeared within the framework of a symphonic cycle, obtained independence, having become a separate and conceptually complete artistic utterance.

With the aid of the comparative approach (the problem range of this methodological direction in literary studies is disclosed profoundly and from every angle in the works of Igor Shaitanov [3]), we shall attempt to grasp the similarities and the differences between the two musical texts, to see the traces of the artistic path or “the traces of growth, sort of the concentric rings of the composition”⁸, according to Pavel Florensky's expression. It must be noted that no cardinal shifts in the logic of the musical narration have occurred, notwithstanding the significant distance of time separating the two works. The scale of the composition has altered considerably (the proportions of the musical score have lengthened almost twice), and the specific transformations have affected the musical texture, its micro- and macro- characteristic features.

We will be interested by the qualitative changes which have taken place with the initial musical text in the process of evolution of the authorial writing, because by the time of the creation of *In D*, Korndorf had already composed an entire set of monumental orchestral canvases —

⁷ Likhachev D. S. *Tekstologiya: kratkii ocherk* [*Textual Criticism: A Concise Sketch*]. Moscow; Leningrad: Nauka, 1964. P. 5.

⁸ Florensky P. A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [*Analysis of Spatiality and Temporality in Artistic-Descriptive Works of Art*]. Moscow: Progress, 1993. P. 295.

Hymns I, II, and III (1987, 1990), the *Third* and *Fourth* (*Underground Music*) *Symphonies* (1988 and 1996, respectively) — a fact that could not have created any impact on the means of artistic organization of a new composition. It is our hope that a further analysis of *In D*, undertaken with the consideration of juxtaposing procedures would make it possible to generate a more precise perception of the artistic idea which have received two variants of realization.

The laconic title of Korndorf's composition, notwithstanding the association with the title of Terry Riley's piece *In C*, bears religious-philosophical connotations, as it is indicated by the letter *D*, which may be interpreted as the initial letter in the Latin word *Deus* (God). The title of the work overtly manifests its main compositional principle: the pitch *d* presents itself both as the central tone of a pitch system and as the constant element of texture, never departing from the sound space during the course of the entire composition. The idea of the ever-presence of the sound, symbolizing by itself the singular and the universal, is masterfully realized in the composition's artistic fabric. In varying the textural density and the registral disposition of the pitch *d*, its timbral and rhythmic layout, the composer creates a veritably grandiose musical painting.

By connecting a point with a sound and comprehending its meaning in the sphere of visual art, painter Vassily Kandinsky writes: "If a one-tone carries out in an exhaustive manner an intended pictorial aim, then, in this case, may be equaled to composition. Here a one-tone becomes composition."⁹

Korndorf's *In D* may be called, with good reason, this kind of a *one-tone composition*, which discloses the endless potential of one single sound.

The transformation of musical space within this composition is inseparable from the changes occurring in time — this "fourth coordinate" (to use Florensky's term) of space. It would not be an exaggeration to say that *In D* also narrates about the "mysteries of time," which has always inspired important artists. It becomes instructive to remember Piotr Chaadayev's words from his letter to Alexander Pushkin: "My most ardent wish, my friend, — is to see you consecrated to the mystery of time."¹⁰ The disclosure of the composition's musical space begins with one single sound (which is the pitch *d* in the 2nd octave), which becomes a certain reference point, in the literal sense of the word, where both space and time trace their beginning. Being barely discernible at the dynamic mark of *pp*, this sound, permanently sustained in the work, gradually covers the entire registral range, creating an impressive image of a cosmic panorama.

We shall turn our attention to the way this pitch is presented from the side of the other characteristic elements — timbre and rhythm. The composer makes use of two instrumental colors (the piano and violas) and two forms of rhythmic presentation of sound contrasting each other: on the one hand, an even, practically unaccented pulsation, and on the other hand, extended durations essentially lacking any precise inner boundaries whatsoever. The dichotomy of expressive means observed in both of the

⁹ Kandinsky W. W. *Tochka i liniya na ploskosti* [*The Point and the Line in a Platitude*]. Moscow: AST, 2022. P. 208.

¹⁰ Chaadaev P. Ya. *Sochineniya* [*Compositions*]. Comp. by V. Proskurina; introd. article by V. Milchina and A. Osipov. Moscow: Pravda, 1989. P. 349.

parameters — the timbral and the rhythmic, — undoubtedly, presents a significant artistic technique stipulated by a profound substantive idea. Focusing his attention on one sound point differentiated in terms of timbre and rhythm, the composer shows two distinctly different types of space and time.

The *first type* of temporal organization is presented by a uniform pulsation of eighth notes in the piano fully impenetrating the entire composition. This type, if we use Pierre Boulez's terminology, may be defined by the term *pulsated* or *striated* time. In the ostinato repetition of one tone continuing during the course of the entire piece, it is also possible to discern the characteristic sign of repetitive technique, at the same time, noting that such an extreme technique applied by Korndorf not only in his *In D*, but also in the *First Symphony*, is subservient, along with other means, to a particular artistic goal.

The *second type*, on the other hand, presented by continuously extended prolonged durations, corresponds to *smooth*, or *amorphous* time. "Amorphous time," as the French composer explained, "is comparable to the smooth surface, pulsated time to the striated surface; by analogy, I will call these two categories smooth time and striated time."¹¹

The indicated differentiation (a similar typology was established by Boulez in relation to musical space, as well) is quite applicable to the composition *In D*. The differentiation on the level of rhythm and timbre allows us not only to convey in a demonstrative way the dualism of the concepts of discreteness and continuity, but also to manifest the image of two most important ontological conceptions — Time

and Infinity. Both of these types of time are *smooth*, when demonstrating themselves in the form of prolonged durations on the pitch *d*, and *grooved, pulsational*, when demonstrating themselves in the form of continuous repetitions on the same pitch, — they coexist, *co-prevail* in inseparable unity.

There is a certain coordination present between the pitch parameter and the element of dynamics: all the registral shifts of the tone *d* are indicated by the change of the level of volume. Thus, on the scale of the entire composition, an expressive trajectory of motion from a high to a low register is created, accompanied by gradations of dynamics in the broad diapason from *pp* to *fff*.

Along with the background part of the textural space, the composition contains a group of thematically more individualized events which create a relief projection. Each event possesses stable characteristic features in what has to do with the timbral image and the positions of the pitches. The periodic repetition of the sound events creates on the level of each one of them something similar to repetitive construction, within which certain transformations may take place: an augmentation of a motive or a phrase, the endowment of a phrase within an ensemble group with greater contrapuntal attributes, greater harmonic complexity, etc.

Despite the fact that all the musical events are intonationally, texturally and timbrally individualized, their common feature is the pitch *d*, from which the melodic phrases begin, and to which they return with a fatal inevitability. No matter what the attributes of the sounds of the motives or the phrases are, whether they be harmonic glissandi, leaving

¹¹ Boulez P. *Boulez on Music Today*. Trans. by S. Bradshaw and R. R. Bennett. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971. P. 89.

a trail of barely perceptible lines in space; laconic motives, seeming to disperse around *d* with a small chromatic cluster; fanciful heterophonic ramifications in the ensembles of wind instruments; short expressive intonations-exclamations (the diminished octave of *d-d-flat*) or slow fluctuations, resembling the breath of the abyss, of heavy sound masses (the minor seconds of *d-e-flat* in the low brass instruments), — all of these are connected by the central pitch of *d*.

The shrill phrases of the oboe (marked *esspressivo* and *lamentoso*) and the other solo wind instruments bring a perceptible psychological element connected with the images of human suffering into the presumed plotline of *In D*. It seems that such an interpretation does not lack substantiation, considering Korndorf's attitude towards the expressive means of the instruments. When he was researching the potentials of the contemporary orchestral score, the composer noted: "The textures equivalent to the human voice in the orchestra cannot be the string instruments, which have an instrumental cantilena, and only the winds are the instruments directly connected with human breathing."¹² The role which the high timbres of the solo wind instruments play in *In D* brings the musical narration out to the level of drama which imprints the artist's thought about the world and human existence.

The spatial-temporal image of the composition is determined to a significant measure by the means of distribution of sound events, in other words, individualized

textural unities which continuously change their disposition in relation to each other. The continuous evolution of the musical space directly depends on the changes occurring in each separately examined sound event. From the succession of repeating homogenous events appearing at times after a certain temporal interval, a certain *syntagmatic set* is aligned.

However, this set turns out to be nothing else but a *paradigmatic set* unfolded in an axis of time created by the repetition of one selfsame event. Situated in a certain succession and removed from each other at a certain temporal distance, these events turn out to be fragments of a hidden continuity, whereas the discreet — intermittent — means of their demonstrator makes it possible to place on record the evolution occurring in them, even the most minimal kind.

When analyzing the phenomenon of time, contemporary philosopher Merab Mamardashvili gave the following definition: "After all, what is time? It is the *extreme difference of an object from itself* [my italics. — *Yu. P.*]. In other words, we abstract ourselves from all the other differences between the objects. We say: time is the difference of an object from itself. Just as space is the difference between one object from another. These are the simplest and the initial definitions of time and space."¹³

As the result of regularly recurring repetition of the sounding events (a variety of the repetitive technique), Korndorf seems to put a stop to time, transforming it into space,

¹² Korndorf N. S. Analiz sovremennoi orkestrovoi partitury (postanovka voprosa, problemy, metodika) [Analysis of the Contemporary Orchestral Score (Posing the Question, the Issues, the Methodology)]. *Nikolai Korndorf. Materialy. Stat'i. Vospominaniya* [Nikolai Korndorf. Materials. Articles. Reminiscences]. Ed. and comp. by E. Nikolaeva, I. Viskova, G. Averina. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2015. P. 41.

¹³ Mamardashvili M. K. *Lektsii o Pruste (psikhologicheskaya topologiya puti)* [Lectures about Proust (The Psychological Topography of a Path)]. Moscow: Ad Marginem. 1995. P. 233.

simultaneously turning the discontinued succession of events into a continual whole. Repeating each sounding object with an interim, the composer preserves in permanence one element of its characteristic features (such as, for instance, the pitch, the timbre or the textural guise), while varying the other (for example, the melodic contour of the phrase, or its rhythmic pattern). The succession of inner states of a particular sound object slowly changing in time is connected in the recipient's consciousness into one whole and is perceived as something integrated, immobile and simultaneously expanding. The juxtapositions of the sound objects situated in different textural strata create a diversity of spatial configurations, bringing in more and more new dimensions into the general sound picture.

Let us indicate at one more artistic technique that is demonstrative from the point of view of the changes which took place in *In D*, compared to the music of the middle section of the *First Symphony*. In one of the quasi-pointillist fragments of the piece, the composer made use of a method similar to *Klangfarbenmelodie*, albeit, pertaining not to the melodic line, as, for example, in Webern's music, or a chord, as in the case of Schoenberg, but solely to one sound.

The artistic goal aimed at the manifestation of the timbral potential of the one tone attracted various composers in the 20th century; it suffices to mention the music of Giacinto Scelsi, first of all, in his *Quattro pezzi per orchestra (chiascuno su una nota sola)* / *Four Pieces for Orchestra (Each One is Based on One Note)* (1959). This is how

musicologist Levon Akopyan writes about this artistic idea solved numerous times in the works of the Italian composer: "The *Quattro pezzi* signified in themselves the birth of another Scelsi. The central, most significant development of what follows these pieces consists of a number of rather large-scale compositions consisting of several movements (with durations from 10 to 20 minutes) for orchestra, at times with chorus <...>. All of them (just as the numerous compositions for smaller ensembles contemporary to them) rely in one way or another on the technique of continuous development of one tone with small oscillations of pitch <...> and variations of timbre and dynamics."¹⁴

Alexander Ryzhinsky writes about the attention the 20th century British composers paid to the "supple recoloring of the melody by means of operating with unisons of the contiguous parts" in the conditions of choral texture. [4, p. 63]

The changes of timbre occurring with the pitch *d* in the *First Symphony* and the piece *In D* are regulated by a strict order, or, to be precise, a series of eight instrumental colors. It is referred to four woodwind instruments which are adjoined by the cellos and three brass instruments. The structural principle in the position of the indicated timbres consists in their intermittent alternation: first, the pitch *d* is performed by a solo woodwind instrument, and then — a solo brass instrument (Scheme 1).

Scheme 1. Nikolai Korndorf. *First Symphony*, f. 40

Flute 1	Clarinet 1 (A)	English Horn	Cellos (I, II)
Horn 1	Trumpet 1	Trombone 1	Bassoon 1

¹⁴ Akopyan L. O. *Velikie autsaidery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerkhard, Dzhachinto Shel'si, Zhan Barrake* [The Great Outsiders of 20th Century Music: Edgar Varèse, Roberto Gerhard, Giacinto Scelsi, Jean Barraqué]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2019. P. 201.

In *In D* the makeup of this timbral series is preserved (Scheme 2).

Scheme 2. Nikolai Korndorf. *In D*, f. 102

Flute 1	Clarinet 1 (B)	English Horn	Cellos
Horn 1	Trumpet 3	Trombone 1	Bassoon 1

Considering the objective acoustic differences in the sounding of the instruments, the composer differentiates the dynamics: of the two incorporated dynamic marks (*pp* and *p*), the first can be found only in the parts of the brass instruments, and the second — only in the woodwinds (including the cello timbres) (Example No. 1).

Example No. 1

Nikolai Korndorf. *First Symphony*, f. 40¹⁵

The image shows a page of a musical score for Nikolai Korndorf's First Symphony, page 40. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I, Clarinet in G (C.ingl.), Clarinet in A (Cl. I(A)), Bassoon I (Fag. I), Cor Anglais (Cor. I), Trumpet in B-flat (Tr.-ba I), Trombone I (Tr.-na I), and Cello/Double Bass (V.c. 2 soli (I, II)). The second system includes Piccolo (Picc.), Piano (P-no), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello/Double Bass (V.c. 3 soli (III, IV, V)), and Cello/Double Bass (C-b. 2 soli). The score features various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *p sempre*. There are also performance instructions like *pp sub. v.* and *unis.* (unison). The time signature is 3/4.

¹⁵ Korndorf N. S. *Pervaya simfoniya: dlya bol'shogo simfonicheskogo orkestra* [First Symphony: for Large Symphony Orchestra]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1983. 107 p.

The rhythmic pattern in the similar fragment is more detailed in comparison with the *First Symphony*. While in the *Symphony* only one rhythmic unit is present (a quarter note and a sixteenth note), *In D* already possesses an entire *rhythmic series* consisting of six durations. All the durations comprising this series create a scale of durations from a quarter note to a double dotted half note. The durations in the series are ordered according to the principle of arithmetic regression and progression.

The series present in the work is alternately carried out in two directions: the descending order of rhythmic units situated in the direction from the largest to the smallest, is succeeded by the ascending order in reverse order to the direction of larger durations. The motion from the descending series to the ascending creates a wavelike effect effecting the frequency of the appearance of the sound.

Below is a numerical set presented in the composition that recreates the described rhythmic structure, where 1 is the quarter note and 2 is the dotted quarter note, etc.:

6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 etc.

The peculiarity of the *serialized* (the definition of the term is written, among others, by Ekaterina Okuneva [5]) organization is the means of coordination of the two parametric

characteristic features of the pitch *d*, which remains all the time in an unchanged registral location. Since the rhythmic series is two units shorter than the timbral series, it is this inconsistency in particular is what makes it possible to avoid the repetition of identical combinations which could have arisen between any concrete timbre and any of the six durations of the rhythmic set (Example No. 2).

Example No. 2

Nikolai Korndorf. *In D*, m. 2 after f. 100

The image displays a musical score for Example No. 2, consisting of two systems of staves. The top system includes staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons). The bottom system includes staves for woodwinds (Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses). The score features complex rhythmic patterns with various note values and rests, often grouped with slurs. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte) are indicated throughout. A rehearsal mark '100' is visible at the beginning of the first system.

Thus, *In D* is an aesthetically weighty artistic statement manifested by the means of a perfected compositional technique. One can observe an undoubted continuity with the composer's previous endeavor, when a productive artistic idea discovered once receives its new, more scalar and technologically more perfect artistic manifestation.

In its turn, “the Inner path of the Artist” (to use Pavel Florensky's expression) running between the two compositions (the *First Symphony* and *In D*) may also be presented as a certain analogy of Nikolai Korndorf's individual compositional technique, where an important place is assumed by the repetitive technique, enriched by an entire set of supplemental constructive principles.

References

1. Gulyanitskaya N. S. Musicology: “Knowledge about Lack of Knowledge” — Setting and Solving Problems. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 7–18. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.007-018
2. Ponomarev E. P. The Posthumous Works of Ivan Bunin: Publishers' Mistakes and Restored Texts. *New Literary Observer*. 2022. No. 3, pp. 249–254. (In Russ.) DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_249
3. Shaitanov I. O. Poetics of World Literature as a Comparative Problem. *Voprosy literatury = Problems of Literature*. 2019. No. 6, pp. 50–73. (In Russ.) DOI: 10.31425/0042-8795-2019-6-50-73
4. Ryzhinsky A. S. British Choral Music at the Turn of the 19th and 20th Centuries: the Phenomenon of the English Musical Renaissance. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 53–67. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067
5. Okuneva E. G. Concept of Serial Music in Western and Russian Musicology: Issues of Terminology. *Journal of Moscow Conservatory*. 2018. Vol. 9, Issue 4, pp. 158–173. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2018.35.4.08

Information about the author:

Yuliya N. Panteleeva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department; Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music.

Список источников

1. Гуляницкая Н. С. Музыковедение: «знание о незнании» — постановка и решение проблем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 7–18. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.007-018
2. Пономарев Е. Р. Посмертные произведения Ивана Бунина: ошибки публикаторов и восстановленный текст // Новое литературное обозрение. 2022. № 3. С. 249–254. DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_249
3. Шайтанов И. О. Поэтика мировой литературы как компаративная проблема // Вопросы литературы. 2019. № 6. С. 50–73. DOI: 10.31425/0042-8795-2019-6-50-73
4. Рыжинский А. С. Британская хоровая музыка на рубеже XIX и XX веков: феномен английского музыкального ренессанса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 53–67. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067
5. Окунева Е. Г. Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий // Научный вестник Московской консерватории. 2018. Т. 9, вып. 4. С. 158–173. DOI: 10.26176/mosconsv.2018.35.4.08

Информация об авторе:

Ю. Н. Пантелеева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки; руководитель Научно-творческого центра современной музыки.

Received / Поступила в редакцию: 04.09.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 25.09.2023

Accepted / Принята к публикации: 27.09.2023

Духовная музыка

Научная статья

УДК 783.2

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.091-101



Структура текстовой модели стихир «Приидите, ублажим Иосифа»

Светлана Сергеевна Гончаренко

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Новосибирск, Россия,
lalumiere43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2191-3848>*

Аннотация. Актуальность темы обусловлена интенсивным развитием в современном российском музыковедении теории текстомузыкальных форм. Новизну исследования определяет метод анализа архаических текстовых моделей с использованием принципа симметрии. В статье впервые рассматривается уникальная композиция вербального текста одного из шедевров древнерусского певческого искусства, истоки которого восходят к Византийской традиции VII–VIII веков. Стихира «Приидите, ублажим Иосифа» («Придите, отблагодарим Иосифа») строится на взаимодействии сюжетных и несюжетных элементов. Ритм формы в её строчной композиции создаёт периодическая симметрия троекратного повтора. Тожественные синтаксические конструкции — несюжетные элементы — объединяются в сложную политекстовую структуру. Группа малых текстов, представляющих прямую речь персонажей (Иосифа, Марии, Симеона-Богоприимца) встраивается в «большой текст»: призыв к молитве и молитву верующих. Автор статьи описывает его математической формулой, а также предлагает геометрический аналог в виде фигуры гномона, предложенной греческим математиком Героном Александрийским (вторая половина 1 века н. э.). Архаический текстовый код стихир переходит из века в век и приобретает современное звучание благодаря выразительным средствам, соответствующим музыкальной стилевой системе эпохи. Отшлифованные текстовые модели обеспечивают каноническим ритуальным песнопениям многовековое функционирование в виде вариантного множества музыкальных композиций.

Ключевые слова: стихира, текстовая модель, «текст в тексте», гномон, фрактал

Для цитирования: Гончаренко С. С. Структура текстовой модели стихир «Приидите, ублажим Иосифа» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 91–101. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.091-101

Sacred Music

Original article

The Structure of the Text Model of the Stichera *Come, Let Us Thank Joseph*

Svetlana S. Goncharenko

*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russia,*

lalumiere43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2191-3848>

Abstract. The relevance of the topic is stipulated by the intensive development of the theory of textual-musical forms in modern Russian musicology. The novelty of the research is determined by the method of analysis of archaic text models by applying the principle of symmetry. In the article the unique composition of the verbal text in the masterpieces of the early Russian monophonic chants, the origins of which go back to the Byzantine tradition of the 7th and 8th centuries AD, is examined for the first time. The repetitive identical syntactical constructions — the elements unconnected to the plot — are combined into a complex polytextual structure. The stichera *Come, Let Us Thank Joseph* is based on the interaction of plot and non-plot elements. The rhythm of the form in its line composition of end-to-end development is created by the periodic symmetry of threefold repetition. The group of small texts representing the direct speech of the characters: Joseph, Mary, and Simeon the God-Receiver is embedded in the “large text”: the call to prayer and the prayer of believers. The author of the article describes it with a mathematical formula, and offers a geometric analogue in the form of a gnomon — a figure suggested by Greek mathematician Heron of Alexandria in the second half of the 1st century AD. The archaic text code of the stichera has traversed from century to century and acquired a modern sound due to the expressive means corresponding to the musical stylistic system of the epoch. The polished text models provide canonical ritual chants with centuries-old functioning in the form of the variant multitude of musical compositions.

Keywords: stichera, text model, “text in text,” gnomon, fractal

For citation: Goncharenko S. S. The Structure of the Text Model of the Stichera *Come, Let Us Thank Joseph*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 91–101. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.091-101

*Он с нами был, когда на берегу ручья
Мы в драгоценный лён Субботу пеленали
И семисвещником тяжёлым освещали
Ерусалима ночь и чад небытия.*

О. Мандельштам, 1917

Задача статьи — показать особенности претворения принципа симметрии, характерного для архаических текстовых моделей в композиции одного из образцов древнерусского певческого искусства, шедевров национальной куль-

туры. Сюжет о погребении Христа отражён в многочисленных иконах (ил. 1). Он проходит сквозной линией в европейской живописи, в литературе. Образ Иосифа Аримафейского воссоздаётся в воображаемом диалоге, разделённом



Ил. 1. Четырёхчастная новгородская икона. XV век. Фрагмент.
Иосиф Аримафейский просит у Понтия Пилата
тело Иисуса для погребения
Il. 1. Four-Part Novgorod Icon. 15th Century. Fragment.
Joseph of Arimathea Asks Pontius Pilate
the Body of Jesus for Burial

дистанцией в 50 лет, двух русских поэтов — двух Иосифов: Бродского и Мандельштама¹. Отвечая на вопрос И. Бродского о комментариях к стихотворению

«Среди священников левитом молодым»², вдова поэта Н. Мандельштам пишет: «В лён пеленали тело, снятое с креста. “Суббота” с большой буквы. Это... христианско-иудейская символика. Он, которого пеленали в лён, назван “Субботой”, как бы высшим цветением той павшей культуры»³.

Много веков существуя в рамках традиционной культуры, стихира «Приидите, ублажим Иосифа»⁴ стала в XX веке достоянием широкой общественности. В наши дни её можно услышать не только в православных храмах, но и на концертах, на школьных уроках. Существуют многочисленные видео- и аудиозаписи, которые выкладываются в электронных ресурсах в исполнении ансамблей и хоров *a cappella* разных составов. Появляются обработки известных образцов и создаются новые сочинения⁵.

При изучении данного песнопения встают общие вопросы методологии, историографии, текстологии, каталогизации вариантов напевов (см.: [1]). До сих пор не утихают дискуссии по поводу авторства конкретных напевов, места и времени их создания [2]. Особый круг задач стоит при теоретической разработке вопросов о закономерностях формообразования в ранней музыке, напевах,

¹ Иосиф — имя, данное Осипу Мандельштаму при его крещении в 1911 году.

² Стихотворение «Среди священников левитом молодым...», о котором речь идёт в переписке И. Бродского и Н. Мандельштам, посвящено А. В. Карташёву (1875–1960) — видному историку православной церкви. «Молодой левит» — название религиозно-философского общества, членом которого был А. В. Карташёв. Оно символизирует образы Иосифа Аримафейского, А. Карташёва и самого О. Мандельштама.

³ Мандельштам О. Среди священников левитом молодым.

URL: <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/stihi/stih-182.htm> (дата обращения: 15.08.2023).

⁴ В современном варианте: «Придите, прославим (почтим, отблагодарим) Иосифа».

⁵ И. Валяевым написана «Стихира на целовании плащаницы» «Приидите, ублажим Иосифа», посвящённая «Светлой памяти митрополита Алма-Атинского и Казахстанского Иосифа (Чернова) (2/15.06.1893–4/09.1975)».

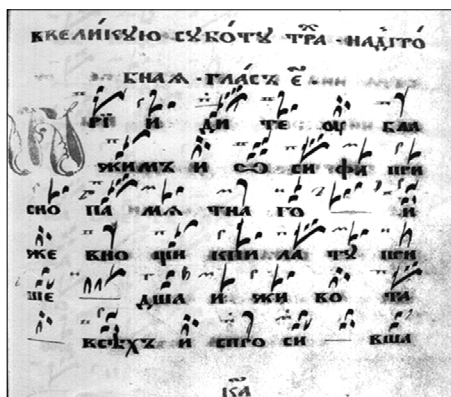
которые возникали в доклассическую эпоху и вновь «оживают» и активно функционируют в современной культуре [3].

Композиция стихир «Приидите, ублажим Иосифа» являет собой типичную для традиционной культуры стабильно-мобильную структуру. Музыкальная составляющая — это мобильный компонент её синтетического целого. По музыкальной стилистике известные образцы условно делятся на две группы. Ранние песнопения, большей частью анонимные, являются монодийными; они представлены в старообрядческих рукописях и в нотных изданиях XIX и XX века: древне-малороссийские песнопения, обиходный, «опекаловский» распев, большой болгарский и др. (ил. 2, 3).

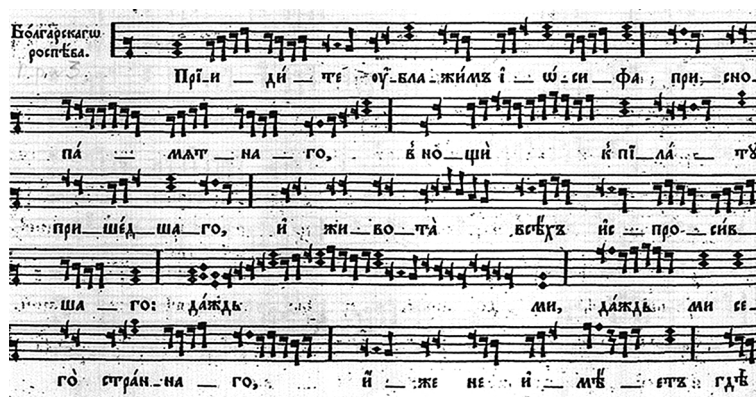
Общей чертой разных вариантов песнопения является их «значительная распевность, которая обусловлена тем, что... чин целования Плащаницы совершается достаточно долго» [4, с. 77]. Ряд более

поздних образцов, оформленных в гомофонном складе, начат Д. Бортнянским «Стихирой на целование Плащаницы» (конец XVIII — начало XIX века) и продолжен в сочинениях XIX и XX веков. Среди них, пожалуй, самой известной стала стихира 5-го гласа П. Чеснокова из его Всенощной ор. 9 № 28 (1906–1907).

Напевы, зафиксированные в древней и современной нотации, воспроизводят неизменное содержание вербального текста. Повторение словесного компонента стихир, во многих случаях почти буквальное, вызвано, прежде всего, стабильностью её функции в церковном обиходе, строгой приуроченностью к весенним предпасхальному и пасхальному циклам. Она исполняется во время пассивы во второе, третье, четвертое и пятое воскресенья Великого поста. Другое богослужение, на котором стихира обязательно поётся, происходит на Страстной седмице в Великую Субботу по окончании



Ил. 2. Стихира «Приидите, ублажим Иосифа». Старообрядческая рукопись начала XX века
 Ил. 2. Stichera "Come, Let Us Thank Joseph." Old-Believer Manuscript from the Early 20th Century



Ил. 3. На целование Плащаницы, глас 5. Большой болгарский распев⁶
 Ил. 3. For the Kissing of the Epitaphs, Echos 5. Great Bulgarian Chant

⁶ См.: Триодъ нотного пения постная и цветная. СПб.: Синодальная тип., 1899. Л. 81 об. — 82 об. С. 168.

Утрени после Ектении и Благословения (обряды, с которыми связано данное песнопение, подробно рассматриваются в статье В. Ю. Григорьевой: [4]).

Стабильность словесного ряда песнопений объясняется продуманной его организацией, совершенной, но весьма необычной. Авторство вербального текста предположительно связывают с именем преподобного Иоанна Дамаскина (VII–VIII века) — византийского богослова, философа, поэта, создателя канонов на Рождество, Пасхальной службы, погребальных песнопений, одного из тех, кто способствовал оформлению осмогласия. Вероятно также и то, что утвердившийся в системе церковного годового круга, повторяемый из века в век вербальный текст стихир шлифовался в течение столетий усилиями многих известных церковных поэтов и музыкантов.

В настоящее время по отношению к константному вербальному компоненту традиционных песнопений применяется понятие **текстовая модель** (например, Л. Дьячковой⁷, Е. Опалей [5, с. 152]). Она служит основой для создания музыкальных композиций, в каждую эпоху приобретающих иной облик. В архаических текстомузыкальных формах координацию вербального и музыкального рядов определяет принцип симметрии. Периодическая симметрия — тождественный повтор синтаксических элементов, главенствующий на значительном протяже-

нии, — способна оказывать релаксирующее действие в медитации, молитвенном созерцании. На ней строятся многие гимны, хвалебные славословия (см., например, мандалы, древнеиндийского собрания религиозных текстов «Ригведа»⁸). В развитых ритуальных текстах периодическая симметрия обогащается зеркальной благодаря «обратным повторам» по парадигматической оси — на расстоянии, а также за счёт симметрии подобия. Строчение несюжетных вербальных текстов усложняется также путём включения в них элементов сюжета⁹. В христианских молитвах они связаны с евангелическими мотивами жития Иисуса Христа.

Текстовая модель рассматриваемого песнопения, канонизированная ритуальной практикой, отличается необычайной смысловой концентрацией содержания. Она включает несколько семантических оппозиций, которые воплощают вечный смысл спасительной миссии Иисуса. Сопоставляются время его земного жития и вечная вневременная божественная сущность; мистическое воспоминание о событиях далёкого прошлого и настоящее — молитва, происходящая здесь и сейчас; однократность подвига Христа и многократность ежегодных ритуалов о нём; плач о его страданиях и вечная слава Воскресению. Так воплощается сакральный хронотоп о специфике которого речь идёт в статье А. Ю. Никифоровой¹⁰.

⁷ См.: Дьячкова Л. С. Символ и ритуал в Мессе Стравинского // Миф. Музыка. Обряд / науч. ред. М. Катунян. М.: Московская консерватория, 2007. С. 243.

⁸ Ригведа: Мандалы I–IV / перевод; изд. подготовила Т. Елизаренкова. М.: Наука, 1989. 767 с.

⁹ Гончаренко С. С. О композиции стиха «Голубиная книга» // Вопросы музыкознания: сб. ст. / Новосибирская гос. консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. С. 257–267.

¹⁰ Никифорова А. Ю. Хронотоп гимнографии // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2019. № 2 (63). С. 125–136.

Ситуация погребения — похоронный ритуал, о подготовке к которому говорится в стихире, — вызывает насыщенность текста сюжетными элементами, развитость ряда персонажей.

Главное действующее лицо — Иосиф Аримафейский (ил. 4), вошедший в историю тем, что совершил обряд погребения, обернул тело Христа в плащаницу и положил его в новый гроб¹¹. В своём «Слове на святую Великую Субботу» Иоанн Дамаскин приводит выдержки из новозаветных текстов с его характеристикой: «Какая неудержимая смелость и дерзновение, порожденные верою и пламенной любовью к Богу! Ученики, сподобившиеся Божественных даров, укрываются, пораженные страхом: а ты просишь мертвого, и скорее их подражаешь своему Учителю, Вождю и Господу, ибо своею решимостию ты отваживаешь на смерть свою душу! Не мог ты смотреть на обнаженное святое тело Господа, соединенное ипостасно с Божеством. Ты коснулся самого угля Божественного, тогда как Серафимы не могли прикоснуться к Его образу (Ис. 6:6). О, блаженные руки! О, счастливейшие объятия, в которых, держа тело Бога моего, ты обвивал его чистою плащаницею с драгоценным миром; “якоже обычай есть, — говорит Писание, — иудеом погребати” (Иоан. 19:40)»¹².

Другое лицо, указанное во второй строке текста, — римский наместник в Иудее Понтий Пилат, отправивший пленённого



Ил. 4. Святой Иосиф Аримафейский.
Византийская икона

Il. 4. St. Joseph of Arimathea.
Byzantine Icon

на казнь. Обращаясь к Пилату, убеждая разрешить захоронение казнённого, Иосиф называет только одно имя — старца Симеона. Главные участники описываемых событий, ставшие в христианской культуре образами-символами, по именам не названы. Иосиф говорит Пилату о Страннике — жертве предательства

¹¹ Иосиф Аримафейский — богатый фарисей, член Синагедриона и тайный ученик Христа. С его именем также связаны легенды о Граале — сосуде, в котором Иосиф сохранил кровь распятого Христа.

¹² Преподобный Иоанн Дамаскин. Слово на Святую Великую Субботу.
URL: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/3239> (дата обращения: 15.08.2023). Имя Иосифа Аримафейского упоминается в Новом завете только один раз. В песнопениях христианского календарного года есть ещё второе, ему посвящённое, — тропарь «Благообразный Иосиф», исполняемый на вынос Плащаницы. В нём подчёркивается благородство ученика, дерзнувшего похоронить с почестями того, над кем иудеи надругались.

ученика — и о его Матери, скорбящей при виде распятого на кресте Сына.

Текст уникален также ахронным изложением сюжета. В центре — рыдания Матери, потерявшей дитя. Повествование же начинается «с конца». После казни Иосиф приходит к Пилату просить тело для погребения, речь идёт об уже свершившейся смерти Иисуса, а в конце монолога Иосифа Мать вспоминает о его рождении. Такая логика определяет порядок появления персонажей. Последним упоминается праведный старец Симеон,

и время возвращается на 33 года назад.

Структура текста строчно-строфическая: 20 строк распределены в шесть строф (таблица 1). Но число строк в строфах и строки не равны, поэтому следует точнее обозначить композицию как строфоидную. Строфоиды группируются в три раздела: первый — призыв к молитве, второй — прямая речь Иосифа Аримафейского, третий — собственно молитва, «Великий поклон».

Поэтический ряд организован как политекстовая структура. Первый и третий

Таблица 1. Строчно-строфоидная организация текстовой модели стихир¹³

Table 1. Line-Strophoid Organization of the Textual Model of Stichera

Разделы	Строфоиды	Строки	Текст
Первый раздел	I	1	Приидите, ублажим Иосифа приснопамятного,
	II	2	в нощи к Пилату пришедшего
		3	и живота всех испросивша:
Второй раздел	III	4	Даждь ми сего страннаго,
		5	Иже не имеет где главы подклонити,
		6	Даждь ми сего страннаго,
		7	его же ученик лукавый на смерть предаде,
		8	Даждь ми сего страннаго,
		9	его же мати зрящи на кресте висяща,
		10	рыдаючи вопияше и матерски кричаше:
	IV	11	Увы мне, чадо мое!
		12	Увы мне, свете мой
		13	и утроба моя возлюбленная!
		14	Симеон бо предрече збытсья днесь: глаголюща в церкви
	V	15	твое сердце оружие пройде,
		16	но в радость воскресения твоего плачь преложи.
	Третий раздел	VI	17
		18	покланяемся стражем твоим, Христе,
		19	покланяемся стражем твоим, Христе,
		20	и святому воскресению.

¹³ Вербальный текст приводится по рукописи конца XVII века (Государственный исторический музей. Синодальное собрание, № 117. Л. 415 об. — 418.

разделы отмечают начало и конец основного «большого текста», заключающего в себе ещё три текста. Самый крупный второй раздел также организован как «текст в тексте». В монолог Иосифа вложено одно в другое ещё два высказывания — два «малых текста». Каждый из них характеризует свой внутренний хронотоп. Однако время, как указывалось выше, «движется» в обратном направлении: из настоящего в прошлое. Текст 1 — призыв к молитве и сама молитва, время — настоящее, место — храм, где совершается служба. Тексты 2, 3, 4 переносят в Иудею на две тысячи лет назад. Текст 2: ночью на аудиенции во дворце Пилата Иосиф обращается с просьбой о разрешении снять с креста тело Христа и напоминает о стесаниях Матери при виде распятого Сына. В тексте 3 говорится о том, что недавно свершалось на Голгофе: рыдающая Мария утешается воспоминанием о Симеоне Богоприимце. Текст 4 описывает факт, когда в Иерусалимском храме Симеон, которому уже 360 лет, предсказывает, что родившийся у Марии младенец умрёт, и плач Матери об умершем предвосхитит радость по поводу его Воскресения.

Несюжетные элементы, которые во многих канонических ритуальных текстах, как правило, являются главными, здесь рассредоточены в речах персонажей. Они выражены в точных словесных повторах или в повторах синтаксиче-

ских¹⁴. Каждый из четырёх текстов включает несколько подобных компонентов, причём в текстах 2 и 3 последний компонент разрастается благодаря представлению в нём автора следующего высказывания.

Чётко организованное взаимодействие сюжетных и несюжетных элементов в ритуальных текстах описывается с помощью математических формул¹⁵. Строение первого раздела можно представить как $S + 3a$, где S — обращение к верующим с призывом почтить Иосифа и его характеристика: a — прилагательное (*приснопамятного*) и два причастия (*пришедшего, испросившего*). Второй раздел — речь Иосифа, обращённая к Пилату. Симметрия периодичности подчёркивается троекратным словесным повтором — анафорой «*Даждь ми сего странного*» ($b b b c$)¹⁶. Последний элемент c описывает плачущую Марию, он также трёхсоставен (*зрящи, вопияше, восклицаше*): $c (c_1 c_2 c_3)$.

В прямой речи Марии два компонента. В первом двусоставную анафору — повтор «*Увы мне, чадо мое увы мне, свете мой*» ($de de_1$) — сменяет новый элемент f — «*утроба моя возлюбленная*», что придаёт данному фрагменту черты барформы. К первому компоненту примыкает второй — воспоминание о Симеоне (k). Его предсказание построено на контрасте элементов — слов о смерти Христа и

¹⁴ О повторах, выполняющих в ритуальных текстах суггестивную роль, см.: Катунян М. Сакральный канон как архетип минималистской композиции // *Muzikos komponavimo principai. Teoria ir praktika*. Vilnius, 2001. S. 99–11.

¹⁵ Гончаренко С. С. Указ. соч.

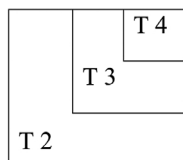
¹⁶ На троекратный повтор анафоры «Даждь ми...» в песнопении «Тебе одеющегося» (1604) указано в статье: Егорова М. С., Кручинина А. Н. Евангелие и древнерусское песнопение: интертекст в славнике «Тебе одеющегося» недели Жен-Мироносиц // *Актуальные вопросы церковной науки*. 2019. № 2. С. 380, 381.

о его новой жизни (*l* и *m*). Таким образом, тирада — патетический монолог Иосифа — представляет собой серию высказываний, из которых самое последнее и самое краткое является главным. Слова Преподобного Симеона становятся основой молитвы верующих в третьем разделе «Великий поклон». Точный троекратный повтор строк о страданиях Христа завершает мотив Воскресения: $n n n + m$.

Политекстовая структура, в которой в Текст 1 — призыв к молитве и молитва верующих (ритуал, совершаемый в настоящем времени), — вписаны три малых текста — один в другом, — может быть сведена к следующей формуле:

$$T 1 = (S + 3a) + \{(3b + 3c) \rightarrow [(2de + f + k) \rightarrow (lm)]\} + (3n + m).$$

Группа трёх малых и всё уменьшающихся по количеству строк текстов (7, 4, 2), когда каждый следующий монолог является частью другого, может быть изображена геометрической фигурой **гномона**. В эпоху Античности у Герона Александрийского — греческого математика и механика, жившего в I веке н. э., — такая фигура «относилась к геометрической форме, дополняющей квадрат до квадрата большей площади»¹⁷.



Многоэтажность воспроизведения принципа «текст в тексте» отражена также на схеме 1.

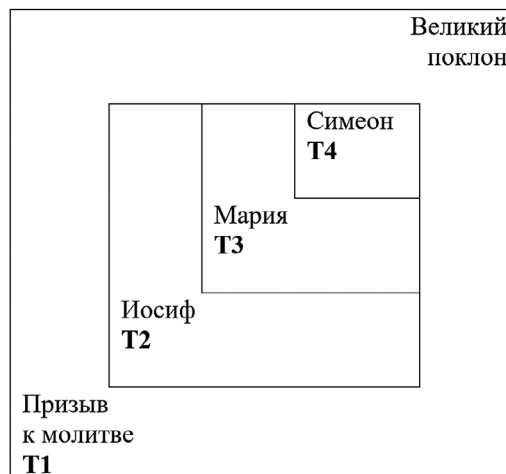


Схема 1. Политекстовая структура песнопения
Scheme 1. Polytextual Structure of the Chant

Ритм формы в данной строчно-строфоидной композиции сквозного развития создаёт периодическая симметрия троекратного повтора: $3a, 3b, 3c, 3n$. Общую конструкцию укрепляет и структурная арка в крайних разделах, окаймляющих речь Иосифа: элементы первого и третьего разделов расположены зеркально-симметрично — $(S + 3a)$ и $(3n + m)$. Важна также смысловая реприза мотива «воскресения» m , перенесённого из речи Симеона в завершение всего молитвенного текста.

Гениальный автор поэтического текста построил его по серийно-фрактальному принципу, научное описание которого состоялось только в XX веке¹⁸. Закон

¹⁷ Бонч-Осмоловская Т. Фракталы в литературе: в поисках утраченного оригинала (часть I). URL: <https://metodolog.ru/01197/01197.html> (дата обращения: 15.08. 2023). Гномоном в Древней Греции называли также астрономический инструмент.

¹⁸ Термин «фрактал» введён Б. Мандельбротом в 1975 году и получил широкую известность с выходом в 1977 году его книги «Фрактальная геометрия природы».

изоморфизма — подобие иерархических элементов во многих объектах живой и неживой природы, в строении минералов, во флоре и фауне — действует в произведениях традиционной культуры, а также в литературе и искусстве.

Итак, принцип организации в рассмотренной текстовой модели имеет геометрический код, зафиксированный в древности. Архаический код переходит из века в век и приобретает каждый раз современное звучание благодаря использованию соответствующих

эпохе стилевых систем, средств музыкальной выразительности. Тексто-музыкальное целое оказывается формой, развивающейся в принципиально неограниченном числе всё появляющихся материальных облачений абстрактного структурного кода, формой, «разомкнутой» в историческое время. Структурные коды текстовых моделей, открытые в пространство культуры, становятся одним из факторов, обеспечивающих устойчивость её основ, её существования и развития.

Список источников

1. Борисова Т. С. Крестобогородичные тропари Антифонов Великой Пятницы (опыт текстологического анализа по спискам XI–XIV веков) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. Т. 17, № 2. С. 14–26. DOI: 10.25205/1818-7935-2019-17-2-14-26
2. Григорьев Ю. А., Григорьева В. Ю. Новые данные об авторстве и датировке «опекаловского» распева // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 34. С. 111–133. DOI: 10.15382/sturV201934.111-133
3. Лобзакова Е. Э. Трансмиссия древнерусского распева в отечественной музыкальной культуре: методология исследования проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4 (37). С. 65–70. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14009
4. Григорьева В. Ю. «Надгробные» Трисвятое и стихера «Придете, ублажим Иосифа» в русской богослужебной традиции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 40. С. 77–99. DOI: 10.15382/sturV202040.77-99
5. Опалей Е. Н. «Католическая арка» в духовном творчестве И. Ф. Стравинского // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 151–159. DOI: 10.17223/22220836/33/13

Информация об авторе:

С. С. Гончаренко — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции.

References

1. Borisova T. S. Stavrotheotokia Troparia of the Great and Holy Friday Antiphons (Tentative Textological Analysis of the 11th — 14th Centuries Manuscripts). *NSU Vestnik. Series: Linguistics and Intercultural Communication*. 2019. Vol. 17, No. 2, pp. 14–26. (In Russ.) DOI: 10.25205/1818-7935-2019-17-2-14-26
2. Grigoryev Yu. A., Grigoryeva V. Yu. New Data on the Authorship and Dating of the “Opekalskiy” Chant. *St. Tikhon's Orthodox University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*. 2019. Vol. 34, pp. 111–133. (In Russ.) DOI: 10.15382/sturV201934.111-133
3. Lobzakova E. E. Transmission of Ancient Russian Chant in Domestic Musical Culture: Research Methodology Issue. *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 65–70. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14009
4. Grigorjeva V. Yu. The “Sepulchral” Trisagion and the Stichera *Come to Please Joseph* in Russian Liturgical Tradition. *St. Tikhon's Orthodox University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*. 2020. Vol. 40, pp. 77–99. (In Russ.) DOI: 10.15382/sturV202040.77-99
5. Opaley E. N. “Catholic Arch” in the Spiritual Works of Stravinsky. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye = Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2019. No. 33, pp. 151–159. (In Russ.) DOI: 10.17223/22220836/33/13

Information about the author:

Svetlana S. Goncharenko — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 13.09.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.10.2023

Принята к публикации / Accepted: 12.10.2023

Scientific Schools in Musicology

Original article

УДК 78.072

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.102-111



Borislava Efimenkova's Research of *Northern Russian Lamentations* as the Beginning of the Ethnomusicological Science of the Gnesins' Institute*

Larisa M. Belogurova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
belogurova_lm@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9537-0631>

Abstract. The article is devoted to the research work by the famous Russian ethnomusicologist Borislava Borisovna Efimenkova (1933–1996) *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*], which was published in 1980. The book has become a milestone in the scholarly work of the author herself, who has demonstrated herself as a mature and extraordinary researcher of Russian folk music. The fundamental nature of the research, the radical novelty of the methodology and the credibility of the scholarly results have provided this work with a groundbreaking character. It has become a reference study for music scholars, who have pursued structural and typological methods of research for many years, and has maintained this status to the present day.

The book includes a compilation of almost 180 examples of vocal lamentations from the Vologda region pertaining to funerals, recruitments and weddings (solo cries of the brides and cries sung by choral ensembles of girls). At the core of the monograph lies a detailed study of this phenomenon. Its goal is to present the local tradition of vocal lamentations as a holistic phenomenon endowed with a systematic organization. The *structural-typological method* has been chosen as the main research tool; its chief theorist and proponent in Soviet ethnomusicology of the second half of the 20th century was Eugeny Gippius, who had exerted an immense influence on the formation of Efimenkova as a musicologist. In *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*] Gippius's ideas of structural-systematic approach to the study of folk music have found its practical manifestation for the first time. A significant role in the study of the East Vologda region is assigned to the *arealogical method*. As the result of this, six published geographical maps have provided the first example of geographical mapping of Russian folk vocal lamentations.

* The article was prepared for the International Scientific Online Conference “Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Larisa M. Belogurova, 2023

Keywords: ethnomusicology, Borislava Efimenkova, folk lamentations, folk music of the Russian North, geography of folk music culture

For citation: Belogurova L. M. Borislava Efimenkova's Research of *Northern Russian Lamentations* as the Beginning of the Ethnomusicological Science of the Gnesins' Institute. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 102–111.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.102-111

■ Научные школы в музыковедении ■

Научная статья

Исследование Бориславы Ефименковой «Севернорусская причеть» как начало гнесинской этномузыкологической науки**

Лариса Михайловна Белогурова

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,*

belogurova_lm@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9537-0631>

Аннотация. Статья посвящена исследованию известного российского этномузыколога Бориславы Борисовны Ефименковой (1933–1996) «Севернорусская причеть», увидевшему свет в 1980 году. Книга стала вехой в научном творчестве самого автора, заявившего о себе как о зрелом и неординарном исследователе русского музыкального фольклора. Фундаментальный характер, радикальная новизна методологии и убедительность научных результатов обеспечили этой работе прорывной характер.

Книга включает в себя собрание почти 180 образцов причитаний Вологодской области — похоронных, рекрутских, свадебных (сольные плачи невесты и ансамблевые плачи девушек). Её смысловой центр составляет развёрнутое исследование, цель которого — представить локальную плачевую традицию как целостный феномен, обладающий системной организацией. В качестве основного исследовательского инструмента избран *структурно-типологический метод*. Его главным теоретиком и пропагандистом в советском этномузыкознании второй половины XX века выступил Евгений Гиппиус, оказавший огромное влияние на формирование Ефименковой как учёного. В «Севернорусской причети» гиппиусовские идеи структурно-системного подхода к изучению музыкального фольклора впервые обрели своё практическое воплощение. Значительная роль при изучении

** Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22003.

восточновологодской причеты отведена *ареалогическому методу*, при этом опубликованные карты оказались первым опытом картографирования русского плачового фольклора. На многие годы труд Ефименковой стал эталонным исследованием для учёных структурно-типологического направления и сохраняет этот статус и сегодня.

Ключевые слова: этномузыкалогия, Борислава Ефименкова, народные плачи, фольклор Русского Севера, география народной музыкальной культуры

Для цитирования: Белогурова Л. М. Исследование Бориславы Ефименковой «Севернорусская причеть» как начало гнесинской этномузыкалогической науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 102–111. (На англ. яз.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.102-111

The year 1980 witnessed the publication of *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*], a book by Borislava Borisovna Efimenkova, the associate professor at the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute. Despite the fact that under the auspices of the Gnesins' Institute a number of interesting compilations had been published, particularly this new monograph established that point from which the school of ethnomusicology at the Gnesins' Institute has been formed, due to the fundamental character of issues raised in it, the novelty of the proposed solutions, and the convincing character of the scholarly results. At the present time it has become worthwhile to turn to this work, in order to comprehend its results anew from the positions of the cotemporary state of musicology, four decades later.

In a number of research works on folk music of its time period, Efimenkova's book has been highlighted by its bright originality. Its very subject matter — the music of folk lamentations — was already an original one.

During the Soviet period, this genre was largely neglected, whereas it continues to maintain a special position in the national musical tradition: “In many respects, lamentations are the crucial genre for understanding the genesis and the aesthetics of the art of the Russian folk song.”¹

It may be stated with certitude that if the book were not published in its entirety, but only in part, in the form of the collection of new documentarily fixated and deciphered lamentations, it would have, nonetheless, become a significant event. A compilation of almost 180 examples notated by Efimenkova from 1967 to 1976 during her expeditions to the eastern part of the Vologda region is the most large-scale compilation during the time of publication of Russian musical and poetical folk texts. With this publication, the traditions of publishing large-scale collections of northern Russian lamentations initiated by the famous compilation of Elpidifor Barsov² have been continued and advanced. (The significance of the editions of the music of northern Russian lamentations

¹ Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet': Mezhdurech'e Sukhony i Yuga i verkhov'ya Kokshengi (Vologod. obl.)* [*Northern Russian Lamentations: Interfluvium of the Sukhon and the Yug Rivers and the Upstream of the Kokshenga (The Vologda Region)*]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1980. P. 3.

² *Prichitan'ya Severnogo kraya, sobrannye E. V. Barsovym* [*Lamentations of the Northern Region, Compiled by Evgeny Barsov*]. Parts. 1, 2. Moscow, 1872–1882.

as important scholarly sources is indicated in Svetlana Tolstaya's work. [1])

A third of the examples in Efimenkova's book consists of lamentations over the dead, which, according to the researcher, is the system-generating genre of the local tradition of lamentations. Fifteen examples present lamentations over army recruits, which were already rarely encountered at that time. The third and largest part of the compilation is dedicated to wedding cries, both for solo voice and for vocal ensembles. It includes virtually the first publications of notations of extremely original forms of cries pertaining to northern Russian weddings, in which both varieties of nuptial cries (the bride's solo cry and the ensemble cries of the attendant girls), or the bride's cry together with a song, cry and chastooshkas (humorous folk rhythms), are combined simultaneously, sometimes, asynchronously.³

Nonetheless, the book *Severnorrusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*] extends far beyond the scope of a publication of a regional character. The author's plan was not limited simply to bringing new field data into scholarly use, or to showing the diversity of the forms of Vologda lamentations. The semantic pivot of the monograph is provided by its first section, which forms unfolded research. Its goal is formulated the following way: to present a local tradition

of lamentations as a holistic phenomenon endowed with systemic organization.⁴ The structural-typological method is chosen as the basic tool for research. Its chief theoretician and tireless proponent in Russian ethnomusicology in the second half of the 20th century was Evgeny Gippius, who has exerted an immense amount of influence on Efimenkova's formation as a music scholar.

In Gippius' interpretation, the structural-typological approach to studying folk music is considerably enriched by the ideas of a systematic approach. Therein lies his main difference from the structural method of the Ukrainian school and, in particular, of Kliment Kvitka, wherein the crucial element lies in the typological interpretation of a folk musical composition (see: [2]). In Gippius' understanding, the object of study for a musicologist is formed not by separate folkloric texts, but the musical tradition as a complexly arranged organism.⁵ Upon such a description, one of the crucial attributes, according to Gippius, is the systemic type — a model outlined by analytical means, which expresses the relationships between the various components of tradition. Tradition itself is perceived as a hierarchical structure demonstrating the interconnections of the revealed systemic types. These strategic aims were articulated numerous types by the scholar in the 1970s, particularly during

³ After five years after the publication of Efimenkova's book, a fundamental publication of Leningrad-based compilers *Russkaya svad'ba* [*The Russian Wedding*] came out, which also included examples of wedding cries of the Vologda Region. See: Balashov D. M. Marchenko Yu. I., Kalmykova N. I. *Russkaya svad'ba. Svadebnyi obryad na Verkhnei i Srednei Kokshen'ge i na Uftyuge (Tarnogskii raion Vologodskoi oblasti)* [*The Russian Wedding. The Nuptial Ritual on the Upper and Lower Kokshenga and on the Uftyug (The Tarnog District of the Vologda Region)*]. Moscow: Sovremennik, 1985. 390 p.

⁴ Efimenkova B. B. Ibid. P. 4.

⁵ Dorokhova E. A., Pashina O. A. Nauchnaya problematika issledovaniia E. V. Gippiusa [The Scholarly Problem Range of Evgeny Gippius' Research]. *Materialy i stat'i. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E. V. Gippiusa* [*Materials and Articles. Towards the 100th Anniversary of Evgeny Gippius' Birthday*]. Moscow: Kompozitor, 2003, pp. 29–34.

the period of the creation of the book on lamentations from the Vologda region.⁶ At the same time, the historical significance of the book *Severnorskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*] is that in this edition Gippius' ideas of the *structural-systemic* approach have obtained their practical expression for the first time. Articulated in the most general aspect, they have received their realization by concrete methods of analysis and generalization of the folk music material that were proposed by the author. At no time earlier and, in all likelihood, at no time later has structural systemic analysis received such consistent or uncompromising manifestation.

Efimenkova was guided by the essential notion of viewing in the musical material its "component composition." Thus, in a large quantity of lamentations of the interfluvial of the Sukhona and the Yug Rivers four functional varieties are highlighted, analytical procedures are carried out within each group, then the results are compared with each other. It has been discovered that only two varieties of the lamentation vocalizations possess structural independence and, hence, typological significance — the funereal and the wedding categories. They became the central types in the work.

Consistently realizing the principle of fragmentation of the components of the whole, the researcher applied for the first time the methodology of partite analysis of the rhythmic and melodic forms of the lamentation melodies. It must be acknowledged that this approach aroused a debate in the academic circles, which has continued subsequently for many years.

To what extent Efimenkova's approach (and, subsequently, that of the other ethnomusicologists at the Gnesins' Institute) towards the analysis of folk music material has contradicted the positions of the majority of Russian researchers, who have applied the method of the intonational-figurative semantic analysis of folk melodies, can be judged by the concise historical overview expanded in Svetlana Kosyreva's article. [3]

However, it was particularly Efimenkova's position which has made it possible to come up with the conclusion about the anonymity of these components of the melodies, and subsequently it has received confirmation by means of the most diverse folk music melody. The famous thesis that the "melodic and rhythmic types of the lamentation type are self-sufficient in relation to each other and enter into various combinations with each other,"⁷ formulated by Efimenkova in the present work, became at that time a genuine scholarly discovery, and is presently perceived as an axiom.

The demarcation between the permanent and the changeable elements of structure has made it possible to carry out the typological systematization of the material and to establish several levels of the system of melodies of the lamentations: the generic (typical), combining all the specimens of lamentations of the researched tradition, and the level of forms, sub-forms and individual manifestations. The understanding of the structural model of the folk music text as the correlation between the constant and the changeable elements has turned out, in the long run, to be especially relevant for the analytical description of multiple systems. (Examples of the latter may be observed in

⁶ Ibid.

⁷ Efimenkova B. B. Ibid. P. 49.

the melodies of the main variety of wedding songs of one of the local Ryazan traditions [see: 4].) Each time the modeling of the structures is carried out separately for the rhythmical and melodic components in the melodies of each of the forms of the lamentations — the funereal and the nuptial. This results in two subsystems, expounded as tables.⁸

It is noteworthy that all of the discovered versions of the melodies are evaluated in the research work as being on the same footing and are not separated into the primary and the subsidiary, the initial and the resultant. It is doubtless that this circumspect authorial position, this aspiration to examine the material exclusively in a synchronous aspect has let itself be felt. This approach is especially strictly persistent in the section devoted to the analysis of funereal lamentations. At the same time, the musical forms of the wedding group cries are generally examined from the point of view of the transformations in them of the structural regularities of the lamentations for the dead and are evaluated as their “implementations” directed “to the side of song-type unfolding.”⁹ “All of them,” Efimenkova writes, “are based on the tradition of the local funereal cry, but they draw upon them in different ways. Tracing their connections is important not only for the typology of the wedding melodies, it would indicate at certain paths of the outgrowth of the song from the cry.”¹⁰ As we can see, typological research of the material, even upon strict adherence of the conditions of synchrony, does not exclude the possibility of its genetic interpretation.

At the present time, while evaluating the results of the research carried out, it is also worth turning our attention to separate arguable moments. In the list of wedding rhythm-forms the examples from the Higher Yug River (species 3) precipitate from the overall system. Since the rhythmization of the second segment in them does not correspond to the declared typical model (♩ ♪♪ instead of ♩ ♪ ♩), in our opinion, they ought to be considered to be versions of another rhythmic type. It is indicative that in the monograph, which generalizes the entire experience of the scholar’s work in the sphere of rhythmic analysis of folk melodies,¹¹ at the basis of the typology of the unequally segmented forms, to which the syllabic musical rhythmical forms of the Vologda cries also belong, it is particularly the continuance of the middle segment that is important — tritemporal, as in the typical model of the researched lamentations, or quatroporale, as in the aforementioned versions of species 3.

The absence of any typological commentaries to the cries for the recruits is seen as an aggravating fallacy. The obviously insufficient attention paid in the research to the important taxonomical level of the system of cries is perceived to be an even more substantial omission. The latter is indicated by the term “melodies” [“napevy”] and is understood as the result of the coordination of rhythmical and melodic specific versions of the types of lamentations. The exposure of their compatibility is the resultant of the research procedure, but it has turned out to

⁸ Ibid., pp. 47, 56, 67, 77.

⁹ Ibid. P. 77.

¹⁰ Ibid. P. 57.

¹¹ Efimenkova B. B. *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in the Works of Russian Vocal Folk Music]. Moscow: Kompozitor, 2001. 256 p.

be brought out beyond the framework and has not received due reflection in its text. In the outcome, the reader is introduced to the melodies of the cries (six funereal and five nuptial) in a rather unusual way — by two maps, moreover, placed extremely amiss in the book — in the very beginning, long before the analytical section of the research. Moreover, the melodies are characterized here only by their numbered areals and are not accompanied with any analytical explanations.

The key to the understanding of these maps lies in the titles of the rubrics in the compilation of lamentations: the Roman and Arabic numerals here indicate at the melodies' belonging to the corresponding rhythmical and melodic types. This helps us to figure out that in the cries for the dead the musical rhythmical forms of the first and second species may be combined with two melodic species, and the forms of the third rhythmic species — with one melodic species. In the wedding cries of eastern Vologda, the following combinations of musical structures appear: the melodies of the second rhythmic species are coordinated with two melodic species, while the melodies of two other rhythmic species (the first and the third) — with one, namely, the first. Unfortunately, the numerical codification of the cries on maps A and G, not connected in any way with the numerical indications of the musical structures, apparently, has served as the reason for numerous mistakes in the citations of map A in the text of the research.¹²

A significant role in the study of the Eastern Vologda lamentations is assigned to the *arealogical* method. The geographical

observations in the work are inseparable from the structural-typological explorations and serves as one of the methods of description and generalization of the material. Beyond all doubt, the arealogical perspective of this research has likewise appeared due to Gippius' influence: the persistent appeals for disclosing the areals and creating of special maps presents yet another one of his constant themes from the 1970s which affected him the most.

Towards the moment of the publication of Efimenkova's monograph, the experience of Russian ethnomusicology in the sphere of map compilation was essentially limited to the works of specialists from Western Ukraine, where the leader of the present direction at that time was Vladimir Goshovsky. *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*] was the first ethnomusicological research of a brightly expressed geographical profile in Russia, while the six maps placed in the book became the first experience of mapping fixation of Russian folk music. Moreover, the techniques of map compilation and the interpretation of the areals are substantially different from those that were known at that moment.

Most unusual are the subjects of these maps: within the confines of the circumscribed region, the spread of both rhythmical and pitch-based forms is fixated (the Ukrainian specialists were preoccupied solely with the rhythmic aspects); both of them are projected on the map in their typological versions, sometimes even individual patterns are considered (before Efimenkova and still long after her work was published, the maps

¹² On p. 42, after the first musical scheme, the text in parenthesis “map A, areal VI” should be read as “map A, areal IV”; a similar mistake is present in the second paragraph on p. 55; on p. 44, in the second paragraph, the text in parenthesis “map A, areal IV” must be read as “map A, areal VI.”

reflected only the typical qualities of the melodies). Separate maps are devoted to the areals of the melodies, i.e., the coordination of the rhythmic and the melodic forms. In correspondence with the methodology of the structural analysis, the mapping is carried out separately for the genre varieties of the cries.

The resultant maps are distinguished by their complexity of performance and high information capacity, which was an absolute novelty, since nothing of the sort had existed at that time. Moreover, the maps commensurable in their quality and methodological rigor shall appear in the Eastern Slavic ethnomusicology at a very distant date — in all likelihood, only towards the beginning of the 21st century. These mapping projections are all the more remarkable that the region of the Russian North chosen for them and the genre of lamentations contradict the positions expounded in Gippius' major policy article where he recommended musicologists to engage in mapping the ritual songs of the western territories of the eastern Slavs.¹³ In the subsequent years, as we know, ethnographical mapping was developed particularly in that direction. As the result, Efimenkova's areal research remains unique up to the present day.

The areal aspect of the *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*] is not limited to mapping. The work is permeated with geographical commentaries: all of the phenomena related to ritual, poetry or music are characterized from the position of their territorial association. Finally, what is remarkable, the geographical vector presents itself as the determining factor for the succession of the examples in the compilation, at times, even at the expense of the typological logic.¹⁴ Thereby, the lamentations for the dead and for recruits are given “in the order of their gradual advancement from the south... to the north,” while the wedding cries are presented in the opposite direction.¹⁵

The overview of Efimenkova's scholarly apparatus would be incomplete without the mention of the *complex* approach. The monograph's theoretic section received the title *Textological research*,¹⁶ but its content is much broader than the stated perspective and covers diverse aspects of the culture of cries. In separate chapters the ritual contexts of the lamentations and their position in the genre-related place of the eastern Vologda folk music tradition are provided with characterization, and the poetics of cries and their performance-related specific features are analyzed.

¹³ Gippius E. V. Problemy areal'nogo issledovaniya traditsionnoi russkoi pesni v oblastiakh ukrainskogo i belorusskogo pogranich'ya [Issues of Areal Research of Traditional Russian Song in the Regions of the Ukrainian and Belorussian Borderlines]. *Traditsionnoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo i sovremennost' (voprosy tipologii): sb. trudov* [*The Traditional Folk Music and Contemporaneity (Questions of Typology): Compilation of Works*]. Executive editor M. Engovatova. Moscow: Gnesins' State Musical Pedagogical Institute, 1982. Issue 60, pp. 5–13.

¹⁴ The melodies of the cries for the dead are given in the following order of rhythmic types: I–III–II.

¹⁵ Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*]... P. 88.

¹⁶ This heading, once again, refers the reader to one of Gippius' most significant works: Gippius E. V. *Sborniki russkikh narodnykh pesen* M. A. Balakireva [Mily Balakirev's Compilations of Russian Folk Songs]. Balakirev M. A. *Russkie narodnye pesni* [*Russian Folk Songs*]. Edited with an introduction, annotations and commentaries by E. Gippius. Moscow: Muzgiz, 1957, pp. 193–347.

To return to the question of the historical significance of *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*], it must be stated that the book has become a landmark, not only in the scholarly work of the author herself, who has shown herself as a mature and extraordinary researcher of Russian folk music. The hitherto unseen level of scholarly comprehension of the material and the radical novelty of methodology has provided this work with a groundbreaking character. This research has served as a precedent, which has auspicated the new scholarly tradition of the Gnesin Institute. With this work, Efimenkova has defined the special personality of this school in Russian folk music studies, the circle of the main issues and the paths of its solution.

As for the genre of lamentations, *Severnorusskaya prichet'* [*Northern Russian Lamentations*] has undoubtedly enlivened the interest in it on the part of Russian researchers, which has not subsided even up to the present day. However, up till now, the representational publications of regional materials have remained in the single digits. We shall indicate two publications which have come out in the current century: the anthology of funereal-memorial and wedding cries of the Smolensk region, published by musicologists from the Gnesins' Academy¹⁷, and the compilation of lamentations from Novgorod prepared by Irina Korolkova.¹⁸ Academic works of this kind present the possibility of turning to a new problem range, for example, examining the genre in the context of the culture of cries in a large geographical region. [5]

References

1. Biteryakova E. V., Gilyarova N. N. Klyment Kvitka in the History of Ethnomusicology: To the 140th Anniversary of His Birth. *Opera Musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 3, pp. 79–108. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005
2. Korolkova I. V. Musical Forms of Lamentation Culture in the Folklore Traditions of the North-West of Russia. *Tradicija ir dabartis / Tradition & Contemporarity*. Klaipeda University Press. 2018. Vol. 13, pp. 39–59. (In Russ.) DOI: 10.15181/td.v13i0.1700
3. Tolstaya S. M. Notes on the Language of Northern Russian Lamentations. 2. Composite Nominations, their Structure and Semantics. *Slověne*. 2020. Vol. 9, No. 2, pp. 274–313. (In Russ.) DOI: 10.31168/2305-6754.2020.9.2.13
4. Kosyreva S. V. Concerning the Issue of Studying the Specific Features of Intonating in the Finnish-Ugric Monody of the Improvisational Kind. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 33–49. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049

¹⁷ *Smolenskii muzykal'no-etnograficheskii sbornik. T. 2. Pokhoronnyi obryad. Plachi i pominal'nye stikhi* [*The Smolensk Musical Ethnographic Compilation. Vol. 2. The Funeral Ritual. Cries and Memorial Poems*]. Editor-in-chief M. Engovatova. Moscow: Indrik, 2003. 549 p.; *T. 4. Svad'ba dneprovskogo pravoberezh'ya: ritual i muzyka* [*Vol. 4. Weddings on the Dnieper Embankment: Ritual and Music*]. Executive editor O. Pashina. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2016. 925 p.

¹⁸ Korolkova I. V. *Novgorodskie prichitaniya: uchebnoe posobie* [*Novgorod Lamentations: Textbook*]. St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory. St. Petersburg: Skifia-Print, 2017. 177 p.

5. Belogurova L. M., Zhuravleva Yu. S. The Main Type of Wedding Songs in the South Skopin Area: To the Problem of Structural Specificity. *Opera Musicologica*. 2022. Vol. 14, No. 1, pp. 58–73. (In Russ.) DOI: 10.26156/OM.2022.14.1.004

Information about the author:

Larisa M. Belogurova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Department of Ethnomusicology, Leading Specialist of the Musical and Ethnographic Center named after E. V. Gippius.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Битерякова Е. В., Гилярова Н. Н. Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения // *Opera Musicologica*. 2020. Т. 12, № 3. С. 79–108. DOI: 10.26156/OM.2020.12.3.005

2. Королькова И. Музыкальные формы плачевой культуры в фольклорных традициях Северо-Запада России // *Tradicija ir dabartis / Tradition & Contemporarity*. Published by Klaipeda University Press. 2018. Vol. 13, pp. 39–59. DOI: 10.15181/td.v13i0.1700

3. Толстая С. М. Заметки о языке севернорусских причитаний. 2. Составные номинации, их структура и семантика // *Slověne*. 2020. Т. 9, № 2. С. 274–313. DOI: 10.31168/2305-6754.2020.9.2.13

4. Косырева С. В. // К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада / *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2020. № 4. С. 33–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049

5. Белогурова Л. М., Журавлёва Ю. С. Главный песенный тип южноскопинской свадьбы: к вопросу структурной специфики // *Opera Musicologica*. 2022. Т. 14, № 1. С. 58–73. DOI: 10.26156/OM.2022.14.1.004

Информация об авторе:

Л. М. Белогурова — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой этномузыкологии, ведущий специалист Музыкально-этнографического центра имени Е. В. Гиппиуса.

Received / Поступила в редакцию: 04.09.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 25.09.2023

Accepted / Принята к публикации: 27.09.2023

Scientific Schools in Musicology

Original article

УДК 78.072

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.112-121



The Principles and Methods of the Gnesins' School of Musicology in the Study of the Kuban Traditional Music Culture*

Svetlana A. Zhiganova

*Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russia,
svetlana2008@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-9474-7378>*

Abstract. The article presents an analysis of the application of the principles and methods developed by the musicological school of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute (later, the Gnesins Russian Academy of Music) in the study of the folk music tradition of the eastern Slavic population of the Kuban region. Making use of the principles and methods of history and ethnography, the Moscow-based musicologists have made a considerable amount of progress in understanding the character of this regional culture. The study of folk music from the Kuban region based on the achievements of the Gnesins' school of musicology began in the 1990s and has continued up to the present time. It was forestalled by Victor Zakharchenko's professional communication with Evgeny Gippius on musicological subject matter and the combined work of the two masters on the folk music material from the Kuban region. The principles and methods of the researchers from the Gnesin Academy have been applied both at the stage of field activities of folk music ethnographic expeditions and during the cameral activities (analysis and notation of the songs). The folklorists from the Kuban region possess the principles of structural-typological analysis, which allows them to cognize successfully the material of the traditions of late formation. In recent years, fundamental works based on the methods of the Gnesins' school of folk music studies have been written.

Keywords: folk music from the Kuban, Gnesins' school of folklorists, traditions of musical culture, methods of folklore research

For citation: Zhiganova S. A. The Principles and Methods of the Gnesins' school of Musicology in the Study of the Kuban Traditional Music Culture. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 112–121. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.112-121

* The article was prepared for the International Scientific Online Conference “Scientific Schools in Musicology of the 21st Century: to the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on November 24–27, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22003.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Svetlana A. Zhiganova, 2023

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research, project Number 19-412-230006 p_a “The Sixth Folklore and Ethnographic Expedition ‘Preservation of the Kuban Folk Culture.’”

■ Научные школы в музыковедении ■

Научная статья

Принципы и методы гнесинской научной школы в исследовании традиционной музыкальной культуры Кубани**

Светлана Александровна Жиганова

*Краснодарский государственный институт культуры,
г. Краснодар, Россия,
svetlana2008@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-9474-7378>*

Аннотация. В статье анализируется применение принципов и методов, выработанных гнесинской научной школой в изучении фольклорной музыкальной традиции восточнославянского населения Кубани. Используя методы истории, этнографии, московские учёные обеспечили существенный прогресс в понимании характера данной региональной культуры. Освоение музыкального фольклора Кубани в опоре на достижения гнесинской научной школы началось в 90-е годы XX века и продолжается до настоящего времени. Его предвосхитило научное общение Виктора Захарченко с Евгением Гиппиусом и совместная работа над кубанским фольклорным материалом. Принципы и методы гнесинских исследователей применяются как на этапе полевой деятельности фольклорно-этнографических экспедиций, так и в ходе камеральных занятий (анализ и нотация песен). Кубанские фольклористы владеют принципами структурно-типологического анализа, который позволяет успешно познавать материал традиции позднего формирования. В последние годы в регионе изданы фундаментальные труды, базирующиеся на методах гнесинской школы музыкальной фольклористики.

Ключевые слова: музыкальный фольклор Кубани, гнесинская школа фольклористов, традиционная музыкальная культура, методы фольклорного исследования

Для цитирования: Жиганова С. А. Принципы и методы гнесинской научной школы в исследовании традиционной музыкальной культуры Кубани // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 112–121. (На англ. яз.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.112-121

**Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22003.

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 19-412-230006 р_а «Шестая фольклорно-этнографическая экспедиция “Сохранение народной культуры Кубани”».

The success in the cognition of traditional cultures is determined in no small way by the methods chosen for their research. The aim of the present article is to evaluate the application of the principles and methods developed by the Gnesins' school of musicology in the study of the musical tradition of the eastern Slavic population of the Kuban region. Making use of the methods of the history and ethnography, the Moscow-based musicologists have achieved a considerable amount of progress in understanding the character of this regional culture in setting up serious research tasks and preparing a number of significant scholarly publications. The study of folk music from the Kuban region based on the achievements of the Gnesins' school of musicology began in the 1990s and has continued up to the present time. The formation of the academic school of folk music researchers of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute took place since the 1970s. Professor Margarita Anatolyevna Engovatova highlights the significance of the two most significant figures standing at the sources of the school of musicology — Evgeny

Vladimirovich Gippius and Borislava Borisovna Efimenkova: “At the Gnesins' Institute, Evgeny Gippius discovered such students who shared his views and became the continuers of his work, among which we must, first of all, name Borislava Efimenkova. This is how the Gnesins' school of ethnomusicologists began to be formed.”¹

Evgeny Gippius became the key figure in the historical bond of “the folklorists from the Gnesins and the researchers from the Kuban region.” In the selfsame 1970s, almost two decades before the beginning of the consistent use in the Kuban region of the methods of the Moscow-based scholars, Gippius' outstanding personality and his ideas exerted a considerable amount of impact on Victor Gavrilovich Zakharchenko, who studied at the post-graduate program of the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute. The constructive role of the studies and the personal communication with the professor has been repeatedly noted by Zakharchenko in his numerous interviews and presentations. In 1974, having started his tenure as the artistic director of the Kuban Cossack Chorus, Victor Zakharchenko applied his method

¹ Engovatova M. A. Gnesinskaya shkola fol'kloristov: istoriya i perspektivy [The Gnesins' School of Folklorists: History and Perspectives]. *Muzykal'nye uchebnye zavedeniya Gnesinykh ot XIX k XXI veku: strategiya i perspektivy muzykal'nogo obrazovaniya: mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, posvyashchennaya 110-letiyu uchebnykh zavedenii imeni Gnesinykh, 25–28 oktyabrya 2005 goda* [Gnesins' Musical Educational Institutions from the 19th to the 21st Century: the Strategy and Perspectives of The Gnesins' Educational: International Scholarly-Practical Conference Devoted to the 110th Anniversary of the Gnesins Educational Institutions, on October 25–28, 2005]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2006. P. 50.

when collecting folk music from the Kuban region and subsequently publishing selected examples of it. He was inspired in his work on choosing the methods by his experience of creating the compilation of folk songs *Svad'ba Obsko-Irtyshskogo mezhdurech'ya* [*Weddings of the Ob-Irtysh Interfluve*]² in co-authorship with Mikhail Melnikov and under the guidance of Evgeny Gippius. In the early 1980s, Zakharchenko tried for the first time to make use of the method of analytical notation of folk music from the Kuban region in the first volume of the publication of *Narodnye pesni Kubani* [*Folk Songs from the Kuban Region*].³

Undoubtedly, Zakharchenko's folkloristic activities in the 1970s and the 1980s were not aimed at the consistent realization of the method of structural-typological analysis, which has subsequently become the leading method; at that time the musician set completely different goals before himself. Nonetheless, the significance of Zakharchenko's professional communication with Gippius is tremendous. Up to the present day, Zakharchenko has venerated Gippius as one of his teachers and has noted the scholar's greatest reputation, not only on a Russian scale, but also on a world scale (Gippius' works have served as a point of departure for present-day researchers, see, for example: [1; 2]).

The affirmation in the Kuban region of the progressive principles of the

ethnomusicological work in correspondence with the methods of the Gnesins' school of musicology took place in the 1990s: at that time the professional work of the author of the present article also began. A definitive role in the choice of the methodology was played by the education received by her in the 1980s at the Gnesins' State Musical-Pedagogical Institute, in the class of musicology of the head of the Gnesins' school of folklorists, professor Borislava Efimenkova, and in the first decade of the 21st century — her studies at the post-graduate program and the defense of her dissertation for the degree of Candidate of Arts under the academic guidance of professor Margarita Engovatova. Of great significance in the academic formation of the author of the article was her participation in the folk music ethnographic expeditions and her communication with Ekaterina Dorokhova, Olga Pashina, Larisa Belogurova, Inessa Nikitina and a number of other ethnomusicologists from the Gnesins' Institute. It must be noted that since the 1970s the activities of collecting song in the Kuban region have been carried out not only by Victor Zakharchenko, but also by ethnographer Nikolai Ivanovich Bondar, a representative of the Leningrad school of ethnography, presently a professor and the Chairman of the Scholarly Research Center for the Traditional Culture of the Kuban Region (for more on the history of the Kuban Cossack Chorus see: [3]), as

² Zakharchenko V. G., Melnikov M. N. *Svad'ba Obsko-Irtyshskogo mezhdurech'ya: etnograficheskoe opisanie svadebnykh obryadov, teksty i napevy pesen* [*Weddings of the Ob-Irtysh Interfluve: an Ethnographic Description of the Wedding Rituals, Texts and Melodies of the Songs*]. Ed. by E. Gippius, Introduction and Annotations by V. Zakharchenko. Leningrad: Sovetskii kompozitor. 1983. 224 p.

³ Zakharchenko V. G. *Narodnye pesni Kubani. Vyp. 1. Iz repertuara Gos. Kubanskogo kazach'ego khora: bez soprovozhdeniya: teksty i napevy pesen* [*Kuban Folk Songs. Issue 1. From the Repertoire of the State Kuban Cossack Chorus: Unaccompanied. Texts and Melodies of the Songs*]. Introduction and Annotations by V. Zakharchenko. Krasnodar: Knizhnoe izdatel'stvo, 1987. 320 p.

well as a number of other researchers. In the late 1980s, the complex Kuban folk music ethnographical expedition took place, which included a diverse set of specialists in the sphere of traditional folk culture. It was particularly during those years in tandem with the ethnographers that the understanding of the specific character of the folk music tradition of the region was formed, and no small role in it was played by the principles of musicological analysis developed by scholars from the Gnesins' Institute.

It is doubtful that there exists a single work by a representative by the Gnesins' musicological school in which the most important principle — a reliance on authentic documental field material — would not be highlighted. The methods of the expedition work characteristic for the field folklorists from the Gnesins' Institute are formulated by professor Engovatova: “1) a complete, frontal investigation of the chosen large-scale regions; 2) exhaustive notation of the entire repertoire in each locality <...>; 3) the greatest possible fixation of the *ethnographic and social-grassroots context* of folk music; 4) *sound recordings of the conversations* with the performers <...>; 5) carrying out *multi-channel sound recordings* of folk polyphony [author's italics. — S. Zh.]”⁴

The specificity of the Kuban region, as well as the practical experience of the expedition work undertaken by Kuban-based musicologists, have determined certain peculiarities in the implementation of the noted academic principles. The third and the fourth of them have been realized

in the most consistent manner as the result of the complex character of the expeditions and cooperation between the historians, ethnographers and musicologists. The detailed character of the entrance interviews, the thoroughness of the gathering together of the ethnographic materials about the rites and rituals, customs, forms of material culture, and the social peculiarities of the lives of the Kuban stanitsas (i.e., Cossack villages) have made it possible to incorporate to the fullest measure the context of its existence during the process of analysis of the musical material — a versatile composite of traditional folk culture. The questions of the complete frontal investigation of the Kuban region and the organization of an exhaustive notation of the entire repertoire have been decided upon in a more complex manner. Nonetheless, there are results of such investigations that are available to us. In particular, the work in regions with multiethnic demographics of populations has attracted the attention on the part of folk music gatherers — to the folk traditions not only of the eastern Slavic population predominating in the region, but also of the other Slavic and non-Slavic ethnicities: Adyghes, Hemshin Armenians, Bulgarians, Greeks, Czechs and others (see, for example: [4]). Special research has been carried out in the communities of the Nekrasov Cossacks, their results having been reflected in publications in Russia and in other countries. Thereby, Nina Vlaskina's article *Nekrasov Cossacks' Festive Clothes: Historical Changes and Modern Functions*⁵, as well as Vlaskina's and Anton Zudin's

⁴ Engovatova M. A. Ibid. P. 51.

⁵ Vlaskina N. Nekrasov Cossacks' Festive Clothes: Historical Changes and Modern Functions. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*. 2016. Vol. 66, pp. 133–154. DOI: 10.7592/FEJF2016.66.vlaskina

article *The Russian Connection: On the Issue of Anthropological Participation in a Social Project Aimed at the Consolidation of Confessional Communities*,⁶ dwell upon the state of the traditional folk culture of the Old-Believers at the turn of the 20th and the 21st centuries. During the 1990s, many-channel recordings of folk music ensembles were also carried out in a number of stanitsas.

One of the steadfastly observed principles of the Gnesins' school of musicology is that of the "regional character of the research, understanding the local traditions as the primary *musical-ethnographic systems*, presenting integrated structures, all of the components of which are correlated between each other [author's italics. — S. Zh.]."⁷ A most important question, the answer to which is regularly found in the sphere of the musicologists' attention, is connected with the regional specificity of the traditional musical culture of the Kuban region.

The musical-ethnographic tradition of the Kuban region is a culture of late formation. Its development began only in the 1790s, with the settlement of the right bank of the Kuban River by Cossacks, and continued

in the second half of the 19th century on an expansive territory, during the Cossacks' settlement of the Transkuban Region.⁸ Up until the first decade of the 20th century, the folklore image of the region constantly changed due to the active migration into the Kuban of peasants from the Ukrainian and southern Russian metropolitan areas⁹. The aforementioned migratory character of the tradition defined its sub-regional structure. The multiethnic character of the region, including that of the eastern Slavic population, the heterogeneity (between the Cossacks and people from other Russian cities), as well as other factors, have also stipulated its specific features (the questions of multiethnic folkloristic communications have remained among the relevant ones; see, for example: [5]).

The manifestation of the regional singularities of the musical-ethnographic system in the Kuban region was carried out during the course of several historical periods. A certain amount of information accumulated in the 19th century in the periodical press and in the publications of historians and military archivists (Ivan Popko, Prokopy Korolenko, Feodor Shcherbina and Egor Peredelsky).¹⁰

⁶ Vlaskina N., Zudin A. *The Russian Connection: On the Issue of Anthropological Participation in a Social Project Aimed at the Consolidation of Confessional Communities. IUAES Inter Congress: World Anthropologies and Privatization of Knowledge: Engaging Anthropology in Public (4–9 May, Dubrovnik, Croatia): Abstract Book*. Dubrovnik, 2016. P. 102.

⁷ Engovatova M. A. *Ibid.* P. 52.

⁸ *Ocherki traditsionnoi kul'tury kazachestv Rossii: T. 1 [Sketches of the Traditional Culture of the Cossack Communities in Russia. Vol. 1]*. General ed. N. Bondar; acad. ed. O. Matveyev. Moscow; Krasnodar: Kubanskii kazachii khor, 2002. 590 p.

⁹ Bondar N. I. *Kubanskoe kazachestvo (etnosotsial'nyi aspekt) [The Cossack Communities of the Kuban Region (the Ethno-Social Aspect)]*. *Traditsionnaya kul'tura kubanskogo kazachestva: izbrannye raboty [Traditional Culture of the Kuban Cossack Communities: Selected Works]*. Krasnodar: Kubanskii kazachii khor, 1999, pp. 52–71.

¹⁰ Peredelsky E. *Stanitsa Temizhbekskaya i pesni, poyushchiesya v nei [The Temizhbek Stanitsa and the Songs Sung in It]*. *Sbornik materialov dlya opisaniya mestnostei i plemen Kavkaza. Vyp. 3 [Compilation of Materials for the Description of the Localities and the Tribes of the Caucasus. Issue 3]*. Tiflis, 1883, pp. 1–90.

The compilations of folk songs carried out by Akim Bigday¹¹ and Grigoriy Kontsevich,¹² as well as Pavel Makhrovsky's ideas of development of the Kuban oblast from the musical side¹³ — these are the landmarks of the new constructive stage of development of folk music studies in the forms characteristic to it in the first half of the 20th century. The significance of the 1970s and the 1980s in the studies of the specificity of the region's folk music traditions has already been noted above. It must be emphasized that the process of the gradual “disclosure” of the peculiarities of the Kuban Cossack culture at the contemporary stage has taken place with the participation of the folklorists from the Gnesin Russian Academy of Music (as the Gnesins' Institute was renamed in 1991), among which, Ekaterina Anatolyevna Demidenko (Dorokhova) must be mentioned, first of all. She supported the creation of authentic folk music ensembles in the Kuban region (among them, the ensembles of the Leningradskaya, Tbilisskaya and Kubanskaya stanitsas, the village Belaya Glina, the Turkino small village, etc.) and provided aid in the preparation of their performances at the annual folk music concerts at the Art Center of

the Composers' Union of the USSR.

While the forms of organization of folk music ethnographic field research, the methods of gathering the folk song material and the search for specimens of the regional folk musical traditions have something in common among the representatives of various scholarly directions of folk music studies, the cameral analytic work of the Gnesins' school of musicology presents a singular example of work in the field. It is characterized by the use of the method of structural-typological analysis of musical-poetic texts, as well as, as Margarita Engovatova indicates, “the typological systematization of the musical-ethnographical material directed at a well-ordered, strictly academic description and explanation of numerous musical structures; ...the modeling of invariant structures of musical texts...; the disclosure of the invariant models comprising a certain stylistic structural type on the basis of the multiple material.”¹⁴

A key role in the research of the Kuban region folk music tradition was played by Professor Borislava Efimenkova's work about the rhythmic structure of folk songs,¹⁵ as well as Borislava Efimenkova's and Margarita Engovatova's work devoted to the principles of pitch

¹¹ Bigdai A. D. *Pesni kubanskikh kazakov. T. 1. Pesni chernomorskikh kazakov* [Songs of the Kuban Cossacks. Vol. 1. Songs of the Black Sea Cossacks]. Comp. by V. Zakharchenko. Krasnodar: Knizhnoe izdatel'stvo, 1992. 445 p.

¹² *Narodnye pesni kazakov. Iz repertuara Kubanskogo voiskovogo pevcheskogo khora* [Folk Songs of the Cossacks. From the Repertoire of the Kuban Military Singing Chorus]. Comp. by G. Kontsevich. Krasnodar: EDVI, 2001. 478 p. ¹³ Makhrovsky P. Ob izuchenii Kubanskoi oblasti so storony muzykal'noi [About Study of the Kuban Region from the Musical Side]. *Kubanskije oblastnyye vedomosti* [Kuban Oblast Gazette]. 1902. November 20.

¹⁴ Engovatova M. A. Ibid. P. 52.

¹⁵ Efimenkova B. B. *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in the Works of Russian Folk Music]. Moscow: Kompozitor, 2001. 256 p.

analysis of folk musical texts.¹⁶ In the book *Vostochnoslavyanskaya svad'ba i ee muzykal'noe napolnenie* [*The Eastern Slavic Wedding and Its Musical Filling*],¹⁷ the author relies on a semiotic approach towards analysis of ritual material.

The theme of the most voluminous scholarly work for the present day, in which structural analysis of folk music from the Kuban region is carried out, also lies in the line of research of wedding songs, which has been so important to the Gnesins' school. It is referred to the dissertational research of the author of the present article *Kubanskaya svad'ba kak muzykal'no-etnograficheskaya traditsiya pozdnego formirovaniya* [*The Kuban Wedding as a Musical-Ethnographic Tradition of Late Formation*].¹⁸ The application of the principles of the Gnesins' school of musicology has made it possible to systematize the wedding singing tradition and to highlight the main types of musical formatting of the rite on the territory of the region.

A significant project devoted to the traditional folk culture of the region in

which the structural-typographic method has been applied is the voluminous collective monograph *Istoriya, etnografiya, fol'klor Kubani* [*The History, Ethnography and Folklore of the Kuban Region*].¹⁹ The work on the anthology has been carried out by specialists of various scholarly directions, including (in addition to the author of the present article) young ethnomusicologists Maria Vlasova and Yana Lugovskaya, who have mastered the structural-typological method of analysis of the melodies during the course of the process of their studies.

Research of the musical-ethnographic tradition of the Kuban region possesses many prospects of further scholarly work. The latter, first of all, apply to the study and documentation of the vast fund of folk music preserved at the phonogram archive of the Scholarly-Research Center for the Traditional Culture of the Kuban. The forms of field research of the traditional musical culture of the Kuban region continue to be relevant, even though the contemporary field materials are changing their character, as they are in many other regions of Russia. Of

¹⁶ Engovatova M. A., Efimenkova B. B. *Zvukovysotnaya organizatsiya russkikh narodnykh pesen v svete strukturno-tipologicheskikh issledovaniy* [The Pitch Organization of Russian Folk Songs in Light of Structural-Typological Research]. *Zvukovysotnoe stroenie narodnykh melodii (printsipy analiza): materialy nauchno-prakticheskoi etnomuzykologicheskoi konferentsii, Ruza, 1991* [*The Pitch Structure of Folk Melodies (Principles of Analysis): Materials of the Scholarly-Practical Ethnomusicological Conference, Ruza, 1991*]. Moscow, 1991, pp. 49–88. ¹⁷ Efimenkova B. B. *Vostochnoslavyanskaya svad'ba i ee muzykal'noe napolnenie: vvedenie v problematiku* [*The Eastern Slavic Wedding and Its Musical Filling: Introduction into the Problem Range*]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2008. 62 p.

¹⁸ Zhiganova S. A. *Kubanskaya svad'ba kak muzykal'no-etnograficheskaya traditsiya pozdnego formirovaniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [*The Kuban Wedding as a Musical-Ethnographic Tradition of Late Formation: Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts): 17.00.02*]. Moscow, 2008. 359 p.

¹⁹ *Istoriya, etnografiya, fol'klor Kubani* [*The History, Ethnography and Folklore of the Kuban Region*]. Acad. ed. and comp. by N. Bondar, A. Zudin. Krasnodar: Kniga, 2015. T. 1. Korenovskii raion [Vol. 1. Korenovo District]. 332 p.; Izhevsk: Print-2, 2016. T. 2. Goryacheklyuchevskoi raion [Vol. 2. The Goryachiy Klyuch District]. 368 p.; Maikop: Kachestvo, 2018. T. 3. Ust'-Labinskii raion [Vol. 3. The Ust' Labinsky District]. 452 p.; Rostov-on-Don: Pechatnaya lavka, 2019. T. 4. Temryukskii raion [Vol. 4. The Temryuk District]. 471 p.; Rostov-on-Don: Pechatnaya lavka, 2020. T. 5. Otradnenskii raion [Vol. 5. The Otradnensky District]. 472 p.

course, there are the new angles of scholarly research: the uncovering of the specific features of the Cossack musical cultures in their comparison remains relevant, as is the research of the artistic interconnections of the traditional cultures of the Cossack communities and those of the other peoples of the Northern Caucasus. The work in this direction is already being carried out. It is reflected, among other literature, in the articles of Professor Alla Nikolaevna Sokolova *The Circumpontic Lezginka Dance as a Cultural*

*Phenomenon*²⁰ and *Vozglasy i vykriki v prostranstve traditsionnogo tantseval'nogo kruga na Kavkaze* [Exclamations and Outcries in the Space of the Traditional Dance Circle in the Caucasus],²¹ devoted to the genre of the lezginka and other dance genres of the Caucasus. There is a hope that the representatives of the younger generation of the Gnesins' school of folk music studies would subsequently also take part in the research of the Cossack tradition of the Kuban region.

References

1. Rudichenko T. S. Genre Systems of Musical Folklore: Construction Approaches. *South Russian Musical Anthology*. 2021. No. 2, pp. 52–59. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766_2021_02_52
2. Boiarkina L. B. On Theoretical Approaches to the Study of Areal Features of the Traditional Mordvian Polyphony. *Finno-ugorskii mir = Finno-Ugric World*. 2018. Vol. 10, No. 2, pp. 109–120. (In Russ.) DOI: 10.15507/2076-2577.010.2018.02.109-120
3. Matveyev O. V. “Our Collective Farm Warrior...”: The Kuban Cossack Choir in the Policy of Integrating Cossacks into the Soviet System (Second Half of the 1930s). *Nasledie vekov — Heritage of Centuries*. 2022. No. 1, pp. 34–46. (In Russ.) DOI: 10.36343/SB.2022.29.1.003
4. Kardanova B. B. The Kuban Nogais' Social Songs: Functional and Stylistic Peculiarities. *Manuscript*. 2021. Vol. 14, Issue 6, pp. 1218–1222. (In Russ.) DOI: 10.30853/mns210217
5. Zhiron M. S., Kuznetsova N. S., Zhironova O. Ya., Kinash L. A. A Retrospective Analysis of the Song Genres of Russian Folk Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 109–119. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.109-119

Information about the author:

Svetlana A. Zhiganova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Solo and Choral Folk Singing of the Krasnodar State Institute for Culture; Chief Research Associate of the Scholarly-Research Center for the Traditional Culture of the Kuban.

²⁰ Sokolova A. N. The Circumpontic Lezginka Dance as a Cultural Phenomenon. *Turkic Soundscapes from Shamanic Voices to Hip-Hop*. Ed. by R. Sultanova and M. Rancier. London. 2017, pp. 153–162.

²¹ Sokolova A. N. *Vozglasy i vykriki v prostranstve traditsionnogo tantseval'nogo kruga na Kavkaze* [Exclamations and Outcries in the Space of the Traditional Dance Circle in the Caucasus]. *Ot golosa k instrumentu: fenomen zvuka v traditsionnom kul'turnom nasledii tyurkoyazychnogo mira: materialy 5 simpoziuma issledovatel'skoi gruppy “Muzyka tyurkoyazychnogo mira”* [From the Voice to the Instrument: the Phenomenon of Sound in the Traditional Cultural Heritage of the Peoples Speaking Turkic Languages: Materials of the Fifth Symposium of the Research Group “Music of the Turkic Languages Speaking World”]. Almaty, April 21–23, 2016. Almaty: Kazakh State Kurmangazy Conservatory, 2016, pp. 320–329.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Рудиченко Т. С. Жанровые системы музыкального фольклора: подходы к построению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 52–59.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_52
2. Бояркина Л. Б. О некоторых теоретических подходах к изучению ареальных особенностей традиционного мордовского многоголосия // Финно-угорский мир. 2018. Т. 10, № 2. С. 109–120. DOI: 10.15507/2076-2577.010.2018.02.109-120
3. Матвеев О. В. «Наш колхозный богатырь...»: Кубанский казачий хор в политике встраивания казачества в советскую систему (вторая половина 1930-х годов) // Наследие веков. 2022. № 1. С. 34–46. DOI: 10.36343/SB.2022.29.1.003
4. Карданова Б. Б. Социальные песни кубанских ногайцев: функционально-стилевые характеристики жанров // Манускрипт. 2021. Т. 14, вып. 6. С. 1218–1222.
DOI: 10.30853/mns210217
5. Жиров М. С., Кузнецова Н. С., Жирова О. Я., Кинаш Л. А. Ретроспективный анализ песенных жанров русского фольклора // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 109–119. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.109-119

Информация об авторе:

С. А. Жиганова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного и хорового народного пения Краснодарского государственного института культуры; главный научный сотрудник Научно-исследовательского центра традиционной культуры Кубани.

Received / Поступила в редакцию: 31.08.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 25.09.2023

Accepted / Принята к публикации: 27.09.2023

Обзорная статья
УДК 612.821+78.01
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.122-130



Возможности и перспективы использования музыкально-компьютерных технологий в терапии психогенных расстройств

Марина Николаевна Корсакова-Крейн¹, Александр Иванович Федотчев²

¹Лэндер-колледж для женщин, Университет Туро,
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки,
mnkors@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-4215-1693>

²Институт биофизики клетки Российской академии наук,
Пушкинский научный центр биологических исследований Российской академии наук,
г. Пущино, Россия,
fedotchev@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5332-5309>

Аннотация. Благотворное воздействие музыки на организм человека известно с древности и широко используется в традиционных методах музыкотерапии. В статье обзорно анализируются достоинства, возможности и ограничения традиционных методов музыкальной терапии, где пациенту предъявляются эмпирически подобранные музыкальные произведения. Кардинально отличный от общепринятого и инновационный метод музыкально-терапевтических процедур основан на музыкальных или музыкоподобных воздействиях, которые генерируются компьютером на основе сигналов обратной связи от собственных физиологических характеристик пациента. Рассматриваются преимущества инновационного метода и даётся оценка эффективности компьютерных преобразований биопотенциалов мозга пациента в музыкоподобные воздействия. Последние используются в развиваемой авторами статьи технологии адаптивной нейростимуляции с обратной связью от текущих параметров электроэнцефалограммы (ЭЭГ). На примере собственных исследований, опирающихся на ЭЭГ-управляемую адаптивную нейростимуляцию, авторы намечают перспективы развития музыкально-компьютерных технологий в терапии психогенных расстройств и когнитивной реабилитации человека.

Ключевые слова: традиционные методы музыкальной терапии, компьютерные преобразования биопотенциалов пациента в музыку, электроэнцефалограмма (ЭЭГ), ЭЭГ-осцилляторы, терапия психогенных расстройств, когнитивная реабилитация

Для цитирования: Корсакова-Крейн М. Н., Федотчев А. И. Возможности и перспективы использования музыкально-компьютерных технологий в терапии психогенных расстройств //

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 122–130.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.122-130

Благодарности: Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда, проект № 22-18-20075.

■ Musicology and Medicine ■

Review article

The Possibilities and Prospects for the Use of Music Computer Technologies in Therapy Dealing with Psychogenic Disorders

Marina N. Korsakova-Kreyn¹, Alexander I. Fedotchev²

¹Lander College for Women, Touro University, New York City, United States of America,
mnkors@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-4215-1693>

²Institute of Cell Biophysics of the Russian Academy of Sciences,
Pushchino Scientific Center for Biological Research of the Russian Academy of Science,
Pushchino, Russia,
fedotchev@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5332-5309>

Abstract. The beneficial effect of music on the human body has been known since ancient times and has been actively used in the methods of music therapy. The article analyzes in the manner of a survey the advantages, possibilities and limitations of the traditional methods of music therapy, wherein the patient is presented with a set of musical compositions empirically selected. A radically different and innovative method of music therapy is based on musical or music-like stimulation that is generated by a computer on the basis of feedback signals from the patient's own physiological characteristic features. The advantages and prospects of this innovative method are examined here and an evaluation is given of the effectiveness of computer-aided transformations of the patient's brain biopotentials into musical or music-like effects, which are used in the adaptive neuro-stimulation technology developed by the authors with feedback from the current electroencephalogram (EEG) parameters. By means of the examples from our own research with the use of EEG-guided adaptive neurostimulation, we have outlined the prospects for the development of music computer technologies in the treatment of psychogenic disorders and the cognitive rehabilitation of human beings.

Keywords: traditional methods of music therapy, computer transformation of the patient's biopotentials into music, electroencephalogram (EEG), EEG oscillators, feedback, therapy for psychogenic disorders, cognitive rehabilitation

For citation: Korsakova-Kreyn M. N., Fedotchev A. I. The Possibilities and Prospects for the Use of Music Computer Technologies in Therapy Dealing with Psychogenic Disorders. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 122–130. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.122-130

Acknowledgments: The work was supported by the Russian Science Foundation, project No. 22-18-20075.

Благотворное воздействие музыки на организм человека известно с древности и широко используется в традиционных методах музыкотерапии, особенно за рубежом. Как считают специалисты, это связано с рядом удивительных свойств музыкального искусства. Музыка характеризуется неосознаваемым, чувственным восприятием, она автоматически привлекает к себе внимание и способна выражать «невыразимое»¹. Являясь «языком эмоций», она способна отвлекать человека от негативных переживаний, таких как боль, тревожность, беспокойство, печаль и т. д.² Музыка влияет на нейрохимию мозга. Прослушивание приятной композиции возбуждает эстетические эмоции и задействует систему биологического вознаграждения в мозге, что позволяет использовать музыку при создании методов реабилитационной терапии для людей с психогенными расстройствами. Через модуляцию активности эмоциональной сферы музыка может играть позитивную роль в лечении многих психиатрических и неврологических расстройств³. Терапевтические эффекты позволяют отнести музыку к универсальным инструментам когнитивной терапии [1]. Важными достоинствами музыкально-терапевтических воздействий являются неинвазивность,

практическое отсутствие противопоказаний и ориентированность на центральные регуляторные механизмы мозга.

Несмотря на явные достоинства и широкое распространение, традиционные музыкально-терапевтические воздействия имеют также существенные недостатки, снижающие эффективность. Ранее нами отмечалось, что главное ограничение связано с личностными особенностями слушателя. Именно они значительно модулируют нейрональные ответы на эмоции, выражаемые музыкой, и это требует адекватного для каждого пациента подбора музыкальных произведений⁴.

Приемлемое решение данной проблемы было экспериментально найдено путём предъявления музыки, индивидуально адаптированной к ритмическим процессам мозга пациента⁵. Показав, что музыкально-терапевтические воздействия могут обладать повышенной эффективностью, если они организованы в строгом соответствии с биоэлектрическими характеристиками нервной системы самого пациента, эти и другие данные стали основой нового прогрессивного направления нейрофизиологии — неинвазивной стимуляции мозга с обратной связью. Существенной частью данного быстро развивающегося направления

¹ См., например: Волчек О. Д. Значение музыки и семантика её звуков: учебное пособие к курсу лекций «Музыкальная психология». СПб.: СПбИГО, 2010. 162 с.

² Федотчев А. И., Бондарь А. Т., Бахчина А. В. и др. Музыкально-акустические воздействия, управляемые биопотенциалами мозга, в коррекции неблагоприятных функциональных состояний // Успехи физиологических наук. 2016. Т. 47, № 1. С. 69–79.

³ См. Библиографический список: [6; 7; 11–13; 15; 17; 18].

⁴ Федотчев А. И., Бондарь А. Т., Бахчина А. В. и др. Указ. соч. С. 70.

⁵ Müller W., A., Haffelder G., Schlotmann A., et al. Amelioration of Psychiatric Symptoms Through Exposure to Music Individually Adapted to Brain Rhythm Disorders — a Randomised Clinical Trial on the Basis of Fundamental Research // Cognitive Neuropsychiatry. 2014. Vol. 19, Issue 5, pp. 399–413. DOI: 10.1080/13546805.2013.879054

является создание и совершенствование музыкально-компьютерных технологий для коррекции психогенных расстройств.

Для отслеживания и корректировки состояний тревоги и стресса был разработан и успешно использовался нейроинтерфейс «Биомузыка», в котором текущие физиологические параметры пациента трансформируются компьютером в музыкальные характеристики: частота сердечных сокращений — в звуки барабана; ритм дыхания — в ритмичные подсвистывания, напоминающие звуки при выдохе; электрокожная активность — в мелодию; температура кожи — в музыкальную тональность⁶. Наряду с этим показано, что успешная когнитивная реабилитация, а также улучшение исполнительских и двигательных функций у пациентов с инсультом ствола мозга могут быть достигнуты при предъявлении им музыкалоподобных стимулов, автоматически генерируемых путём компьютерной трансформации затылочного альфа- или сенсомоторного мю-ритма ЭЭГ (электроэнцефалограммы) [2]⁷. Разработана и успешно опробована технология музыкального нейроинтерфейса с автоматической генерацией синтезированной аффективной музыки на основе ЭЭГ, которая позволяет пользователям отслеживать свои собственные мозговые осцилляции для индукции процессов нейропластичности, когнитивной реабилитации и восстановления или даже улучшения функций мозга [3].

Ранее нами была разработана музыкально-компьютерная технология, в которой у каждого испытуемого в реальном времени выявляются характерные и значимые для него узкочастотные ЭЭГ-осцилляторы, используемые затем при компьютерном преобразовании в «музыку мозга» вместо чрезмерно широкополосных традиционных ЭЭГ-ритмов. При этом человеку, находящемуся в состоянии стресса, предъявляют музыкалоподобные сигналы, по тембру напоминающие звуки флейты, которые плавно варьируют по высоте тона и интенсивности в прямой зависимости от текущей амплитуды доминирующего у субъекта альфа-ЭЭГ-осциллятора [4, с. 105]. Установлено, что под влиянием лечебных процедур происходит достоверное увеличение мощности альфа-ритма ЭЭГ относительно фона, сопровождаемое ростом показателей самочувствия и настроения, снижением степени эмоциональной дезадаптации и спадом уровня стрессированности человека [5].

К настоящему времени описанная музыкально-компьютерная технология значительно усовершенствована и представляет собой технологию свето-музыкальной адаптивной нейростимуляции с двойной обратной связью от ЭЭГ человека [6]. Разработанный метод заключается в одновременном предъявлении музыкалоподобных стимулов, генерируемых компьютером на основе текущей амплитуды альфа-ЭЭГ-осциллятора пациента, и ритмических световых воздействий, генерируемых на

⁶ Cheung S., Han E., Kushki A., et al. Biomusic: An Auditory Interface for Detecting Physiological Indicators of Anxiety in Children // *Frontiers in Neuroscience*. 2016. Vol. 10. P. 401. DOI: 10.3389/fnins.2016.00401

⁷ Deuel T. A., Pampin J., Sundstrom J., Darvas F. The Encephalophone: A Novel Musical Biofeedback Device using Conscious Control of Electroencephalogram (EEG) // *Frontiers in Human Neuroscience*. 2017. Vol. 11. P. 213. DOI: 10.3389/fnhum.2017.00213

основе текущей ЭЭГ субъекта [7; 8; 9]. Явными достоинствами метода являются высокая персонализация и эффективность лечебных воздействий благодаря использованию обратной связи от собственных биоэлектрических характеристик человека, вовлечение механизмов мультисенсорной интеграции, нейропластичности и резонансных механизмов мозга в процессы нормализации функционального состояния под влиянием стимуляционных процедур. Безусловно, автоматическое, без осознанных усилий пациента управление лечебными сенсорными воздействиями даёт «возможность использовать адаптивную нейростимуляцию для коррекции неблагоприятных сдвигов состояния у пациентов с изменённым уровнем сознания, пожилых людей и детей» [10, с. 410].

В недавних исследованиях наметился перспективный подход к повышению эффективности описанной технологии. Так как ЭЭГ-управляемая адаптивная нейростимуляция основана на автоматической модуляции сенсорных воздействий собственными ритмическими компонентами ЭЭГ человека, одним из возможных путей повышения её эффективности может являться предварительное усиление модулирующего фактора, то есть ЭЭГ субъекта [11]. Для этого был применён приём резонансного сканирования, который заключается в светодиодной фотостимуляции с пошагово увеличивающейся частотой в диапазоне тета-, альфа- и бета-ритмов ЭЭГ.

Было показано, что предварительное резонансное сканирование значительно увеличивает эффективность ЭЭГ-управляемой адаптивной нейростимуляции

при лечении постковидного синдрома и при устранении последствий экзаменационного стресса у студентов университета. При сочетании резонансного сканирования с ЭЭГ-управляемой адаптивной нейростимуляцией уже после однократных лечебных воздействий наблюдался рост мощности альфа-ритма ЭЭГ, сопровождаемый снижением уровня стресса, улучшением эмоционального состояния и показателей когнитивной деятельности за счёт прогрессивного вовлечения резонансных и интеграционных механизмов мозга и механизмов нейропластичности [там же, с. 713]. Был сделан вывод, что разработанный комбинированный подход к нейростимуляции после дополнительных экспериментальных исследований может быть использован в реабилитационных мероприятиях широкого профиля, при коррекции и реабилитации состояния специалистов экстремальных профессий, в образовательных учреждениях для активизации познавательной деятельности человека и процессов его обучения, а также в научных исследованиях [там же].

Подводя итог, следует отметить, что музыкально-компьютерные технологии демонстрируют интенсивное развитие в самых разных сферах: от процессов взаимодействия человека с компьютером⁸ и цифровизации музыки в новых социокультурных трансформациях [12] до современного музыкального образования [13]. Рассмотренные данные о возможностях и перспективах развития терапевтических музыкально-компьютерных технологий открывают новые горизонты применения музыкознания в клинической практике.

⁸ Красноскулов А. В. Проект «Т | А»: дуэт человека и компьютера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 22–26. DOI: 10.33779/2587-6341.2017.2.022-026

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Корсакова-Крейн М. Н. Язык музыки и его психофизические основы (обзор) // Современные технологии в медицине / Modern Technologies in Medicine. 2019. Т. 11, № 1. С. 40–45. (На рус. и англ. яз.) DOI: 10.17691/stm2019.11.1.04
2. Федотчев А. И., Бондарь А. Т. Адаптивная нейростимуляция, модулируемая собственными ритмическими процессами человека, в коррекции функциональных расстройств // Физиология человека. 2022. Т. 48, № 1. С. 124–129. DOI: 10.31857/S0131164622010052
3. Ehrlich S. K., Agres K. R., Guan C., Cheng G. A Closed-Loop, Music-Based Brain-Computer Interface for Emotion Mediation // PLoS One. 2019. Vol. 14, No. 3, pp. e0213516. DOI: 10.1371/journal.pone.0213516
4. Земляная, А. А., Радченко Г. С., Федотчев А. И. Управляемые биопотенциалами мозга пациента музыкально-терапевтические воздействия в коррекции функциональных расстройств // Журнал неврологии и психиатрии им. С. С. Корсакова. 2018. Т. 118, № 3. С. 103–106. DOI: 10.17116/jnevro201811831103-106
5. Федотчев А. И. Музыкально-компьютерные технологии в разработке методов коррекции стресс-индуцированных состояний человека // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 24–29. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.024-029
6. Федотчев А. И., Земляная А. А., Савчук Л. В., Полевая С. А. Нейроинтерфейс с двойной обратной связью от ЭЭГ в коррекции стресс-вызванных расстройств // Современные технологии в медицине / Modern Technologies in Medicine. 2019. Т. 11, № 1. С. 150–154. DOI: 10.17691/stm2019.11.1.17
7. Fedotchev A., Parin S., Polevaya S., Zemlianaia A. EEG-based Musical Neurointerfaces in the Correction of Stress-Induced States // Brain Computer Interfaces. 2021. Vol. 9, No. 1, pp. 1–6. DOI: 10.1080/2326263X.2021.1964874
8. Polevaya S. A., Parin S. B., Zemlyanaya A. A., Fedotchev A. I. Dynamics of EEG Reactions under Combination of Resonance Scanning and Adaptive Neurostimulation in Patients with Post-COVID Syndrome // Opera Medica et Physiologica. 2022. Vol. 9, No. 2, pp. 103–109. DOI: 10.24412/2500-2295-2022-2-103-109
9. Fedotchev A. I., Parin S. B., Polevaya S. A. Resonance Scanning as an Efficiency Enhancer for EEG-Guided Adaptive Neurostimulation // Life. 2023. Vol. 13, Issue 3. P. 620. DOI: 10.3390/life13030620
10. Федотчев А. И., Парин С. Б., Полевая С. А. Принцип замкнутой петли обратной связи от эндогенных ритмов человека в современных технологиях нейробиоуправления и адаптивной нейростимуляции // Биофизика. 2021. Т. 66, № 2. С. 408–411. DOI: 10.31857/S0006302921010216
11. Полевая С. А., Парин С. Б., Федотчев А. И. Сочетание ЭЭГ-управляемой адаптивной нейростимуляции с резонансным сканированием в коррекции стрессиндуцированных состояний и когнитивной реабилитации студентов университета // Бюллетень экспериментальной биологии и медицины. 2023. Т. 175, № 6. С. 710–714. DOI: 10.47056/0365-9615-2023-175-6-710-714
12. Попова А. В., Горохова С. С., Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г. Феномен цифровизации музыки как фактор новых социокультурных трансформаций // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 76–85. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.076-085
13. Горбунова И. Б., Плотников К. Ю. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования: опыт терминологического анализа // Проблемы

музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 168–181.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.168-181

Информация об авторах:

М. Н. Корсакова-Крейн — Ph.D. (Психология), доцент факультета психологии.

А. И. Федотчев — доктор биологических наук, ведущий научный сотрудник Лаборатории механизмов регуляции биосистем.

References

1. Korsakova-Kreyn M. Language of Music and Its Psychophysical Foundations (Review). *Sovremennye tehnologii v medicine / Modern Technologies in Medicine*. 2019. Vol. 11, No. 1, pp. 40–45. (In Russ. and English) DOI: 10.17691/stm2019.11.1.04
2. Fedotchev A. I., Bondar A. T. Adaptive Neurostimulation, Modulated by Person's Own Rhythmic Processes, in the Correction of Functional Disorders. *Human Physiology*. 2022. Vol. 48, No. 1, pp. 124–129. (In Russ.) DOI: 10.31857/S0131164622010052
3. Ehrlich S. K., Agres K. R., Guan C., Cheng G. A Closed-Loop, Music-Based Brain-Computer Interface for Emotion Mediation. *PLoS One*. 2019. Vol. 14, No. 3, pp. e0213516. DOI: 10.1371/journal.pone.0213516
4. Zemlyanaya A. A., Radchenko G. S., Fedotchev A. I. Music Therapy Procedures Controlled by the Brain Potentials in Treatment of Functional Disorders. *The Korsakov's Journal of Neurology and Psychiatry*. 2018. Vol. 118, No. 3, pp. 103–106. (In Russ.) DOI: 10.17116/jnevro201811831103-106
5. Fedotchev A. I. Computer Musical Technologies in the Development of Methods of Correction of Human Beings' Stress Induced Conditions. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 24–29. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.024-029
6. Fedotchev A. I., Zemlyanaya A. A., Savchuk L. V., Poleyaya S. A. Neurointerface with Double Feedback from Subject's EEG for Correction of Stress-Induced States. *Sovremennye tehnologii v medicine / Modern Technologies in Medicine*. 2019. Vol. 11, No. 1, pp. 150–154. (In Russ.) DOI: 10.17691/stm2019.11.1.17
7. Fedotchev A., Parin S., Poleyaya S., Zemlianaia A. EEG-based Musical Neurointerfaces in the Correction of Stress-Induced States. *Brain Computer Interfaces*. 2021. Vol. 9, No. 1, pp. 1–6. DOI: 10.1080/2326263X.2021.1964874
8. Poleyaya S. A., Parin S. B., Zemlyanaya A. A., Fedotchev A. I. Dynamics of EEG Reactions under Combination of Resonance Scanning and Adaptive Neurostimulation in Patients with Post-COVID Syndrome. *Opera Medica et Physiologica*. 2022. Vol. 9, No. 2, pp. 103–109. DOI: 10.24412/2500-2295-2022-2-103-109
9. Fedotchev A. I., Parin S. B., Poleyaya S. A. Resonance Scanning as an Efficiency Enhancer for EEG-Guided Adaptive Neurostimulation. *Life*. 2023. V. 13, Issue 3. P. 620. DOI: 10.3390/life13030620
10. Fedotchev A. I., Parin S. B., Poleyaya S. A. The Principle of a Closed Feedback Loop of Human Endogenous Rhythms in Modern Technologies of Neurofeedback and Adaptive Neurostimulation. *Biophysics*. 2021. Vol. 66, No. 2, pp. 408–411. (In Russ.) DOI: 10.31857/S0006302921010216
11. Poleyaya S. A., Parin S. B., Fedotchev A. I. Combination of EEG-Guided Adaptive Neurostimulation with Resonance Scanning in Correction of Stress-Induced States and Cognitive

Rehabilitation of University Students. *Bulletin of Experimental Biology and Medicine*. 2023. Vol. 175, No. 6, pp. 710–714. (In Russ.) DOI: 10.47056/0365-9615-2023-175-6-710-714

12. Popova A. V., Gorokhova S. S., Aznagulova G. M., Abramova M. G. The Phenomenon of Digitalizing Music as a Factor of New Sociocultural Transformations. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 76–85. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.076-085

13. Gorbunova I. B., Plotnikov K. Yu. Computer Music Technologies in the System of Present-Day Musical Education: An Attempt of Terminological Analysis. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 168–181. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.168-181

Information about the authors:

Marina N. Korsakova-Kreyn — Ph.D. (Psychology), Associate Professor at the Department of Psychology.

Alexander I. Fedotchev — Dr.Sci. (Biology), Leading Researcher at the Laboratory of the Mechanisms of Biosystem Regulation.

Библиографический список

1. Волчек О. Д. Значение музыки и семантика её звуков: учебное пособие к курсу лекций «Музыкальная психология». СПб.: СПбИГО, 2010. 163 с.

2. Красноскулов А. В. Проект «Т|А»: дуэт человека и компьютера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 22–26. DOI: 10.33779/2587-6341.2017.2.022-026

3. Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // World of Music. 2012. № 3 (52). С. 89–97.

4. Altenmüller E., Schlaug G. Apollo's Gift: New Aspects of Neurologic Music Therapy // Progress in Brain Research. 2015. Vol. 217, pp. 237–252. DOI: 10.1016/bs.pbr.2014.11.029

5. Blood A. J., Zatorre R. J. Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion // Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America. 2001. Vol. 98, No. 20, pp. 11818–11823. DOI: 10.1073/pnas.191355898

6. Chanda M. L., Levitin D. J. The Neurochemistry of Music // Trends in Cognitive Sciences. 2013. Vol. 17, Issue 4, pp. 179–193. DOI: 10.1016/j.tics.2013.02.007

7. Cheung S., Han E., Kushki A., et al. Biomusic: An Auditory Interface for Detecting Physiological Indicators of Anxiety in Children // Frontiers in Neuroscience. 2016. Vol. 10. P. 401. DOI: 10.3389/fnins.2016.00401

8. Deuel T. A., Pampin J., Sundstrom J., Darvas F. The Encephalophone: A Novel Musical Biofeedback Device using Conscious Control of Electroencephalogram (EEG) // Frontiers in Human Neuroscience. 2017. Vol. 11. P. 213. DOI: 10.3389/fnhum.2017.00213

9. Gray E. In Practice: Music: a Therapy for All? // Perspectives in Public Health. 2013. Vol. 133, Issue 1. P. 14. DOI: 10.1177/1757913912468642

10. Handbook of Music and Emotions: Theory, Research, Applications / Ed. by P. N. Juslin, J. Sloboda. New York: Oxford University Press, 2011. 992 p.

11. Koelsch S. A Neuroscientific Perspective on Music Therapy // Annals of the New York Academy of Sciences. 2009. Vol. 1169, Issue 1, pp. 374–384. DOI: 10.1111/j.1749-6632.2009.04592.x

12. Koelsch S. Brain Correlates of Music-Evoked Emotions // *Nature Reviews. Neuroscience*. 2014. Vol. 15, No. 3, pp. 170–180. DOI: 10.1038/nrn3666

13. Müller W., Haffelder G., Schlotmann A., et al. Amelioration of Psychiatric Symptoms Through Exposure to Music Individually Adapted to Brain Rhythm Disorders — a Randomised Clinical Trial on the Basis of Fundamental Research // *Cognitive Neuropsychiatry*. 2014. Vol. 19, Issue 5, pp. 399–413. DOI: 10.1080/13546805.2013.879054

14. Panksepp J., Bernatzky G. Emotional Sounds and the Brain: The Neuro-Affective Foundations of Musical Appreciation // *Behavioural Processes*. 2002. Vol. 60, Issue 2, pp. 133–155. DOI: 10.1016/s0376-6357(02)00080-3

15. Park M., Hennig-Fast K., Bao Y., et al. Personality Traits Modulate Neural Responses to Emotions Expressed in Music // *Brain Research*. 2013. Vol. 1523, pp. 68–76. DOI: 10.1016/j.brainres.2013.05.042

16. Sachs M. E., Ellis R. J., Schlaug G., Loui P. Brain Connectivity Reflects Human Aesthetic Responses to Music // *Social Cognitive and Affective Neuroscience*. 2016. Vol. 11, Issue 6, pp. 884–891. DOI: 10.1093/scan/nsw009

17. Scruton R. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997. 562 p.

18. Wakim J. H., Smith S., Guinn Ch. The Efficacy of Music Therapy // *Journal of Perianesthesia Nursing*. 2010. Vol. 25, Issue 4, pp. 226–232. DOI: 10.1016/j.jopan.2010.05.009

Поступила в редакцию / Received: 31.07.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 31.08.2023

Принята к публикации / Accepted: 04.09.2023

Музыкальное образование

Научная статья

УДК 781.1+378.14

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.131-139



Технологии и музыка: кафедра компьютеризации музыкальной деятельности Новосибирской консерватории

Павел Александрович Мичков

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Новосибирск, Россия,
p.michkov@nsglinka.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8227-7190>*

Аннотация. Новая волна исторического развития, обозначившая себя во второй половине прошлого столетия появлением компьютерных технологий, принесла в музыкальное искусство, образование и науку ряд экспериментальных инициатив. Часть из них осталась в истории музыки в виде ярких творческих, не получивших в дальнейшем своего продолжения. Другие прочно вошли в повседневную практику музыкантов-исполнителей, педагогов, исследователей. Одним из крупнейших региональных методических центров по использованию компьютерных технологий в музыкальной сфере стала Новосибирская консерватория, в которой сначала открылась компьютерная лаборатория, а затем и первая в России кафедра компьютеризации музыкальной деятельности. В научной литературе вопросы истории кафедры исследованы в недостаточной степени. Целью настоящей статьи является актуализация данных о кафедре компьютеризации. Охарактеризованы основные направления её занятий, предоставлена информация о лицах, оказавших влияние на становление нового исследовательского центра музыкальной науки. Определена роль межкафедрального сотрудничества в формировании концепции работы кафедры компьютеризации и поиска векторов развития технологических процессов.

Ключевые слова: информационные технологии в музыкальном образовании, история Новосибирской консерватории, кафедра компьютеризации музыкальной деятельности, Новосибирская компьютерная лаборатория, компьютерное ассистирование музыкальной науки

Для цитирования: Мичков П. А. Технологии и музыка: кафедра компьютеризации музыкальной деятельности Новосибирской консерватории // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 131–139. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.131-139

Musical Education

Original article

Technologies and Music: The Department of Computerization of Musical Activities at the Novosibirsk Conservatory**Pavel A. Michkov***M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia,
p.michkov@nsglinka.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8227-7190>*

Abstract. A new wave of historical development, which defined itself in the second half of the previous century with the advent of computer technology, has brought a number of experimental initiatives to the art of music, education and scholarship. Some of them remained in the history of music as bright artistic projects that have not received any continuation subsequently. Others have become firmly established in the daily practice of performing musicians, teachers, and researchers. One of the largest regional methodological centers for the study of computer technologies in the musical sphere has been the Novosibirsk Conservatory, which opened first a computer laboratory, and then the first department of computerization of musical activities in Russia. The issues of the history of the department at the Novosibirsk Conservatory have been insufficiently brought up in musicological literature. In some sources, the chronology of the history of the department is limited merely to the phenomena of the turn of the centuries. The aim of this article is to actualize the data on the Department of Computerization. The main directions of its activities are outlined, and information is provided about the people who have influenced the formation of this new research center for music scholarship. The role is determined of cooperation between different conservatory departments in the formation of the concept of the work of the Department of Computerization and the search for the vectors of the future development of technological processes.

Keywords: information technologies in music education, history of the Novosibirsk Conservatory, Department of Computerization of Musical Activity, Novosibirsk Computer Laboratory, computer assistance of music scholarship

For citation: Michkov P. A. Technologies and Music: The Department of Computerization of Musical Activities at the Novosibirsk Conservatory. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 131–139. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.131-139

Вторая половина XX века отмечена активным развитием нового направления, связанного с внедрением компьютерной техники и разработкой ассистирующих технологий во всех сферах деятельности человека. Закономерно, что это явление, изначально интенсивно

формировавшееся в западных странах, в первую очередь оказало влияние на музыкальные учебные заведения американских и европейских городов, при этом «первые попытки автоматизации обучения музыке проявились в 1960-х годах»¹.

¹ Полозов С. П. Компьютерные информационные технологии как средство повышения эффективности обучения музыке // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 146.

Несмотря на то, что в Советском Союзе компьютерная техника появилась и раньше, процесс включения технологий в музыкальное обучение происходил в значительно меньших масштабах и на иной технической базе: использовались обучающие машины, первые образцы которых были разработаны и сконструированы в 1963 году Павлом Васильевичем Лобановым (1923–1983). Важным этапом в открытии новых возможностей применения компьютера в обучении музыке стали исследования Рудольфа Хафизовича Зарипова и его программа-экзаменатор по курсу гармонии, разработанная в 1965 году и нацеленная на «формальное выявление ошибок в студенческих работах»².

Огромную роль в развитии этого направления непосредственно в системе музыкального образования сыграл известный учёный, доктор искусствоведения, профессор Юрий Николаевич Рагс, автор статей и исследований по проблемам теории музыки, акустики, эстетики, методики и педагогики. Его усилиями в начале 1970-х годов в Государственном музыкальном педагогическом институте имени Гнесиных была организована первая в нашей стране лаборатория технических средств обучения и открыт единственный на тот момент класс, получивший название АКМО — автоматизированный класс музыкального обучения. АКМО позволял в условиях группового обучения сольфеджио добиваться повышения индивидуальных показателей

в развитии слуха и улучшения навыков записи диктанта.

Под руководством профессора Рагса с 1988 года начались планомерные работы по музыкальной информатике. Компьютерные технологии начинают внедряться в музыкальное образование, выстраиваются механизмы взаимодействия: «В педагогическом процессе указанное происходит между учащимися и преподавателем; в ИКТ (информационно-коммуникационных технологиях. — П. М.) или интерактивном оборудовании — между пользователем и информационной системой, ресурсом или оборудованием»³. В это же время одним из крупнейших центров по исследованию проблем компьютеризации музыкального образования становится Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Отмечено, что «внешние связи Новосибирской консерватории не замыкались на уровне отраслевых новаций и инициатив, а всегда выходили за их пределы» [1, с. 201].

В 1980-е годы в Новосибирской консерватории проводится междисциплинарный семинар, которым руководил доктор философских наук, профессор Иосаф Семёнович Ладенко. Этот период в деятельности Ладенко связан с формированием концепции теории интеллектуальных систем. Несколько участников семинара впоследствии составили штатный «костяк» кафедры: Владимир Михайлович Цеханский —

² Кручинина Г. А., Большакова И. А. Использование информационных и коммуникационных технологий в музыкальном образовании (история, проблемы) // Вестник КГУ. 2009. № 4. С. 440.

³ Дыльков А. Г. О создании интерактивных учебных материалов // Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства: материалы V Всероссийской научно-практической конференции, Чебоксары, 17 декабря 2020 года. Чебоксары: Плакат, 2021. С. 39.

кандидат психологических наук, он же первый заведующий кафедрой (с 1985 по 1989 год), Алексей Александрович Устинов — инженер-акустик, Владимир Владимирович Мазепус — математик, Людмила Викторовна Александрова — музыковед, Юрий Иванович Шейкин — фольклорист, Вячеслав Дмитриевич Мурин — звукорежиссёр. На этапе становления кафедры общей задачей была выработка концепции и методологии включения ЭВМ в музыкальное образование. Работа велась на отечественной технике «Агат». Основное внимание кафедры было направлено на выработку принципов взаимоотношений между компьютерной технологией и специфической областью её применения в музыкальном вузе.

В 1984 году открылась Новосибирская компьютерная лаборатория (NTONYX Computer Laboratory), а год спустя, в 1985-ом, — первая в России кафедра компьютеризации музыкального образования (затем переименованная в кафедру компьютеризации музыкальной деятельности).

Как пишет Александр Ментюков, заведующий кафедрой с 1995 по 2004 год: «Идея её создания многим казалась в то время неожиданной, хотя она подсказывалась стремительным развитием информационных технологий, активно проникавших в различные сферы научной и практической деятельности, в том числе в сферу музыкального искусства. Жизнь подтвердила своевременность такого на-

чинания, поддержанного Министерством культуры СССР»⁴.

Центр изучения возможностей интеграции достижений в области компьютерной технологий и музыкального образования развивается в молодом региональном вузе, что в будущем позволит на этой основе сформировать новое научное направление с региональной спецификой. Татьяна Науменко относительно локализации научных школ в сфере музыкального искусства отмечает: «Очевидно, что в нашей стране такими местами становятся не университеты, библиотеки или научные журналы, как это наблюдается в ряде зарубежных стран. В России, с её сложившейся ещё с советских времён системой консерваторий республиканского и регионального значения, основополагающую роль играет территориальный фактор» [2, с. 67].

В этот же период обозначилось сотрудничество кафедры компьютеризации музыкальной деятельности с кафедрой музыкального образования и просвещения Новосибирской консерватории, поскольку «использование компьютера позволило не только усилить индивидуальное начало в деятельности ребёнка, но и способствовать развитию навыков самостоятельности в обучении, мышлению и формировании музыкально-художественного сознания»⁵. Так, важным событием в совместной деятельности кафедр явился грант Министерства культуры на создание обучающих компьютерных программ (авторский коллектив

⁴ Ментюков А. П. Кафедра компьютеризации музыкальной деятельности // Новосибирская консерватория — 50 лет: Энцикл. слов. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2006. С. 89.

⁵ Робустова Л. П. Компьютеризация музыкального образования: исторический аспект // Сибирский учитель. 2016. № 4. С. 57.

разработчиков — заведующая кафедрой музыкального образования и просвещения Людмила Павловна Робустова, заведующий кафедрой компьютеризации музыкальной деятельности Владимир Михайлович Цеханский, студент теоретико-композиторского факультета Сергей Полозов и программист Антон Евгеньевич Гуренко). В результате работы над проектом в 1987–1988 годах были созданы методически актуальные и по сей день компьютерные программы «Ритм», «Ноты» и «Звуки».

Началась системная деятельность по созданию обучающих и тренинговых программ для детей разного возраста, которая продолжалась ориентировочно до 2002 года. В результате появилось не только большое количество разработок по сольфеджио, но и цифровой учебник по музыкальной грамоте для учащихся младшего школьного возраста. Вообще, это время отмечено значительным количеством экспериментов в области междисциплинарного взаимодействия и программирования. В качестве примера можно привести монографию Сергея Полозова, где представлено свыше 300 примеров программ. Такая деятельность в своё время позволила «...организовать поддержку активной творческой и проектно-исследовательской работы обучающихся и педагогов» [3, с. 266].

На рубеже столетий количество экспериментальных работ, проводимых в области компьютеризации обучения на

разных уровнях образования и в различных предметных областях, стало заметно снижаться. И дело здесь не в том, что в системе музыкального образования преподаватели и исследователи стали уделять меньше внимания этой проблеме. Напротив, в количественном плане оснащение компьютерной техникой учебных заведений неуклонно продолжало увеличиваться. Изменилось отношение к обучающим компьютерным технологиям. На смену разнообразным и многочисленным экспериментам по поиску эффективных форм и методов применения компьютера в процессе обучения приходит внедрение компьютерных технологий в повседневную учебную практику. Укрепляется понимание ассистирующего фактора технологий в педагогическом процессе, на который обращает внимание Марина Карасёва: «Технологии должны оставаться элементами, обслуживающими процесс обучения, иначе всегда есть риск возникновения прямой зависимости методики обучения от её материально-технической базы»⁶. На данном этапе развития технологий становится всё более очевидным, что «принцип антропоцентризма реализуется как проблема меры неизбежного участия человека в компьютерных технологиях»⁷.

Итогом начального периода становления кафедры компьютеризации в Новосибирской консерватории можно считать создание терминального класса, его оснащение, организацию учебного курса

⁶ Карасёва М. В. Учитель, ученик и пространство «2.0»: особенности изменения коммуникативных отношений в современной музыкальной педагогике // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3. С. 108–125.

⁷ Бажанов Н. С. Вместо предисловия // Информационные технологии в музыкальном искусстве и образовании. Вопросы теории, методологии и практики: сб. материалов Второй всероссийской науч.-практ. конф. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2013. С. 6.

по информатике, а также издание двух научно-методических сборников статей: «ЭВМ и проблемы музыкальной науки» (1988), «ЭВМ и проблемы музыкального образования» (1989). Особенно актуальными становятся вопросы координации «математических и музыковедческих подходов к анализу классической музыки» [4, с. 94].

С 1989 по 1991 год кафедрой руководил Валерий Геннадьевич Каган, доктор технических наук, профессор Новосибирского электротехнического института. Он читал лекционные курсы «Компьютерные технологии в музыке» и «Электронная технология и музыкальное искусство». В эти годы кафедра стала развивать такие новые направления, как освоение электронного музыкального инструментария, навыков электронной композиции. Значительным событием явилось и проведение весной 1990 года первой международной научно-практической конференции «Электронная технология и музыкальное искусство» (руководитель Александр Ментюков). Впоследствии эта традиция была возрождена Константином Михайловичем Курленей, и с 2013 года научно-практические конференции проводятся с определённой периодичностью. Специалисты, деятельность которых связана с музыкальным искусством и современными технологиями, встречаются в рамках такой сессии для получения новых знаний, обмена опытом.

С 1995 по 2004 год кафедрой руководит кандидат искусствоведения, доцент Александр Павлович Ментюков. Состав кафедры укрепился профессиональными музыкантами: композиторами и музыковедами. В практической реализации деятельности становится планомерной работа студии звукозаписи. Приоритетным направлением

в развитии кафедры является учебная и научно-методическая работа. По заказу Министерства культуры Александром Павловичем Ментюковым и Аркадием Георгиевичем Михайленко написаны две специализированные программы по курсу «Музыкальная информатика». Сформированы элективные тематические курсы по выбору — «Звукорежиссура» и «Музыкальная акустика».

Далее руководство кафедрой осуществляет доктор искусствоведения, профессор Константин Михайлович Курленя (с 2004 по 2013 год). При поддержке Константина Михайловича помимо образовательной компоненты кафедра усилила работу по взаимодействию со структурными подразделениями вуза. Были реализованы проекты по цифровизации музыкальных архивов.

Началась оцифровка видео- и аудиоматериалов кафедры компьютеризации и фонотеки (с 2007 года), а также формирование коллекции в студии звукозаписи, открытой в начале 1990-х годов. Целью функционирования студии в Новосибирской консерватории являлась фиксация основных событий творческой и научной жизни вуза. Её фонд составлял около 400 единиц, сохранились в записи концерты Максима Венгерова, Захара Брона. Фонд фонотеки насчитывал свыше 3000 виниловых дисков, более 500 из которых содержали уникальную информацию, такую как звукозапись исполнителей Новосибирского театра оперы и балета, преподавателей консерватории. Коллекция записей, зафиксированных на магнитных носителях, также служит сохранению региональной специфики: «Среди сформированных ресурсов большую ценность представляют записи на магнитных лентах, часть из которых осуществлялась в залах и аудиториях

консерватории. Так, наиболее ранняя запись, доступная сегодня в электронном виде в фонде, датируется 1959 годом. Отрадно и то, что это произведение сибирского композитора — на ленте была записана Симфония № 3 Виктора Денбского в исполнении симфонического оркестра Новосибирской государственной филармонии под управлением Арнольда Каца»⁸.

Одним из важных направлений деятельности кафедры в годы руководства К. Курленей являлась работа в рамках грантовых проектов. Были сформированы рабочие группы, сформулированы идеи, организована подача заявок на поддержку научных исследований, интегрированных в сферу как музыкального искусства, так и информационных технологий. Получили поддержку от Российского гуманитарного научного фонда и Российского фонда фундаментальных исследований проекты «Создание информационной базы “Музыкальная культура Сибири”, “Музыкальная культура Сибири: источники, исследовательские центры и направления”». Научные поиски развивались в русле информационного подхода, который предлагал музыковеду «...ещё один вариант исследования изучаемого им явления музыкального искусства» [5, с. 75].

Необходимо отметить имя учёного, который не являлся членом кафедры компьютеризации музыкальной деятельности, но в русле заявленного направления

— научной школы информационно-коммуникационных технологий в музыкальном искусстве и образовании — оказал огромное влияние. Это доктор искусствоведения, профессор Николай Сергеевич Бажанов. Пианист, музыковед, он сконцентрировал свою научную деятельность на вопросах интонирования, времени и пространства. Одним из исследовательских инструментов в его разработках являются компьютерные технологии. Деятельность Н. Бажанова привела к качественно новому подходу в музыкальной науке: он является ведущим педагогом вуза в использовании современных компьютерных технологий в учебной и научно-исследовательской работе. Им создан ряд оригинальных компьютерных программ для музыкального образования: курс элементарной теории музыки, пакет программ для статистического анализа нотного текста, ряд каталогов нотной и научно-исследовательской литературы, полнотекстовая база музыкальных изданий.

Одним из первых в России Николай Бажанов опубликовал компьютерный учебник «История фортепианного исполнительского искусства» (2011, ч. 1), рекомендованный учебно-методическим объединением при Московской консерватории для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Под его руководством разрабатывались и были защищены диссертации С. Полозова⁹, П. Мичкова¹⁰. Профессор убеж-

⁸ Мичков П. А. Медиатека Новосибирской консерватории // Вестник музыкальной науки. 2014. № 1 (3). С. 114.

⁹ Полозов С. П. Обучающие компьютерные технологии в системе музыкального образования: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2000. 238 с.

¹⁰ Мичков П. А. Системы поиска музыкальной информации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 195 с.

дён, что в XXI веке «метод анализа во многом определяется оснащённостью музыковеда-исследователя современными компьютерными технологиями» [6, с. 128].

Кафедра прекратила существование в 2013 году, но направление, которое развивали её представители, продолжило свой рост. Так, была расширена работа в библиотеке: автоматизированы библиотечные процессы, создан электронный каталог. В 2022 году консерваторией при поддержке Министерства культуры РФ в рам-

ках федерального проекта «Придумано в России» реализован современный Медиацентр. Его идея заключается в развитии новых образовательных направлений, по которым осуществляется подготовка востребованных в сибирском регионе специалистов (музыкальная звукорежиссура, аранжировка, звукотехника), а также в создании на базе единственной за Уралом консерватории инновационной площадки для реализации мультимедийных проектов, системной поддержки креативных идей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Робустова Л. П. Система педагогической подготовки студентов Новосибирской консерватории: история и современность // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 2. С. 199–210. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-199-210
2. Науменко Т. И. «Научная карта России» как исследовательский проект: опыт систематизации музыкознания // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 56–71. DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-056-071
3. Привалова С. Ю., Алтуфьева А. А., Сальников А. И. Формирование интегрированной информационно-коммуникационной среды на примере обучения музыке в контексте становления новых музыкально-компьютерных технологий // Образование и право. 2020. № 9. С. 264–268. DOI: 10.24411/2076-1503-2020-10941
4. Тараева Г. Р. Компьютерная музыка и теоретические проблемы музыкального языка // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 92–98. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14013
5. Мичков П. А. Технологии глубинного анализа текста в музыковедении // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 3. С. 69–78. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.3.37797
6. Бажанов Н. С. Музыкальная аналитическая система и компьютерные технологии // Вестник музыкальной науки. 2018. № 3 (21). С. 126–132. DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00016

Информация об авторе:

П. А. Мичков — кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и цифровому развитию.

References

1. Robustova L. P. The System of Pedagogical Training of the Novosibirsk Conservatory Students: History and Modernity. *Journal of Musical Science*. 2023. Vol. 11, No. 2, pp. 199–210. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-199-210.
2. Naumenko T. I. “Scientific Map of Russia” as a Research Project: the Experience of Systematization of Musicology. *Contemporary Musicology*. 2023. No 1, pp. 56–71. (In Russ.) DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-056-071
3. Privalova S. Yu., Altufyeva A. A., Salnikov A. I. Forming Integrated Information and Communication Systems in Teaching Music with the Use of Musical Computer-Aided Technologies. *Education and Law*. 2020. No. 9, pp. 264–268. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-1503-2020-10941
4. Taraeva G. R. Computer Music and Theoretical Problems of the Musical Language. *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 92–98. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14013
5. Michkov P. A. Technologies for In-depth Text Analysis in Musicology. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2022. No. 3, pp. 69–78. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2022.3.37797
6. Bazhanov N. S. Musical Analytical System and Computer Technologies. *Journal of Musical Science*. 2018. No. 3 (21), pp. 126–132. (In Russ.) DOI: 10.24411/2308-1031-2018-00016

Information about the author:

Pavel A. Michkov — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Research and Digital Development.

Поступила в редакцию / Received: 31.08.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.09.2023

Принята к публикации / Accepted: 29.09.2023

Музыкальное образование

Научная статья

УДК 78.01+372.878

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.140-149



Креативное мышление и креативные технологии как современная составляющая обучения музыкальным профессиям

Александра Владимировна Крылова¹,
Александра Владимировна Шорникова²

^{1, 2}*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,
г. Ростов-на-Дону, Россия*

¹*a.v.krilova@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>*

²*dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>*

Аннотация. Статья посвящена обоснованию необходимости внедрения в систему музыкального образования методик развития креативного мышления. Доминирование логических методов анализа в процессе обучения музыкальным профессиям купирует эвристические возможности мышления, переносит акцент с творчески активного продуцирования новых идей на копирование и трансляцию готовых и уже известных моделей профессиональной деятельности. В теории психолога Дж. Гилфорда, который ввёл термин «креатив» в научный обиход, изначально подчёркивалась его дидактическая направленность, а именно формирование на его основе способности к быстрому и нестандартному решению проблем, плотность которых возрастает в стремительно меняющемся современном социуме. Наличие данного навыка в рамках творческих профессий особенно важно, поскольку в искусстве процесс эволюции во многом связан с нарушением установившихся норм. Успешность выпускников консерваторий, работающих в том числе и в концертных организациях, может быть обеспечена не только их исполнительскими возможностями технического и интерпретационного плана, но и поиском новых форматов преподнесения своего искусства публике. В статье это продемонстрировано на примере арт-коллаборативных проектов. Высказывая тезис о целенаправленном воспитании креативного мышления, авторы предлагают структуру спецкурса, в рамках которого на основе теории и практических занятий данный навык может быть выработан. Тренинговая часть курса предполагает использование разработанных учёными разных направлений методов по развитию креатива, как, например, метод свободных ассоциаций Зигмунда Фрейда, майндмэппинг Тони Бьюзена, техника фрирайтинга Марка Леви и другие. Резюмирующий вывод: сформированность креативного

мышления является гарантом успешного личного и карьерного роста специалистов в области музыкального искусства.

Ключевые слова: креатив, современные образовательные технологии, арт-коллаборации, методики развития креативного мышления

Для цитирования: Крылова А. В., Шорникова А. В. Креативное мышление и креативные технологии как современная составляющая обучения музыкальным профессиям // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 140–149.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.140-149

Musical Education

Original article

Creative Thinking and Creative Technologies as a Modern Component of Instruction of Music Professions

Alexandra V. Krylova¹, Alexandra V. Shornikova²

^{1,2}Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

¹a.v.krilova@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>

²dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>

Abstract. The article is focused on elucidating the necessity of implementation of methods of development of creative thinking into the system of music education. The predominance of logical methods of analysis in the process of music education negates heuristic thinking and transfers the accentuation from the creatively active production of new ideas to mere reproduction of already existing and known models of professional behavior. According to the theory of psychologist Joy Paul Guilford, who initially brought in the term “creativity” into scholarly use, its didactic directedness is initially highlighted, particularly, the formation of its basis the capabilities of solving problems swiftly and non-standardly, the complexity of which is continuously growing in the speedily changing modern society. The presence of this skill within the framework of creative professions is especially crucial, because in art the process of evolution is in many ways connected with the violation of the existent norms. The success of conservatory graduates, who work, among other places, in concert organizations, may be guaranteed not only by their performance opportunities of technical and interpretation varieties, but also by the search for new formats of presenting their music to the audience. This is demonstrated in the article on the example of collaborative artistic projects. While expounding the thesis of a goal-oriented upbringing of creative thinking, the authors propose the structure of a special educational course within the frameworks of which on the basis of theory and practical tasks this skill may be developed. The training part of the course presumes the use of various directions of methods for developing creative skills elaborated by various scholars, such as, for instance, Sigmund Freud’s method of free associations, Tony Buzan’s mindmapping, Mark Levy’s freewriting, etc. The summarizing conclusion of the article is that

the formation of the skill of creative thinking is the key to successful personal and professional growth of specialists in the sphere of the art of music.

Keywords: creativity, modern educational technologies, art collaborations, methods of developing creative thinking

For citation: Krylova A. V., Shornikova A. V. Creative Thinking and Creative Technologies as a Modern Component of Instruction of Music Professions. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 140–149. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.140-149

Слово «креативный» вошло в нашу жизнь относительно недавно. В Россию оно пришло одновременно с возродившейся рекламой, для которой данное понятие изначально является базисным, поскольку выжить в условиях высококонкурентного рынка могли не просто трудолюбивые, а способные продуцировать новые идеи, создавать нестандартные образы, находить нетривиальные решения [1]. Без этого овладение вниманием пресыщенного рекламным контентом потребителя было и остаётся невозможным, на что указывают практики рекламного дела: «Креатив в маркетинге играет важную роль, позволяя брендам выделиться на фоне огромного количества рекламы и создать привлекательный и запоминающийся образ» [2, с. 3]. Не случайно теория данного вопроса стала разрабатываться в сфере маркетинга¹.

Напомним, что в английской смысловой версии *create* — сделать, создать что-то новое или оригинальное. В базовом своём понятии это определение на первый взгляд синонимично русскому

слову «творчество». При транспозиции слов «креатив», «креативность», «креативный» из английского языка в русский они приобрели значение, более близкое к понятиям творческой деятельности или творческого подхода. С точки зрения маркетинга, как указывает А. Пономарёва, креатив как составляющая маркетинговых коммуникаций это «двусторонняя сущность, диалектически соединяющая в себе форму и содержание, с одной стороны, и процесс и продукт маркетингово-коммуникационной деятельности — с другой, обладающий свойствами новизны, нестандартности, оригинальности, направленный на взаимодействие с потребителями, реализация которого способна решить маркетинговые задачи рекламодателя (клиента, заказчика)»².

Однако первопроходцами в освоении проблемы креатива несомненно были психологи и нейрофизиологи. Нельзя не упомянуть о том, что термин «креативность» в научный обиход ввёл известный психолог Джой Пол Гилфорд в шестидесятых годах XX века³. Исследуя

¹ Один из отечественных исследователей-разработчиков теории креатива, автор книг и статей на данную тему — А. Пономарёва. См.: Пономарёва А. М. Креатив в коммуникационном маркетинге: монография. Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2008. 328 с.; она же. Креативные средства и инструменты коммуникационного маркетинга: монография. Ростов н/Д.: Мини Тайп, 2009. 159 с.

² Пономарёва А. М. Креатив в коммуникационном маркетинге... С. 3.

³ См. перевод лекции Дж. Гилфорда, прочитанной в Стэнфордском университете 13 апреля 1959 года: Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта // Психология мышления: сборник переводов с немецкого и английского / под ред. и с вступ. ст. А. М. Матюшкина. М.: Прогресс, 1965. С. 433–456.

человеческий интеллект и процессы творчества, он объединил под этим понятием свойства личности, позволяющие создавать нечто новое, оригинальное, нестандартное. Его теория имела яркую дидактическую направленность, что было реализовано в работах последователей, с точки зрения которых «креативность является необходимым навыком для студентов, поскольку направлена на то, чтобы научиться решать проблемы в быстро меняющемся XXI веке»⁴. В работе «Креативность: вчера, сегодня, завтра» Гилфорд подчёркивает, что «социальные последствия высвобождения творческих способностей потенциально огромны»⁵.

Не апеллируя к данному термину, советская образовательная система, несомненно, имела в своём арсенале инструментарий, нацеленный на формирование свободного от стандартизированных шаблонов мышления. Приведём простой пример из личного опыта авторов данной статьи. В 1960-х годах учитель математики начинал урок с вопроса: «Кто решил заданную на дом задачу иным, нежели было рекомендовано, способом?» Поощрение было гарантировано. В конце 2010-х годов преподаватель математики иного поколения объяснял регулярность удовлетворительных оценок, которые он ставил ученику, тем, что тот решает задачу

не так, как было велено, а своим способом. Нестандартный подход к решению поставленных задач порицался.

Сегодня в российской системе образования акцент сделан на развитие логического анализа и дедукции. Само по себе это неплохо, и логический анализ, и дедукция нужны как в жизни, так и в науке. Однако их доминирование имеет последствия: процесс обучения строится на некритическом поглощении информации, добытой предыдущими поколениями. Это касается всех образовательных направлений, включая творческие, и музыкальное — не исключение. Так, часто отмечаемое в отношении молодых пианистов-виртуозов, особенно представителей китайской школы, копирование манеры игры и исполнительских интерпретаций великих пианистов прошлого — один из примеров такого подхода к обучению. Он стал основой модуляций в оценках Ланг Ланга от «реинкарнации Горовица» в его лице — до «пианиста-симулякра»⁶ [3].

Конечно, занятие искусством априори развивает нейронные сети мозга. «Музыка способна активировать в мозге систему поощрения. А следовательно, она имеет уникальную возможность изменять его», — отмечают норвежские исследователи А. Бреан и Г. Скейе⁷. Об этом неоднократно писала Т. Черниговская.

⁴ Webb A., Rule A. Second Graders' Recycled/Craft Item Products Demonstrate Life Cycle Content Knowledge and Creativity Skills // *Creative Education*. 2012. No. 3, pp. 479–485. DOI: 10.4236/ce.2012.34073

⁵ Guilford J. P. Creativity: Yesterday, Today and Tomorrow // *Journal of Creative Behavior*. 1967. Vol. 1, Issue 1, pp. 3–14. DOI: 10.1002/j.2162-6057.1967.tb00002.x

⁶ «Ещё недавно он смотрелся реинкарнацией Горовица, сегодня куда больше напоминает его незадачливых последователей. Копия копии, псевдовиртуоз. Пианист-симулякр, идеальный герой нашего времени». См.: Ренанскай Д. Ланг Ланг в Мариинке-3 // *OpenSpace.ru*. Музыка академическая. Архив. URL: https://os.colta.ru/music_classic/events/details/10991/?view_comments=all (дата обращения: 27.06.2023).

⁷ Бреан А., Скейе Г. У. Музыка и мозг. Как музыка влияет на эмоции, здоровье и интеллект / пер. с норв. М.: Альпина Паблшер, 2022. С. 9.

«Мелодия творит с нейронной сетью невероятное: она приучает мозг отличать друг от друга очень тонкие вещи», — утверждает исследовательница⁸. Но даже в этой сфере знания ориентир на законсервированные модели информации, передача которых лежит в основе многих музыкально-теоретических и исторических дисциплин, не даёт обучаемым навыков свободного, лишённого штампов мышления. А оно остро необходимо в профессии, где задача состоит не только в эстафетной трансляции информации о шедеврах музыки разных стилей прошлого, но и в способности живых оценочных суждений о новейшей музыке, об искусстве сегодняшнего дня, подчас далёком от традиций. Логика здесь может быть препятствием к получению нового знания, ведь исследуя исторические процессы рождения современных музыкально-стилевых парадигм, мы понимаем, что их формирование лежит как раз на пути нарушения устоявшейся логики и правил. И это особенно остро понимается самими творцами. Напомним известные слова А. Шнитке: «Для образования жемчужины в раковине, лежащей на дне океана, нужна песчинка — что-то “неправильное”, инородное. Совсем как в искусстве, где истинно великое часто рождается “не по правилам”»⁹.

Именно это «неправильное», непонятное заставляет наш мозг действовать бо-

лее активно. Интересно умозаключение нидерландского нейробиолога Дика Сваба, который в книге «Наш креативный мозг», изучая воздействие искусства на развитие нейронных связей, доказал, что абстрактное искусство способствует этому в большей степени, чем традиционное. Такого рода исследования проводились учёным в Нидерландском институте головного мозга. Им было обнаружено, что глядя на творение художника-реалиста, мы распознаём отдельный образ — так устроен наш мозг: в нём активируется соответствующая область идентификации этого образа. Когда же мы видим абстракцию, процесс перцепции захватывает и стимулирует не одну, а многие зоны¹⁰. То есть загадка и стремление понять её смысл активируют интуитивный и когнитивный аппараты не частично, а целиком.

То, что человек, сталкиваясь с чем-то необычным, нетривиальным в рамках того или иного вида искусства, начинает интенсивно мыслить, искать и достраивать смыслы, было глубинно осознано драматургами, режиссёрами и композиторами, работающими в сфере современного театра, в том числе и музыкального. Эмблематично в этом плане утверждение Хайнера Гёббельса: «Зритель — не адресат, получающий послание или символ. Зритель сам создаёт значение и находит его смысл»¹¹.

⁸ Татьяна Черниговская о влиянии музыки на работу мозга. URL: https://spb.aif.ru/society/science/tatyana_chernigovskaya_mozg_dolzhen_tyazhelo_i_postoyanno_truditsya (дата обращения: 27.06.2023).

⁹ Цит. по: Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: сборник статей / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М.: Советский композитор, 1987. С. 56.

¹⁰ См. об этом: Человек искусный. Как творчество помогает развивать мозг. URL: <https://plus-one.forbes.ru/chelovek-iskusnyy> (дата обращения: 27.06.2023).

¹¹ Борисова А. «Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога». В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 27.06.2023).

Но если эта способность важна для зрителя, то насколько она важна для профессионала, работающего в сфере современной музыкальной индустрии? В глобализованном мире, где продукты, услуги, проекты стандартизированы, способность продуцировать новые идеи, находить нетривиальные решения является залогом профессиональной успешности. А не это ли главная цель образовательного процесса: оснастить молодого человека профессиональными навыками для успешного построения его личной карьерной траектории?

Концентрация на логике и анализе в процессе обучения, о чём было сказано, консервирует то, что у представителей творческих профессий должно доминировать, а именно творческое воображение, способное рождать новые идеи. Вспомним Эйнштейна, который говорил: «Логика приведёт вас из пункта А в пункт Б. Воображение приведёт вас куда угодно»¹².

Аналитики бизнеса говорят о том, что если в XX веке в управлении господствовали «три С» — *control, compliance, compartmentalization* (контроль, послушание, иерархия), то в XXI веке самыми прибыльными, эффективными и высоко результативными организациями становятся те, в которых преобладают «три I» — *ideas, information, interaction* (идеи, информация, взаимодействие)¹³. Сегодня ценится специалист с творческим подходом, способный придумывать новое и необычное.

Не касаясь особой сферы обучения исполнительским специальностям, всё же отметим, насколько важна выпускнику способность демонстрации не просто определённого уровня технического мастерства, интонационно-стилевого понимания исполняемой музыки, но и наличия элементов её индивидуальной интерпретации, а это уже область нестандартного мышления. Однако акцентируем наше внимание на прикладных навыках, которые сегодня предусмотрены программами всех уровней консерваторского образования, вплоть до ассистентуры-стажировки, и формируются в рамках таких дисциплин, как экономика культуры, маркетинг, менеджмент. Цель их сформулирована в профессиональных компетенциях и направлена на адаптацию молодых музыкантов к конкурентному пространству современной концертной жизни. Здесь немаловажно понимать, что продвижение академического искусства концертными организациями — одним из важных мест профессиональной деятельности выпускников консерваторий — также сегодня ориентировано на «три I» — идеи, информацию и взаимодействие.

Успешность творческих проектов концертных залов, филармоний, музыкальных театров, продюсерских центров определена именно креативностью идей, широтой информационного поля и активностью взаимодействия не только с целевыми аудиториями, но и с разными сферами искусства и бизнеса. Приведём в пример Государственную академическую

¹² Альберт Эйнштейн: цитаты одного из величайших умов всех времён.
URL: <https://readrate.com/rus/news/albert-eynshteyn-tsitaty-odnogo-iz-velichayshikh-umov-vsekh-vremen> (дата обращения: 27.06.2023).

¹³ Тульчинский Г. Л., Терентьева В. И. Бренд-интегрированный менеджмент: каждый сотрудник в ответе за бренд. Москва: Вершина, 2006. С. 121.

капеллу Санкт-Петербурга — выдающийся очаг музыкального искусства России, при котором в 2022 году был открыт Центр креативных индустрий. Сегодня это — многофункциональное арт-пространство, которое включает, помимо основного концертного зала, камерный зал для экспериментальных программ, кинозал, арт-дворы, музей, коворкинг и даже зону кулинарии. Соответственно, комплексны и необычны — в полном смысле креативны — проекты Капеллы. Например, в великий для города и страны День снятия блокады Ленинграда во дворах Капеллы были организованы события в русле партиципаторного искусства, реконструирующие обстановку в осаждённом городе. В музее проходила тематическая выставка картин, а в концертном зале звучала Седьмая симфония Шостаковича.

Множественные проекты Капеллы демонстрируют, как *interaction* (взаимодействие) осуществляется Центром креативных индустрий через стратегию арт-коллабораций. Исследователи данной стратегии указывают, что «...арт-коллаборацией сегодня принято называть креативное партнёрство в сфере культуры и искусства с целью совместного продвижения собственных брендов... Кроме того, арт-коллаборация часто сама по себе является полноценным культурным продуктом и содействует просвещению населения» [4, с. 20]. А вот что говорит об этом генеральный директор Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга Ольга Хомова: «Несколько лет назад мы поняли, что для того, чтобы привлечь новую публику в залы,

нужен новый подход, основу которого составила арт-коллаборация как драйвер креативной индустрии... Мы перестали называться академическим концертным залом и стали мультикультурным пространством»¹⁴. Отвечая на вопрос о том, что значит «мультикультурное пространство», Ольга Сергеевна пояснила, что это такое пространство, в котором представлены все виды искусств. Поставив почти философский вопрос, что же является искусством, Хомова предложила широкую его трактовку, которая позволила ввести в сферу искусства области, традиционно с ним несопоставимые, — например, кулинарию, парфюмерию или спорт.

Следует заметить, что предложенный Центром креативных индустрий Капеллы арт-коллаборативный подход оказался продуктивным. Приведём в пример один из последних проектов, осуществлённых в Белом зале Капеллы, — Фестиваль концептуального искусства парфюмерии, кулинарии и живописи «Февральская сирень»: цветущие кусты сирени в заснеженном Петербурге; авторские ароматы коллекции «Сиреневые истории» от Гильдии парфюмеров; парфюмерный мастер-класс и возможность создать незабываемый аромат; художественный мастер-класс «Рисуем ароматными красками»; кондитерское шоу «Сиреневое лакомство». Посетители этого событийного кластера не прошли и мимо концертной программы.

На самом деле это — многоэтапный проект, который начался с приглашения Гильдии парфюмеров и совместного действия «Ноты запахов и ноты звуков». На глазах у публики под музыку родились

¹⁴ Сообщение на данную тему см. на портале «Культура 2.0» в Экспертной дискуссии «Креативные коллаборации». URL: <https://culturalforum.ru/events/kreativnye-kollaboracii> (дата обращения: 27.06.2023).

духи Капеллы — четыре аромата (бас, тенор, альт, сопрано), составившие букет, олицетворяющий музыку этого коллектива и ставшие сувенирной продукцией, как и наборы «Вкусы Капеллы», появившиеся в результате кулинарных арт-коллективных проектов.

Приведённые примеры демонстрируют современный подход к организации музыкальной жизни, музыкальных событий, где прямыми участниками ежегодно становятся выпускники музыкальных вузов. Несомненно, их организация требует креативного мышления, которое может в определённой мере быть природным даром или формироваться в процессе длительного трудового опыта, но может и воспитываться.

Возвращаясь к образовательному процессу, поделимся опытом кафедры продюсерства исполнительских искусств Ростовской консерватории. В рамках ключевого предмета «Мастерство продюсера» был введён специальный модуль «Креативное мышление и креативные технологии». Это представлялось важным, поскольку в функционал продюсера входит создание концепции проекта, разработка стратегии развития какого-либо коллектива и многое другое, что является собой комплекс творческих задач, не имеющих стандартного набора решений. Добавим, что нестандартное мышление может служить фундаментом личной

устойчивости в весьма турбулентном мире.

Ключевыми для данного курса стали два вопроса: как развить своё мышление и как сделать его нестандартным. Предмет состоит из трёх блоков — информационного, тренингового и практического. Информационный посвящён знакомству с понятием креатива, особенностям устройства нашего мозга, обоснованию возможностей формирования новых нейронных связей.

Тренинговый задействует выработанные и апробированные в разных областях знания практические методики развития креативного мышления. Обозначим некоторые из них:

- метод свободных ассоциаций, заимствованный у Зигмунда Фрейда, который считал, что с помощью ассоциаций можно проникнуть глубоко в бессознательное;

- майндмэппинг (*mind mapping* — ментальная карта, карта мыслей, диаграмма связей) — разработка британского специалиста по психологии обучения Тони Бьюзена, инструмент визуального отображения информации, позволяющий эффективно её структурировать и обрабатывать¹⁵;

- техника фрирайтинга (*free writing* — свободное письмо), подробно описанная в книге французского маркетолога Марка Леви¹⁶, — особая методика письма,

¹⁵ Интеллект-карта представляет собой древовидную схему, на которой изображены слова, идеи, задачи или другие понятия, связанные ветвями, отходящими от центрального понятия или идеи. Ветви, имеющие форму плавных линий, обозначаются и поясняются ключевыми словами или образами. Разная толщина линий, разные цвета ветвей, точно выбранные ключевые слова, образы и символы, значимые лично для вас, — всё это создаёт яркий визуальный продукт, позволяющий активировать восприятие.

¹⁶ См.: Леви М. Фрирайтинг: современная техника поиска креативных решений / пер. с англ. О. Мацак. М.: Эксмо, 2011. 244 с.

направленная на поиск неординарных идей и решений;

– «метод шести шляп» британского психолога Эдварда де Боно, основанный на рассмотрении любой проблемы с разных ракурсов, каждый из которых метафорически обозначен шляпой определённого цвета. Участники тренинга, надевая ту или иную шляпу, анализируют проблему в заданном ключе;

– и другие.

Практический аспект курса предполагает анализ различных креативных проектов, подобных иницируемым Хорошей капеллой, и разработку собственного проекта.

Итак, развитие креативности в рамках учебного процесса можно рассматривать сегодня как социальный и государственный заказ, поскольку очевидно,

что «современное эффективное общество основано не только на знаниях, но и на креативном мышлении людей», а «креативное мышление составляет важный личностный ресурс, определяя развитие производства и место государства на мировой арене» [5, с. 117]. Цель данного эксперимента — помочь выпускникам быть более успешными в своей профессии, при этом здесь тоже открывается поле поисков креатива, но уже педагогического. Ведь как сказал известный английский художник, дизайнер, педагог и бизнес-консультант по вопросам креативного мышления Род Джаджкинс, автор книги «Искусство креативного мышления», «...секрет креативности прост — вы обращаете внимание на то, на что не смотрят остальные, и заставляете мир последовать своему примеру»¹⁷.

Список источников

1. Го И. Исследование творческого взаимодействия интерактивной рекламы в новых медиа // Наука и человек в новом мире: сборник статей II Международной научно-практической конференции, Петрозаводск, 25 мая 2023 года. Петрозаводск: Международный центр научного партнёрства «Новая Наука», 2023. С. 142–148. DOI: 10.46916/26052023-1-978-5-00174-998-1
2. Дурягин А. С. Современный креатив в маркетинге: новые подходы и тенденции // Практический маркетинг. 2023. № 3 (309). С. 3–6. DOI: 10.24412/2071-3762-2023-3309-3-6
3. Густякова Д. Ю. Классика на грани массовой культуры: стратегии репрезентации // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 6 (117). С. 199–208. DOI: 10.20323/1813-145X-2020-6-117-199-208
4. Аликперов И. М., Мезюров А. А. Арт-коллаборация: эффективный инструмент развития городского культурного пространства // Муниципалитет: экономика и управление. 2021. № 4. С. 17–25. DOI: 10.22394/2304-3385-2021-4-17-25
5. Козьяков Р. В. Концепции креативного мышления и основные подходы к его изучению // Современная зарубежная психология. 2022. Т. 11, № 4. С. 117–126. DOI: 10.17759/jmfp.2022110410

¹⁷ Джаджкинс Р. Искусство креативного мышления / пер. с англ. П. Миронова. М.: Азбука-Аттикус, сор. 2016. С. 114.

Информация об авторах:

А. В. Крылова — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой продюсирования.

А. В. Шорникова — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры продюсерства исполнительских искусств.

References

1. Guo Yi. Exploring the Creative Interaction of Interactive Advertising in New Media. *Science and Man in the New World: Collection of Articles of the 2nd International Scientific and Practical Conference, Petrozavodsk, May 25, 2023*. Petrozavodsk: International Center for Scientific Partnership “New Science”, 2023, pp. 142–148. (In Russ.)

DOI: 10.46916/26052023-1-978-5-00174-998-1

2. Duryagin A. S. Modern Creativity in Marketing: New Approaches and Trends. *Practical Marketing*. 2023. No. 3 (309), pp. 3–6. (In Russ.) DOI: 10.24412/2071-3762-2023-3309-3-6

3. Gustyakova D. Yu. Classics on the Verge of Mass Culture: Strategies for Representation. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2020. No. 6 (117), pp. 199–208. (In Russ.)

DOI: 10.20323/1813-145X-2020-6-117-199-208

4. Alikperov I. M., Mezyurov A. A. Art Collaboration: an Efficient Tool of the Urban Cultural Space Development. *Municipality: Economics and Management*. 2021. No. 4, pp. 17–25. (In Russ.)

DOI: 10.22394/2304-3385-2021-4-17-25

5. Koziakov R. V. Concepts of Creative Thinking and Basic Approaches to Its Study. *Journal of Modern Foreign Psychology*. 2022. Vol. 11, No. 4, pp. 117–126. (In Russ.)

DOI: 10.17759/jmfp.2022110410

Information about the author:

Alexandra V. Krylova — Dr.Sci. (Culturology), Cand.Sci. (Arts), Professor, Pro-rector for Research, Head of Department of Musical Management.

Alexandra V. Shornikova — Cand.Sci. (Arts), Senior Lecturer at the Department of Musical Management.

Поступила в редакцию / Received: 08.07.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 29.07.2023

Принята к публикации / Accepted: 31.07.2023

Popular Art of Music

Original article

УДК 78.071.2

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.150-159



The Phenomenon of Freakishness in Russian Popular Music: Concerning the Study of the Problem*

Yuliya V. Antipova

*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia,
antikostin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1933-8023>*

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of freakishness in popular music in Russia — as a rule, a conscious modeling of eccentric behavior in popular music on the part of various types of performers (starting from the late 1980s). The interest towards freaks in popular music is stipulated by the artistic manifestation of a number of colorful and provocative characters, the perception of whom is conducive towards the cognition of profound processes taking place in Russian culture (as a part of world culture). A positive perception of freakishness proves the total legalization and emancipation of what was previously perceived as unhealthy, eccentric, or ugly, which is presently taking place not only in Russia, but also in other countries. At the same time, freakishness in popular music may serve as a solution of the important social aims of the loosening-up of personality, the departure from the conditions of supra-civilization, supra-glossiness, as well as the pressure of social morality and social standards.

The highlight of the movement of freaks in Russian popular music in the 1990s became a sign of the post-perestroika era and the values of the disorientation of Russian society. The emergence of abnormal, marginal phenomena, the violation of previous prohibitions, the wish to feel the edge, the limit manifested itself in the work of pseudo-freakish characters (Zhanna Aguzarova, Vitas, Shura). The demand of originality, the popularity of the new heroes — the representatives of creative industries, has provoked the generation of yet more unusual images and manners of performance. Total freakishness, the promotion of abnormality, non-standard behavior and even pathologies, the aspiration towards provocative behavior and the search for continuously new forms of artistic “shocking” of broad auditorium testifies of the transformation of many aesthetic norms, of the fatigue, the loss of faith in culture and progress, of the yearning for further searches for

* The article was prepared for the International Scientific Conference “Music Science in the Context of Culture. Musicology and the Challenges of the Information Age,” held at the Gnesin Russian Academy of Music on October 27–30, 2020 with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-22033.

Translated by Dr. Anton Rovner.

© Yuliya V. Antipova, 2023

the “boundaries” of the normal. The author observes in conclusion that the intensifying or abating presence of freakish heroes, the expansion or, on the other hand, the narrowing of the zone of their influence and involvement into the cultural space of contemporaneity bears witness of processes the comprehension of which makes it possible to catch hold of certain tendencies in the social, spiritual life of society, which, obviously, merits further research.

Keywords: Russian popular music, post-culture, mass music, pop, freaks, pseudo freaks, made freaks

For citation: Antipova Yu. V. The Phenomenon of Freakishness in Russian Popular Music: Concerning the Study of the Problem. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 150–159. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.150-159

Искусство эстрады

Научная статья

Феномен фриковости на российской эстраде: к изучению проблемы**

Юлия Владимировна Антипова

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Новосибирск, Россия,
antikostin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1933-8023>*

Аннотация. Статья посвящена явлению эстрадной фриковости в России — как правило, осознанному моделированию чудаковатого сценического поведения целого ряда исполнителей (начиная с конца 80-х годов прошлого столетия). Интерес к фрикам на эстраде обусловлен творчеством множества колоритных и эпатажных персонажей, восприятие которых способствует осмыслению глубинных процессов, протекающих в российской (как части мировой) культуре. Позитивное восприятие фриковости доказывает полную легализацию и эмансипацию прежде нездорового, чудаковатого, уродливого, что происходит не только в России, но и в других странах. Одновременно фриковость на эстраде может служить решению важных социальных задач раскрепощения личности, ухода от условий сверхцивилизации, сверхглянца, давления общественной морали и социальных стандартов.

Расцвет фриков на российской эстраде в 1990-е стал знаком постперестроечной эпохи и ценностной дезориентации российского общества. Выход наружу аномальных, маргинальных явлений, нарушение прежних запретов, желание почувствовать край, предел проявлялся в творчестве псевдо-фриковых персонажей (Жанна Агузарова, Витас, Шура). Спрос на оригинальность, популярность новых героев — представителей креативных индустрий — провоцировал рождение всё более необычных имиджей и исполнительских манер. Тотальная

** Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыковедение в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», проходившей в Российской академии музыки имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 20-012-22033.

фриковость, пропаганда аномальности, нестандартности и даже патологий, стремление эпатировать и искать всё новые формы художественных «потрясений» широкой аудитории свидетельствуют о трансформации многих эстетических норм, об усталости, утрате веры в культуру и прогресс, о жажде дальнейших поисков «границ» нормального. Автор отмечает в заключение, что усиливающееся или спадающее присутствие фриковых героев, расширение и, напротив, сужение зоны их влияния, вовлечения в культурное пространство современности свидетельствуют о процессах, осмысление которых позволяет улавливать определённые тенденции в социальной, духовной жизни общества, что, разумеется, заслуживает дальнейшего исследования.

Ключевые слова: российская эстрада, посткультура, массовая музыка, эстрада, фрики, псевдофрики, made freaks

Для цитирования: Антипова Ю. В. Феномен фриковости на российской эстраде: к изучению проблемы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 150–159. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.150-159

The discussion of the theme of freaks, which permeated Russian popular music in the 1990s, evokes the necessity not merely of looking at the phenomenon of freakishness from the positions of many (at times strange) innovations in cultural life which emerged after the dissolution of the state of the USSR, but also of entering it into the broader context of the post-cultural stage of development of Western civilization. When discussing the phenomena of the postmodern and post-culture, researchers speak about a serious transformation of the aesthetical paradigm and the radical shifts of understanding the artistic value of art,¹ the shattering and dismantling of culture as a certain powerful integrality; the dismantling

of the Temple. As Victor and Liudmila Bychkov write, “There already are certain new figures and figurants bustling about on its ruins. Something is being assembled, but beyond the clouds of dust from the crumbling sanctuaries it is still not possible to understand almost anything intelligible.”² The thesis about the end of artistic figurativeness is being seriously discussed: “If realism is ‘the truth about the truth,’ and surrealism is ‘falsehood about the truth,’ then postmodernism is ‘the truth about falsehood.’”³ The concepts of the horrifying, the abominable and the depressive are subjected to deep reflection (it suffices to name Yulia Kristeva’s work *Sila uzhasa. Esse ob otvrashchenii* [*The Power of Horror. An Essay about Disgust*],

¹ The definition of the aesthetics of post-culture as non-classics is symptomatic. “Non-classics brings into the topical sphere of the aesthetical (or near-aesthetical) realm a number of notions the greater part of which in classical aesthetics were not only marginal, but, as a rule, were not brought into the field of aesthetics at all. <...> Foremost, among these, we can indicate on such ones as the labyrinth, absurdity, everyday reality, corporeality, cruelty, shock, the thing (thingness), matter, simulacra, artefacts, eclecticism, gesture, intertext, hypertext, deconstruction and others” (see: Bychkov V. V. Parakategorii nonklassiki [The Paracategories of Nonclassics]. *Esteticheskaya aura bytiya* [*The Aesthetic Aura of Being*]. Moscow: MBA, 2010. P. 682).

² Bychkov V. V., Bychkova L. S. XX vek: predel'nye metamorfozy kul'tury [The 20th Century: Extreme Metamorphoses of Culture]. *Polygnosis*. 2000. No. 3. P. 82.

³ Man'kovskaya N. B. *Estetika postmodernizma* [*The Aesthetics of Postmodernism*]. St. Petersburg: Aleteiya. 2000. P. 61.

1982). The matter of reflections over the events of the turn of the millennia and the present days is complicated by attempts of sensing the specificity of Russian culture and the peripetiae of the archeo-modern culture, by means of which, according to Alexander Dugin, "...Russian society has persistently and consistently sabotaged the Western European destiny, deriding or turning all the possible processes of modernization into parody and deformity."⁴ At another point, Mark Lipovetsky, contemplating on the singularity of Russian postmodernism, indicates at the fact that "postmodernism in the context of the *Russian cultural* paradigm appears as an encroachment on its paramount values: Meaning, Ideal, Humaneness, Spirituality — and on the Russian Tradition itself as such."⁵

Many positions of the post-cultural art space have found their reflection in the artistic activities of the representatives of mass popular music. The latter, in our opinion, is a brilliant demonstrator of the existent cultural processes, as a rule, ejecting the most hypertrophied forms of the paradoxical, the ugly, the marginal and the ironic. One of the specific features is presented in the emancipation of the kitschy,

legalization and even the exaltation of the sickly and the unusual, which has found its expression in the efflorescence of the creative activities of freaks (or, more precisely, the pseudo-freaks, considering their conscious modeling of this image). Our goal lies in examining them. Let us turn our attention to the phenomenon of freakishness in popular culture, concentrating primarily on the personalities of Russian popular music which have firmly inscribed themselves into its history as the result of the unusual content of the songs, the extraordinary image and the unique performance styles.

The history of the freaks stems in its roots to the distant past and includes persona who were so different from each other, that they fit into a single notional field with great difficulty. The term itself has substantially expanded itself during the course of centuries, absorbing the characteristic features of the unusualness (abnormality) of the physical, psychic and intellectual manifestations of the human being.⁶ At the present time, an important nuance appears upon discussion of freaks (i.e., freak-singers, freak-artists): it is the notion of "made freaks" (or artificial freaks), whose behavior is consciously simulated and provocative.⁷ This new

⁴ Dugin A. G. *Arkheomodern [The Archeomodern]*. Moscow: Arktogeya, 2011. P. 81.

⁵ Lipovetsky M. N. *Paralogii: Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoi kul'ture 1920–2000-kh godov [Paralogies: Transformations of the (Post)Modernist Discourse in Russian Culture from the 1920s to the 2000s]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, pp. 4–5.

⁶ In *Webster's New International English Dictionary* we find the following definition of the word "freak": extraordinary or supernatural creature, a sudden apparently causeless turn of the mind, an odd, unexpected, or seemingly capricious action or event, something markedly abnormal mentally or physically especially to the point of shocking usual expectations, an ardent enthusiast, one who uses illicit drugs, hippie, to behave irrationally or unconventionally under the influence of drugs, to lose one's composure. See: *Webster's New International English Dictionary*. 2012. URL: <https://slovar-vocab.com/english/websters-international-vocab/freak-8677674.html> (accessed: 25.08.2023).

⁷ Dzhenenko O. V. Model' frika (made freak) kak chuzhogo/drugogo [Made Freak as the Outsider / the Other]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [The Historical, Philosophical, Political and Juristic Disciplines, Culturology and Art Studies. Questions of Theory and Practice]*. 2017. No. 12 (86): in 5 Vols. Vol. 5, pp. 68–71.

“stroke” makes it possible to understand why is it that midgets and hunchbacks (servants and jesters) existent in many European courts, starting from the Middle Ages, the artificially disfigured victims of semi-mythical Comprachicos rhapsodized by Victor Hugo in his novel *L’homme qui rit*, the artists from the American freak shows (shows of deformed people) of the next-to-last century have presented themselves, albeit, with difficulty, in line with the provocative stars of contemporaneity, such as Marilyn Manson and Lady Gaga, Sergei Zverev and Zhanna Aguzarova, i.e., everybody who in our days can be found by the internet search browsers, if one types in the word “freak.”

At all times, the ugly and the excessively nonstandard has attracted people from different social strata, whether they were the farfetched diversions of the high-born or the vulgar areal shows beloved by the plebs. Whether leisure time or entertainment, derision or abuse — the purposes of freaks in society could be varied. Also varied were and have remained to be the criteria according to which various characters have been acclaimed as freaks.⁸ Intrinsically new in our days has become the transformation of freaks into a subculture manifesting itself quite vividly — one of the multitude legally fitting into the contemporary cultural space.

The reasons for this can be found, on the one hand, in the worldwide mega-tendencies (or mega-trends) connected with the overall traits of post-culture, postmodernism and cultural dysfunction and, on the other hand, it is possible to speak particularly about the Russian realities.

In the first case, what is meant here are the symptoms of the post-rational condition of modernity with its crisis of faith in progress in culture and in culture as progress, its comprehension of culture as a lack of freedom, a prison, excessive over-organization, and “stereotypes of pop-consciousness.” [1, p. 79] Liudmila Zubanova writes: “Subcultural movements identified with the idea of rebellion against the traditionally accepted order of values, absurdist views as a declaration of a loss of meaning, chaosology as a reflection of the predominating entropy — all of these are precise symptoms of the erosion of a stable-rational understanding of culture.”⁹

Rebellious moods against supra-civilization and supra-glossiness have been allowed to be expressed when turning to any forms of precipitation of norms. Thereby, contemplating about the freaks of the rock avant-garde of the 1960s and 1970s, Jay Keister indicates at the aggressive visual aesthetics and sound peculiarities (chaotic

⁸ “Why freaks?” — is how Dustin Kidd inquires, observing that this term of offense has never pertained to any concrete group. “Gay children were called freaks due to their sexuality. Christians were called freaks because of their faith. Artists are called freaks for their self-expression. People with limited abilities are labeled as freaks because of the unique qualities of their bodies or minds. Smart people have been called freaks because of their high IQ. Any person can be called a freak” (See: Kidd D. *Pop Culture Freaks: Identity, Mass Media, and Society*. Boulder: Westview Press, 2014. DOI: 10.4324/9780429493287). It is obvious that the person labeled as a freak is poorly socialized to be a member of the community. This is an accusation against an individual aim, but at the same time an indication that our mechanisms of socialization are suspicious.

⁹ Zubanova L. B. *Sovremennaya kul'tura v postklassicheskikh kontseptsyakh i aktual'nykh sotsiokul'turnykh trendakh* [Contemporary Culture in Post-classical Conceptions and Relevant Sociocultural Trends]. *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv = Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and the Arts*. 2013. No. 1 (33). P. 49.

sounds, “insane panic”), meaningless texts and amateurish musicality (virtually, non-professionalism and lack of competency on the part of the performers), arbitrariness of form rejecting the established perceptions of the structure of song (he narrows down concisely all the characteristic features of freak rock music to three notions: anarchy, absurd and dilettantism).¹⁰ Keister includes in this freakish avant-garde the artistic experiments of the hippies and the artists of the proto-punk (the album *Freak Out!* released by Frank Zappa and the group THE MOTHERS OF INVENTION), the psychedelic groups from the 1960s (VELVET UNDERGROUND), as well as John Lennon’s and Yoko Ono’s collaborative work (*Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, 1968), fitting their creativity into the artistic tradition of madness.

Or, for example, analyzing the specificity of Fresh Kid Ice (rapper of Asian-American descent, Christopher Wong Won), Roderick N. Labrador gives notice that “the black Chinese” owes his success to the fanciful mixture of abnormal behavior, racial and ethnical unusualness and an effective demonstration of masculinity by means of rudeness and ostentation of one’s male power (which demonstrated a direct challenge to the stereotype of the asexual Asian-American man). “First and foremost, his freakiness is about being sexually deviant and hedonistic. He shows off his shameless kinkiness, wild and excessive heterosexual desires, and promiscuity.” [2, p. 477] Affronting the established social

standards and social morals, *Fresh Kid Ice* has liberated itself from the complex of the “Chinese” character and that of “the eternal foreigner,” at the same time, distancing itself from this cliché and proving that it presents a different type of “Asian American.”

While for some societies freakishness presents a long-time formed norm (such as, for instance, the English type of eccentricity, manifesting itself in the opulently flourishing subcultures of punks, goths and skinheads), for post-Soviet society the manifestation of freakishness has become quite an acute phenomenon: it formed a reaction to decades of certain ideological notions and standards of cultural polity. The incredible flourishing of freaks in the Russian pop music scene took place in the 1990s — the epoch of the post-perestroika change of the vector of the development of our society towards Western values (market economy, various freedoms and rights, multiculturalism) — all of these constituent parts of modern culture which accompanied, among others, the shattering of the Soviet ideology. The period labeled in the lay culture as the “heady nineties” is characterized by the disclosure of numerous abnormal, previously prohibited, marginal phenomena.¹¹ The state of “forsakenness” of the citizens of the post-Soviet state generated a new outburst of youth rebellion, which manifested itself in the bulging out of the ego, violation of taboos, and “grotesque conceptions of the body.” [3] The dethronement of the previous values and cultural canons impacted, among other things, the emergence of numerous quasi-

¹⁰ Keister J. “The Long Freak Out”: Unfinished Music and Countercultural Madness in 1960s and 1970s Avant-Garde Rock. *Volume!* 2012. Vol. 9, No. 2. DOI: 10.4000/volume.3413

¹¹ Let us name among them the preaching of coming out of the closet (the process of open acceptance of personality in its pertaining to a sexual or gender minority), asocial behavior, and interest in the mutational processes in the human being.

freak characters: a “fighting woman” with a henpecked husband in the manner of Sancho Panza (the cabaret duo AKADEMIYA), the masculine woman Verka Serdyuchka [“Vera the Meanie”], who was seen as being comical due to the hypertrophy of the secondary attributes of her sex, the toothless sweet-voiced Shura, and the “amphibian man” Vitas. These and many other types of freaks assumed honorary positions, having combined together the freakishness of their outward appearances, their behavior on stage and offstage¹² and, what interests us the most, the vividly expressed singularity of their artistic manners. The lust for a different life, entertainment and pleasures collided with the wish to scent the boundary, to cast away human decency and formalism, to permit raving and lawlessness, and to flee common sense. The distraction from problems, the foreboding of global changes, and the ultimate perspectives were perceived to be polar opposites of each other — all of these generated strange forms of self-manifestation which were important from the perspective of escapement from collective sameness.¹³

The demand for unique “star” projects has led to the expansion of the boundaries of artistic brilliance. The necessity for the relief-like distinction of the artist from the mass of his colleagues on the pop music scene (we shall explain this artistic “upsurge” as a result of the degradation of the “manufacturing” professions and role specializations, as well as the demand for the merchandize of “creative” industries — designers, members of television crews and musicians) led to the invention of outstanding “looks” and images. The exhaustion of the versions of the numerous “heroes” of the pop industry (the guy from home, the ladies’ man, the macho, the “exotic character,” the institutionalized boy, the “tavern star,” etc.) led more and more often to the search for new eccentric characters who were singular, original and inimitable. This paved the way for the appearance of the enigmatic Linda,¹⁴ Bogdan Titomir,¹⁵ who in our country has proclaimed the triumph of masculinity, as well as the reckless “clowns” from the group DUNA¹⁶ Their affected manners possessed subtle boundaries with kitsch (the latter already

¹² This outward component, as a rule, is the most obvious and, at the same time, the most superficial sign of freakishness. Haircuts, tattoos, piercings, implantations, unusual costumes and accessories, footwear on the platform, gestures of beings from other planets or animals — these are the most frequently discussed parameters of contemporary artificial freaks. All the outward attributes are directed at overcoming normal human appearances (height, facial and bodily forms) and manners.

¹³ In essence, at the present time, many of the everyday “details” of the 1990s seem to be freakish: raspberry-red blazers, acid colors of clothes, hairdressing with big hair which was upheld by lacquer, etc. The idolization of any imported goods which appeared in the country, generated strange combinations of them in a single “image,” which in its turn led to the triumph of tasteless eclecticism and ungainliness.

¹⁴ Linda’s albums *Pesni tibetskikh lam* [*The Songs of Tibetan Lamas*] and *Vorona* [*The Crow*], as well as music videos made from separate songs astounded her listeners and critics by the unusualness of the text, the blending of means of electronic trance music, ethnic music, art rock, as well as the singer’s alien gothic image.

¹⁵ One of the first representatives of the hip-hop style in Russia Bogdan Titomir, both as a solo performer and as a part of the CAR-MAN group, became a preacher of Western values, the outward appeal of which was formulated by him with his famous phrase “people khavayet” [“the people are buying it”] (the beautiful life in the faraway countries, sexual emancipation, the expensive “star” image).

¹⁶ The hits of DUNA were songs which elaborated in a humorous manner on the subjects of “wild” capitalism, inflation, and the eradication of Soviet convictions.

endowed with full-fledged freakishness). And while the kitsch of Anzhelika Varum's early musical activities presented an avenue of approach towards such noble images of the singer as the "girl on the balloon" and the "queen" (Alexander Morsin¹⁷), while many provocative representatives disappeared quickly, without having left any discernible trace in the history of Russian pop music (the bald girls from the POLITSIYA NRAVOV group, the "extraterrestrial" Oscar), some artists, such as dancer Boris Moiseyev,¹⁸ have consciously worked on the creation of the image of a freak.

The uniqueness of the freaks and the accentuation on the originality of image, manners and behavior do not allow us to reveal any unified criteria of this phenomenon and demand from us literally a perception of separate figures identifiable by name. The pseudo-insane Zhanna Aguzarova, of "unearthly origin," is extraordinary not only by her provocative behavior, but also for her inimitable shrill voice in her non-vibrato manner of singing. Falsetto singer Vitas in his composition "Opera No. 2" has demonstrated the possibilities of the human vocal cords, seemingly, with fish gills (a refrain with the characteristic glissando in the high range is not too difficult, but joined with the video recording about a creature which survived in a bathtub filled with water has deeply struck the listeners).

The singer Butch (Elena Pogrebizhskaya), notwithstanding her rather modest vocal abilities, has become popular as the result of the population of androgynous appearance in our country. The representative of the drag-queer culture¹⁹ Shura with his characteristic lisp (this defect, formed as the result of the lack of front teeth, has been deliberately not corrected either by him or by his producers) sings in a shrill manner a variety of songs filled with humanism about good, purity, tears and the invisible light.

Already in our days the interest in freaks has somewhat abated, rather, due to the overall atrophy towards any forms of unusualness or provocation. In the conditions of contemporary society, another tendency has been formed — the acceptance of irregularity, inclusion of any forms of deviation into society, compassion, amiability, and leveling the differences from the norm. Moreover, the deviations have begun to be "implanted" into society, the freaks have become involved in the cultural space of the majority, their achievements have been transmitted, their images have become manufactured; the freaks have become the idols for millions of people. Abnormality is promoted, and people with various deviations from the norm and pathologies are brought forward as leaders or people's mentors. It suffices to name the winners of the well-known competition

¹⁷ Journalist Alexander Morsin applies, in particular, the term "post-Soviet kitsch." For more detail about this see: Morsin A. Pevitsa, chto risuet dozhd'. Chem rossiiskaya estrada obyazana Anzhelike Varum [The Singer who Draws Rain. What does the Russian Pop Music Culture owe Anzhelika Varum]. *TASS: Novosti v Rossii i mire. Mnenie* [TASS: News in Russia and the World. An Opinion]. 24.05.2019. URL: <https://tass.ru/opinions/6459446> (accessed: 25.08.2023).

¹⁸ Having finished his dance career, Boris Moiseyev began his singing activities, performing with provocative shows promoting licentiousness and nontraditional relations (it suffices to name the performer's hits *Ditya poroka* [Child of Vice] and *Golubaya luna* [Blue Moon]).

¹⁹ The drag culture involves male artists who make use of images of the opposite sex. Queer culture and LGBT culture is the culture shared by representatives of sexual minorities.

“Evrovidenie” (*Eurovision*) — the bearded woman, Conchita Wurst (2014); musicians from the Finnish group PERTTI KURIKAN NIMIPAIVAT possessed with a down syndrome (2015); in 2012 Russia sent to the competition a chorus of old ladies with weak vocal abilities (“The Buranov Grannies”); in 2018 a singer in an invalid wheelchair with the diagnosis of “spinal muscular atrophy” Yuliya Samoilova was sent there. In fairness, it must be noted that in a number of cases this tendency promotes a tolerant attitude towards people with particularities. But much more frequently the advancement of anomalous characters is connected with the aspiration to provoke, shock, and receive significant financial gain from consumers of the market of musical entertainment. When brought out to a broad audience, they become “stars” who can be discussed, derided or admired — any emotions can be poured out, possibly, except for any neutral feelings. Freakish images have been tried on and experimented with by many pop performers of various generations (Filipp Kirkorov, Eldzhey Allj, Morgenshtern).

The increasing or abating presence of freakish heroes, the expansion or, on the contrary, the narrowing down of the zone of their influence, their involvement in the cultural space of modernity, obviously, testifies of the processes the comprehension of which makes it possible to grasp the very essence and spirit of the time and certain tendencies in the social and spiritual life of society, which, naturally, deserve to be

researched further. Already now it has become possible to observe that while in relation to the post-Soviet pop music it is referred to the protest character of freakishness (as the wish to compensate for the ideological pressure on culture), what has happened subsequently is the “thinning out” of this wish. Gradually marginality (including freakishness) as a testimony of a new understanding of freedom degenerated into an emptiness,²⁰ a simulacrum of a demarche, while the intensification of destructive tendencies has led to the idle interest in various forms of physical deviations and mental disorders, the symptomatology of protagonists of virtual reality and unimaginable, shocking mixed doubles. What was previously prohibited, out of the question, rejected by the official culture is being more actively accepted, legalized, emancipated, institutionalized and, simultaneously, appears among the customary lexemes of a multitude of people. [4] At the same time, displays of marginality may pertain to different spheres: tattoo and piercing, androgynes and transgenders, as well as clown politicians (about the latter Pavel Karabushchenko writes, while contemplating about the contemporary political structure: “Essentially, the political carnival is a factory for the production of three f’s: fallibilism (mistakes), fakes (lies) and freaks (perversions).” [5, p. 93] Most likely, these forms of non- (extra- or freak-) culture will subsequently penetrate more and more into our lives, generating new eccentric characters and their artistic impulses.

²⁰ In this sense, the words of Gilles Lipovetsky in his work *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* [*The Era of Emptiness. Essays about Contemporary Individualism*] are remarkably penetrating: “Comment nommer cette lame de fond caractéristique de notre temps, qui partout substitue la communication à la coercition, la jouissance à l'interdit, le sur-mesure à l'anonyme, la responsabilisation à la réification et qui partout tend à instituer une ambiance de proximité, de rythme et de sollicitude libérée du registre de la Loi?” See: Lipovetsky J. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1999. P. 25.

References

1. Sakhno I. M. New Optics of the Rye: “Freaks” of Diana Arbus. *Art and Cult.* 2019. No. 1 (33), pp. 79–87. (In Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-79-87
2. Labrador R. N. “Freaky” Asian Americans, Hip-Hop, and Musical Autobiography: An Introduction. *Biography.* 2018. Vol. 41, No. 3, pp. 473–483. DOI: 10.1353/bio.2018.0054
3. Molchanova L. A. The Image of a Grotesque Body: From the First Holiday to Alternative Fashion. *Herald of Humanitarian Education.* 2021. No. 4 (24), pp. 105–114. (In Russ.) DOI: 10.25730/VSU.2070.21.057
4. Zatsepina E. A. Borrowed Words as a Means of Impact on the Reader in the Mass Communication Text. *Modern Science: Actual Problems of Theory and Practice.* 2020. No. 4, pp. 122–124. (In Russ.) DOI: 10.37882/2223-2982.2020.04.08
5. Karabushchenko P. L. Carnival Political Culture: Words of Twisted Chimeras. *Issues in Elitology.* 2022. No. 4, pp. 84–98. (In Russ.) DOI: 10.46539/elit.v3i4.130

Information about the author:

Yuliya V. Antipova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Сахно И. М. Новая оптика взгляда: «уродцы» Дианы Арбус // Артикульт. 2019. № 1 (33). С. 79–87. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-79-87
2. Labrador R. N. “Freaky” Asian Americans, Hip-Hop, and Musical Autobiography: An Introduction // Biography. 2018. Vol. 41, No. 3, pp. 473–483. DOI: 10.1353/bio.2018.0054
3. Молчанова Л. А. Образ гротескного тела: от Первопродника к альтернативной моде // Вестник гуманитарного образования. 2021. № 4 (24). С. 105–114. DOI: 10.25730/VSU.2070.21.057
4. Зацепина Е. А. Заимствованные слова как средство воздействия на читателя в тексте СМИ // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2020. № 4. С. 122–124. DOI: 10.37882/2223-2982.2020.04.08
5. Карабущенко П. Л. Карнавальная политическая культура: миры кривляющихся химер // Вопросы элитологии. 2022. № 4. С. 84–98. DOI: 10.46539/elit.v3i4.130

Информация об авторе:

Ю. В. Антипова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки.

Received / Поступила в редакцию: 31.08.2023

Revised / Одобрена после рецензирования: 29.09.2023

Accepted / Принята к публикации: 02.10.2023

Рецензии

Рецензия

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.160-166



Музыкальный портрет России в диалоге культур. Рецензия на книгу: Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография

Наталья Ряфиковна Саенко

*Московский политехнический университет, г. Москва, Россия,
rilke@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9422-064X>*

Аннотация. Рецензия посвящена коллективной монографии «Зарубежная музыка о России (музыкальная россика)» (СПб.: Союз художников, 2023. 324 с. ISBN 978-5-8128-0367-4), редактором-составителем, а также одним из авторов которой выступила доктор искусствоведения, профессор, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания Астраханской консерватории Людмила Павловна Казанцева. Исследование является результатом совместных усилий представителей научной школы Л. П. Казанцевой, а также её российских и зарубежных коллег, а именно учёных Астрахани, Волгограда, Краснодара, Петрозаводска, Ростова-на-Дону, Санкт-Петербурга, а также Северной Ирландии, Китайской Народной Республики, Республики Беларусь, Украины. В подвижническом труде глубоко и беспристрастно исследуется место и роль русского музыкального наследия в мировой художественной практике, выявляются основания для глобального диалога как высшей ценности. Рецензируемое монографическое издание, обладающее мощным культурологическим потенциалом, представляется значимым событием отечественной музыкальной науки.

Ключевые слова: русская тема в музыке, музыкальная россика, диалог культур, философия музыки

Для цитирования: Саенко Н. Р. Музыкальный портрет России в диалоге культур. Рецензия на книгу: Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): коллективная монография // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 160–166.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.160-166

Reviews

Review

A Musical Portrait of Russia in a Dialogue of Cultures. A Review of the Book: *Music from Abroad about Russia (Musical Rossica): Collective Monograph*

Natalya R. Saenko

*Moscow Polytechnic University, Moscow, Russia,
rilke@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9422-064X>*

Abstract. The review is devoted to the collective monograph *Zarubezhnaya muzyka o Rossii (muzykal'naya rossika)* [*Music from Abroad about Russia (Musical Rossica)*] (St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2023. 324 p. ISBN 978-5-8128-0367-4), the editor-compiler, as well as one of the authors of which was Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Laboratory of Music Content of the Astrakhan Conservatory Liudmila Pavlovna Kazantseva. This research work is the result of the combined efforts of the representatives of Kazantseva's academic school, as well as her colleagues from Russia and other countries, namely, musicologists from Astrakhan, Volgograd, Krasnodar, Petrozavodsk, Rostov-on-Don, St. Petersburg, as well as Northern Ireland, the People's Republic of China, the Republic of Belarus, and Ukraine. In this devoted work, the place and the role of the Russian musical heritage in world artistic practice is explored deeply and impartially, and the grounds for global dialogue as the highest value are revealed. This peer-reviewed monographic publication, endowed with a powerful cultural potential, is perceived to be a significant event in the sphere of Russian musical scholarship.

Keywords: Russian theme in music, musical Rossica, dialogue of cultures, philosophy of music

For citation: Saenko N. R. A Musical Portrait of Russia in a Dialogue of Cultures. A Review of the Book: *Music from Abroad about Russia (Musical Rossica): Collective Monograph. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 160–166. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.160-166

Монографическое исследование коллектива авторов «Зарубежная музыка о России (музыкальная россика)» (СПб.: Союз художников, 2023. 324 с. ISBN 978-5-8128-0367-4) посвящено изучению произведений западных композиторов о нашей стране, осуществляемому под разными углами зрения. Оно являет собой результат

совместных усилий учёных, входящих в научную школу профессора Астраханской государственной консерватории, доктора искусствоведения Людмилы Павловны Казанцевой, а также её российских и зарубежных коллег. Их совместная встреча была подготовлена в рамках Международной научной конференции «Русская тема в зарубежной музыке»,

которая проводилась 18–19 июня 2022 года в стенах Волгоградского государственного института искусств и культуры. Речь идёт как об учёных российских вузов Астрахани, Волгограда, Краснодара, Петрозаводска, Ростова-на-Дону, Санкт-Петербурга, так и о научной элите Северной Ирландии, Китайской Народной Республики, Республики Беларусь, Украины.

Первые обращения к вопросу о музыкальной росике в русле разрабатываемого школой Казанцевой направления датируются, пожалуй, выступлениями основателя и лидера школы на научных конференциях в Афинах и в Волгоградском государственном институте искусств и культуры в 2013 году¹. К слову заметим, что именно на базе этого высшего учебного заведения в 2009 году была создана Проблемная научно-исследовательская Лаборатория музыкального содержания, которая и заложила фундамент нынешней научной школы [1; 2].

К настоящему моменту область музыкального творчества, отображающая видение русского из-за рубежа, затрагивается более чем в двадцати работах представителей школы (например, см.: [3; 4; 5; 6; 7]), в числе которых самым масштабным стал двухтомный справочник Л. Казанцевой «Русская тема в музыке зарубежных композиторов», опубликованный в 2022 году². Что же касается

рецензируемого издания, то созданная по инициативе профессора Л. Казанцевой и опубликованная ею коллективная монография представляется событием, значимость которого выходит далеко за рамки локальной сферы, ограниченной сугубо искусствоведческой проблематикой. На фоне современной социокультурной ситуации настоящая работа — своего рода подвижнический труд объединённых общностью интересов учёных, которые именно сегодня глубоко и беспристрастно исследуют место и роль русского музыкального наследия в мировой художественной практике, выявляя основания для глобального диалога как высшей ценности.

Вместе с тем и собственно искусствоведческий аспект монографии существенно расширяет историко-культурные изыскания в области мировой музыкальной науки, помогая осмыслить психологию и технологию процесса воплощения русского в зарубежной музыке, жанровую и стилевую специфику этого феномена, познакомиться с образцами «решения» русской темы в конкретных произведениях, в том числе в исполнительской деятельности.

Монография состоит из Введения, пяти глав, Заключения, Литературы и Приложения, в котором размещены стихи о России и русской культуре, написанные профессором Ростовской государственной

¹ Материалы выступлений опубликованы: Kazantseva L. P. “Russian” in Music as an Other-National // *The National Element in Music: International Musicological Conference, Athens, 18–20 January 2013*. Faculty of Music Studies of the University of Athens, Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, 2013, pp. 35–36; Казанцева Л. П. Русское в музыке как инациональное // *Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф.* Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2013. С. 13–27.

² Казанцева Л. П. Русская тема в музыке зарубежных композиторов: справочник: в 2 т. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 508 с.

консерватории имени С. В. Рахманинова, кандидатом искусствоведения Н. Бекетовой, чьё взаимодействие с научной школой во главе с Л. Казанцевой долгие годы определяется не только творческим диалогом, но и дружескими отношениями исследователей.

Первая глава — *Русская тема в музыке: культурологические и эстетические вопросы* (авторы: Н. Бекетова, П. Волкова, Л. Казанцева, Л. Купец, Е. Шефова) — раскрывает лингвокультурологические особенности русского характера, даёт представление о «русской идее» М. Глинки в опере «Жизнь за царя», знакомит с концепцией «русской музыки» в постсоветской России конца 1990-х годов, предлагает обзор музыкальной россии в современном музыкознании, обнажает толстовские контексты творческой биографии Сергея Борткевича. Тем самым закладываются методологические основы рассматривания «русской темы» в рамках как исторического процесса, культуры, так и смыслообразования — одной из проблем современной философии музыки [8].

Во второй главе — *Особенности воплощения «русского» в зарубежной музыке* (авторы: Л. Казанцева, С. Мозгот) — читатель погружается в вопросы о том, что мотивирует композиторов-иностранцев обращаться в своём творчестве к русской теме, каковы способы и приёмы воплощения русского в зарубежной музыке, что таит в себе пространственная картина мира русского человека в музыке немецких композиторов. Здесь обосновываются

и отстаиваются научные концептуальные взгляды авторов, вступающих в полемику с направлением философии музыки, считающей её неконвенциональным феноменом³. Так, в монографии утверждается близость музыки и языка, музыки и слова: «Обзор музыкальной россии выявляет и творческие импульсы, которые исходят от взаимодействия музыки с другими искусствами. На этом пути отыскиваются точки соприкосновения не только между представителями разных национальных и эпохальных культур. Вскрывается к тому же близость эстетических позиций художников, высказывающихся в разных видах творчества. Подходящей “площадкой” для выработки и “провозглашения” такого рода эстетических деклараций становится прежде всего давно освоенная художниками зона синтеза музыки и слова. В нашем случае — слова, порожденного русской словесностью» (с. 91).

Третья глава — *Жанровый и стилиевый аспекты* (авторы: Т. Андрущак, О. Бегичева, Е. Дегтярёва, Г. Овсянкина, О. Шмакова) — посвящена исследованию синтеза симфонии и танца в зарубежных произведениях С. Рахманинова и И. Стравинского, творчеству А. Скрябина в зеркале французского эпитафияльного жанра на примере *Tombeau*, культурному трансферу русской баллады на примере «Тараса Бульбы» Леоша Яначека, прозе Н. Гоголя как творческому импульсу оперы «Деревня Волчья» китайского композитора Го Вэньцзина, образу Чёрного моря в фортепианных циклах С. Борткевича.

³ См. об этом: Саенко Н. Р., Даниленко А. С. Диалог культур и анализ постсовременности в поэтическом мире Б. Б. Гребенщикова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 6–2 (12). С. 151–154.

В четвёртой главе — *Опыты «решения» русской темы зарубежными музыкантами* (авторы: О. Бозина, И. Васирук, Г. Ганзбург, Л. Казанцева, И. Колдаева, Г. Салагина, О. Шмакова) — поднимается проблема православной литургии в творчестве западноевропейских композиторов, осуществляется ревизия известных аранжировок европейскими музыкантами пьесы Н. Римского-Корсакова «Полёт шмеля», изучается творческая жизнь и судьба персонажа произведений Р. Шумана — петербургской поэтессы Елисаветы Кульман, анализируются Двенадцать вариаций Л. ван Бетховена на тему из балета «Лесная девушка» П. Враницкого и исследуется вопрос о заимствовании сюжета И. Тургенева композитором М. Карловичем в его симфонической поэме «Эпизод на маскараде».

Думается, что данная глава монографии является замечательным примером исследования межкультурного диалога на почве истории музыки. Его сложность напрямую связана с тем, что для западноевропейских композиторов особенно трудным было «глубокое проникновение в сущность православия как религиозного вероисповедания и особенности уклада российской жизни». Потому «... литургическая музыка, духовные песнопения намного реже встречаются в творческом багаже композиторов-европейцев. При этом им доверялось написание богослужебных песнопений на церковнославянском языке. К примеру, работа в России итальянских композиторов Б. Галуппи и Дж. Сартти, писавших даже

церковную музыку на православные тексты, способствовала возникновению в русской церковной музыке стиля, обычно называемого “итальянским”» (с. 186).

Пятая глава — *Музыкальная россика в музыкальной жизни* (авторы: П. Волкова, Г. Кротерс, О. Луконина, У Лиян) — приобщает читателя к философии исполнительского искусства Г. Нейгауза в контексте русской культуры; знакомит с шедевром П. Чайковского «Лебединое озеро» в акробатическом балете китайского хореографа Чжао Мина и помогает увидеть «китайский след» в танце «Чай» из балета П. Чайковского «Щелкунчик»; открывает имя немецкого композитора Гельмута Риттера — автора музыки к пьесе Вальтера Липпа «Освобождение», оказавшегося в ходе Второй мировой войны на территории Советского Союза в лагере для военнопленных.

Являясь особым языком, обращённым главным образом к чувственному и только затем к умственному, музыка оказывается самым выгодным средством для эффективности межкультурного диалога, понимания чужой культуры, иного менталитета⁴. Тем не менее понимание глубинных смыслов, а не формальных, функциональных значений картины мира глазами иностранцев [9] оказывается непростой задачей, решаемой посредством специфики музыкального знака. Монография «Зарубежная музыка о России (музыкальная россика)» полна убедительных доказательств и ярких иллюстраций этой коммуникативной силы музыки.

⁴ Этому вопросу уделено внимание в публикации: Саенко Н. Р., Даниленко А. С. Указ. соч.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Волкова П. С. Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 90–101.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.090-101
2. Volkova P. 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
3. Казанцева Л. П. «Музыкальная россика» как музыковедческий термин // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 22–34.
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034
4. Казанцева Л. П., Волкова П. С. «Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 154–166.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166
5. Казанцева Л. П., Луконина О. И. Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 88–105.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105
6. Казанцева Л. П., Луконина О. И. Сталинградская битва в отечественной и зарубежной музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 35–52.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052
7. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноимённой повести Л. Н. Толстого // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114
8. Косилова Е. В. Онтология музыкального смысла // Вопросы философии. 2023. № 1. С. 52–62. DOI: 10.21146/0042-8744-2023-1-52-62
9. Volkova P. S., Orekhova, E. S., Saenko N. R., et al. Features of the Modern Process of Differentiation of Sense and Meaning in Communication // Media Watch. 2020. Vol. 11, No. 4, pp. 679–689. DOI: 10.15655/mw/2020/v11i4/204639

Информация об авторе:

Н. Р. Саенко — доктор философских наук, профессор кафедры «Гуманитарные дисциплины».

References

1. Volkova P. S. The Musicological School of Liudmila Kazantseva: The Experience of a Decade. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 90–101. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.090-101
2. Volkova P. S. The Academic School of Liudmila Kazantseva: An Experience of the Decade. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 83–95.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.083-095
3. Kazantseva L. P. “Musical Rossica” as a Musicological Term. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 22–34. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.022-034

4. Kazantseva L. P., Volkova P. S. “The Russian Element” in the Music on “the Russian Theme” by Composers from Outside Russian. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 154–166. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166
5. Kazantseva L. P., Lukonina O. I. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 88–105. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.088-105
6. Kazantseva L. P., Lukonina O. I. The Battle of Stalingrad in Russian and Foreign Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 35–52. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.035-052
7. Shamkhalova P. Sh., Kazantseva L. P. John Tavener. Monodrama *The Death of Ivan Ilyich*: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy’s Novelette of the Same Title. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 106–114. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114
8. Kosilova E. V. Ontology of Musical Meaning. *Voprosy Filosofii*. 2023. No. 1, pp. 52–62. (In Russ.) DOI: 10.21146/0042-8744-2023-1-52-62
9. Volkova P. S., Orekhova, E S., Saenko N. R. [et al.] Features of the Modern Process of Differentiation of Sense and Meaning in Communication. *Media Watch*. 2020. Vol. 11, No. 4, pp. 679–689. DOI: 10.15655/mw/2020/v11i4/204639

Information about the author:

Natalya R. Saenko — Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Humanitarian Disciplines Department.

Поступила в редакцию / Received: 31.07.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 04.09.2023

Принята к публикации / Accepted: 07.09.2023