

ISSN 1997-0854

Проблемы  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC  
SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2017 / 1 (26)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2017 / 1 (26)



# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2017, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1

## РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

### ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

Д-р иск. **Саволлина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д-р пед. н. **Лариса Георгиевна Сухова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

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

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

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

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

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

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

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

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

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

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

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

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

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

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

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

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

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

### УЧРЕДИТЕЛИ:

**Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство**

Воронежский государственный институт искусств

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2017, № 1

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) [elibrary.ru](http://elibrary.ru)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016. Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki в Международных базах научного цитирования и реферативных данных Scopus, Music Index / EBSCO, в Международной базе данных Ulrich's Periodicals Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM), Директории журналов открытого доступа (DOAJ), системе European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).

# MUSIC SCHOLARSHIP

ISSN 1997-0854

2017, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

### EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaymukhametova**

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Savolina P. Galitskaya**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute of Humanities), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Larisa G. Sukhova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennaya spetsializirovannaya akademiya iskusstv (State Specialized Academy of Arts), Russian Federation

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

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

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

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

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

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadjikskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

### FOUNDERS:

**The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house**

The Voronezh State Institute of Arts  
The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)  
The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
The Northern Caucasus State Institute of Arts  
The Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina, 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2017, no. 1

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

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

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

This edition is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki" at International Databases of Academic Citation and References: Scopus, "Music Index / EBSCO," as well as the International Database: "Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA, and also at Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).



## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

### Главный редактор

### Научный редактор

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

### Выпускающий редактор

**Карпова Елена Константиновна** – кандидат искусствоведения, профессор

### Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

**Ровнер Антон Аркадьевич** – PhD (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

### Администратор журнала

**Мингажев Артур Аскарлович**  
e-mail: journalpmn@yandex.ru

**Дизайн:** Аскарлов Рашит Наилевич

**Вёрстка:** Грицаенко Юлия Вадимовна

## EDITORIAL STAFF

### Editor in Chief

### Academic Editor

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

### Executive Editor

**Elena K. Karpova** – Candidate of Arts (PhD), Professor

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

**Anton Rovner** – PhD in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (PhD) from the Moscow State Conservatory, faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

### Administrator of the journal

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

**Design:** Rashit N. Askarov

**Coding:** Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

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

**DOI: 10.17674/1997-0854**

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists. Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board. The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles. Published four times a year. Negotiable price.

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

Подписано в печать 23.03.2017. Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 11,5. Усл.-печ. л. 17,4. Заказ № 170062.

Тираж 150 экз. Полнотекстовая онлайн версия журнала размещена на сайте: <http://journalpmn.com> в разделе «Архив выпусков».

Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1.

Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,  
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 23.03.2017. Format: 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 11,5.

Printing l. 17,4. Order No. 170062. Run of 150 copies.

The full-text version of the journal can be found on the website:

<http://journalpmn.com> in the section «Archive of Past Journal Issues.»

Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:  
450008, Russian Federation, Ufa, Lenin, 14.

Printed on the printing facilities of the printed salon "Idel Press"

"Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1  
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru



## СОДЕРЖАНИЕ

### Из истории русской музыки

- 6 Полозова И. В.**  
Музыкальный быт «малого двора»  
и оперное творчество Д. С. Бортнянского
- 14 Дёмина В. Н.**  
Молитвы о царе и воинстве  
в текстах чина «Заздравной чаши»  
конца XVII – начала XVIII веков

### Музыкальная культура народов России

- 20 Гучева А. В., Гулиева (Занукоева) Ф. Х.**  
Структура и музыка черкесского (адыгского)  
похоронного обряда «Псыхэгъэ»  
(«Плач над водой»)

### Музыка в системе культуры

- 27 Крылова А. В.**  
Фоносфера мегаполиса  
как феномен звукового синтеза:  
к проблеме экологии аудиальной среды
- 33 Рыбинцева Г. В.**  
Ладовые основы классицизма  
в контексте мировоззрения XVIII века
- 39 Мозгот С. А.**  
К проблеме изучения системных свойств  
категории пространства в музыке
- 46 Орлов В. С.**  
Феминизм и музыка. Дискурс женской природы  
в «новом музыкознании»

### Из истории зарубежной музыки

- 52 Шакирьянова А. А.**  
Концертная жизнь и музыкальные увеселения  
Вены второй половины XVIII века

### Международный отдел

- 61 Liudmila N. Shaymukhametova**  
The Migrating Intonational Formula  
as a Phenomenon of Musical Thinking
- 74 Grigory R. Konson / Г. Р. Консон**  
The Conception of Georg Friedrich Handel's  
Worldview in the Context of his Oratorios /  
Концепция мировоззрения Г. Ф. Генделя  
в контексте его ораториального творчества

- 88 Juhani Nuorvala and Microtonal Music:**  
Interview with a Composer from Finland
- 92 Marat R. Gabdullin**  
The Main Aspects  
of Giuseppe Tartini's Influence  
on the Violin Sonatas by Ivan Khandoshkin
- 99 Vladimir S. Orlov**  
A Discourse on the Nature  
of Women in Musicology

### Рецензии

- 106 Булычёва А. В.**  
Коллективная опера-балет «Млада» (1872):  
первый выход в свет

### Художественный мир музыкального произведения

- 111 Макарова А. Л.**  
Тема Судьбы и Промысла в «Иоланте»  
П. И. Чайковского
- 121 Иванова Е. В., Харин М. А.**  
Вокальный цикл для меццо-сопрано,  
фагота и фортепиано «Черепки»  
Е. Панченко на стихи А. Ахматовой

### Музыкальное краеведение

- 128 Сырвачева С. С.**  
На языке полуправды:  
музыкально-театральная сцена  
Хабаровска 1930-х годов как платформа  
антирелигиозной пропаганды

### Музыкальное образование

- 137 Демченко А. И.**  
Проект преподавания общих дисциплин  
в музыкальном вузе

### Диссертационные советы

- 143 Полозова И. В.**  
Десятилетний юбилей.  
О работе диссертационного совета  
Саратовской консерватории



## CONTENTS

### History of Russian Music

- 6** *Irina V. Polozova*  
The Musical Realities  
of the “Small Court” and the Operatic Legacy  
of Dmitri Bortnyansky
- 14** *Vera N. Dyomina*  
Prayers for the Tsar and the Army in the Texts  
of the Ceremony of the “Grace Cup”  
of the Late 17th and Early 18th Centuries

### Musical Cultures of Russia

- 20** *Angela V. Gucheva,  
Farizat Kh. Guliyeva (Zanukoyeva)*  
The Structure and the Music of the Circassian  
(Adyghes) Funeral Rite “Psyheg’e”  
 (“Lamentation under Water”)

### Music in the System of Culture

- 27** *Alexandra V. Krylova*  
The Phonosphere of the Metropolis  
as a Phenomenon of Sound Synthesis:  
Concerning the Issue of Ecology  
of the Audio Environment
- 33** *Galina V. Rybintseva*  
The Modal Foundations of Classicism  
in the Context of the World Perception  
of the 18th Century
- 39** *Svetlana A. Mozgot*  
Concerning the Issue of Studying the Systemic  
Traits of the Category of Space in Music
- 46** *Vladimir S. Orlov*  
Feminism and Music.  
A Discourse on the Feminine Nature  
in the “New Musicology”

### History of Western Music

- 52** *Alexandra A. Shakiryanova*  
Concert Life and Musical Entertainment  
in Vienna in the Second Half  
of the 18th Century

### International Division

- 61** *Liudmila N. Shaymukhametova*  
The Migrating Intonational Formula  
as a Phenomenon of Musical Thinking

- 74** *Grigory R. Konson*  
The Conception of Georg Friedrich Handel’s  
Worldview in the Context of his Oratorios
- 88** *Juhani Nuorvala and Microtonal Music:  
Interview with a Composer from Finland*
- 92** *Marat R. Gabdullin*  
The Main Aspects  
of Giuseppe Tartini’s Influence  
on the Violin Sonatas by Ivan Khandoshkin
- 99** *Vladimir S. Orlov*  
A Discourse on the Nature  
of Women in Musicology

### Reviews

- 106** *Anna V. Bulychyova*  
The Collective Opera-Ballet “Mlada” (1872):  
the First Performance

### The Creative Worlds of Musical Compositions

- 111** *Antonina L. Makarova*  
The Themes of Destiny and Providence  
in Piotr Tchaikovsky’s “Iolanta”
- 121** *Ekaterina V. Ivanova, Maksim A. Kharin*  
A Vocal Cycle for Mezzo-Soprano,  
Bassoon and Piano “The Fragments”  
by Elisavieta Panchecko Set to Poems  
by Anna Akhmatova

### Area Studies in Music

- 128** *Svetlana S. Syrvacheva*  
In the Language of Half-Truth:  
the Musical-Theatrical Scene  
of Khabarovsk in the 1930s  
as a Platform of Anti-Religious Propaganda

### Musical Education

- 137** *Alexander I. Demchenko*  
The Project of Instruction of General Disciplines  
at a Musical Institution for Higher Education

### Dissertational Committees

- 143** *Irina V. Polozova*  
The Tenth Anniversary.  
About the Work of the Dissertation Committee  
of the Saratov Conservatory





И. В. ПОЛОЗОВА

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова



УДК 782.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.006-013

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ «МАЛОГО ДВОРА» И ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО Д. С. БОРТНЯНСКОГО

**И**нтерес к российскому музыкально-театральному искусству XVIII века, рассмотрению оперного творчества отдельных композиторов этой эпохи проявляется в музыковедении спорадически (о возрастающих сложностях изучения музыки этого столетия см.: [14]). До настоящего времени начальный этап становления и развития русской оперы исследован далеко не полностью, что, вероятно, во многом детерминировано как слабой изученностью архивов, хранящих рукописные партитуры сочинений, так и установившимися представлениями об их малой художественной ценности (см., например, статью о русской комической опере в авторитетном издании «Музыкальный Петербург» [7, с. 43]). Задача настоящей статьи – показать специфическую миссию Д. С. Бортнянского в становлении русского оперного искусства и отражение в его операх, сочинённых в России, музыкальных традиций салонной культуры, формирующихся в стране во второй половине XVIII столетия.

В России XVIII века, секулярном по своей сути, чрезвычайно репрезентативной оказывается светская сторона жизни общества, которая формирует свою эстетику, регламентирует нормы поведения, ориентирует человека на освоение определённых форм деятельности. Релевантной составляющей светского этикета столетия в этой связи является искусство. Весомую роль в формировании нового типа секулярного/светского человека выполняют музыкальные, литературные и философские салоны, получившие большое распространение в аристократических кругах. Среди них – Эрмитажный салон Екатерины II, салоны графа И. И. Шувалова, М. М. Хераскова и его жены, одной из первых русских поэтесс Елизаветы Нероновой, салон Марии Кантемир, сестры поэта А. Д. Кантемира и др. Почти все они брали за образец модель европейского и, прежде всего, французского аристократического, изначально дворцового салона [15; 17], популяризировали просветительские

идеалы и способствовали духовному развитию личности. Здесь получали максимальное воплощение такие эстетические позиции, как галломания, благородство, «приятность», утончённость в раскрытии чувств, глубина их переживаний. Салонная культура России XVIII века, ориентированная прежде всего на просвещённого дилетанта, аккумулировала важнейшие типологические признаки искусства эпохи Просвещения и актуализировала, в силу своей эстетической специфики, сентименталистские тенденции. Поэтому, исходя из данных художественных позиций, делается акцент не на утверждении «правильного», «полезного» искусства, о котором говорила Екатерина II и её сподвижники, а на гедонистическом, «приятностном» аспекте, «артифициальном высказывании» (по определению А.Г. Коробовой [5]). Тем самым салонная культура способствовала развитию не «официальных» жанров искусства, получивших распространение при императорском дворе (опера-*seria*, хоровые прологи, оды, кантаты), а камерных жанров (инструментальные миниатюры, ансамблевая музыка, музыкальные пасторали и интермедии, камерно-вокальные сочинения).

При «малом дворе» великокняжеской четы Павла Петровича и Марии Фёдоровны, попеременно располагающемся в Павловске и Гатчине (1780-е гг.), формируется свой, пожалуй, наиболее престижный в это время аристократический салон, вдохновителем и организатором которого являлась супруга наследника престола.

Мария Фёдоровна была разносторонней особой, не лишённой художественных талантов. Она занималась живописью, шитьем, вышиванием, участвовала в создании ландшафта Павловского парка, одной из первых женщин в России овладела работой на токарном станке, вытачивая изделия из янтаря и слоновой кости. Кроме того, Мария Фёдоровна занималась благотворительной деятельностью и способствовала становлению женского образования в России [2; 8].





Отношение к искусству Павла, вероятно, было более прохладным. По мнению К. Валишевского, «литературой и искусством он интересовался не искренно, по принуждению, полагая, что они должны занимать известное место в занятиях государя» [2, с. 64]. Историк упоминает о совместном музицировании прусского короля Фридриха II и Павла: «Фридрих II играл на флейте, а его поклонник распевал романсы, хотя голос у Павла – хриплый на нижних нотах и пронзительный на высоких – был крайне неприятен» [там же]. По сведениям А. С. Розанова, наибольший интерес к музыкально-театральным постановкам Павел проявлял в молодости. Так, в 1764 году он принимал участие в исполнении роли Гименея в балете «Галатей и Ацис» [11, с. 24]. В период первого брака на великой княгине Наталье Алексеевне Павел проявил интерес к драматическому театру, установив в 1773–1776 гг. в своих покоях Зимнего дворца переносной театр [там же]. Театральные пристрастия наследника в последующие годы были связаны с французскими музыкально-театральными постановками.

Во втором браке с принцессой Софией Доротеей Вюртембергской (Марией Фёдоровной) Павел продолжал интересоваться музыкой. В 1781–1782 гг. великокняжеская чета совершила путешествие по Западной Европе, в котором Павлу Петровичу и Марии Фёдоровне довелось услышать игру В. Моцарта и М. Клементи, познакомиться с операми К. Глюка и В. Моцарта. Позже, вероятно не без влияния французской королевы Марии-Антуанетты, которая была известна как замечательная арфистка, Мария Фёдоровна вместе со своими дочерьми также будет обучаться игре на арфе. Стремясь создать возвышенную художественную атмосферу в возводившемся в то время Павловске, Мария Фёдоровна привлекает в свой круг значительных литераторов и музыкантов. Так, при «малом дворе» в разное время служили композиторы Д. Паизиелло и Д. С. Бортнянский, арфист Ж. Б. Кардон, поэт и драматург Ф. Г. Лафермьер. Здесь формируется любительская труппа из придворных великокняжеской четы, силами которой исполнялись музыкально-театральные спектакли. Это Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова (Мусина-Пушкина), Г. И. Алымова (Ржевская), В. Н. Аксакова, Е. С. Смирная или Смирнова (княгиня Долгорукова), князя П. М. Волконский, Н. А. Голицын, Ф. Н. Голицын, И. М. Долгоруков, графы А. А. Мусин-Пушкин,

Г. Г. Кушелев, а также С. И. Плещеев и Ф. А. Вилье. Тексты для музыкально-театральных постановок создавали граф Г. И. Чернышёв и Ф. Г. Лафермьер [10, с. 6]. Данная труппа «благородных актёров» давала спектакли при «малом дворе» с 1784 до конца 1780-х гг.

Как свидетельствуют современники о быте «малого двора», здесь большое место уделялось музыкальным и литературным постановкам, а Павел «не чуждался общества, охотник был до театра и всякой забавы» [3, с. 56]. А. Куракин пишет своему брату в 1786 году: «Здесь велика охота до спектаклей, одни репетиции и показы...» [1, с. 15]. К «малому двору» была приписана немецкая труппа, ставившая зингшпили, однако эти спектакли не имели большой популярности. Достаточно быстро зингшпиль вытесняют другие музыкально-театральные жанры – итальянская и, в большей степени, французская комическая опера в её лирическом, сентиментальном преломлении (о значении комической оперы в европейском театре в этот период см., например: [13]), а также пастораль, с акцентированием идиллического, любовного содержания.

Из приведённого А. Ананьевым списка представлений в Гатчинском дворцовом театре за 1786–1800 гг. [6, с. 299–321] следует, что итальянской труппой здесь было дано 35 представлений (около 18%), тогда как подавляющее большинство спектаклей – 146 (около 75%) поставлены французской труппой. При «малом дворе» в большом числе исполнялись комические оперы А. Гретри («Избранница из Саланси», «Ричард Львиное Сердце»), Н. Далеирака (популярная в России опера «Нина, или Безумная от любви»), П. А. Монсиньи («Роза и Кола», «Дезертир»), Ж. Ж. Руссо («Деревенский колдун»), комедии Ж. Б. Мольера, Ж. Ф. Реньяра, П. О. Бомарше, П. К. Мариво, А. Р. Лессажа, Д. Дидро, П. Корнеля и др., а также драма в стихах Ш. Ж. Фенуйю де Фальбера, трагедии и драмы Ф. М. Вольтера, Ж. Ф. Дюси и др. Кроме того, в либретто музыкально-театральных постановок часто использовались в качестве литературных первоисточников драмы Ж. Расина, П. Корнеля, Ф. Вольтера.

Помимо опер зарубежных композиторов в 1780-е гг. в Павловске и Гатчине были поставлены три оперы Д. Бортнянского, созданные специально для постановок при «малом дворе»: «Празднество сеньора» (1786), «Сокол» (1786) и «Сын-соперник» (1787), а в более позднее время



и другие популярные комические оперы отечественных музыкантов: «Сбитенщик» Ж. Бюлана – Я. Б. Княжнина и «Мельник – колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова – М. Соколовского.

Остановимся подробнее на оперных спектаклях, созданных специально для любительской труппы «благородных актёров» при «малом дворе». Д. С. Бортнянский, возвратившись в Россию, с 1783 года занимает должность великокняжеского капельмейстера, сменив на этом посту Дж. Паизиелло. В обязанности нового капельмейстера входило обучение игре на клавире Марии Фёдоровны, сочинение инструментальной музыки, в том числе и создание маршей для военных экзерциций наследника престола, а также проведение концертов в Павловске и Гатчине.

Как отмечалось выше, салонная культура XVIII столетия в России была ориентирована на неофициальное, галантное и утончённое общение, а категория «приятности» являлась важнейшим типологическим качеством этой культуры. Галантность обозначает «не только узкую сферу утончённо любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным... словом “галантный” называют всё то, что есть наиболее искусного и изысканного, рафинированного и духовного в искусствах; так называют то неуловимое, что составляет цвет и блеск вещей» [12, с. 54]. Категория «приятности» была востребована в России в эпоху сентиментализма и раннего романтизма, особенно в музыкальном театре и камерно-вокальных жанрах и соответствовала музыкально-эстетическим предпочтениям Бортнянского, создававшего музыку к театральным постановкам «малого двора». Рассмотрим, каким образом галантный стиль светского общения находит воплощение в операх композитора.

Поставленные на сценах дворцовых театров Павловска и Гатчины спектакли имели явно выраженный рекреативный, развлекательный характер. Как свидетельствуют воспоминания современников, эти постановки носили характер развлечений, «удовольствий»: «Ни один год не был так богат *удовольствиями*, как настоящий [1784. – *И. П.*]. Всё лето мы играли разные комедии, то в Павловском, то в Гатчине»; «Великой княгине захотелось дать супругу своему *сюрприз* и нечаянно представить ему в Гатчине театральное зрелище»; «Их высочества любили театр. Он ... был *забава* по моде», – пишет И. М. Долгоруков (цит. по: [11, с. 9]).

Бесконфликтная, развлекательная природа музыкального праздника, естественно, детерминировала и специфический тип музыкальной драматургии этих спектаклей, основанных на сюжетах, где драматический конфликт либо отсутствует вовсе («Празднество сеньора»), либо существенно сглажен («Сокол» и «Сын-соперник»). Для выражения такого бесконфликтного типа драматургии наиболее органичен *жанр пасторали*. Пастораль в качестве неотъемлемого признака раннего этапа становления оперного жанра, в том числе и в России, отмечает А. Г. Коробова. По её мнению, «центральная для пасторали тема любви, игнорируя сильные потрясения и грубые порывы, приобрела здесь особую рафинированность, поскольку раскрывала не столько чувственное наслаждение любовью, сколько духовное наслаждение чувством, когда возвышенная гармония сердец становится проявлением естественной гармонии мира» [5, с. 228]. Так, именно «духовное наслаждение чувством» наполняет смыслом жизнь героев оперы «Сокол» (Федерико, Эльвира) и «Сын-соперник» (Дон Карлос, Донна Леонора). Даже комические персонажи здесь приобретают оттенок благородства, благодаря их приобщённости к этому высокому и утончённому чувству (например, образ Саншетты из «Сына-соперника»).

Кроме того, все рассматриваемые оперы имеют *счастливое разрешение сюжетных коллизий в финале*. Так, кажущаяся неразрешимость любовных отношений героев и обетов, данных ими ранее, совершенно легко и бесконфликтно исчезает в финале оперы «Сын-соперник», где краткий рассказ Доктора Дону Педро о взаимных чувствах его сына и Донны Леоноры приводит к счастливой развязке. Напомним, что сюжетный мотив, к которому обращаются Лафермьер и Бортнянский, в эти же годы используется Ф. Шиллером в его драме «Дон Карлос», где он интерпретируется совершенно иначе. Лирические чувства в драме Шиллера оказываются втянутыми в сложнейший клубок философских, политических, социальных и психологических конфликтов и выступают в качестве важного, но тем не менее, подчинённого другим обстоятельствам, чувства. Дон Карлос Шиллера жертвует своей любовью, вытесняя её другим социально значимым мотивом (об этом подробнее см.: [9]), тогда как в опере Бортнянского любовное чувство Дона Карлоса оказывается безусловно доминантным.



Другим признаком жанра пасторали в спектаклях Бортнянского является акцентуация тех сюжетных мотивов, которые способствуют созданию *атмосферы галантности*. Это сцены любовного томления (например, романс Жаннотьера из II д. и его же ариетта из III д. «Празднества сеньора», арии Федерика из I и III д. оперы «Сокол», арии Дона Карлоса из I и II д. оперы «Сын-соперник»); пасторали в галантном стиле, своего рода музыкальные интермедии, основанные на французских песенных и танцевальных жанрах (менуэт и куплеты Бабетты из II д., финальный балет – браиль из «Празднества сеньора», ария Марины в духе менуэта и ария Педрилло из I д., романс Жаннетты и Грегуара из II д. «Сокола», песенка Альбертины, основанная на ритмах контраданса или экосеза и бержеретта Саншетты из II д. оперы «Сын-соперник» и др.). Пасторальность присутствует и во многих других номерах опер Бортнянского: рондо Аннетты, ария Перетты и ария Бабетты из II д. «Празднества сеньора»; арии Жаннетты, Федерика, Марины из III д. оперы «Сокол»; романс Донны Леоноры из I д., Колыбельная из III д. оперы «Сын-соперник» и др. Пасторальные сюжетные, образные и эмоциональные мотивы оказываются доминантными в стилистике всех трёх музыкальных спектаклей композитора. Напомним, что и действующие лица «Празднества сеньора» – Бабетта и Люка, Аннета и Любен – являют собой влюбленных пастушков, а действие происходит на лоне сельской природы.

Важнейшим драматургическим признаком «русских» опер Бортнянского является намеренная *идеализация персонажей* оперы. Естественно, в большей мере это касается «благородных» героев, однако приём возвышения, облагораживания характеризует и персонажей традиционно комического амплуа. Например, Доктор в «Сыне-сопернике» (образ докторов присутствует и в опере «Сокол», однако здесь Бортнянский интерпретирует их исключительно в комическом ключе) проявляет благородные чувства, устривая судьбу влюблённых, одновременно с этим выказывая своими действиями такие типичные свойства комического персонажа, как динамичность, находчивость, смекалку и добродушный юмор.

Исключительное благородство проявляют главные герои опер Бортнянского. Благородство оказывается ведущим мотивом действий Федерика и Эльвиры в «Соколе»: Федерико готов

пожертвовать всем своим состоянием и даже верным другом – соколом, ради выражения глубины лирических чувств к Эльвире, Эльвира также благородна в своих мечтах и поступках, желая все свои силы и любовь отдать мнимому большому сыну. В опере «Сын-соперник» благородные персонажи – Дон Педро, Дон Карлос и Донна Леонора проявляют благородство и по отношению друг к другу, уважая чувства близкого человека, и в сдержанности проявления своих переживаний, и в общем этосе общения с остальными персонажами. Благородство героев проявляется также в готовности принести свои чувства в жертву чувствам другого. Так, Карлос скрывает свои глубокие чувства по отношению к Леоноре от отца, чтобы не омрачить его радость от предстоящей женитьбы; Леонора готова пожертвовать своей любовью ради слова, данного отцу перед его кончиной; наконец, Дон Педро жертвует своей любовью ради счастья детей. Этот пафос благородства распространяется и на остальных персонажей, среди которых даже слуги охарактеризованы в более серьёзном и возвышенном ключе, нежели обычно.

Галантная пастораль проявляется и *на уровне музыкального языка опер* Бортнянского. Для рассматриваемых партитур свойственны характерные признаки топоса «галантности» [4, с. 14–17; 16]. К ним можно отнести простоту и прозрачность фактуры, часто имеющую характер простого двухголосного диалогического изложения, близкого столь актуальному для пасторали тону доверительной беседы. Принципиально гомофонная фактура активно насыщена типовыми ходами и фигурациями (разные виды трезвучий и их обращений, арпеджио).

Мелодика вокальных номеров опирается на плавное поступенное движение с частым использованием терцовых и секстовых интонаций (например, ария Федерика из I д. «Сокола» или ариозо Саншетты с хором из I д. оперы «Сын-соперник»). Закруглённость мелодических линий, органичное и аккуратное вплетение в них нечастых украшений можно уподобить изящному орнаменту рококо, плетущему ажурные кружева.

Топос пасторальности проявляется в гармоническом письме и тональной драматургии опер. По преимуществу, используя характерные для пасторали тональности *F*, *G dur*, а также *Es* и *B dur*, композитор опирается на диатоническое письмо и простые тонико-доминантовые



гармонические соотношения аккордов с типовыми кадансовыми формулами. Одним из релевантных признаков пасторали является использование принципа эха и имитации природных звучаний (охотничьи зовы и т. п.), что наблюдается и в рассматриваемых произведениях. Так, увертюра к опере «Сын-соперник» содержит в себе частые переключки мотивов по принципу эха, их повторы, с последующим секвенцированным проведением, в увертюре и заключительных номерах оперы неоднократно звучит «золотой ход валторн». Неслучайно и то, что в партитуре большое (а нередко и доминирующее) внимание отводится духовым инструментам и их сольным эпизодам (например, соло кларнета в ариозо Саншетты с хором или флейты в арии Дона Карлоса из I д.).

Бесконфликтному типу драматургии пасторали соответствуют и ансамблевые номера опер Бортнянского. Практически их все (за исключением комических сцен, где используется принцип интонационного и драматургического противопоставления героев, например, финал I д. оперы «Сокол») можно отнести к ансамблям согласия. Герои движимы единым чувством, что отражается в соотношении вокальных партий – преимущественным пением параллельными интервалами с единовременным произнесением текста, частые повторы одним персонажей интонаций другого. Кроме того, вопросо-ответная структура в диалогах воссоздает важный для пасторали тон беседы (дуэт Эльвиры и Федерика из III д. «Сокола», финал I д. оперы «Сын-соперник» и др.).

Простота и бесконфликтность драматургии детерминируют обращение композитора к простым формам, основанным на принципе вариантной повторности. Это, прежде всего, куплетная форма, являющаяся основной для большинства сольных номеров опер Бортнянского. Единство переживаемого героем чувства, его определённая статичность способствуют повторности мелодической строфы. И только в кульминационные моменты, характеризующие сложные психологические состояния героев, композитор обращается к другим оперным формам, например, в финале I д. оперы «Сокол», построенного в сквозной форме или в трёхчастной арии Донны Леоноры из II д. оперы «Сын-соперник».

Наконец, важным признаком пасторали и топоса «галантного» является опора на танцеваль-

ные жанры: менуэт, сицилиану, гавот, бурре и т. п., что буквально становится метро-ритмическим стержнем опер Бортнянского. Так, менуэт во II д. «Празднества сеньора» является основой жанровой сценки, на этом же танце строится женский хор из I д. оперы «Сокол», важное значение в «Соколе» получает и жанр бержеретты (романс о Тирсисе Жаннетты из II д. и её ариетта из III д.). Отметим, что танцевальность наиболее активно проявляется в характеристике девушек, как правило, второстепенных персонажей, чей образ призван отобразить такие женские качества, как кокетливость, лукавство, грацию (например, образы Бабетты и Аннетты в «Празднестве сеньора», Марины в «Соколе», Саншетты и Альбертины в «Сыне-сопернике»).

В качестве образца музыкальной пасторали приведём песенку Саншетты из II д. оперы «Сын-соперник», репрезентирующую характерные признаки пасторали. Выдержанная в «пасторальной тональности» *F dur*, основанная на танцевальном ритме и написанная в куплетной форме, мелодика этой арии гибка и изящна, построена на волнообразном движении по звукам тонического и доминантового трезвучий. Ей присущи черты звукоизобразительности (чередование восходящих и нисходящих интонаций на словах «и вверх, и вниз», когда Саншетта рассуждает о причудливости Фортуны), приём эха, дробность мелодического строения фраз и ненавязчивые украшения (форшлагги и группетто).

Вместе с тем композитор в своих произведениях создаёт первые в русской опере образцы драматических вокальных номеров, раскрывающих сильные душевные переживания и страсти героев. К показательным примерам такого рода можно отнести арию Донны Леоноры из II д. «Сына-соперника». Сюжет последней оперы Бортнянского в большей степени предрасположен к показу тонких психологических нюансов переживаний главных героев и их внутреннего душевного конфликта. В рассматриваемой арии «Напрасно себя я упрекаю!» раскрывается сложная душевная борьба героини: стремление к верности данному ей обету выйти замуж за Дона Педро и сильным любовным чувством к Дону Карлосу. Музыка этой арии построена на противопоставлении контрастных музыкальных планов: танцевальности и декламационности; напевности мелодической линии и речитации и патетических интонаций в моменты наибольшей экспрессии; плавного ритма и активного пунк-





тира; прозрачной фактуры и стремительного гаммаобразного взлёта или драматического тремолоирования струнных; неустойчивых гармоний с выразительными восходящими малосекундовыми задержаниями и хроматизмами; тональном сопоставлении разделов (*G dur* и *d moll*). В целом, эта ария соответствует стилистике оперы-*seria*, однако при передаче сильных аффектов композитор сглаживает, эстетизирует переживания героини, удерживая их в топосе «галантного».

Таким образом, оперы Д. Бортнянского, созданные для постановки труппы «благородных актёров», обладают рядом общих типологических признаков, отражающих специфику жанра пасторали и топоса «галантного». Служа при «малом дворе», где культивировался дух французской культуры, Бортнянский попадает в достаточно уникальную для своего времени закрытую среду. Так, ему не пришлось создавать официальных опер для императорского двора, не пришлось отражать в сочинениях русскую

национальную проблематику с опорой на сюжеты из крестьянской жизни, следовательно, не возникало необходимости обращаться к стилистике русской народной песенности, как другим создателям русской оперы. Напротив, Бортнянский в своих сочинениях ориентируется на европейские традиции, прежде всего в их франко-итальянском проявлении, следование эстетике галантного стиля и категории «приятности». Всё это позволило раскрыть природное дарование композитора-лирика, «русского Моцарта», его явный мелодический дар, а в области оперной драматургии впервые попытаться раскрыть богатство внутреннего мира человека, изначально благородного и способного на сострадание и сильное чувство. Таким образом, эстетические принципы Бортнянского и музыкальный быт «малого двора» оказались удивительно созвучными, и это взаимодействие породило три оперные вершины в отечественном музыкальном искусстве XVIII столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев А. А. Здесь велика охота до спектаклей, одни репетиции и показы... // «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов: мат. науч.-практ. конф. Гатчина 22–23 октября 2015. СПб., 2015. С. 15–25.
2. Валишевский К. Сын великой Екатерины. Павел I. Репринтное воспроизведение издания А. С. Суворина. М.: ИКПА, 1990. 663 с.
3. Долгоруков И. М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М.: Наука, 1997. 394 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Поэтика и стилистика. М., 2007. 376 с.
5. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 656 с.
6. «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов: мат. науч.-практ. конф. Гатчина 22–23 октября 2015. СПб.: Своё издательство, 2015. 324 с.
7. Музыкальный Петербург. XVIII век: энциклопедический словарь: в 7 т. СПб., 2000. Т. 1, кн. 3 (Р–Я). 328 с.
8. Островский О. Б. Императрица Мария Федоровна и русская художественная культура 1801–1825 гг. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2013. Т. 4, № 3. С. 59–70.
9. Полозова И. В. Ф. Шиллер и Д. Бортнянский: творческие параллели // Культура и искусство Германии: Девятая междунар. науч. интернет-конф. URL: <http://rachmaninov.ru/deyatelnost/nauchnaya-deyatelnost/konferenczii/kultura-i-iskusstvo-germanii-2016> (Дата обращения: 22.11.2016).
10. Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л.: Музыка, 1978. 158 с.
11. Розанов А. С. «Праздество сеньёра», опера Д. С. Бортнянского // Музыкальное наследие. Т. 3. М., 1970. С. 9–26.
12. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Вагто // Западноевропейская художественная культура 18 века: сб. ст. М., 1980. С. 47–69.
13. Charlton D. New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754) // Eighteenth-century music. 2014. Volume 11. Issue 1, pp. 31–54.
14. Head M. The Growing Pains of Eighteenth-Century Studies // Cambridge-opera journal. 2015. Volume 27. Issue 2, pp. 175–186.
15. Malina Janos. On the Venues for and Decline of the Accademies at Esterhaza in Haydn's time // Eighteenth-century music. 2016. Volume 13. Issue 2, pp. 253–281.
16. Rice J. A. The Morte: a Galant Voice-leading Scema as Emblem of Lament and Compositional Building-block // Eighteenth-Century Music. 2015. Volume 12. Issue 2, pp. 157–181.
17. Thom W. M. Jenny Lind, Harriet Grote and Elite Music Patronage in Early Victorian London // Journal of the Royal Musical Association. Volume 141. Issue 2. November, 2016, pp. 283–302.



## REFERENCES

1. Anan'ev A. A. Zdes' velika okhota do spektakley, odni repetitsii i pokazy... [There is a Great Desire for Performances Here, Nothing but Rehearsals and Shows]. «Музыка все время протсветала...». *Muzykal'naya zhizn' imperatorskikh dvortsov: mat. nauch.-prakt. konf. Gatchina 22–23 oktyabrya 2015* [“Music Flourished all the Time...”. The Musical Life of the Imperial Palaces: Proceedings of the Conference. Gatchina 22–23 October 2015]. St. Petersburg, 2015, pp. 15–25.
2. Valishevskiy K. *Syn velikoy Ekateriny. Pavel I. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya A. S. Suvorina* [The Son of the Great Catherine. Paul I. Reprint of Edition of A. S. Suvorin]. Moscow: IKPA, 1990. 663 p.
3. Dolgorukov I. M. *Kapishche moyego serdtsa, ili Slovar' vsekh tekhn lits, s koimi ya byl v raznykh otnosheniyakh v techenie moey zhizni* [The Altar of my Heart, or a Dictionary of all those People, with whom I have been in Various Relationships During my Life]. Moscow: Nauka, 1997. 394 p.
4. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Poetika i stilistika* [Classical Music of the 18th and Early 19th Century. Poetics and Stylistics]. Moscow, 2007. 376 p.
5. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra: issledovanie* [The Pastoral in the Music of the European Tradition: the Theory and History of the Genre: a Study]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Ekaterinburg, 2007. 656 p.
6. «Музыка все время протсветала...». *Muzykal'naya zhizn' imperatorskikh dvortsov: mat. nauch.-prakt. konf. Gatchina 22–23 oktyabrya 2015* [“Music Flourished all the Time...”. The Musical Life of the Imperial Palaces: Materials of the Scholarly-Practical Conference, Gatchina 22–23 October 2015]. St. Petersburg: Svoye izdatel'stvo, 2015. 324 p.
7. *Muzykal'nyy Peterburg. XVIII vek: entsiklopedicheskiy slovar': v 7 t.* [Musical St. Petersburg. The 18<sup>th</sup> Century: an Encyclopedic Dictionary: in 7 Volumes]. Volume 1, Book 3 (R–Ya). St. Petersburg, 2000. 328 p.
8. Ostrovskiy O. B. Imperatritsa Mariya Feodorovna i russkaya khudozhestvennaya kul'tura 1801–1825 gg. [Empress Maria Feodorovna and Russian Artistic Culture between 1801 and 1825]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Herald of the Leningrad State A. S. Pushkin University]. 2013. Volume 4, No. 3, pp. 59–70.
9. Polozova I. V. F. Shiller i Dmitri Bortnyansky: tvorcheskie paralleli [Schiller and D. Bortnyansky: Artistic Parallels]. *Kul'tura i iskusstvo Germanii: devyataya mezhdunarodnaya nauchnaya internet-konferentsiya* [The Culture and Art of Germany: The Ninth International Scholarly Internet Conference]. URL: <http://rachmaninov.ru/deyatelnost/nauchnaya-deyatelnost/konferentsii/kultura-i-iskusstvo-germanii-2016>. (22.11.2016).
10. Rozanov A. S. *Muzykal'nyy Pavlovsk* [Musical Pavlovsk]. Leningrad: Muzyka, 1978. 158 p.
11. Rozanov A. S. «Prazdnestvo sen'yora», opera D. S. Bortnyanskogo [“Festivity of the Signor”, an Opera by Dmitri Bortnyansky]. *Muzykal'noye nasledstvo* [Musical Legacy]. Volume 3. Moscow, 1970, pp. 9–26.
12. Yakimovich A. K. Ob istokakh i prirode iskusstva Vatto [On the Origins and Nature of Watteau's Art]. *Zapadnoevropeyskaya khudozhestvennaya kul'tura XVIII veka: sb. st.* [Western European Artistic Culture of the 18th Century: a Compilation of Articles]. Moscow, 1980, pp. 47–69.
13. Charlton D. New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754). *Eighteenth-Century Music*. 2014. Volume 11. Issue 1, pp. 31–54.
14. Head M. The Growing Pains of Eighteenth-Century Studies. *Cambridge-Opera Journal*. 2015. Volume 27. Issue 2, pp. 175–186.
15. Malina Janos. On the Venues for and Decline of the Accademies at Esterhaza in Haydn's time. *Eighteenth-Century Music*. 2016. Volume 13. Issue 2, pp. 253–281.
16. Rice J. A. The Morte: a Galant Voice-leading Scema as Emblem of Lament and Compositional Building-block. *Eighteenth-Century Music*. 2015. Volume 12. Issue 2, pp. 157–181.
17. Thom W. M. Jenny Lind, Harriet Grote and Elite Music Patronage in Early Victorian London. *Journal of the Royal Musical Association*. Volume 141. Issue 2. November, 2016, pp. 283–302.

### Музыкальный быт «малого двора» и оперное творчество Д. С. Бортнянского

Проблема изучения русского музыкально-театрального искусства XVIII века в настоящее время является весьма актуальной, что подтверждается малой изученностью образцов этого жанра в современном музыкознании и его явной недооценкой. Одним из основоположников российского музыкального театра является композитор Д. С. Бортнянский, сыгравший особую роль в становлении и развитии музыкального театра XVIII века. Его творческая деятельность капельмейстера протекала при «малом дворе» наследника престола Павла Петровича и его супруги Марии Фёдоровны. В Павловске и Гатчине, где Мария Фёдоровна образовала труппу «благородных актёров», состоялись премьеры трёх опер Бортнянского («Празднество сеньора», «Сокол», «Сын-соперник»).



Эстетика придворного искусства опиралась на принципы галантности и «приятности», что во многом детерминировало стилистику рассматриваемых опер Бортнянского. К характерным чертам его театральных произведений для «малого двора» следует отнести: рекреативную функцию спектакля; тяготение к бесконфликтному типу драматургии (либо к существенному ослаблению конфликта); стабильное обращение к жанру пасторали; обязательное счастливое разрешение сюжетных коллизий; акцентуацию сюжетных мотивов, способствующих созданию атмосферы галантности; намеренную идеализацию персонажей, показ их исключительного благородства. В музыкальном отношении это: простота и прозрачность гомофонной фактуры; гибкость и плавность мелодического развития; характерное тональное и гармоническое развитие; несложная композиционная драматургия; опора на танцевальные жанры. Вместе с тем композитор в своих произведениях создаёт первые в русской опере образцы драматических вокальных номеров, раскрывающих сильные душевные переживания и страсти героев (ария Донны Леоноры из II д. «Сына-соперника»).

Таким образом, служба при «малом дворе» позволила раскрыть природное дарование Бортнянского, его мелодический дар и попытки показать богатство внутреннего мира человека.

**Ключевые слова:** «малый двор» наследника Павла Петровича, галантное искусство, пастораль, опера, творчество Д. С. Бортнянского, русское оперное искусство XVIII века.

### The Musical Realities of the “Small Court” and the Operatic Legacy of Dmitri Bortnyansky

The problem of studying the Russian musical-theatrical art of the 18th century presents itself as a very timely one, which is confirmed by the fact that specimens of this genre have been studied very little and have been obviously underappreciated. One of the founders of the Russian musical theater is composer Dmitri Bortnyansky, who played a special role in the formation and development of the 18th century musical theater. His artistic activities as a Kappelmeister took course in the “small court” of the heir to the throne Pavel Petrovich and his wife Maria Feodorovna. In Pavlovsk and Gatchina, where Maria Feodorovna formed a group of “noble actors” the premieres of three of Bortnyansky’s operas took place (“The Signor’s Festivity,” “The Falcon” and “The Son-Rival”).

The aesthetics of court art was based on the principles of gallantry and “pleasure,” which in many ways determined the stylistics of the studied operas by Bortnyansky. The characteristic features of his theatrical compositions for the “small court” had to include: the recreational function of the theatrical performance; the slant towards a conflict-free type of dramaturgy (or to a considerable alleviation of the existent conflict); a stable reference to the genre of the pastoral; a mandatory happy solution of all the collisions in the plot; accentuations of the motives in the plot capable of creating an atmosphere of gallantry; a deliberate idealization of the protagonists and demonstration of their exclusive noble qualities. In the musical sense this presupposes simplicity and clarity of the homophonic texture; pliancy and fluidity of the melodic development; a characteristically standard tonal and harmonic development; a compositional dramaturgy devoid of complexity; reliance on dance genres. At the same time the composer in his works creates the first examples in Russian opera of dramatic vocal numbers disclosing the protagonists’ powerful emotional tumults of the soul (such as the aria of Donna Leonora in Act 2 of “The Son-Rival”).

Thereby, Bortnyansky’s position at the “small court” made it possible for him to disclose his natural gift, his melodic gift and attempts at demonstrating the wealth of the inner world of man.

**Keywords:** “small court” of successor to the throne Pavel Petrovich, gallant art, pastoral, opera, the musical legacy of Dmitri Bortnyansky, 18th century Russian opera.

**Полозова Ирина Викторовна**

ORCID: 0000-0001-5519-4381

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

**Irina V. Polozova**

ORCID: 0000-0001-5519-4381

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation





В. Н. ДЁМИНА

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова

УДК 783.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.014-019

**МОЛИТВЫ О ЦАРЕ И ВОИНСТВЕ В ТЕКСТАХ ЧИНА  
«ЗАЗДРАВНОЙ ЧАШИ» КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКОВ**

В отечественной культуре конца XVII – начала XVIII вв. особую роль приобретают европейские поэтические и музыкальные жанры панегирической направленности (канты, виваты, концерты), воспевающие государя и его воинство. Не теряют значения и традиционные виды певческого искусства («стихи», многолетия, славники), входящие в календарные и окказиональные богослужебные и внебогослужебные циклы. Среди них находится и чин, кратко именуемый «Заздравной чашей».

Вопросы истории его формирования, состава, цикличности, образно-смысловых связей текста и напева исследовались в трудах Е. Л. Бурилиной, Т. Ф. Владышевской, Н. Б. Захарьиной, К. Т. Никольского, А. С. Орлова, Г. А. Пожидаевой, И. М. Снегирёва, Л. В. Соколовой, Н. Ф. Финдейзена и др.

Несмотря на наличие исследований, всесторонне характеризующих данное чинопоследование, представляется актуальным изучение музыкально-поэтического языка песнопений цикла славления правящего государя и его воинства. Материалом исследования избраны песнопения чина «Аще бывает заздравная чаша» из рукописного Обихода на линейных нотах конца XVII века<sup>1</sup>.

Название, состав, поэтический и певческий текст песнопений чина «Заздравной чаши» варьировались. Учёные выделяют «светский и церковный обряды» чаши государевой<sup>2</sup> и фиксируют несколько вариантов его названия<sup>3</sup>. В церковном быту исполнялся особый чин «За приливов о здравии государя», содержащий славление государя и прошение о даровании ему «победы на супостаты» [2, с. 207].

Основной состав и порядок заимствованных из различных богослужебных циклов песнопений чина «За приливов о здравии государя» показан в труде Е. Л. Бурилиной<sup>4</sup>. В рукописных книгах состав песнопений чина разнится. В книге «Сборник певческий (Обиход, Трезво-

ны, Праздники)» (XVII в.) содержатся все упомянутые Е. Л. Бурилиной песнопения, а также осмогласник, который включает: «Днесь возгреме труба доброгласная» (без указания гласа), «Созшедшося в преименитый граде Москву» 2-го гласа, «Во благочестию на утверждение» 3-го гласа, «Приспе время благочестию» 6-го гласа, «Возведен бысть на престол» 6-го гласа, «Им же отвратися» 7-го гласа, «Радуются вси православнии народи» 8-го гласа, «От вседержителя» 1-го гласа<sup>5</sup>.

Чин из «Обихода на линейных нотах» конца XVII века состоит из следующих песнопений: «Спаси Господи» тропарь 1-го гласа, «Вознесыйся на Крест волею» кондак 4-го гласа, «Предстательство страшное и непостыдное» богородичен 4-го гласа, «И со всеми православными...» многолетие, «Иже неизреченною мудростию» стихира 8-го гласа<sup>6</sup>. В данном рукописном источнике основные песнопения чина изложены знаменным распевом<sup>7</sup>.

Одним из принципов объединения песнопений в цикл, помимо распева и функциональной принадлежности праздничному церемониалу, является общая тема, что отмечено Е. Л. Бурилиной [1, с. 134–135] и Л. В. Соколовой [12, с. 509–510]. Е. Л. Бурилина указывает на то, что чин «отличается единством содержания всех песнопений, представляя собой как бы вариации на одну тему ... моление, о даровании „благоверному царю и великому князю“ здравия, силы, небесной и земной победы над врагами, а также спасения молящимся за него» [1, с. 134].

Молитвы о царе и воинстве содержатся в поэтических текстах песнопений чина уже XVI–XVII вв. В «Чаше государевой царя, великого князя Ивана Васильевича» (Грозного) присутствуют пожелания: «Дай Бог, здрав был царь государь наш князь великий Иван Васильевич ... и с бояры, и с христоробивым воинством ... А царя государя бы нашего рука высока была над всеми супостаты...» [13, с. 558].

Чинопоследование «Чаши ...Бориса Федоровича» (Годунова) включает подобные молитвенные тексты: «И все б великие государи приносили честь и славу государскому их лицу по их царскому чину и по достоянию <...> И все бы окрестные государи их царского величества превысочайшей степени послушны были с рабским послужением, и от потрясения меча их и от храбрскаго подвига все страны имяни их трепетали. Царское б их имя славно было по всей Вселенней» [13, с. 559–560].

В поэтических текстах чина времени царствования Алексея Михайловича Тишайшего присутствуют следующие молитвы о царе и воинстве: в тропаре «Спаси Господи люди своя» содержатся – «... победы благоверному царю нашему Алексею на сопротивныя даруй»; в кондаке 4 гласа: «Вознесыйся на крест» – «...возвесели силою своею благовернаго царя нашего Алексея победы дая ему, на сопостаты пособие имуще твое оружие миру непобедимую победу ...»; в богородичне: «Предстательство страшное и непостыдное» – «...спаси благовернаго царя нашего ему же пове- ле царьствовати подаждь ему небесную победу»<sup>8</sup>.

Песнопения чина из Обихода конца XVII в. включали эти же молитвословия с вставками имени Петра<sup>9</sup>. В напевах этого цикла, озаглавленного «Аще бывает заздравная чаша», наблюдается выделение «ключевых» слов (символов христианства и государственности) с помощью лиц и фит<sup>10</sup>.

Поэтический текст первого песнопения цикла – тропаря кресту «Спаси Господи» включает три раздела (строфы)<sup>11</sup>:

- 1) Спаси Господи люди Твоя и благослови достояние Твое,
- 2) победы благоверному царю нашему Петру на сопротивныя даруяй
- 3) и Твое сохраняя крестом Твоим жительство.

Композицию песнопения составляет следующее сочетание попевок:

Первая строфа

*Спаси Господи*

Рымза (2 с сокращением)<sup>12</sup>, Фита поводная (93)

*Люди Твоя*

Рымза (2 с сокращением)

*И благослови*

Рожек светлый (68)

*Достояние Твое*

Кулизма скамейная (76)

Вторая строфа

*Победы благоверному царю нашему*

Рожек (66)

*Петру*

Фита кудрявая (10)<sup>13</sup>

*На сопротивныя даруяй*

Кулизма средняя (59)

Третья строфа

*И Твое*

Пригласка бол. с тряскою (20)

*Сохраняя*

Рутва<sup>14</sup> (3 с сокращением), Фита поводная (92)

*Крестом Твоим жительство*

Долинка мен. с качк. и ломк. (80)

Для выделения ключевых слов в поэтическом тексте тропаря кресту использованы фиты – «Фита поводная» (на словах «Господи», «сохраняя»), «Фита кудрявая» («Петру»).

В богородичне «Предстательство страшное и непостыдное» 4-го гласа поэтический текст включает три раздела:

- 1) Предстательство страшное и непостыдное, не презри благая молитв наших всепетая Богородице.
- 2) Утверди православных жительство и спаси благовернаго царя нашего Петра ему же повелела еси царьствовати подаждь ему с небесе победу
- 3) зане родила еси едина благословенная.

Для выделения слов включены фиты – «светлая» (на слове «страшное»), «мрачная» («жительство»), «обычная» («нашего», «ему») и др. Помимо фит, славильность поэтическим текстам тропаря и богородична придают распевы первого и четвёртого гласов, обладающие, по мнению прот. Б. Николаева, определённой семантикой: первый – «примирения неба с землёй во едином триумфе всемирной славы», четвёртый – «светлого торжества» [5, с. 39, 44].

Светский обряд «чаши» петровского времени также включал благопожелания царю и воинству. И. М. Снегирёв указывает: «Тогда введены ... тосты по образцу Европейских. Первым был “призвание милости Божией, а вторым



благоденствия семейству Ивана Михайловича Головина», т. е. флота», которые сопровождались «застольными песнями, как напри[м]ер], любимую Петром I “Чарочки по столику и похаживают”» [11, с. 203]<sup>15</sup>. Особую торжественность придавало обряду салютование орудиями. В воспоминаниях Юст Юля о праздновании Нового 1710 года, во время которого по традиции честь воздавалась всем военным победам, одержанным за год, указано: «Забавно было видеть, как один русский толстяк ездил взад и вперёд по зале на маленькой лошади и как раз возле царя стрелял из пистолета, чтобы при чашах подавать сигнал к пушечной пальбе»

[4, с. 249]. Изложенное свидетельствует об обновлении мирского чина «Заздравной чаши», который расширился и дополнялся новыми жанрами светской культуры – тостами и песнями.

Таким образом, в языке славления чина «За приливов о здравии государя» сохраняются поэтические и певческие приёмы, сложившиеся в христианской доксологии. Среди них основными являются пространные распевы и «праздничные» гласы. Значимые слова текста выделяются посредством фит и лиц. Тем самым в поэтических текстах праздничных обрядов петровского времени акцентируется не только традиционно христианская, но и государственная символика.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Аще бывает заздравная чаша...» // Обиход на линейных нотах («Книга, глаголемая Обиход, начало имы з Богом Святым: вся последование, како достоит прославляти в Троице славимаго Бога: милость Его к нам премнога, ползу себе прияти, хвалу Богу воздати»). Кон. XVII в. Полуустав. Об. Л. 92 – Л. 95 (Фонд № 379. Собрание Д. В. Разумовского, № 106). URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/sobranie-rukopisnykh-knig-protiiereya-d-v-razumovskogo/106?fnun=213>. (Дата обращения: 01.08.2016).

<sup>2</sup> Л. В. Соколова отмечает: «К. Никольский предложил различать светский, гражданский чин чаши государевой и чин церковный, духовный. Однако правильнее говорить о светском и церковном обрядах чаши государевой, поскольку чин чаши государевой (иначе чин “За приливов о здравии государя”), т. е. развёрнутое действо, предшествующее испитию чаши, был составлен в церковной среде только в XVI в.» [12, с. 508–509].

<sup>3</sup> Подробнее см.: Е. Л. Бурилина «Чин “За приливов о здравии государя”...» [2, с. 209]. Орфография написания также различается: слово «за приливов» встречается в раздельном написании (у К. Т. Никольского, И. М. Снегирёва, Н. Ф. Финдейзена, А. Л. Хорошкевич) и в слитном (у Л. В. Соколовой).

<sup>4</sup> В исследовании Л. Е. Бурилиной выявлены следующие песнопения, входящие в чин – «тропарь 1-го гласа “Спаси, Господи, люди своя”, кондак 4-го гласа “Вознесыйся на крест”, богородичен, 4-го гласа “Предстательнице страшная”, многолетие “Спаси, Господи, и помилуй”, ... стихира 8-го гласа “Иже неизреченной мудростию”» [2, с. 209]. Автор отмечает первоначальную принадлежность песнопений к различным богослужебным циклам: «Кондак, тропарь и богородичен входили в последование службы утрени; тропарь и кондак распевались первого августа в службе на происхождение честного и животворящего креста и т. д.»

[там же, с. 210]. Дополнительными песнопениями, входящими в чин являлись – ирмос 2-го гласа «Крепосте дая царю», стихира 6-го гласа «Яко щедр Господи», осмогласник «Днесь возгреме труба доброгласна» [2, с. 210]. В описании собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского о последнем сказано: «...песнопения на восемь гласов о борьбе царя с расколом. Нач.: “Днесь возгреме труба доброгласная...”» [9, с. 73]. В. Н. Сергеев в статье «Литературный источник рисунка XVII в. ...» указывает, что последнее из упомянутых песнопений создано «по случаю венчания на царство Феодора Алексеевича» [10, с. 334].

<sup>5</sup> «Аще ли когда бывает о многолетно здравии государе» // Сборник певческий (Обиход, Трезвонь, Праздники) на крюковых нотах (Собрание Д. В. Разумовского, № 34; М. 3924). Третья четв. XVII в. Л. 109 – об. Л. 116. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/sobranie-rukopisnykh-knig-protiiereya-d-v-razumovskogo/34?fnun=120>. (Дата обращения: 01.08.2016).

<sup>6</sup> Н. Ф. Финдейзен указывает на другой вариант чина петровского времени, оканчивающийся «похвальной стихирой 8-го гласа <...> “Днесь возгреме труба доброгласная”» [14, с. 264–265].

<sup>7</sup> Известны рукописи с песнопениями чина различных распевов. Вариант с греческим распевом описан в исследовании Н. Б. Захарьиной «Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков», с демественным (царское многолетие из чина Заздравной чаши) в исследовании Г. А. Пожидаевой «Лексикон демественного пения» [3, с. 116–117; 7, с. 36].

<sup>8</sup> См.: «Аще ли когда бывает о многолетно здравии государе» // Сборник певческий (Обиход, Трезвонь, Праздники) на крюковых нотах (Собрание Д. В. Разумовского, № 34; М. 3924). Третья четв. XVII в. Об. Л. 109 – Л. 110.

<sup>9</sup> См.: «Аще бывает заздравная чаша...» // Обиход на линейных нотах («Книга, глаголемая Обиход,

начало имы з Богом Святым: вся последование, како достоин прославляти в Троице славимаго Бога: милость Его к нам премнога, ползу себе прияти, хвалу Богу воздати»). Кон. XVII в. Полуустав. Об. Л. 92.

<sup>10</sup> Использование фит и других мелодических приёмов, с помощью которых расставлялись смысловые акценты в песнопениях, в том числе циклов «Здравных чаш», было рассмотрено в исследовании Е. Л. Бурилиной [1, с. 115, 126–128].

<sup>11</sup> Номера попевок даны по В. М. Металлову (Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. Опыт

руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М.: Синодальная типография, 1899. С. 57–62).

<sup>12</sup> Перегиб и рымза с сокращением (Металлов В. М. Указ. соч. С. 9, 57).

<sup>13</sup> См.: Металлов В. М. Фиты, общие гласам знаменного распева // Металлов В. М. Указ. соч. С. 90.

<sup>14</sup> Удра и рутва с сокращением. См.: Металлов В. М. Указ. соч. С. 9, пример 2.

<sup>15</sup> Опубликовано в изд.: [8, с. 12].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бурилина Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII веков (на материале певческой рукописной книги «Обиход»): дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984. 195 с.

2. Бурилина Е. Л. Чин «За приливок о здравии государя» (история формирования и особенности бытования) // Древнерусская литература: Источниковедение: сб. науч. тр. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); отв. ред. Д. С. Лихачёв. Л.: Наука, 1984. С. 204–214.

3. Захарьина Н. Б. Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков. Синодальная традиция. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. 192 с.

4. Наумов В. П. Повседневная жизнь Петра Великого и его сподвижников. М.: Молодая гвардия, 2010. 442 с.

5. Николаев Б. (Прот.) Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. URL: [http://pstgu.ru/download/1263903884.znam\\_raspev.pdf](http://pstgu.ru/download/1263903884.znam_raspev.pdf). (Дата обращения: 15.02.2017).

6. Никольский К. Т. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб., 1885. 256 с.

7. Пожидаева Г. А. Лексикон демественного пения. М.: Знак, 2010. 784 с.

8. Рождество и Святки // Из «Русских кантов от Петра Великого до Елизаветы Петровны» / сост. Е. Е. Васильева. СПб.: Композитор, 2002. 14 с.

9. Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского / под ред. И. М. Кудрявцева. М.: Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, 1960. 264 с.

10. Сергеев В. Н. Литературный источник рисунка XVII в. работы Василия Кондакова // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 32: Текстология и поэтика русской литературы XI–XVII вв. Л., 1977. С. 332–337.

11. Снегирёв И. М. Здравные чаши // Русский архив. 1909. № 6. С. 199–203.

12. Соколова Л. В. Чаша государева здравная // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2: Л–Я / АН СССР; ИРЛИ; отв. ред. Д. С. Лихачёв. Л., 1989. С. 508–511.

13. Соколова Л. В. Чаши государевы здравные // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачёва, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексева, Н. В. Поньрко. СПб., 2000. Т. 10: XVI век. С. 556–561, 616–618.

14. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л.: Музгиз, 1928. Т. 1: С древнейших времен до начала XVIII в. 376 с.

15. Deeming H. The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification // Music and Letters. January 2006. No. 87 (1), pp. 82–85.

16. Jensen C. R. Musical cultures in seventeenth-century Russia. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 2009. 376 p. Series: Russian Music Studies.

17. Planchart A. E. Medieval Liturgical Chant and Patristic Exegesis: Words and Music in Second-Mode Tracts // Music and Letters. 2010. No. 91 (4), pp. 583–586.

18. Wortman R. S. Scenarios of power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2006. 491 p.

## REFERENCES

1. Burilina E. L. *Vzaimodeystvie slova i napeva v drevnerusskoy monodii XVI–XVII vekov (na materiale pevcheskoy rukopisnoy knigi «Obikhod»): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Interaction of the Word and the Chant

in an Old Russian Monody of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries (on the Material of the Manuscript Book of Chants “The Ordinary”): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1984. 195 p.



2. Burilina E. L. Chin «За приливок о здравии государя» (istoriya formirovaniya i osobennosti bytovaniya) [The Ceremony “For the Anthem for the Health of the Sovereign” (History of Formation and Features of Historical Realities)]. *Drevnerusskaya literatura: istochnikovedenie: sb. nauch. tr.* [Early Russian Literature: Source Studies: Collected Papers]. Academy of Sciences of the USSR, House of Russian Literature. (Pushkin. House); Ed. by D. S. Likhachev. Leningrad, 1984, pp. 204–214.
3. Zakhar'ina N. B. *Russkie bogoslužebnye pevcheskie knigi XVIII–XIX vekov. Sinodal'naya traditsiya* [Russian 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century Church Service Books of Chants. The Synod Tradition]. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2003. 192 p.
4. Naumov V. P. *Povsednevnyaya zhizn' Petra Velikogo i ego spodvizhnikov* [The Everyday Life of Peter the Great and his Allies] Moscow: Molodaya gvardiya, 2010. 442 p.
5. Nikolaev B. (Prot.) *Znamenny raspev i kryukovaya notatsiya kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya* [The Znamenny Chant and the Kryukovy Notation as a Basis of the Russian Orthodox Christian Church Singing]. URL: [http://pstgu.ru/download/1263903884.znam\\_raspev.pdf](http://pstgu.ru/download/1263903884.znam_raspev.pdf) (15.02.2017).
6. Nikol'sky K. T. *O sluzhbach russkoy tserkvi, byvshikh v prezhnikh pechatnykh bogoslužebnykh knigakh* [About the Services of the Russian Church as Represented in the Previous Printed Church Service Books]. St. Petersburg, 1885. 256 p.
7. Pozhidaeva G. A. *Leksikon demestvennogo peniya* [Lexicon of Demestvenny Singing]. Moscow: Znak, 2010. 784 p.
8. *Rozhdestvo i Svyatki. Iz «Russkikh kantov ot Petra Velikogo do Elizavety Petrovny»* [Christmas and Christmas-Tide. From “The Russian Secular Chants from Peter the Great to Elizaveta Petrovna”]. Edited by E. E. Vasilyeva. St. Petersburg: Kompozitor, 2002. 14 p.
9. *Rukopisnye sobraniya D. V. Razumovskogo i V. F. Odoyevskogo i arkhiv D. V. Razumovskogo* [Manuscript Compilations of Dmitri Razumovsky and Vladimir Odoyevsky and the Archive of Dmitri Razumovsky]. Edited by I. M. Kudryavtseva. Moscow: V. I. Lenin State Library of the USSR. Manuscript Department, 1960. 264 p.
10. Sergeev V. N. Literaturnyy istochnik risunka XVII v. raboty Vasiliya Kondakova [Literary Sources of a 17<sup>th</sup> Century Drawing made by Vasily Kondakov]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. Tom 32. Tekstologiya i poetika russkoy literatury XI–XVII vv.* [Works from the Department of Early Russian Literature. Volume 32. Textual Criticism and Poetics of the Russian Literature from the 11<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> Centuries]. Leningrad, 1977, pp. 332–337.
11. Snegirev I. M. Zazdravnye chashi [Grace Cups]. *Russkiy arkhiv* [Russian Archive]. 1909. No. 6, pp. 199–203.
12. Sokolova L. V. Chasha gosudareva zazdravnaya [The Grace Cup of the Sovereign]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi. Vyp. 2 (vtoraya polovina XIV – XVI v.). Ch. 2: L–Ya. AN SSSR. IRLI* [Dictionary of the Scribes and Book Dissemination of Ancient Russia. Issue 2 (from the Second Half of the 14<sup>th</sup> to the 16<sup>th</sup> Century). Part 2: L–I. Academy of Outlines of the USSR. IRLI]. Ed. by D. S. Likhachev. Leningrad, 1989, pp. 508–511.
13. Sokolova L. V. Chashi gosudarevy zazdravnye [The Grace Cups of the Sovereign]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi* [Library of Literature of Early Russia]. Editors D. S. Likhachev, L. A. Dmitriyev, A. A. Alekseyev, N. V. Ponyrko. St. Petersburg, 2000. Volume 10: 16<sup>th</sup> Century, pp. 556–561, 616–618.
14. Findeyzen N. F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka. T. 1: S drevneyshikh vremen do nachala XVIII v.* [Sketches on Music History in Russia since the Earliest Times until the End of the 18<sup>th</sup> Century. Volume 1: From the Earliest Times until the Early 18<sup>th</sup> Century]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1928. 376 p.
15. Deeming H. The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification. *Music and Letters*. January 2006. No. 87 (1), pp. 82–85.
16. Jensen C. R. *Musical cultures in seventeenth-century Russia*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 2009. 376 p. Series: Russian Music Studies.
17. Planchart A. E. Medieval Liturgical Chant and Patristic Exegesis: Words and Music in Second-Mode Tracts. *Music and Letters*. 2010. No. 91 (4), pp. 583–586.
18. Wortman R. S. *Scenarios of power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2006. 491 p.

### Молитвы о царе и воинстве в текстах чина «Заздравной чаши» конца XVII – начала XVIII веков

В статье рассматриваются проблемы формирования панегирических жанров русского хорового искусства. Объектом изучения является чинопоследование «Заздравной чаши». Цель статьи – выявление певческих приёмов воспевания образа царя и воинства в музыкально-поэтических текстах чина. Задача исследования – изучение истории возникновения чина, его структуры и состава. Обозначенных проблем ранее касались историки, филологи и музыковеды при анализе чина «Заздравной чаши» и одного из его вариантов – «За приливок о здравии государя». Песнопения церковного чина изучаются автором по рукописным певческим книгам, среди которых – Обиход на линейных нотах конца XVII века, включающий цикл песнопений «Аще бывает заздравная чаша». Он является основным материалом исследования. Актуальность



работы определяется новым ракурсом изучения песнопений чина. Автор выявляет тексты, включающие молитвословия о царе и воинстве, определяет принципы взаимодействия поэтической и певческой составляющих. Показывается, что в языке славления чина «За приливом о здравии государя» сохраняются поэтические и певческие приёмы, сложившиеся в христианской доксологии. Славление в текстах чина производится традиционными поэтическими и певческими приёмами, среди которых основными являются пространственные распевы и «праздничные» гласы. Основным способом выделения значимых слов текста является использование *фит* и *лиц*.

Таким образом, в поэтических текстах праздничных обрядов петровского времени акцентируется не только традиционно христианская, но и государственная символика.

**Ключевые слова:** русское хоровое искусство, русская духовная музыка, молитвословия о царе и воинстве, песнопения церковного чина, гласы, распевы, чин «Заздравной чаши».

### Prayers for the Tsar and the Army in the Texts of the Ceremony of the “Grace Cup” of the Late 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries

The article examines the issues of formation of the panegyric genres of the art of Russian choral singing. The object of the research is the ceremonial sequence of the “Grace cup.” The aim of the article is to reveal the singing techniques of glorifying the image of the tsar in the musical-poetical texts of the ceremonial order. The goal of the research is research of the history of the emergence of the ceremonial order, its structure and components. The specified issues have previously been touched upon by historians, philologists and musicologists upon analysis of the ceremonial order of the “Grace Cup” and one of its variants – “For a Cup for the Health of the Sovereign.” The chants of the church ceremonial order are studied by the author based on manuscripts of church singers’ books, which include the Ordinary, on linear notes of the late 17th century, including the cycle of chants “The Grace Cup is still Present.” This presents the main material for research. The topicality of the work is determined by a new angle of study of the chants of the ceremonial order. The author discloses the texts including prayer recitations for the tsar and the army, defines the principles of interaction of the poetic and chant constituent parts. It is shown that in the language of glorifying the ceremonial order “For a Cup for the Health of the Sovereign” the poetic and chanting techniques, which emerged in the Christian doxology, are preserved. The glorifying in the texts of the ceremonial order is carried out by means of traditional poetic and chanting techniques, among which the basic ones are the spacious chants and “festive” glasy. The basic means of accentuation of significant words in the text is the usages of the *fity* and *litsa*.

Thereby, in the poetical texts of the festive ceremonies of the time of Peter the Great not only the traditional Christian, but also the state symbolism is accentuated.

**Keywords:** the art of Russian choral singing, Russian sacred music, prayer recitations for the tsar and the army, church ceremonial chants, glasy, chants of the ceremony of the “Grace cup.”

**Дёмина Вера Николаевна**

ORCID: 0000-0002-7402-9020

кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры истории музыки

*E-mail:* vnd-80@mail.ru

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

**Vera N. Dyomina**

ORCID: 0000-0002-7402-9020

PhD (Arts), Senior Faculty Member  
at the Music History Department

*E-mail:* vnd-80@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation







А. В. ГУЧЕВА, Ф. Х. ГУЛИЕВА (ЗАНУКОЕВА)  
Северо-Кавказский государственный институт искусств  
Институт гуманитарных исследований  
Кабардино-Балкарского научного центра Российской академии наук



УДК 785+393.05.9

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.020-026

## СТРУКТУРА И МУЗЫКА ЧЕРКЕССКОГО (АДЫГСКОГО) ПОХОРОННОГО ОБРЯДА «ПСЫХЭГЪЭ» («ПЛАЧ НАД ВОДОЙ»)

Одним из важнейших обрядов жизненного цикла черкесов (адыгов) является похоронный обряд – *хьэдэгъэ*, который заканчивается поминками усопшего – *хьэдэӀус*. Похоронный обряд образует особую систему социально заданных норм или правил поведения, строгое соблюдение которых являлось обязанностью каждого члена этноса. Погребальный обряд черкесов (адыгов) следует считать разновидностью жертвоприношений, благодаря которым душа умершего перед перерождением достигает достаточного уровня ритуальной чистоты. Поэтому правильное выполнение всех ритуалов, по представлениям черкесов (адыгов), должно было способствовать бессмертию души.

Описание наиболее архаичных элементов похоронного обряда черкесов (адыгов) встречаем в работах европейских авторов XIII–XIX вв. Дж. Интериано [5], Ф. Дюбуа де Монпере [10], Дж. Белла [1], Жан-Шарля де Бесса [2], Тебу де Мариньи [12] и др.

Верования черкесов (адыгов) носили политеистический характер, поскольку ряд обрядов (в частности, похоронный) связаны с обращением ко многим божествам. А. Т. Шортанов предпринял попытку систематизации адыгских божеств по образцу древнегреческого пантеона богов [15]. Он делил их на космогонические<sup>1</sup> и хтонические<sup>2</sup>, возглавляемые *Тхьэ* – Тхашхо (Великий бог) – верховным божеством адыгов.

Как известно, обряд «Психэгъэ» (букв. «Плач над водой»; *псы* – вода, *гъын* – плакать) связан с поиском тела и похоронами души утонувшего, где имело место обращение к хтоническому божеству – богине вод *Психо-Гуаши*<sup>3</sup> и космогоническому божеству – богу души *Псатха*.

Психо-Гуаши имели вид красивых женщин, расчёсывающих себе волосы. «Если при встрече с ними испугаешься, то заболеешь, а если не испугаешься, то вредное действие их не скажется. Они могут полюбить смертного и даже вступить с ним в тайную связь. Считали, что каждая

река имеет свою “госпожу” (гуашэ)», – отмечает Л. И. Лавров [7, с. 203]. Психо-Гуаши весьма пассивны и могут просто находиться в реке, лежать в воде или уходить в воду.

«Психэгъэ» – специальный черкесский (адыгский) обряд, который обязательно проводился даже в том случае, если тело утонувшего было найдено и похоронено для воссоединения его с душой. Он является наиболее типичным и репрезентативным для черкесской (адыгской) традиции.

Описание церемонии поиска души утопленника встречается у нескольких авторов – Д. Мачавариани и И. Бартоломея [9], Л. И. Лаврова [7], Г. Ф. Чурсина [14], А. Т. Шортанова [15], Ш. Д. Инал-Ипы [4] и др. [3; 13].

Рассмотрим обряд «Психэгъэ». После того, как семья узнавала о несчастье, оповещали родственников, соседей и сельчан, которые позднее участвовали в обряде. Главная роль в нём отводилась ритуальному наигрышу, исполняемому на *камьле*<sup>4</sup> приглашённым *камьялшиа*<sup>5</sup>. Для его проведения собиралась процессия, которая делилась на две группы. Затем все присутствовавшие молча, под звуки ритуального наигрыша на камьле и с необходимой для такого случая птицей – петухом, двигались вдоль берега реки. По мифологическим представлениям адыгов считалось, что после смерти связь между душой и телом человека сохраняется и «душа утонувшего человека остаётся, по народному поверью, в реке ещё дней пятнадцать и блуждает под водою, около того места, где он утонул» [9, с. 81–82]. Люди верили, что в том месте, где прерывалась мелодия, и произошло печальное событие. Если же тело не было найдено, тогда многократно повторяли заклинание-просьбу, обращаясь к богине вод Психо-Гуаши и богу души Псатха с надеждой, что их просьба будет услышана и вернёт утопленника или хотя бы возвратит его душу. Данная процедура была необходима для того, чтобы вымолить тело погибшего у богини вод, поведав о его жизни. Композиция обращения, в которой перечислялись все добрые



деяния пропавшего, в целом носила открытый импровизационный характер. Само воззвание к богам изначально шло из язычества и отличалось степенностью и торжественностью. Если тело не удавалось найти и после этого, тогда участники церемонии старались призвать его душу, которая, по их мнению, оставалась на месте гибели. Исполняя наигрыш, процессия возвращалась в аул, считая, что душа «вернулась» с ними. Затем начинались похороны души.

По другой версии, подзвав душу, её помещали в специальный сосуд, заранее приготовленный, затем накрывали его небольшим куском шкуры жертвенного быка и завязывали, чтобы она вновь не «улетела». После ритуальных действий все участники торжественно, под звуки наигрыша, пританцовывая, возвращались в аул и проводили похороны.

Обряд «Псыхэгъэ» условно можно разделить на семь разделов, а в случае, если тело погибшего не находили, он дополнялся двумя новыми ритуалами и общее число достигало девяти. Здесь рассматривается второй вариант, так как он сложнее предыдущего не только по структуре, но и по семантике.

Семья погибшего, получив сообщение о печальном событии, начинала его оплакивать в доме (*первый раздел*). Во *втором разделе* собравшиеся родственники и близкие под звуки ритуального наигрыша совершали церемониальное шествие для поиска утонувшего или ловли души на берегу реки. *Третий раздел* связан с обращением к богине вод Псыхо-Гуаше и изложением просьбы о помощи в поисках утонувшего. Если тело не находили, то обращались к богу души Псатха, чтобы он помог найти душу погибшего и призвать её к ним. Деяния пропавшего перечисляли в *четвёртом разделе*; в *пятом* призывали душу погибшего; в *шестом* проходило вылавливание души при помощи духов рек; в *седьмом* душа помещалась в специальный сосуд для переноса к месту захоронения; в *восьмом* процессия препровождала душу в аул для проведения похоронного обряда. И наконец, *окончание* – переход обряда поиска утонувшего в похоронный обряд (воссоединение тела и души).

Некоторые разделы обряда могли опускаться (в частности, четвёртый): если тело не находили, тогда искали душу погибшего. Кроме этого, четвёртый и седьмой разделы в случае, если всё-таки тело было найдено, исключали и переходили к последующим ритуалам.

Сложное взаимодействие происходит в обряде «Псыхэгъэ» между мифом, музыкой и словесным компонентами. Образуется своеобразная триада: субъект (инструментальный наигрыш) – реципиент (покровитель, божество) – объект (человек, с которым произошёл несчастный случай). Взаимодействие всех компонентов триады определяет структуру обряда. Если представить её как своеобразную систему, то можно выделить три уровня: *A* – камыляпша, исполняющий ритуальный наигрыш-обращение, *B* – покровитель обряда (богиня вод Псыхо-Гуаша и бог души Псатха), *C* – утонувший человек, за которого обращаются к покровительнице. При рассмотрении уровней *A* и *C*, мы можем отметить тенденцию к их объединению. Для большинства адыгских обрядов характерно то, что исследуемый уровень *B* представляет собой обращение к божеству-покровителю, связанное с попыткой магического воздействия на природу. Немаловажно и то, что *B* всегда является центральным разделом обряда и не объединяется с другими.

Во время обряда камыляпша под неизменную мелодию ритуального наигрыша совершает ход с присутствующими вдоль берега реки к месту трагедии. Там они обращаются к богине вод Псыхо-Гуаше и к богу души Псатха для поиска души погибшего, затем от своего имени в форме беседы присутствующие излагают свою просьбу. Во многом она являлась отдельным текстовым пластом, не образующим внутри сколько-нибудь связанного повествования. Это могли быть длинные тексты, не функционирующие в других обрядах или вообще бытующие вне обряда. Они исполнялись любым из присутствовавших, где излагались добрые деяния утонувшего, для того чтобы умиловить богов и вернуть им его душу. Данное обращение являлось путешествием в верхний мир, после которого ждали возвращения души утопшего. Мифология в таких случаях, по выражению Б. Н. Путилова, прямо внедряется в ритуал, захватывая куски текстов, передавая им своих персонажей [11, с. 91]. Упомянутые обращения не существуют и не рассказываются вне определённых обрядов, хотя содержание их гораздо шире, чем простое описание. Это своего рода ритуальный текст, и он тождествен обряду.

Особый интерес в контексте обряда «Псыхэгъэ» представляет *камыль*, где ему отводится одна из главных ролей. На нём играют специальный ритуальный наигрыш – «Псыхэгъэ» («Плач над водой»), способствующий поиску



тела утонувшего. Во время обряда наигрыш звучал до тех пор, пока не обнаруживали утопленника. Несмотря на это, ритуальный наигрыш, исполняемый во время шествия, приобрёл некоторую автономию по отношению к самому обряду. Обращение к богине вод Псыхо-Гуаша и к богу души Псатха является первичным мотивом, который отходит на второй план и даже создаётся впечатление, что он забылся; во время этого обряда передаётся эмоциональное состояние участников ритуала. Для исполнения ритуального наигрыша камыль иногда заменяли адыгским старинным смычковым инструментом – адыгской скрипкой – *шичепшиной*.

Помимо камыля (или шичепшины), в обряде «Псыхэгъэ», как уже отмечалось, использовался петух. Звук, издаваемый им во время ритуала, трактовали как знак того, что именно здесь произошло печальное событие. Данный обряд бытовал у абхазов под названием «Апстгара», получив его от наименования особой ритуальной песни без слов, которую исполняли во время его совершения. «Посреди речки, около бурдюка становится самый близкий и любимый для покойника человек. Он ласково уговаривает душу утопленника войти в бурдюк, чтобы отправиться к месту вечного упокоения. Народ, стоя по обеим берегам реки, поёт под звуки “апхярца”<sup>6</sup> или свирели особые песни “апстгага”, а затем с песнями, специальными танцами несёт завязанную в бурдюке<sup>7</sup> душу на могилу», – пишет Г.Ф. Чурсин [14, с. 193–194].

Имеретины для поиска утопленника пускали в воду кусок хлеба с серебряным двугривенным сверху. Считалось, что там, где хлеб останавливается и начинает вертеться, и находится пропавший.

Карачаевцы и балкарцы во время обряда играли на *сыбызгы* – свирели: «... люди глубоко верили, что сопровождаемая музыкой песня помогает найти утопленника, ибо они должны были задобрить божество воды»<sup>8</sup> [8, с. 20]. Если черкесы и абхазы искали тело против течения реки, то карачаевцы и балкарцы – по течению реки, при этом «идут к реке с петухом, убеждённые в том, что на месте, где может оказаться утопленник, петух закричит» [6, с. 137]. Обряд «вылавлива-

ния души» бытовал и у сван, которые приходят к месту гибели с бурдюком, скрипкой – чианури<sup>9</sup> и петухом.

Обряды, связанные с поисками и похоронами человека, упавшего со скалы или с дерева, весьма схожи с обрядом «поиска души», но с той разницей, что перед началом его поисков и дальнейшими похоронами необходимо было принести в жертву «козла или барана (но не коз) и умолить «владыку этих гор» позволить поднять погибшего»<sup>10</sup>.

Существует единственная аудиозапись черкесского (адыгского) ритуального наигрыша «Псыхэгъэ», исполненного на камыле в ауле Коше-Хабль Хабезского района Карачаево-Черкесии (1949) Нухом Кондоховым (р. 1878)<sup>11</sup> (пример № 1).

Пример № 1 Наигрыш камыля из обряда «Псыхэгъэ». Нотация А. В. Гучевой

Особый интерес представляет также и единственная аудиозапись вокальной мелодии «Псыхэгъэ» («Плач над водой»)<sup>12</sup>, исполненной и зафиксированной в Нальчике (1961) Зарамуком Патуровичем Кардангушевым (1918–2008) (пример № 2). В подзаголовке имеется указание – «Тхьэльэу макъэмэ» («Мелодия обращения»). Исполняли её, вероятнее всего, во время шествия, чтобы камыляпша мог передохнуть, хотя слово «тхьэльэу» в дословном переводе означает «праздничная трапеза».





воду. Данная процедура продолжалась до тех пор, пока от испарений воды он не надувался, – «значит душа уже попала в него; тогда затягивают его этой нитью и относят к родственникам утонувшего, которые выкупив душу, в тот же день выпускают её по той нити через особое, нарочно для того сделанное отверстие в могилу, дабы там опять она соединилась с телом» [9, с. 82]. Иногда вместо серебряной нити использовался шёлковый шнур и новый бурдюк [14, с. 193–194].

По представлениям абхазов, если не похоронить душу утопшего, она «отделяется от тела и беспокоит своим ночным появлением уже похороненного покойника, пока её не выловят» [4, с. 66] и не похоронят.

<sup>8</sup> В карачаево-балкарской мифологии покровительницей воды выступает Энекей. Согласно народным поверьям, внешне она напоминала женщину с длинными светлыми волосами и жила на дне рек, озёр и водоёмов [8, с. 20]. Покровителями воды в карачаево-балкарской мифологии, помимо Энекей, были Данметтир и Сюлемен. Их называли Суу Анасы, то есть, Матерью Воды [8, с. 20]. Карачаевцы и балкарцы «верили, что утонувшего заманила хозяйка воды (суу анасы) или заворожили русалки (суу кызыла)» [6, с. 137].

<sup>9</sup> Игрой на чианури и соответствующими просьбами душу заманивают в бурдюк. Пока петух не запоёт, считают, душа не найдена; запел петух – значит, душа вошла в бурдюк. После того бурдюк, в сопровождении петуха, несут в родное селение, чтобы похоронить рядом с родными [14, с. 193–194].

<sup>10</sup> Без этой молитвы и согласия «владыки гор» покойника не подымешь, его не сдвинуть с места. Считалось, что когда несут хоронить погибшего, нельзя плакать, иначе он станет тяжёлым или гром поразит плачущего. Чтобы найти и взять душу погибшего, приносят новый козий бурдюк, вешают на шёлковом шнурке у места гибели и играют тот же ритуальный наигрыш на свирели, прося душу соединиться с телом [14, с. 193].

<sup>11</sup> Звукозапись А. Т. Шортанова в ауле Коше-Хабль Хабезского района КЧР (1949) от исполнителя Нуха Кондохова (р. 1878; камыль). Фонотека ИГИ КБНЦ РАН № 86/6.

<sup>12</sup> Звукозапись З. П. Кардангушева в Нальчике (1961) от исполнителя Зарамука Патуровича Кардангушева (1918–2008; голос). Фонотека ИГИ КБНЦ РАН, № 46/12.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белл Дж. Дневник пребывания в Черкессии в течение 1837, 1838, 1839 гг. // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / сост., ред. перев., введ., вступит. ст. к текстам В. К. Гарданова (далее АБКК). Нальчик, 1974. С. 458–530.

2. Бесс Ж. Ш. Путешествие в Крым, на Кавказ, в Грузию, и Армению, Малую Азию и в Константинополь в 1829 и 1830 гг. // АБКК. С. 329–352.

3. Гучева А. В., Гучева Ф. В., Эфендиев Ф. С., Марченко О. А., Жаппуева Л. Х., Мидова М. К. Историко-культурная реконструкция обрядовой культуры черкесов (адыгов). Сакральная составляющая и этнические компоненты в звучании обряда (по письменным, фольклорным и этнографическим источникам) // Всеобщая история. М., 2016. № 3. С. 32–54.

4. Инал-Ипа Ш. Д. Вопросы этнокультурной истории абхазов. 2-е изд., перераб. и доп. Сухум: Дом печати, 2011. Т. 3. 688 с.

5. Интериано Дж. Быт и страна зихов, именуемых черкесами. Достопримечательное повествование // АБКК. С. 43–52.

6. Кучмезова М. Ч. Соционормативная культура балкарцев: традиции и современность. Нальчик: Эль-Фа, 2003. 213 с.

7. Лавров Л. И. Доисламские верования адыгей-

цев и кабардинцев // Избранные труды по культуре адыгов, карачаевцев, балкарцев. Нальчик, 2009. С. 197–236.

8. Малкондуев Х. Х. Балкаро-карачаевская мифология // Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев. Т. 1. Мифологические и обрядовые песни и наигрыши. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2015. С. 15–23.

9. Мачавариани Д., Бартоломей И. Нечто о Самурзакани // Записки Кавказского отдела Русского географического общества. Тифлис, 1864. Вып. 6. С. 74–83.

10. Монпере Ф. Д. Путешествие по Кавказу, к черкесам и абхазцам, в колхидию, Грузию, Армению и в Крым // АБКК. С. 435–457.

11. Путилов Б. Н. Миф – обряд – песня Новой Гвинеи. М.: Наука, 1980. 384 с.

12. Тебу де Мариньи Ж. В. Путешествия в Черкессию // АБКК. С. 291–321.

13. Хашба И. М. Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми: Алашара, 1967. 240 с.

14. Чурсин Г. Ф. Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми: Абхазское гос. изд-во, 1957. 263 с.

15. Шортанов А. Т. Древнеадыгский песенный фольклор и мифология // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов: в 3 т. / под ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1980. Т. 1. С. 27–32.

## REFERENCES

1. Bell J. Dnevnik prebyvaniya v Cherkessii v techenie 1837, 1838, 1839 gg. [Diary of my Sojourn in Circassia in 1837, 1838 and 1839]. *Adygi, balkarsy i karachaevtsy*

*v izvestiyakh evropeyskikh avtorov XIII–XIX vv.* (ABKIE) [Circassians, Balkars and Karachai in Reports of 18th and 19th Century European Authors]. Editing, Revision of

Translations, Introduction and Introductory Articles to the texts by V. K. Gardanov. Nalchik, 1974, pp. 458–530.

2. Bess Zh. Sh. Puteshestvie v Krym, na Kavkaz, v Gruziiyu i Armeniyu, Maluyu Aziyu i v Konstantinopol' v 1829 i 1830 gg. [Journey to Crimea, the Caucasus, Georgia and Armenia, Asia Minor and Constantinople in 1829 and 1830]. *ABKIE*. pp. 329–352.

3. Gucheva A. V., Gucheva F. V., Efendiev F. S., Marchenko O. A., Zhappueva L. H., Midova M. K. Istoriko-kul'turnaya rekonstruktsiya obryadovoy kul'tury cherkesov (adygov). Sakral'naya sostavlyayushchaya i etnicheskie komponenty v zvuchanii obryada (po pis'mennym, fol'klornym i etnograficheskim istochnikam) [Historical and Cultural Reconstruction of the Ritual Culture of the Circassians (Adygs). The Sacred Component and Ethnic Components in Sounds of Rituals (in Writing, Folklore and Ethnographic Sources)]. *Vseobshchaya istoriya* [General History]. 2016, No. 3, pp. 32–54.

4. Inal-Ipa Sh. D. *Voprosy etnokul'turnoy istorii abkhazov* [Questions of the Ethno-Cultural History of the Abkhazians]. 2nd Edition, Revised and Enlarged. Volume 3. Sukhum: Dom pechati, 2011. 688 p.

5. Interiano Dzh. Byt i strana zikhov, imenuemykh cherkesami. Dostoprimechatel'noe povestvovanie [The Life and the Country of the Zikhs, known as Circassians. Noteworthy Narrative]. *ABKIE*, pp. 43–52.

6. Kuchmezova M. Ch. *Sotsionormativnaya kul'tura balkartsev: traditsii i sovremennost'* [The Social Normative Culture of the Balkars: Tradition and Modernity]. Nalchik: El-Fa, 2003. 213 p.

7. Lavrov L. I. Doislamskie verovaniya adygeytsv i kabardintsev [The Pre-Islamic Beliefs of the Adygeians and Kabardinians]. *Izbrannye trudy po kul'ture adygov, karachaevtsev, balkartsev* [Selected Works on the Culture of the Circassians. Karachai and Balkars]. Nalchik, 2009. pp. 197–236.

8. Malkonduev Kh. Kh. Balkaro-karachaevskaya mifologiya. Antologiya narodnoy muzyki balkartsev i karachaevsev [Balkarian and Karachaian Mythology. Anthology of Balkarian and Karachaian Folk Music]. *Mifologicheskie i obryadovye pesni i naigryshi* [Mythological and Ritual Songs and Instrumental Tunes]. Volume 1. Nalchik, 2015, pp. 15–23.

9. Machavariani D., Bartolomey I. Nechto o Samurzakani [Some Information on Samurzakan]. *Zapiski Kavkazskogo otdela Russkogo geograficheskogo obshchestva* [Notes of the Caucasian Department of the Russian Geographical Society]. Issue 6. Tiflis, 1864, pp. 74–83.

10. Monpere F. D. Puteshestvie po Kavkazu, k Cherkesam i Abkhaztsam, v Kolkhidiyu, Gruziiyu, Armeniyu i v Krym [Journey to the Caucasus, to the Circassians, the Abkhazians, to Colchis, Georgia, Armenia, and Crimea]. *ABKIE*, pp. 435–457.

11. Putilov B. N. *Mif – obryad – pesnya Novoy Gvinei* [Myth – Ritual – Song of New Guinea]. Moscow: Nauka, 1980. 384 p.

12. Thebou de Marigny, j. V. Puteshestviya v Cherkesiyu [Travels to Circassia]. *ABKIE*, pp. 291–321.

13. Khashba I. M. *Abkhazskie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Abkhaz Folk Musical Instruments]. Sukhumi, 1967. 240 s.

14. Chursin G. F. *Materialy po etnografii Abkhazii* [Materials on the Ethnography of Abkhazia]. Sukhumi: Abkhazian State Publishing, 1957. 263 p.

15. Shortanov A. T. Drevneadygskiy pesennyi fol'klor i mifologiya [Ancient Adyg Folk Songs and Mythology]. *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov* [Folk Songs and Instrumental Melodies of the Circassians]. Edited by E.V. Gippius. In 3 Volumes. Volume 1. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1980, pp. 27–32.

### Структура и музыка черкесского (адыгского) похоронного обряда «Псыхэгъэ» («Плач над водой»)

Статья посвящена специальному черкесскому (адыгскому) обряду «Псыхэгъэ» («Плач над водой»), связанному с поисками души утонувшего. Он является наиболее типичным и репрезентативным для черкесской (адыгской) инструментальной традиции, где одну из главных функций выполняет старинный музыкальный инструмент *камьль*. Инструмент наделили сакральной силой, имеющей божественное происхождение и прокладывающей границу между человеческим первопредком и божествами. Авторы выделяют в обряде триаду: *субъект* (инструментальный наигрыш) – *реципиент* (покровитель, божество) – *объект* (человек, с которым произошёл несчастный случай). Взаимодействие указанных компонентов обусловило структуру обряда как своеобразную систему, рассматриваемую в статье. Выделили три её уровня: *А* – *камьлятиша*, исполняющий ритуальный наигрыш-обращение, *В* – покровитель обряда богиня вод Псыхо-Гуаша и бог души Псатха, *С* – утонувший человек, ради которого обращаются к покровительнице.

Ритуальный наигрыш «Псыхэгъэ» имеет ряд архаических особенностей, связанных композиционной структурой и манерой исполнения. Он основан на подвижных интонационных стереотипах с опорой на сакральную и образную монопрограммность. Не менее важную роль играет моноформульный тип инструментального вариационного развития.

Попытка реконструкции структуры обряда «Псыхэгъэ» предпринята впервые. При его анализе прослеживается взаимодействие мифа, музыки и слова.

**Ключевые слова:** музыкальный фольклор черкесов (адыгов), «Псыхэгъэ», обряд поиска души утонувшего, «Плач над водой», *камьль*.



## The Structure and the Music of the Circassian (Adyghe) Funeral Rite “Psyheg’e” (“Lamentation under Water”)

The article is devoted to a special Circassian (Adyghe) ceremonial rite, the “Psyheg’e” (the “Lamentation under Water”), dealing with the search for the soul of the deceased. It presents the most typical and representative for the Circassian (Adyghe) instrumental tradition, where one of the chief functions is played by the historical musical instrument, the *kamyl*. The instrument was endowed with sacred power, possessing divine origin and interlaying the boundary between the human primary ancestors and deities. The authors accentuate within the rite a triad: the *subject* (the instrumental tune) – the *recipient* (the protector or deity) – the *object* (the person with whom the misfortune occurred). The interaction of the indicated components stipulated the structure of the rite as a peculiar system, which is examined in the article. All three of its levels have been accentuated – *A* – *kamyl’apsha*, who performs the ritual melody of addressing, *B* – the protector of the rite, the goddess of the waters of Psycho-Guasha and the god of the soul Psat’ha, *C* – the drowned man for whose sake the protecting goddess is addressed.

The ritualistic tune “Psyheg’e” possesses a set of archaic peculiarities connected by a compositional structure and manner of performance. It is based on movable intonational stereotypes with a reliance on the sacred and image-bearing mono-programmatic qualities. No less important a role is played by the mono-formula type of instrumental variant development.

The attempt of reconstruction of the structure of the rite “Psyheg’e” has been undertaken for the first time. In its analysis the interaction of myth, music and the word is traced out.

**Keywords:** musical folklore of the Circassians (Adyghe), “Psyheg’e,” the ceremonial rite of search for the soul of the deceased, “Lamentation under Water,” *kamyl*.

### Гучева Анджела Вячеславовна

ORCID: 0000-0001-8683-9189

кандидат исторических наук,  
доцент кафедры истории и теории музыки  
Северо-Кавказского государственного института  
искусств, старший научный сотрудник  
Сектора адыгского фольклора  
Института гуманитарных исследований  
Кабардино-Балкарского научного центра  
Российской академии наук  
*E-mail: anggucheva@mail.ru*  
Северо-Кавказский государственный  
институт искусств  
Нальчик, 360000 Российская Федерация

### Гулиева (Занукоева) Фаризат Хасановна

ORCID: 0000-0001-8883-4613

кандидат филологических наук,  
научный сотрудник сектора  
Карачаево-Балкарского фольклора  
Отдела Балкарской филологии  
*E-mail: gfariza37@mail.ru*  
Институт гуманитарных исследований  
Кабардино-Балкарского научного центра  
Российской академии наук  
Нальчик, 360000 Российская Федерация

### Angela V. Gucheva

ORCID: 0000-0001-8683-9189

PhD (Historical Sciences),  
Associate Professor at the Department of Music  
Theory and Music History of the Northern Caucasus  
State Institute for the Arts,  
Senior Research Assistant of the Sector for Adyg  
Folklore of the Institute for Humanitarian Research  
of the Kabardinian-Balkarian Research Center  
of the Russian Academy of Sciences  
*E-mail: anggucheva@mail.ru*  
Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv  
Northern-Caucasus State Institute for the Arts  
Nalchik, 360000 Russian Federation

### Farizat Kh. Guliyeva (Zanukoyeva)

ORCID: 0000-0001-8883-4613

PhD (Philological Sciences)  
Research Assistant at the Sector for Karachayevian  
and Balkarian Folklore of the Department  
of Balkarian Philology  
*E-mail: gfariza37@mail.ru*  
Institut gumanitarnykh issledovaniy  
Kabardino-Balkarskogo nauchnogo tsentra  
Rossiyskoy akademii nauk  
Institute for Humanitarian Research  
of the Kabardinian-Balkarian Research Center  
of the Russian Academy of Sciences  
Nalchik, 360000 Russian Federation





А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.027-032

## ФОНОСФЕРА МЕГАПОЛИСА КАК ФЕНОМЕН ЗВУКОВОГО СИНТЕЗА: К ПРОБЛЕМЕ ЭКОЛОГИИ АУДИАЛЬНОЙ СРЕДЫ

Современный мегаполис часто сравнивают с джунглями, основанием данной метафоре служит повышенная опасность, которой человек подвергается, находясь в этих пространствах, каждое из которых в высшей степени агрессивно по отношению к нему. Разнятся лишь источники опасности: в джунглях – это реальная возможность стать жертвой пищевой цепочки, в мегаполисе – психологический прессинг среды, пагубной для здоровья, а нередко и жизни. В триаде факторов, негативно воздействующих на человека в городе, – шум, скорость и плотность населения. На первом плане стоит шум, являющийся звуковым феноменом, что обусловлено остротой слухового восприятия. Ощущение комфорта среды обитания в аудиальном плане генетически связано с тишиной и со звуками природного мира (не считая аномальных – ураганного ветра, извергающейся лавы и пр.). Этот своего рода эталон экологически чистой звуковой среды в пространстве мегаполиса сегодня полностью утрачен. Цивилизация привнесла в некогда реальный мир покоя и гармонии мощные звуковые послы множества искусственно созданных источников звука, сопровождающих бытие человека в любой, даже весьма удалённой от городского центра точке. Очевидно, что издержки технического процесса прямо коснулись не только природной экологической среды, но среды культурной, частью которой является звуковой контент современного города.

Напомним, что начало изучению экологии культуры было положено Д. С. Лихачёвым. В широком смысле под экологией культуры учёный понимал «всё культурное наследие человечества» – совокупность артефактов, требующих сохранения. Сравнивая метафорически культуру с домом человека (от греч. *oikos* – жилище), учёный указывал, что «заботы экологов должны распространяться не только на условия, в которых живёт человек в природе, но и на условия,

в которых человек существует в создаваемой им культуре» [7, с. 91]. Отталкиваясь от архетипа «дом», он применяет к культуре категорию *удобства*, отмечая, что «культура может быть более высокой и менее высокой, культура может быть более удобной для жизни и менее удобной [курсив мой. – А. К.]» [там же, с. 92]. Очевидно, что говоря об удобстве, автор имел в виду «менее высокий», но не менее значимый для человека срез, именуемый культурой повседневности, важной частью которой является звук.

Человек живёт в мире звуков, слуховое сознание – наряду со зрением и иными рецепторами, определяет глубину его восприятия и остроту переживаний, поскольку среда его жизнедеятельности многосоставна. Её комфортность определена не только качеством воздушных масс или визуализируемыми объектами, но в большой мере звуковой составляющей, активно воздействующей как на физиологию человека, так и на его нравственную сущность.

Напомним: Д. С. Лихачёв неоднократно отмечал, что экология природы и экология культуры тесно связаны, «ибо человек не противопоставлен природе, а составляет собой часть природы» [там же]. В силу этого он зависим от качества экологической среды – и природной, и культурной. Как биологическое существо – страдает от нарушения экологического равновесия природного мира, но не менее отрицательным оказывается для него нарушение баланса аудиальной среды жизнедеятельности – важной составляющей экологии культурного пространства жизни. И это негативное воздействие не ограничено нравственными патологиями, в большой мере оно влияет на здоровье, где наиболее уязвимыми оказываются слуховое восприятие и психическое равновесие субъекта.

Понимая под аудиальной средой звуковой континуум, окружающий человека, обозначим его термином М. Е. Тараканова *фоносфера*, о сути которого учёный говорил, что это часть

«ноосферы», «...некая природно-социальная целостность, находящая выражение в структурно организованных звуковых колебаниях в их акустической непосредственно воспринимаемой форме, и в форме неслышимой, где звуковые колебания преобразованы, модулированы в радиоизлучения» (цит. по: [4, с. 340]). Развивая данную идею, М. Г. Вершинина предлагает близкое к нашему пониманию звуковой среды определение: «Под *фоносферой* понимается звуковой континуум, репрезентированный как на материально-пространственном, так и абстрактном уровнях, заполненный разнотипными биологическими (часто неосознаваемые человеком), техническими и культурно-семиотическими (осознаваемые человеком) звуковыми системами» [1, с. 11]. Эти неосознаваемые, спонтанно воспринимаемые человеком звуковые субстанции, также как и осознаваемые, символически окрашенные и составляют звуковой континуум городского пространства.

Д. С. Лихачёв пишет: «Образ города предстаёт перед нами в двух аспектах: в аспекте синхронии – его внешний облик как наглядная данность, и в аспекте диахронии – восприятие его как истории, как становления культуры» [5, с. 345]. В соответствии с диахроническим срезом можно рассмотреть и фоносферу города, выделив, как минимум, три исторические её модели. Дадим их краткую характеристику.

Древнерусский город был ориентирован на культурно-семиотическое осознание звукового пространства. Его идеальный образ учитывал важность аудиального ландшафта. Человек прошлого был погружён в его гармонию, где ритм бытия означивали колокольные звоны. Действительно, главным «голосом» города был колокол. Звук его, как и образ, был пронизан положительной символикой. В структуре города колокол и колокольные звоны выступали «как мощные гармонизаторы пространства, которые помогали человеку входить в резонанс с гармонией Вселенной, обретать физическое, энергетическое, психическое и духовное здоровье» [8]. Функции колокольных звонов многогранны и достаточно полно описаны в современной литературе. Укажем лишь, что они всегда содержательны. Иеродиакон Роман пишет, что колокола являлись «прекрасной, искусно оформленной звуковой доминантой благочестивого быта наших предков. Звон был также универсальным средством массовой информации. Жители города могли

одновременно и незамедлительно узнавать новости: колокола возвещали о встречах и проводах важных лиц, празднествах, браках и похоронах, отбивали время, сообщали о пожаре, наступлении неприятеля, собирали народ на вече, информировали о чрезвычайных обстоятельствах» [3].

Главными источниками звука, помимо колоколов, были людские голоса, крики животных, звуки природы, а также естественные шумы, возникающие в процессе жизнедеятельности человека (звук шагов, скрип повозок, удары колотушек ночных зрителей и пр.). М. Г. Вершинина характеризует эту группу звучаний как наиболее семиотически нагруженную и относит её к биосферным [1, с. 10]. Таким образом, живя в городе, человек оставался близок природе, в его звуковой картине мира звуки технического происхождения составляли лишь малую часть.

На рубеже XIX и XX веков, с развитием производства и с появлением машинного транспорта звуковая картина городского пространства начинает меняться. В аудиальный ландшафт города активно вплетаются звуки технического происхождения, и хотя до мощных транспортных потоков ещё далеко, их вторжение существенно изменяет фоносферу города. Она становится более насыщенной, «разноголосой» и диссонансной. Появление машин, производимый ими шум и гудки сигнальных устройств актуализирует «группу *технофонации* (технофоносфера), отражая выход человеческого сознания из биосферы в социосферу» [там же, с. 10–11]. Своеобразным историческим документом, зафиксировавшим эти изменения, является уникальная запись, сделанная композитором А. Д. Кастальским под ремаркой: «Отрывок из уличной симфонии, творимой по временам на углу Большой и Средней Кисловки, в Москве, к весне 1910 г.» (пример № 1)<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что запись отражает композиторское восприятие, акцентирующее высотно определённые звуковые константы, она, тем не менее, даёт представление о расширении источников звука, формирующих фоносферу города, а также фиксирует напряжение диссонансного поля, которое образуют несогласующиеся между собой выкрики торговцев и звуковые сигналы машин.

Стремительная индустриализация всего за несколько десятилетий кардинально изменяет аудиальную среду города, трансформировав его в мегаполис: техносфера устанавливает полное господство, акустическое загрязнение среды



## Пример № 1 Запись А. Д. Кастальского



**1st car** **2nd car (far away) (1st moving away)**

**3rd car**

**Man on a cart**  
 Яб. ло. ки, яб. ло. ки, яб. ло. ки... Яб. ло. ки, яб. ло. ки, яб. ло. ки...  
**Tatar**  
 Исеть то. варъ, ку. сить, про. да. вать.  
**Junkman**  
 Старъ, я про. да. вать, ста.

**3rd car (moving away)**

**Peddler with fowl**  
 По. клю. ву, по. клю. ву, по. клю. ву...  
 ку. сить, про. да. вать... Исеть то. варъ... Дичъ, на. ра. бини, ра. бини  
 ра. го. су. ку. ва, ста. ры. хъ, са. бо. го. въ...  
**3rd car (far away)**

**Tatar**  
 Исеть то. варъ...  
 би. ты...  
**With carpets**  
 Исеть то. варъ...  
 Ко. вры по. ло. вые, ко. вры, до. ро. жки...  
**Peddler with fish**  
 Свъ. жи. я ры. ба, по. ты, ры. ба, ры. ба...  
**3rd car** **2nd (far away)** **3rd**

обитания человека достигает границ, угрожающих здоровью. Звуковой хаос складывается из множественных источников как шумового, так и музыкального происхождения. Машинизация городского пространства приводит к пороговым значениям шумовых эффектов, производимых мощными транспортными потоками, кульминирующими в часы пик<sup>2</sup>. Следствием акустических стрессов становятся раздражительность, беспокойство, нарушение сна, потеря слуха.

Благодаря техническим средствам музыка тоже становится элементом звукового хаоса даже в местах, исконно предназначенных для отдыха, например, в садах и парках. Просканируем звуковой ландшафт одного из крупнейших парков города-миллионника – «Парк имени Николая Островского» в Ростове-на-Дону. При входе посетителя встречают причудливые голоса, доносящиеся из-за ограждения внушительного фрагмента лесного массива, отданного под зону «динозавров»: исполинские муляжи древних животных издают разнообразный искусственно воссозданный рёв вымерших жителей плане-

ты. Но это лишь прелюдия. Аудиальные впечатления усиливаются по мере приближения к центральной части парка, в которой работают аттракционы и многочисленные кафетерии. Последние, располагаясь на расстоянии не более 15–20 шагов друг от друга, усиленно маркируют себя посредством музыки: летняя кафе-пивная «Балтика» – роком, кафе «Натали» – попсой, а в заведении с трогательным названием «От души» зазывно звучит Верка Сердючка. Между этими активно конкурирующими по силе громкости звуковыми потоками разъезжает детский трамвайчик, развлекающий маленьких пассажиров песенкой крокодила Гены. Некоторые стационарные карусели также озвучены – либо музыкально, либо сигнально, или имитируют реальные звуки: машинки – машин, вращающиеся самолётики – самолётов. А ещё звуки стрельбы из тира и дартс, мишенью которого являются взрывающиеся шарики. Парковой «партитурой» такого толка может позавидовать любой композитор-авангардист. У находящегося же в эпицентре этих звуковых вихрей субъекта складывается сложная дисгармоничная, но при этом гипердинамичная звуковая картина, в которой музыка в силу множественных звуковых наслоений переведена в категорию шума. Это ли не яркий пример акустического загрязнения пространства?

Благодаря развитию технических средств музыка становится достоянием улицы. Громящие низкие частоты автомобильных звуковоспроизводящих систем, перекрывающие шум транспорта, заставляют ужаснуться при мысли о людях, сидящих в салоне автомобиля. Звуковые призматыроны, телефонные сигналы сотовых, аудиальное оформление витрин вкупе с шумовым фоном создают прессинг городского пространства. Житель мегаполиса, ежедневно погружаясь в эту привычную для него среду, не осознает её как чужеродную. Отрицательное её воздействие становится ощутимым лишь со временем, начинаясь с малого: порог звуковой чувствительности снижается, притупляя слуховое восприятие. В массивах доминирующих технофоний музыка перестаёт восприниматься как акт коммуникации, в лучшем случае она становится фоновым элементом, если не звуковым мусором. Предвидя эти процессы, М. Е. Тараканов писал о «загрязнении звуковой среды обитания, о вольном либо невольном воздействии на слух и музыкальное сознание массы людей, захлестнутых потоком разноголосых звучаний,

порой воспринимаемых как своего рода ритмизованный шум, остающийся за порогом осмысленного восприятия» [9, с. 36].

Средством, позволяющим создать иллюзию изоляции от хаотичного звукового прессинга улиц, бегства в свой индивидуальный мир звучаний, выбор которых предопределяется самим субъектом, становятся наушники, транслирующие посредством плееров или телефонных устройств избранную звуковую информацию прямо в слуховой аппарат человека. Однако физический вред такого способа «спасения» от воинствующего звукового потока превышает эффект мнимой изоляции.

Звуковой хаос, воспринимаемый ежедневно в неограниченных объёмах, формирует звуковую картину мира человека, она оказывается перенасыщенной и дисгармоничной. Таков, к сожалению, результат отслеженных эволюционных изменений. Очевидно, что движение общества по пути технического прогресса за последние два столетия кардинально изменило аудиальную среду города, направив траекторию её развития от биосферы к техносфере. Каков же результат отслеженных эволюционных изменений?

Фрагментарность звуковой картины мира, формируемой аудиальной средой мегаполиса, предрасполагает к рассеянности внимания, создавая привычку отбрасывать любую звуковую информацию, в том числе и музыкальную, в раздел фоновой, то есть вторичной. На физиологическом уровне длительное превышение зву-

ковых порогов восприятия приводит не только к притуплению слуховых рецепторов и психической нестабильности, но и к потере способности дифференцированно воспринимать потоки звуковой информации, которую мозг считает как фоновое-шумовое поле, а не как интонационно-смысловые послылы. Для массового слушателя такая ориентация предопределяет вкусовые музыкально-стилевые предпочтения, лежащие далеко за пределами длительно интонируемых смыслов, присущих академическому музыкальному искусству. Осмысленность звуковой информации пространства города, осознаваемого как составляющая музыкальной традиции быта, часть ритуально-обрядового жизненного цикла человека, сменяется господством аудиального беспорядка, где музыка – одна из составляющих потока звукового «мусора».

Острота проблемы подводит к осознанию необходимости системной работы над аудиальной средой, которая окружает человека в мегаполисе и имеет следствием искажение слуховых и различных представлений о мире, затруднённую восприятия нормальных интонационных послылов и т. п. Очищение аудиальной среды города – насыщение его пространства природными и музыкальными реалиями высокой художественной пробы – задача особой социокультурной значимости, решение которой – в совместной работе муниципальных служб, инженеров по устранению техношумов, звукорежиссёров и звуковых дизайнеров.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Янчук Н. А. Выкрики и наигрыши // Труды музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 2. М., 1911. С. 8.

<sup>2</sup> Уровень шума в 20–30 дБ практически безвреден для человека, 130 дБ – уровень болевого поро-

га. Сопоставим по возрастающей шкале воздействия шумов и звуков, ежедневно поглощающих жителей мегаполиса: уличные бытовые шумы – 55 дБ, речь и шум большого супермаркета – 60 дБ, легковые автомобили – 77 дБ, автобусы 80 дБ, ж/д и воздушный транспорт – 100 дБ [2].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинина М. Г. Экспликация фоносферы в русской фоносемантической звуковой картине мира (на материале пермских говоров): автореферат дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2013. 20 с.

2. Драгун О. Н. Шум и его воздействие на организм. URL: <http://festival.1september.ru/articles/551712/> (Дата обращения: 14.05.2016).

3. Иеродиакон Роман. О сущности русского колокольного звона. «Звучащая икона»: доклад на Симпозиуме, посвящённом русским колоколам. Гарвардский университет (США), 1–2 июня 2008. URL: [http://www.danilovbells.ru/bellsonrussia/articles/dyh\\_kolokolnogo\\_zvona\\_i\\_zvuchani.html](http://www.danilovbells.ru/bellsonrussia/articles/dyh_kolokolnogo_zvona_i_zvuchani.html) (Дата обращения: 13.05.2016).



4. Имамутдинова З. А. К явлению фоносферы и музыкально-звукового мира мусульманского города // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М. Е. Тараканова. М., 2012. С. 340–358.
5. Лихачёв Д. С. Образ города // Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992. С. 331–359.
6. Лихачёв Д. С. Экология культуры // Заметки о русском. М., 2014. С. 88–103.
7. Лихачёв Д. С. Экология культуры // Русская культура. СПб., 2000. С. 91–101.
8. Символизм: язык символов – язык вечности. Колокола – гармонизаторы пространства. URL: <http://www.symbolizm.ru/index.php/simvolizm-zvuka/236-bellharmony>. (Дата обращения: 13.05.2016).
9. Тараканов М. Е. Музыкальное пространство и звуковая среда обитания // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М. Е. Тараканова. М., 2012. С. 32–37.
10. Allen A. Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology // *Journal of the American Musicological Society*. 2011. Volume 64 (2), pp. 391–394.
11. Clover C. Listening in the City. *Antennae // The Journal of Nature in Visual Culture*. 2013. Volume 27, pp. 19–30.
12. Farina A. *Soundscape ecology: Principles, patterns, Methods and Applications*. Dordrecht, Holland: Springer, 2014. 315 p.
13. Krims A. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge, 2007. 248 p.
14. Magen A. Australian Forum of Acoustic Ecology Soundscape // *The Journal of Acoustic Ecology*. 2009. No. 9 (1), p. 2.
15. Schafer R. *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf, 1977. 301 p.



## REFERENCES



1. Vershinina M. G. *Eksplikatsiya fonosfery v russkoy fonosemanicheskoy zvukovoy kartine mira (na materiale permskikh govorov): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Explication of Phonosphere in the Russian Phonosemantic Sound Picture of the World (On the Materials of the Dialects of the Perm Region): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Perm, 2013. 20 p.
2. Dragun O. N. *Shum i ego vozdeystvie na organizm* [Noise and its Influence on the Organism]. URL: <http://festival.1september.ru/articles/551712/> (14.05.2016).
3. Ierodiakon Roman. *O sushchnosti russkogo kolokol'nogo zvona. «Zvuchashchaya ikona»: doklad na Simpoziume, posvyashchennom russkim kolokolam. Garvardskiy universitet (SShA), 1–2 iyunya 2008* [Concerning the Substance of the Russian Bell Chime. “The Sounding Icon”: Report of the Symposium dedicated to Russian Bells. Harvard University (USA), 1–2 June 2008]. URL: [http://www.danilovbells.ru/bellsonrussia/articles/dyh\\_kolokolnogo\\_zvona\\_i\\_zvyuchani.html](http://www.danilovbells.ru/bellsonrussia/articles/dyh_kolokolnogo_zvona_i_zvyuchani.html). (13.05.2016).
4. Imamutdinova Z. A. K yavleniyu fonosfery i muzykal'no-zvukovogo mira musul'manskogo goroda [Concerning the Phenomenon of the Phonosphere and the Audio-Musical World of a Muslim City]. *Zvukovaya sreda sovremennosti: sb. st. pamyati M. E. Tarakanova* [The Sound Environment of the Modern Age. A Collection of Articles in Memory of M. E. Tarakanov]. Moscow, 2012, pp. 340–358.
5. Likhachev D. S. *Obraz goroda* [The Image of the City]. *Russkoye iskusstvo ot drevnosti do avangarda* [Russian Art from Ancient Times to the Avant-garde]. Moscow, 1992, pp. 331–359.
6. Likhachev D. S. *Ekologiya kul'tury* [The Ecology of Culture]. *Zametki o russkom* [The Notes about Russian Features.]. Moscow, 2014, pp. 88–103.
7. Likhachev D. S. *Ekologiya kul'tury* [The Ecology of Culture]. *Russkaya kul'tura* [Russian Culture]. St. Petersburg, 2000, pp. 91–101.
8. *Simvolizm: yazyk simvolov – yazyk vechnosti. Kolokola – garmonizatory prostranstva* [Symbolism: the Language of Symbols is the Language of Eternity. Bells are Harmonizers of Space]. URL: <http://www.symbolizm.ru/index.php/simvolizm-zvuka/236-bellharmony>. (13.05.2016).
9. Tarakanov M. E. *Muzykal'noye prostranstvo i zvukovaya sreda obitaniya* [Musical Space and the Sound Environment]. *Zvukovaya sreda sovremennosti: sb. st. pamyati M. E. Tarakanova* [The Sound Environment of the Modern Age. A Collection of Articles in Memory of M. E. Tarakanov]. Moscow, 2012, pp. 32–37.
10. Allen A. Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology. *Journal of the American Musicological Society*. 2011. Volume 64 (2), pp. 391–394.
11. Clover C. Listening in the City. *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture*. 2013. Volume 27, pp. 19–30.
12. Farina A. *Soundscape ecology: Principles, patterns, Methods and Applications*. Dordrecht, Holland: Springer, 2014. 315 p.
13. Krims A. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge, 2007. 248 p.
14. Magen A. Australian Forum of Acoustic Ecology Soundscape. *The Journal of Acoustic Ecology*. 2009. No. 9 (1), p. 2.
15. Schafer R. *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf, 1977. 301 p.



### Фоносфера мегаполиса как феномен звукового синтеза: к проблеме экологии аудиальной среды

Цивилизация привнесла в некогда реальный мир покоя и гармонии мощные звуковые послы множества искусственно созданных источников звука. Они формируют агрессивное синтетическое звуковое поле и сопровождают бытие человека. Издержки технического прогресса коснулись не только природной экологической среды, но и среды культурной, частью которой является звуковой контент современного города. Понимая под аудиальной средой звуковой континуум, окружающий человека, автор рассматривает фоносферу города в диахроническом срезе. Выделяются три исторические её модели: древнерусский город; город рубежа XIX и XX веков; современный мегаполис. Исследование последней модели показывает, что звуковой хаос современного городского пространства складывается из множественных источников как шумового, так и музыкального происхождения. В массивах доминирующих технофонаций музыка перестаёт восприниматься актом коммуникации. Звуковая картина мира оказывается перенасыщенной, дисгармоничной, фрагментарной. Провоцируя повышение нервного напряжения и стрессовые состояния, она предрасполагает к рассеянности внимания, создавая привычку отбрасывать любую аудиальную информацию в раздел фоновой, то есть вторичной. Для массового потребителя такая слуховая ориентация предопределяет музыкально-стилевые предпочтения, лежащие за пределами длительно интонируемых смыслов, присущих академическому музыкальному искусству. Осмысленность звуковой информации пространства города, как составляющая музыкальной традиции быта, как часть ритуально-обрядового жизненного цикла человека сменяется господством аудиального хаоса. Профессиональный звуковой дизайн городского пространства – путь к оздоровлению аудиальной экологии города.

**Ключевые слова:** фоносфера, город, экология аудиальной среды, звуковая картина мира.

### The Phonosphere of the Metropolis as a Phenomenon of Sound Synthesis: Concerning the Issue of Ecology of the Audio Environment

Civilization has brought powerful advances of sound from numerous artificially created sources of sound into what was once the world of calm and harmony. They shape an aggressive synthetic field of sound and accompany the life of the human being. The expenditures of technical progress have affected not only the natural ecological environment, but also the cultural environment, part of which is formed by the sound content of the modern city. Comprehending under the term of audio environment the sound continuum surrounding the human being, the author examines the phonosphere of the city in diachronic truncation. Three of its historical models stand out: the ancient Russian city, the city of the turn of the 19th and 20th centuries and the contemporary metropolis. Research of the latter model demonstrates that the sonic chaos of the contemporary urban space is comprised of numerous sources of both noise-related and musical origins. In the massive predominating techno-phonations music ceases to be perceived as an act of communication. The sonic picture of the world ends up being oversaturated, disharmonious and fragmented. Provoking a rise of nervous tension and conditions of stress, it predisposes to absentmindedness, creating the habit of discarding any audio-related information to the background or secondary mode. For the mass consumer such an aural orientation predetermines the musical-stylistic preferences lying beyond the durably intoned meanings inherent to the art of classical music. The meaningfulness of the sound information of the space of the city as a constituent of the musical tradition of everyday life, as part of the ritual-ceremonial life cycle of man gives place to the dominance of audio chaos. A professional sonic design of the urban space presents a path towards the sanitation of the audio ecology of the city.

**Keywords:** the phonosphere, the city, ecology of the audio environment, sound picture of the world.

**Крылова Александра Владимировна**

ORCID: 0000-0003-3718-0810

проректор по научной работе,

доктор культурологии,

кандидат искусствоведения, профессор,

заведующая кафедрой продюсирования

*E-mail: a.v.krilova@rambler.ru*

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

**Alexandra V. Krylova**

ORCID: 0000-0003-3718-0810

Pro-rector for Research,

Dr. Sci. (Culturology), PhD (Arts),

Professor, Head of Department

of Musical Management

*E-mail: a.v.krilova@rambler.ru*

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation

Г. В. РЫБИНЦЕВА

*Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.033-038

## ЛАДОВЫЕ ОСНОВЫ КЛАССИЦИЗМА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЗЗРЕНИЯ XVIII ВЕКА

С тановление художественного стиля, получившего наименование «классицизм», справедливо рассматривается одним из кульминационных моментов истории искусства. В рамках этого стиля были созданы памятники художественной культуры, которые до настоящего времени являются эталонными образцами результатов творческой активности человека. Объяснением высокого статуса классицизма является устремлённость к созданию образа совершенного мира, соответствующего замыслу творящего мир Высшего Разумного Начала. Такая установка полностью отвечала общему умонастроению рассматриваемой эпохи с её преклонением перед Разумом – Божественным и человеческим. «Бог виделся ныне бесконечно удалённым от Вселенной творцом и зодчим и представлялся не столько любящим Своё творение Богом, явившим чудо искупления и руководящим человеческой историей, сколько Верховным Разумом, Первопричиной, что дала начало материальной Вселенной и наделила её неизменными законами, а затем устранилась от какого-либо вмешательства в земные дела», – отмечает Р. Тарнас [5, с. 240].

Мыслители – философы, математики, естествоиспытатели – обратились к познанию Разумно-Божественных начал мироздания с целью привести природу и человечество к состоянию совершенства. Аналогичную задачу решали представители искусства, творившие художественные модели гармоничного, разумно организованного мира, в рамках которого Высшие в своей объективности божественно-математические закономерности совпадают с естественными законами природы. Если в условиях барочного искусства божественное и природное, небесное и земное начала находились в состоянии дисгармонии, то в искусстве классицизма эти две противоположные стороны мироздания пребывают в состоянии нерасторжимого единства и абсолютной гар-

монии, поскольку представляют различные способы реализации Единого Божественного Первоначала.

Мир классицизма пронизан высшей закономерностью. Это утверждение наглядно иллюстрирует изобразительное искусство, которое предлагает вниманию зрителей видимый образ идеального мироздания. Не менее достойное место в ряду искусств занимает музыка классицизма, которая создаёт не визуальный, а звуковой образ, который до настоящего времени остаётся эталоном абсолютной гармонии и высшего совершенства. Произведения венских классиков не теряют своей актуальности, неизменно привлекая повышенный интерес слушательской аудитории и научного сообщества [8; 10; 11; 12]. Но для рождения столь совершенного искусства была необходима не менее совершенная основа. Такую основу составили равномерно темперированный музыкальный строй и возникший на его основе мажоро-минор – единый лад с двумя наклонениями.

Темперированный строй, в рамках которого каждая октава делится на двенадцать равных полутонов, качественно отличается от всех предшествующих звуковысотных систем и, прежде всего, от Пифагорова (пифагорейского) строя, использовавшегося музыкантами на протяжении многих столетий. Основу Пифагорова строя составляют объективные закономерности – соотношения простых чисел: его интервалы образуются в результате пропорционального деления звучащей струны. Такой строй складывается объективно, без участия сознания человека, соответственно, его именуют натуральным или естественным. Принципиальное отличие темперированного строя состоит в том, что это строй искусственный, «сконструированный» человеком. Это результат упорядочивающей деятельности человеческого разума, который в целях «выравнивания» звукового ряда сознательно искажает интервалы натурального

строю, сокращая расстояния между составляющими их звуками.

Каким же образом можно объяснить очевидное преимущество искусственно созданного, нарушающего высшие математические закономерности строя над строем, опирающимся на объективные числовые закономерности? Для ответа на этот вопрос необходимо сопоставить звуковысотные и ладовые системы, лежащие в основе средневековой и новоевропейской музыки.

Пифагоров строй образуется в результате движения от исходного тона по акустически чистым квинтам, поэтому каждый тон может стать основой для полного самостоятельного звукоряда. Отсюда – отсутствие единства, многоэлементность, ещё точнее, многослойность звукового пространства. В таких условиях сложились разнообразные лады, которые принято называть церковными, а также натуральными или естественными, что связано с их широким использованием в народно-песенном музицировании. Качественные различия в интервальном составе церковных ладов позволили в теории и на практике закрепить за каждым из них конкретные нравственные идеи и эмоциональные состояния. Подобно звукорядам Пифагорова строя, церковные лады существовали обособленно друг от друга, не претендуя на статус единой ладовой системы. Соответственно, звуковое пространство музыки Средневековья представляло собой совокупность самостоятельных в структурном и содержательном отношении звукорядов и ладов, своего рода иерархию. Названные особенности звуковысотной организации позволяют утверждать, что она составляла прямую аналогию господствовавшим в общественном сознании эпохи Средневековья представлениям об иерархическом устройстве мироздания. Это мироздание складывалось из разнокачественных уровней – небесного и земного миров, каждый из которых, в свою очередь, имел многоступенчатую (небесную, церковную, социальную) иерархию.

Аналогичные многоуровневому мироустройству звукоряды Пифагорова строя и церковные лады на протяжении длительного периода истории составляли основу профессиональной музыки Европы. Однако с развитием многоголосия и осознанием самостоятельного значения гармонической вертикали стало очевидным несоответствие существующих

реалий потребностям композиторской и исполнительской практики. Возникла насущная необходимость в создании единого звукового пространства, позволяющего осуществлять транспонирование и модуляции не только в ближайшие, но и в достаточно отдалённые тоналности, избегая при этом жёстких созвучий и «очевидных» диссонансов. В создании нового строя участвовали многие выдающиеся мыслители и музыканты – Дж. Ланфранко, В. Галилей, С. Стевин, А. Веркмейстер и др. Наиболее значимый вклад, по-видимому, внесли М. Мерсенн и И. С. Бах: первый дал математическое обоснование нового строя, второй – на практике продемонстрировал его преимущества. Результатом общих усилий стала равномерная темперация, позволившая преодолеть изолированность пифагорейских звукорядов. Характеризуя достоинства нового строя, Т. Н. Ливанова пишет: «С введением равномерной темперации стало возможным использование всех тоналностей мажора и минора, осуществление любых модуляционных планов, применение энгармонизма» [4, с. 67]. Специфика этого искусственного строя с равными расстояниями между всеми звуками позволяет трактовать его как образ единого однородного потенциально бесконечного звукового пространства, имеющего яркую аналогию в сфере изобразительного искусства. Как известно, мастера Возрождения в теории и на практике разработали принципы прямой линейной перспективы, обеспечив пути к изображению пространственной беспредельности в пейзажной живописи классицизма.

Названные художественные новации имеют яркую мировоззренческую параллель: это кардинальный переворот во взглядах на мироустройство, произошедший в общественном сознании на стыке двух великих эпох – Средневековья и Нового времени. Темперированный строй и прямая линейная перспектива входили в обиход в период кардинальных изменений во взглядах на мироустройство, когда средневековая картина замкнутого многоуровневого мира теряла свою актуальность, уступая первенство представлениям о едином беспредельном однородном пространстве Вселенной – пустомместилище бесконечного многообразия предметов и явлений. Символично, что в числе создателей темперированного строя был Винченцо Галилей – отец одного из основоположников нового научного образа Вселенной Галилео Галилея. Не



менее важен и тот факт, что утверждение темперированного строя завершилось именно в XVIII веке, когда усилиями просветителей закрепилось понимание Бога как Высшего Разума, а наличие разума у человека стало рассматриваться как свидетельство его богоизбранности. При этом главной задачей человеческого разума виделось приведение мироустройства в соответствие с законами Разума Божественного: завершить начатое, но незавершённое Богом упорядочение мира, – именно так понимали свою задачу представители философии и науки Просвещения. Одним из путей к такому упорядочению можно считать и равномерную темперацию, которая позволила искусственно усовершенствовать, «выровнять» звуковое пространство, обеспечив ему качества единства, однородности, бесконечности.

Темперированный строй, в свою очередь, стал предпосылкой становления мажоро-минорной ладовой системы, которая характеризуется как единый лад с двумя наклонениями. Окончательно преодолев многообразие натуральных ладов Средневековья, мажоро-минор превратился в строгую систему объединённых квинтовым кругом унифицированных тональностей. «Только на основе равномерной темперации мелодическая ладовая система стала превращаться в ладогармоническую систему, объединяющую не только внутритональные гармонические средства, но, в конце концов, тональности всех степеней родства со всеми присущими им гармоническими средствами», – констатирует Ю. Н. Тюлин [6, с. 66]. При этом важнейшим отличительным качеством мажоро-минорных тональностей стало ясно ощущаемое главенство основного тона, вокруг которого сложилась система тяготений всех остальных элементов: «Самое характерное для любого лада – это главенство основного тона и известная зависимость от него всех остальных тонов» [там же, с. 79].

Переход к преобладанию тональной организации звучаний занял достаточно продолжительный промежуток времени; это был сложный и не всегда прямолинейный процесс, поэтому специфика ладового мышления данного периода до настоящего времени привлекает внимание исследователей [7; 9]. Если в условиях средневековых церковных ладов звуки соподчинялись по принципу модальности, то есть с опорой на звукоряд, а не на отдельный его тон, то тональная организация чётко разграничила звуки на

центр (тонику), устойчивые тоны тонического трезвучия и тональную периферию. Наличие у церковного лада основного тона – финалиса – не означало его абсолютного доминирования: здесь отсутствовала ясная система тяготений; звуки в рамках такого лада обладали значительной самостоятельностью и своего рода равноправием. Поэтому качественное расслоение ступеней лада на устои и неустои, как и выделение абсолютного центра, стали основными отличительными признаками мажоро-минора, который вытеснил устаревшие лады. Неоспоримое главенство мажоро-минора в музыке классицизма отмечает Л. Кириллина: «Одно из свидетельств глубоких перемен, совершившихся в музыкальном мышлении при переходе от эпохи Барокко к классике, – это решительный отказ от рудиментов модальности и построение всей музыкальной системы на основе мажоро-минорного мышления ...» [3, с. 25].

Становление мажоро-минора также имеет очевидные параллели в сфере миропонимания: кардинальные изменения в музыкальном мышлении по времени и по смыслу соответствуют утверждению гелиоцентрической картины мира, которая вытесняла из сознания человечества представления о замкнутой Вселенной с Землёй в качестве абсолютного центра. Новая модель Вселенной включала бесконечное многообразие имеющих собственный центр планетарных систем. По аналогии с такими системами оказалась устроена и тональность: тоника выполняет функцию центральной звезды, а остальные звуки как бы вращаются вокруг неё, напоминая орбитальное движение планет. В результате музыкальное произведение, написанное в одной из мажорных или минорных тональностей, уподобляется Солнечной системе, затерянной в беспредельности звукового пространства темперированного строя, потенциально наполненного многообразием «тонально-планетарных» систем.

Яркость подобных космологических ассоциаций не исключает возможность иной – социальной – интерпретации ладовых основ музыкального классицизма, образы которого принято понимать как высшее художественное проявление гражданственности. Если искусство барокко акцентирует эмоциональные, аффективные, то есть природные проявления человека, то классицизм представляет человека как существо общественное, демонстрируя

его лучшие социальные качества. В этой связи представляется возможным трактовать темперированный музыкальный строй как образ единого в своем равенстве перед Богом человечества, организованного в социальные и государственные структуры, в рамках которых каждый занимает отведённое ему Богом место и чётко исполняет предписанные свыше обязанности. Подобный опыт «социальной» интерпретации музыки представлен в трудах Т. Адорно, который указывал на общность существующих в один и тот же период истории музыкальных и социальных структур: «Организованность произведений искусства заимствована у общественной организации...», – писал он [1, с. 185]. Согласно Адорно, музыкальное искусство, подобно философии воссоздает дух своего времени, поэтому «историческое преобразование музыкального материала постоянно отражает, запечатлевает следы изменений в обществе – даже если музыка и общество не знают друг о друге или враждуют» [2, с. 83].

Действительно, столь характерная для мажоро-минора функционально-смысловая дифференциация звуков во многом аналогична системам государственного устройства и социальным структурам рассматриваемого времени с их тяготением к единовластию и жёсткой сословной определённости. Если допустить возможность аналогий между тональностью и структурой идеального (с точки зрения рассматриваемого времени) общества, тогда тонику можно уподобить его абсолютному центру – монарху, устойчивые тоны тонического трезвучия – близкому окружению монарха (аристократии), а ладовую периферию (неустойчивые тоны) – низшим социальным сословиям. Такая «социальная» интерпретация мажоро-минора представляется не менее убедительной, нежели «природное» ее истолкование. Неслучайно расцвет искусства классицизма (сложившегося на территории Италии) состоялся именно во Франции – стране образцового абсолютизма.

Уместно вспомнить символическую для французской монархии фигуру Людовика XIV, который уподоблялся абсолютному центру не только своего государства, но и всей Вселенной. В его лице слились воедино Божественное (помазанник Божий), природное (Король-Солнце) и социальное («Государство – это я») начала. Не менее показателен в этом плане и нарастающий от XVII к XVIII веку интерес европейских

мыслителей к социально-политической проблематике (достаточно вспомнить труды Т. Гоббса, Дж. Локка, Ж.-Ж. Руссо и многих других представителей французского Просвещения). Время появления классических трудов, объясняющих возникновение общества и государства, а также разработки многочисленных проектов построения идеального социума совпадает с утверждением темперированного строя и мажоро-минора в музыкальном искусстве классицизма. На эти соответствия указывает и Л. Кириллина: «Иногда, когда слушаешь и анализируешь классическую музыку или читаешь трактаты того времени, создаётся ощущение, будто утопическая мечта мыслителей Просвещения об идеальном государстве, в котором бы органично соединились преимущества монархического, аристократического и республиканского строя, осуществилась в структуре классической функциональной тональности» [3, с. 39].

Действительно, вся логика движения музыкальной мысли, а, соответственно, музыкальных звучаний в условиях мажоро-минорной ладовой системы, может быть истолкована как утверждение единоначалия, единовластия в религиозном, естественнонаучном (космологическом) и социальном аспектах. Если в искусстве барокко предпочтительными оказываются первые два (религиозный и природный), то социальный аспект выдвигается на первый план именно в произведениях классицизма. Можно утверждать, что музыкальный классицизм (подобно классицизму литературному, живописному и т. д.) своими средствами служил утверждению преобладавшей в европейских государствах формы правления, то есть монархии. Это утверждение вовсе не означает, что все представители музыкального классицизма были убежденными монархистами, но в их сознании (как и в сознании человечества в целом), по-видимому, господствовала убеждённость в необходимости единого абсолютного центра на всех уровнях мироздания, будь то божественный мир, природа (космос) или же социум. Только наличие такого центра, согласно апологетам просвещённой монархии, позволит обеспечить совершенный миропорядок, о котором грезилось человечеству эпохи Просвещения.

В заключение следует констатировать, что переход к новому строю и тональной организации звуков, завершившийся в музыкальном искусстве XVIII века, составил художественную



параллель становлению нового миропонимания в общественном сознании Европы. Специфика равномерно темперированного строя и тональной организации звучаний вызывает ассоциации с научными представлениями о беспредельной Вселенной и гелиоцентрическом мироустройстве, а также с образом идеального – жёстко структурированного социума во гла-

ве с просвещённым монархом. Представленные космологические и социальные аналогии свидетельствуют о том, что ладовые основы музыкального классицизма полностью отвечали центральной мировоззренческой установке эпохи, а именно, убеждённости в Разумно-Божественных основаниях искусства, природы и социума.



## ЛИТЕРАТУРА



1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 202 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
4. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 670 с.
5. Тарнас Р. История западноевропейского мышления. М.: Крон-Пресс, 1995. 448 с.
6. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 224 с.
7. Gallardo C. L. G., Murphy P. «These are the tones commonly used»: The Tones de canto de órgano in Spanish baroque music theory // *Eighteenth-Century Music*. Vol. 13. Issue 1. March 2016, pp. 73–93.
8. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics // *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
9. Grave F. Recuperation, transformation and the transcendence of major over minor in finale of Haydn's string quartet op. 76 no. 1 // *Eighteenth-Century Music*. Vol. 5. Issue 1. March 2008, pp. 27–50.
10. November N. Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95. Cambridge University Press, 2013. 298 p.
11. November N.: Editing Beethoven's Middle-Period Quartets: Performers, Scholars and Sources in Dialogue // *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 31–55.
12. Rosen Ch. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition. W. W. Norton & Company. New York; London, 1997. 533 p.



## REFERENCES



1. Adorno T. *Izbrannoye. Sotsiologiya muzyki* [Selected Writings. The Sociology of Music]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. 202 p.
2. Adorno T. *Filosofiya novoy muzyki* [The Philosophy of New Music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p.
3. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii* [The Classical Style in the Music of the 18th and Early 19th Century. Part 2: The Musical Language and the Principles of Musical Composition]. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.
4. Livanova T. N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda. T. 2* [The History of Western European Music until 1789. Volume 2]. Moscow: Muzyka, 1982. 670 p.
5. Tarnas R. *Istoriya zapadnoevropeyskogo myshleniya* [The History of Western European Thought]. Moscow: Kron-Press, 1995. 448 p.
6. Tyulin Yu. N. *Ucheniye o garmonii* [The Teaching of Harmony]. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p.
7. Gallardo C. L. G., Murphy P. “These are the tones commonly used”: The Tones de canto de órgano. Spanish baroque music theory. *Eighteenth-Century Music*. Vol. 13. Issue 1. March 2016, pp. 73–93.
8. Gon F., Rumph St. Mozart and Enlightenment Semiotics. *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 182–184.
9. Grave F. Recuperation, transformation and the transcendence of major over minor in finale of Haydn's string quartet op. 76 no. 1. *Eighteenth-Century Music*. Vol. 5. Issue 1. March 2008, pp. 27–50.
10. November N. *Beethoven's Theatrical Quartets: Opp. 59, 74 and 95*. Cambridge University Press, 2013. 298 p.
11. November N.: Editing Beethoven's Middle-Period Quartets: Performers, Scholars and Sources in Dialogue. *Ad Parnassum*. Vol. 12. No. 24. October 2014, pp. 31–55.
12. Rosen Ch. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition. W. W. Norton & Company. New York; London, 1997. 533 p.



### Ладовые основы классицизма в контексте мировоззрения XVIII века

Классицизм относится к числу наиболее значимых творческих достижений человечества. Основу сложившегося в искусстве XVIII века музыкального классицизма составили равномерно темперированный строй и мажоро-минорная ладовая система, которые пришли на смену пифагорейскому строю и совокупности средневековых церковных ладов. Эти нововведения явились результатом длительного целенаправленного научного поиска мыслителей и музыкантов по созданию идеального музыкального строя. Это полностью соответствовало общему умонастроению эпохи Просвещения с её преклонением перед Разумом – Божественным и человеческим.

Названные новации составили художественную аналогию образам бесконечного однородного пространства и гелиоцентрической системы мира, которые оттеснили на второй план средневековые представления об иерархическом мироустройстве с Землёй в качестве абсолютного центра. Социальным аналогом перехода к централизации лада и тональной организации звучания можно считать становление французского абсолютизма, а также созданное просветителями учение об идеальном чётко структурированном сообществе равных перед Богом людей во главе с просвещённым монархом.

Представленные в статье космологические и социальные аналогии свидетельствуют о том, что ладовые основы музыкального классицизма полностью отвечали центральной мировоззренческой установке эпохи, а именно, убеждённости в Разумно-Божественных основаниях искусства, природы и социума.

**Ключевые слова:** классицизм, темперированный строй, мажоро-минор, гелиоцентрическая система, социальная структура.

### The Modal Foundations of Classicism in the Context of the World Perception of the 18<sup>th</sup> Century

Classicism presents one of the most significant artistic achievements of humanity. The basis of Classicism formed in the art of music in the 18<sup>th</sup> century was comprised by the equal tempered scale and the major-minor modal system, which succeeded the Pythagorean tuning and the assemblage of the medieval church modes. The aforementioned innovations were the result of a lengthy goal-seeking scholarly search for thinkers and musicians for the end of creating an ideal musical temperament. This corresponded fully to the overall mentality of the epoch of the Enlightenment with its veneration of reason, both Divine and human.

The aforementioned innovations comprised an artistic analogy to the images of the infinite homogenous space and a heliocentric system of the world, which sidelined to the second place the medieval perceptions of a hierarchical world order with the Earth as the absolute center. The socially-conceived analogue to the centralization of the mode and the tonal organization of sound may be conceived to be the formation of French absolutism, as well as the teaching created by the Enlighteners of an ideal concisely structured community of people equal before God ruled by an enlightened monarch.

The cosmological and social analogies presented in the article testify to the fact that the modal foundations of musical Classicism corresponded in full to the central world outlook paradigm of the epoch, namely, the conviction of the Rational and Divine foundations of art, nature and society.

**Keywords:** Classicism, the equal-tempered scale, major-minor, the heliocentric system, social structure.

#### Рыбинцева Галина Валериановна

ORCID: 0000-0002-5289-4654

кандидат философских наук,  
заведующая кафедрой социально-  
гуманитарных дисциплин, доцент

*E-mail:* gvrib@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

#### Galina V. Rybintseva

ORCID: 0000-0002-5289-4654

PhD (Philosophy),

Head of the Department of Social and Humanitarian  
Disciplines, Associate Professor

*E-mail:* gvrib@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation



С. А. МОЗГОТ

Адыгейский государственный университет

УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.039-045

## К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ СИСТЕМНЫХ СВОЙСТВ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКЕ

Категория пространства – сложнейшая философская универсалия, которую физики, философы, эстетики, лингвисты и литературоведы изучают в неразрывной связи со временем. Её музыковедческое исследование намеренно осуществляется нами в отрыве одной категории от другой для выявления специфических свойств категории пространства, а также факторов, обеспечивающих целостность её существования в музыке. Основой исследования становятся представления Л. фон Берталанфи о системе как о совокупности элементов, находящихся в определённых отношениях друг с другом и со средой [2, с. 24]. При этом важными для исследования системных качеств категории пространства в музыке, на наш взгляд, являются свойства целостности, функциональности и иерархичности. Целостность определяется «силой» связей элементов внутри системы, которая должна быть выше, чем сила связей элементов системы с элементами внешней среды. Функциональность раскрывает отношения между составляющими системы. Иерархичность выражается тем, что каждый элемент системы может рассматриваться как система; сама система также может рассматриваться как элемент некоторой надсистемы (суперсистемы) [1, с. 38].

Цель статьи – показать имманентные качества существования каждой из подсистем пространства (реального, концептуального, перцептуального) в музыке и обнаружить некоторые общие закономерности, свойственные категории пространства как единой системе. Включение нами системного подхода обусловило сознательный отказ от рассмотрения пространственных подсистем в их привычной последовательности – реальное, перцептуальное, концептуальное пространство, поскольку такая последовательность, на наш взгляд, противоречит действительному существованию и функционированию этой категории в музыке.

Рассмотрим каждое из названных пространств. Реальное пространство звучания му-

зыки вполне закономерно представляется в отечественном музыковедении формой существования материи [11, с. 124]. Для визуальных видов искусства (театра, кино, архитектуры и скульптуры) материальные свойства пространства, выявленные через соотношение массы и пространства, объёма и пространства в большинстве случаев разрабатываются современной наукой [12]. В отношении музыкального пространства его материальность, представленная через специфическую среду бытования, остаётся *terra incognita*.

В данном контексте прозорливым видится высказывание Карлхайнца Штокхаузена: «Я верю, что однажды музыка будет определять архитектуру, а не как то было вплоть до настоящего времени, когда ты вынужден писать музыку для тех залов, которые строят архитекторы» (цит. по: [9, с. 20]). Можно утверждать, что XX век и настоящее время оправдали ожидания мастера. Уникальные модели музыкальной архитектуры, служащие средой бытования произведений музыкального искусства стали отражением универсума музыкальных форм, утверждая в визуальной форме идею Ф. Шеллинга о том, что «архитектура – ...есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка» [13, с. 280].

Один из наиболее ярких примеров – павильон «Филиппс», спроектированный Ле Корбюзье для Всемирной выставки в Брюсселе (1958). Его конструкция представляла девять гиперболических параболоидов, асимметрично соединённых между собой сетью стальных натяжных тросов. Каждый зал и переходы по коридору отделялись друг от друга не только архитектурно, но и музыкально. В зале звучала «Электронная поэма» Э. Вареза. При переходе слушателей по коридору транслировалось произведение Я. Ксенакиса «Concert PH». Звукооператоры распределяли музыку в пространстве при помощи дисков номеронабирателя, пока слушатели передвигались в следующее помещение [9, с. 78].

Идея измерения и отграничения пространства иной организацией музыкального материала разрабатывалась композиторами в музыке и до XX века. Она реализовывалась, например, через смену тонально-ладовых констант путём чередования мажоро-минора, как в «Маленьком гармоническом лабиринте» И. С. Баха. Модель музыкального лабиринта со своими «комнатами»-локусами, отделёнными друг от друга новым гармоническим и тембральным колоритом, подкреплённым цветосемантикой, находим и в опере «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока. Близкий тип структурирования встречаем в Концерте для баяна и камерного оркестра «Лабиринты» В. Королевского<sup>1</sup>.

Можно предположить, что универсальность формообразующих свойств категории пространства, проявляющаяся в схожести конструкций произведений разных видов искусства связана с отражением неких сложившихся в обществе устойчивых концептов, закреплённых в конкретный исторический период и латентно влияющих на организацию пространства в произведениях искусства (см. подробнее: [4, с. 142]). Примером тому служат уникальные геометрические конструкции музыкальных архитектурных объектов и неординарные композиции музыки XX–XXI веков. Например, необычная планировка физического пространства Дома музыки в Хельсинки выражает своеобразную организацию социального взаимодействия, когда вокруг одного сильного лидера кооперируется команда или группа участников. Вокруг большого Концертного зала располагаются восемь меньших по масштабу залов – для оркестра, органа, для камерной музыки, пения, лекций, репетиций и помещения для артистов. Похожую форму организации музыкального пространства можно наблюдать в Третьей фортепианной сонате П. Булеза, форму которой Е. Михалченкова-Спирина сравнивает с Созвездием и Созвездиями-зеркалами, вращающимися вокруг в сферической Вселенной. Соната состоит из 5 частей (формант, согласно Булезу), включая Антифоны, Тропы, Конstellляции, Строфы, Последовательности. Каждая из частей написана в нескольких вариантах. Существует 16 версий расположения одного и того же материала, изменяющих концепцию сочинения в зависимости от исполнительской интерпретации [7, с. 68].

Внутренние помещения Концертного зала Копенгагена (Дания)<sup>2</sup>, спроектированном Ж. Нувелем, размещены в семи разных плоскостях от

2,5 метров под землей и над уровнем земли. Большой зал «парит» над землей, возвышаясь на 10 метров выше тротуара, другие три зала располагаются на разных уровнях по высоте над землей, а меньшие по масштабу залы спроектированы ниже уровня земли. Необычная конструкция помещения создана с учётом музыкальной практики, разнообразия всех форм исполнительского искусства, его стилей и жанров.

Подобная организация приведённых архитектурных образцов напоминает многолинейность полифонической музыки, где каждый голос развивает собственную мелодию, но в целом все голоса (залы) равнозначны. В современной музыке похожую структуру имеет многоканальная музыка, создаваемая с помощью электроакустического оборудования. Таково, например, произведение М. Бэббитта «Филомела» для синтезатора, сопрано соло и записанной и обработанной вокальной партии. Существуют и произведения, где показывается контраст и даже конфликт между паритетными сторонами. Таков Струнный квартет № 1 Э. Картера, где одновременно звучат от четырёх до шести тем. Каждая сохраняет свой темп и по-разному сочетается с другими, воспроизводя особые отношения и характеры ансамблистов.

Принципиальная установка параллельного существования разных частей одного произведения декларируется К. Штокхаузеном в гепталогии «Свет». Композитор считал, что все семь частей его произведения должны идти одновременно «желательно в семи залах на расстоянии нескольких сотен метров друг от друга, но в одном здании. ...В идеале слушатель должен иметь возможность приобщиться к частям “Света” так, как он сам пожелает» (цит. по: [9, с. 22]). Подобное развитие сюжета произведения в симультанном пространстве, по нескольким параллельным линиям, когда воспринимающий сам может выбирать последовательность глав, ход времен и «правила игры», свойствен и литературным произведениям XX века – романам Г. Гессе «Игра в бисер», Х. Кортасара «Игра в классики», Д. Джойса «Улисс».

Взаимосвязь формы произведений искусства с установками общественного сознания, обобщённо сконцентрированными в ярком, художественном образе архитектурного объекта, отличающемся от окружающей утилитарной действительности, позволяет нам сделать вывод, что реальное физическое пространство





существует в восприятии человека неразрывно со смысловым, концептуальным пространством. Доказательством тому служат размышления архитекторов, высказанных по поводу своих творений.

Так, например, замена каменного фасада на форму металлических, раздуваемых ветром серебряных парусов Концертного зала У. Диснея в Лос-Анджелесе (США) спланированного архитектором Ф. Гери<sup>3</sup>, обобщённо выражает смысл, придаваемый американским социумом концепту «музыкальное пространство» в виде пространства, захватывающего приключения, встречи с мечтой, судьбой. Дом музыки в Ольборге (Дания)<sup>4</sup>, построенный архитектурной студией «Химмельблауз», представляет символическое обобщение концепта «музыкальное пространство» через воспроизведение пространственной формы коллективного музицирования – ансамбля музыкальных инструментов. Концертный зал датского архитектора О. Элиассона «Арфа» в Рейкьявике (Исландия)<sup>5</sup> воспроизводит через стеклянную фактуру архитектурного объекта пространственную специфику звучания тембра арфы – звенящего, чистого и прозрачного.

Однако концептуальное пространство представлено здесь в относительно статическом состоянии, сопряжённом с формой произведения. На наш взгляд, оно симультанно связано не только с формой, но и жанром музыкального произведения, хранящим в себе устоявшиеся в обществе модели взаимоотношений и паттерны поведения [16, p. 489].

При этом внутри устоявшихся моделей жанров и форм произведений искусства уже содержатся факторы эстетического риска и неопределённости. По мнению К. Негус и М. Пикеринга, они выражаются в стремлении художников ко всему новому, шокирующему, неожиданному. Это даже является своеобразной нормой выражения социальной критики, радикального вызова и стремления к новому [8, с. 144; 15, p. 10; 14, p. 31]. Исходя из этого, можно предположить, что социальное начало проникает в произведение искусства гораздо глубже и «работает» на уровне концептуального пространства, имманентно организующего форму и жанры, как устойчивые модели культуры эпохи [17, p. 558].

В подобном контексте модели концептуального пространства, на наш взгляд, существуют не только в относительно статической, но и в от-

носительно динамической форме, создающейся путём диалога, как с человеком воспринимающим, так и с самой традицией. Этот диалог актуализируется в творческих процессах, протекающих во времени – интерпретации и перцепции музыкального произведения.

На примере исследования физического пространства музыкальных архитектурных объектов, таким образом, можно сделать вывод, что выбранный вектор исследования перспективен и в отношении понимания специфики концептуального пространства в музыке. Кроме этого, становится очевидным, что для различных подсистем пространства не свойственна иерархически выстроенная вертикаль взаимодействия. Оно осуществляется по другим принципам, например, симультанности, нуждающимся однако в дальнейшем серьёзном исследовании.

С физическим пространством «жизни» музыки самым непосредственным образом связано акустическое пространство, базирующееся на физических закономерностях распространения звука в окружающей среде. Согласно Г. Орлову, акустическое пространство в музыке – это особого рода организованный акустический феномен, встреча с которым «происходит в физическом пространстве – ...общем пространстве предметов, тел, движений и протяжённостей» [10, с. 249]. Орлов также отмечает, что акустическое пространство напрямую опосредовано факторами физического пространства, и в этом контексте представляется, что довольно легко рассчитать наиболее адекватные параметры физического пространства для хорошей акустики. На деле это оказывается не совсем так. Акустикой устанавливаются лишь весьма условные величины для концертных помещений разной функциональности. Для одноцелевых залов музыкальных и оперных театров наиболее подходящей с позиции акустики является овальная форма, поскольку структура начального реверберационного процесса в них охватывает промежуток 20–30 мс, что даёт полностью звучания, сочетаемую с ясной отчётливостью<sup>6</sup>. Для многоцелевых концертных залов, рассчитанных на проведение музыкальных фестивалей, выступлений эстрадных коллективов, вплоть до кинопоказа широкоформатных фильмов, геометрическую форму рекомендуется планировать в виде амфитеатра с оптимальным временем начальных отражений 30–40 мс [3, с. 31].

Кроме выполнения ряда параметров и планирования концертного помещения в соответствии

с золотыми пропорциями, многие акустики замечают, что немаловажным является акустическая настройка помещения. Однако и здесь не всё однозначно. Сложность планирования акустики помещения связана с тем, что далеко не всегда применение одного метода даёт искомым положительный акустический результат. Например, статистический метод идеально помогает рассчитать диффузное звуковое поле в помещении, но не учитывает его форму и особенности звукового поля его каждой отдельной точки. Геометрический метод наиболее полно рассматривает форму помещения и распределение геометрических отражений, однако не принимает во внимание дифракционные явления, неизбежные при отражении звука в реальных помещениях со своими отделочными материалами и декоративными особенностями. Применение волнового метода оперирует возможностями воздушного объёма помещения и его удобно использовать в помещениях простых форм, близких к идеальным пропорциям. В реальности для разнообразных и сложных по формам помещений возможностей метода волнового резонанса оказывается недостаточно, поскольку необходимо учитывать все отражающие и поглощающие поверхности и физические свойства звукового сигнала [6, с. 4–5].

Экспериментальные работы в строительной акустике второй половины XX века показали, что «объективные параметры звукового поля надёжно характеризуют акустику помещений лишь в том случае, когда между ними и субъективными критериями существуют достаточно точные корреляционные связи». Однако, до сих пор «поиск связей субъективных и объективных оценок остаётся предметом исследований» [6, с. 25]. Эти субъективные критерии напрямую зависят от такой сложной динамически изменяющейся системы, как *перцептуальное* пространство человека или отражение органами чувств пространственных и временных характеристик реального мира [11, с. 124]. Изучение субъективных критериев оценки акустики помещений слушателями привело сначала к выявлению 18 критериев, а затем выделению только 8 независимых субъективных критериев. Именно они были разъяснены в словаре субъективных понятий В. Рейхардта: реверберация (гулкость помещения, соответственно восприятию слушателей), ясность, пространственность, громкость, баланс, тембр, общее

акустическое впечатление, мешающие факторы (см.: [6, с. 38]).

Проблема выработки субъективных критериев акустики зала существенно усугубляется, если говорить о самих музыкантах, поскольку до сих пор не существует серьёзных исследований, связанных с акустическими требованиями к концертным залам музыкантов, работающих в разных стилях и жанрах, с учётом разных специальностей. Актуальными на сегодняшний момент являются исследования, соотносящие субъективные впечатления исполнителей от планировки зала, типа сцены, характера организации сценического пространства (например, при нетрадиционном расположении оркестрантов), звуковых условий планшета сцены, наличия аррьерсцены, подземных помещений и многих других [18, р. 288].

Тем самым можно заключить, что акустическое пространство, как особым образом организованная среда существования музыки, связано с физическим пространством не напрямую, а сложной системой корреляций – весьма разветвлённой и нестабильной, зависящей от множества факторов. Акустическое пространство, на наш взгляд, представляет собой открытую, динамически изменяющуюся систему, напрямую сопряжённую с другой, столь же сложной, открытой и динамической системой – перцептуальным пространством человека. Их взаимодействие строится по кругу, основываясь на неаддитивном принципе. Изменение в одной системе приводит к изменению в другой, дополняя возможности системы и привнося в неё совсем другие результаты.

Последнее показывает, что все обозначенные виды пространств взаимопроникают друг в друга, но вместе с тем каждый представляет собственную подсистему, функционирующую по своим имманентным законам, составляя особую целостность категории. Об этом в труде «Музыка как предмет логики» говорил А. Ф. Лосев, показывая, что пространство в музыке – «нечто, исключющее внеположенность. Здесь не исключается качественность и сущность той или иной определенности А, В, С..., но исключается её внеположенность. Будучи даны в слитном и взаимопроникнутом состоянии, эти определенности всегда суть есть нечто нераздельно-единое» [5, с. 237]. Каждая из обозначенных подсистем – реальное, концептуальное, перцептуальное пространство – видится нам собственной Вселенной



со своей системой координат, но наряду с этим гибко взаимодействующей и взаимосвязанной с другими в рамках музыкального произведения.

На сегодняшний день становится актуальным изучение пространства в музыке как системы не только с точки зрения отдельных составляющих, но и восприятия категории пространства в виде целостного феномена. Для взаимодействия составляющих подсистем пространства несвойственна иерархическая вертикаль. Подсистемы взаимодействуют друг с другом более разнообразно, в том числе и попарно, опираясь на разнообразные принципы. Например, для реального и концептуального пространства типична симультанная связь. Связь реального и акустического пространства представляется многомерной, зависимой от множе-

ства корреляций и факторов – от социальной функциональности использования пространства до соотношения его физических величин (ширины, длины, высоты) с особенностями слухового восприятия человека. Акустическое и перцептуальное пространства являются сложными, открытыми, динамически изменяющимися системами, взаимодействующими друг с другом по принципу неаддитивности, когда показатели одной системы на выходе, могут значительно изменить и улучшить параметры другой. Поэтому поиск новых стратегий исследования такой сложной категории от практики к теории и наоборот поможет обнаружить множество других имманентных для подсистем закономерностей и установить специфику их взаимосвязи друг с другом.

*Автор статьи приносит глубокую благодарность научному консультанту – доктору искусствоведения, профессору Людмиле Павловне Казанцевой за помощь в выборе методологических подходов, путей и способов исследования, содействующих пониманию категории пространства в искусстве и музыке; автор выражает признательность членам Лаборатории музыкального содержания Волгоградского института культуры и искусств, содействующих разработке темы пространства в музыке постановкой проблемных вопросов на научно-методических семинарах и конференциях, проводимых Лабораторией.*

## PRIMEЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Королевская Н. В. Композитор Владимир Королевский. «Лабиринты». Концерт для баяна и камерного оркестра. URL: <http://www.musnotes.com/contemporaries/Korolevsky1/> (Дата обращения: 27.07.2016).

<sup>2</sup> См. фото: Концертный зал Дании. Определение Жана Нувеля. URL: <http://www.arcspace.com/features/ateliers-jean-nouvel-dr-чhttp/> (Дата обращения: 16.06.2016).

<sup>3</sup> См. фото: Концертный зал У. Диснея: 10-я годовщина. URL: <http://wdch10.laphil.com/wdch10/wdch/acoustics.html>. (Дата обращения: 30.05.2016).

<sup>4</sup> См.: Более новая история, более старая история. URL: <https://www.dezeen.com/2015/06/19/wolf-d-prix-house-of-music-represents-a-very-simple-powerful-typology-coop-himmelblau-le-corbusier-movie/> (Дата обращения: 30.07.2016).

<sup>5</sup> См.: 25 самых потрясающих концертных залов мира. URL: <http://www.novate.ru/blogs/220315/30520/> (Дата обращения: 03.08.2016).

<sup>6</sup> См.: Ефимов А. П. Три взгляда на акустику помещений // Журнал о профессиональном оборудовании и установке. URL: <http://www.install-pro.ru/archive/008/64-69.shtml> (Дата обращения: 24.08.2016).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Батоврин В. К. Системная и программная инженерия. М.: ДМК Пресс, 2010. 280 с.
2. Берталанди Л. фон. История и статус общей теории систем // Системные исследования. Методологические проблемы. М.: Наука, 1973. С. 20–37.
3. Емельянов Е.Д. Звукофикация театров и концертных залов. М.: Искусство, 1989. 272 с.
4. Казанцева Л.П. Образно-художественный мир М.К. Чюрлениса // Музыкальное содержание: пути исследования. Астрахань: Волга, 2016. С. 120–143.
5. Лосев А. Ф. Самое само: сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.

6. Макриненко Л. И. Акустика помещений общественных зданий. М.: Стройиздат, 1986. 173 с.
7. Михальченкова-Спирина Е. М. Симфоническая драматургия Гии Канчели. М.; Бордо: Музыка, 1997. 202 с.
8. Негус К., Пикеринг М. Креативность. Коммуникация и культурные ценности. Харьков: Гуманитарный центр, 2011. 300 с.
9. Обрист Х. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 215 с.
10. Орлов Г. А. Дерево музыки. СПб.: Композитор, 2005. 440 с.



11. Панкевич Г. И. Проблема анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука. М., 1978. Вып. 3. С. 124–145.
12. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. 299 с.
13. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
14. Ensar F., Sallabaş M. Understanding Scientific Texts: From Structure to Process and General Culture // The International Journal of Environmental and Science Education. Volume 11, Issue 1. 2016, pp. 29–34.
15. Kazantseva L. Composer's Reflection in His Music // Music Science Today: the Permanent and the Changeable. Daugavpils: Saule, 2012, pp. 9–10.
16. Mozgot V., Khunagov R., Mozgot S. Structure and Functions of Mental Attitude in the Formation of the Value System of the Professional Musician // Mediterranean Journal of Social Sciences. 2015. Volume 6, No. 5 (S1), pp. 488–493.
17. Mozgot S., Mozgot V. Social Space and Its Varieties in Music: to the Problem of Archetypes // Mediterranean Journal of Social Sciences. 2015. Volume 6, No. 5 (S1), pp. 553–559.
18. Ravet H. Negotiated authority, shared creativity: Cooperation models among conductors and performers // Musical Scientiae. 2016. Volume 20 (3), pp. 287–303.

## REFERENCES

1. Batovrin V. K. *Sistemnaya i programmnaya inzheneriya* [Systemic and Programmatic Engineering]. Moscow: DMK Press, 2010. 280 p.
2. Bertalanfi L. von. Istoriya i status obshchey teorii sistem [History and Status of the General Theory of Systems]. *Sistemnye issledovaniya. Metodologicheskie problemy* [Systemic Research. Methodological Issues]. Moscow, 1973, pp. 20–37.
3. Emel'yanov E. D. *Zvukifikatsiya teatrov i kontsertnykh zalov* [Provision of Sound-Reinforcement Equipment to Theaters and Concert Halls]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 272 p.
4. Kazantseva L. P. Obrazno-khudozhestvennyy mir M. K. Chyurlyonisa [The Artistic Image-Related World of Mykolas Konstantinas Ciurlionis]. *Muzikalnoe sodержanie: puti issledovaniya* [Musical Content: Paths of Research]. Astrakhan, 2016, pp. 120–143.
5. Losev A. F. *Samoye samo: sochineniya* [The Thing by Itself: Works]. Moscow: Eksmo-Press, 1999. 1024 p.
6. Makrinenko L. I. *Akustika pomeshcheniy obshchestvennykh zdaniy* [The Acoustics of the Premises of Public Buildings]. Moscow: Stroyizdat, 1986. 173 p.
7. Mikhhalchenkova-Spirina E. M. *Simfonicheskaya dramaturgiya Gii Kancheli* [The Symphonic Dramaturgy of Giya Kancheli]. Moscow; Bourdeaux: Muzyka, 1997. 202 p.
8. Negus K., Pickering M. Kreativnost'. *Kommunikatsiya i kulturnye tsennosti* [Creativity. Communication and Cultural Values]. Kharkiv: Gumanitarnyy tsentr, 2011. 300 p.
9. Obrist Kh. *Kratkaya istoriya novoy muzyki* [A Concise History of New Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 215 p.
10. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 440 p.
11. Pankevich G. I. Problema analiza prostranstvenno-vremennoy organizatsii muzyki [The Issue of Analysis of the Spatial-Temporal Organization of Music]. *Muzikal'noe iskusstvo i nauka* [The Art of Music and Scholarship]. Issue 3. Moscow, 1978, pp. 124–145.
12. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Ed. by B. F. Egorov. Leningrad: Nauka, 1974. 299 p.
13. Shelling F. *Filosofiya iskusstva* [Schelling F. The Philosophy of Art]. Moscow: Mysl', 1966. 496 p.
14. Ensar F., Sallabaş M. Understanding Scientific Texts: From Structure to Process and General Culture. *The International Journal of Environmental and Science Education*. Vol. 11. Issue 1. 2016, pp. 29–34.
15. Kazantseva L. P. Composer's Reflection in His Music. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*. Daugavpils: Saule, 2012, pp. 9–10.
16. Mozgot V., Khunagov R., Mozgot S. Structure and Functions of Mental Attitude in the Formation of the Value System of the Professional Musician. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 2015. Vol. 6, No. 5 (S1), pp. 488–493.
17. Mozgot S., Mozgot V. Social Space and Its Varieties in Music: to the Problem of Archetypes. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 2015. Vol. 6, No. 5 (S1), pp. 553–559.
18. Ravet H. Negotiated authority, shared creativity: Cooperation models among conductors and performers. *Musical Scientiae*. 2016. Vol. 20 (3), pp. 287–303.

### К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке

Категория пространства – сложнейшая философская универсалия, исследуемая физиками, философами, эстетиками, лингвистами и литературоведами. Включение автором статьи системного подхода обусловило сознательный отказ от рассмотрения пространственных подсистем в их привычной последовательности – реальное, перцептуальное, концептуальное пространства, поскольку такая последовательность, по его мнению, проти-



воречит действительному существованию и функционированию этой категории в современной музыке. Так, реальное пространство раскрывается через музыкальную поэтику конструкций различных концертных залов мира в соотношении с уникальными композициями современной музыки П. Булеза, М. Бэббитта, Э. Картера, К. Штокхаузена. Аналогии между архитектурными и музыкальными структурами позволили предположить о взаимосвязи формы произведений искусства с установками общественного сознания и simultанности существования реального и концептуального пространства в музыке. В непосредственной связи с реальным пространством находятся акустическое и перцептуальное пространства. Во второй половине XX века акустиками была установлена тесная взаимосвязь между объективными физическими, акустическими параметрами помещений концертных залов и субъективными критериями восприятия. Тем самым функциональность акустического пространства обуславливается неаддитивным принципом взаимосвязи с перцептуальным пространством, когда показатели одной динамической системы влияют на такую же сложную, открытую и динамическую систему и на выходе могут значительно изменить и улучшить её параметры. Поэтому поиск новых стратегий исследования категории пространства в музыке поможет обнаружить множество других имманентных для подсистем закономерностей и установить специфику их взаимосвязи друг с другом.

**Ключевые слова:** категория пространства в музыке, реальное, перцептуальное, концептуальное пространства, музыка и архитектура, концертные залы мира.

### Concerning the Issue of Studying the Systemic Traits of the Category of Space in Music

The category of space presents a most complex philosophical universal, which has been researched by physicians, philosophers, aestheticians, linguists and literary critics. The incorporation of a systemic approach by the author of the article stipulated a conscious rejection of viewing spatial subsystems in their customary sequence – the real, perceptual and conceptual spaces, since this type of sequence, in his opinion, contradicts the actual existence and functioning of this category in music. Thus, real space is disclosed through the musical poetics of construction of the various concert halls of the world in correlation with the unique compositions of contemporary music by Pierre Boulez, Milton Babbitt, Elliott Carter and Karlheinz Stockhausen. Analogies presented between architectural and musical structures have made it possible to assume the existence of an interconnection between the forms of art with paradigms of social consciousness and simultaneity of existence of the real and conceptual spaces in music. The acoustic and perceptual spaces exist in a direct connection with real space. In the second half of the 20<sup>th</sup> century acousticians have established a tight interconnection between objective physical and acoustic parameters of the interiors of concert halls and subjective criteria of perception. Thereby the functioning of acoustic space is stipulated by the non-additive principle of interconnection with perceptual space, when indicators of one dynamic system may influence a similarly complex, open and dynamic system and upon departure from it may considerably change and improve its parameters. For this reason, the search for new strategies of research of the category of space in music may disclose numerous other regular laws imminent for subsystems and establish a specificity of their interconnection with each other.

**Keywords:** the category of space in music, the real, the perceptual, and the conceptual spaces, music and architecture, concert halls of the world.

**Мозгот Светлана Анатольевна**

ORCID: 0000-0002-5342-6940

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории,

истории музыки и методики

музыкального воспитания

*E-mail: prostranstvo30@yandex.ru*

Институт искусств

Адыгейского государственного университета

Майкоп, 385000 Российская Федерация

**Svetlana A. Mozgot**

ORCID: 0000-0002-5342-6940

PhD (Arts), Associate Professor

at the Department of Music Theory,

Music History and the Methodology

of Musical Upbringing

*E-mail: prostranstvo30@yandex.ru*

Institut iskusstv Adygeyskogo

gosudarstvennogo universiteta

The Institute for the Arts

of the Adygeian State University

Maikop, 385000 Russian Federation



В. С. ОРЛОВ

Санкт-Петербургский государственный университет

**Приглашение к полемике**

УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.046-051

**ФЕМИНИЗМ И МУЗЫКА.  
ДИСКУРС ЖЕНСКОЙ ПРИРОДЫ В «НОВОМ МУЗЫКОЗНАНИИ»**

**А**мериканское «Новое музыкознание», громко заявившее о себе в 1980-е годы, осуществило ряд важных и без сомнения полезных изменений в музыкальном образовании и науке США. Заметим, что американским музыковедам тогда не преподавалась даже музыка XIX в. Однако, данным явлениям, связанным с улучшением образовательного куррикулума и восполнением белых пятен, сопутствовали и другие – нацеленные на фундаментальное переосмысление вообще всего, чем занималось музыковедение до этого, в том числе и то, что представляет собой само искусство музыки. Девизом для подобного процесса переоценки могут являться слова владительницы дум многих уже поколений американских музыковедов Сюзан Макклери: «Я уже не уверена больше в том, что есть музыка» [4, р. 19]. А что уж тут говорить про музыковедение, в чьи пределы было вброшено столь много новых субдисциплин – от культуры и спорта до социально-политических и общественных движений, таких как ЛГБТ и феминизм.

Если нам, российским учёным, данные явления трудно дифференцировать по месту их возникновения, ибо все они представляются производными из прекрасного далёкого Запада, то на самом Западе исследователи достаточно чётко разграничивают границы завоеваний этого нового музыкознания, вызывающего иногда не меньше вопросов, чем и у нас в России. Так, британский музыковед Стефано Кастельвекки, выступая на американском форуме, назвал себя «лингвистом с Марса: посетителем американской академической цивилизации из открытого космоса» [3, р. 185]. В данном контексте, выступая однажды в сходной ситуации, автор этих строк решил продолжить мифологическую географию и обозначить себя представителем существ не из верхнего мира, но откуда-то снизу (то, что на английском называется *downworld* – место обитания всяческих духов, оборотней и гномов). И что более всего пугает разных подоб-

ных существ (включая, возможно, и постсоветских музыковедов) – это и есть то, что составляет главный предмет исследования так называемого *gender musicology*, что и являет собой наиболее притягательный – и опять же пугающий – аспект их научной деятельности, с которого, возможно, российский путь исследования «нового музыкознания» и должен начинаться, ввиду его интереса и изрядной для нас необычности.

Итак, что же собой представляет музыка в её «сексуальном» прочтении с точки зрения гендерного музыкознания? При первом знакомстве с работами специалистов данной области (а их уже сотни, включая целые выпуски рецензируемых журналов, монографии, сборники статей и многочисленные выступления в медиасфере) бросается в глаза обилие эротических метафор при описании музыки; музыка становится обителью практически любой сферы человеческой деятельности, каждая из которых неразрывно связана с сексуальностью. Темы музыковедческих работ включают в себя проблемы ЛГБТ («свой собственный опыт восприятия музыки, будучи геем», чему посвящена работа Филиппа Бретта) [2], все возможные виды отличий (*differences*) (Руфь Соли) [7], философское рассмотрение проблемы мужественного и женского (Элайн Шоувальтер) [8], целый ряд новых путей и открытий, предложенных Сюзан Макклери и мн. др. Как пишет Макклери, «воссоздание и обнаружение гендера и сексуальности в музыке является, возможно, наиболее зримым аспектом феминистской музыкальной критики» [4, р. 7]. Музыка, по её мнению, «создаёт возбуждение и направляет, канализирует желание, оперируя специальными паттернами (структурами), создаваемыми звуком, которые напоминают аналогичные паттерны в сфере сексуальности» [*Ibid.*, р. 8]. То есть, феминистское музыкознание предлагает не просто метафористику, но настоящую семиотику гендера: ряд конвенциональных знаков, изобличающих маскулинность и фемининность в музыке (что



будет показано ниже). Данные области, однако, отнюдь не являются исчерпывающими; мысли исследователей простираются гораздо дальше, ввиду чего их научные работы часто напоминают тексты глянцевого журналов на минусовых этажах британских и американских магазинов. Таковы описания той же Макклери – например, посвященные фильмам об Индиана Джонсе (содержание которого в принципе сводится к репрезентации маскулинной бравурности и женской соблазнительности), или её реплика о знаменитом блокбастере «Челюсти» (1975): «*vagina dentate*» [Ibid., p. 8, 16]. Многостраничные работы Макклери предоставляют обширный простор воображению и языку исследовательницы. Однако давайте проследим, каким же образом они воссоздают искомый гендер в музыке, в чём же, наконец, состоит различие между различными гендерами, философское и семиотическое.

Как уже утверждалось, с точки зрения апологетов музыкального феминизма, понятия гендера являются основополагающими для всей музыки и для истории европейской музыки, в частности. Макклери утверждает, например, что «на протяжении истории Запада, музыка представляла собой активное [зрелище], за которое жестоко бились в терминах гендерной идентичности» [Ibid., p. 17]. Учитывая данные формулировки – «*fought bitterly*» – совершенно неудивительно, почему феминисты и по сей день продолжают так же жестоко сражаться за то, чтобы сорвать маски с мужской и женской гендерной идентичности в пространстве музыки. Яростные атаки Макклери на Бетховена хорошо известны как в музыковедении, так и в медиасфере: анализируя его Девятую симфонию, она отмечает в числе его бесчисленных грехов «атакующее биение бёдер», «сексуальное насилие» или «душающую, убийственную ярость насильника, неспособного достичь оргазма» [5, p. 5]. Надо сказать, что её работы о Бетховене в основном посвящены обоснованию утверждения, что содержанием Девятой симфонии является акт жестокого сексуального насилия, длящегося 40 минут [Ibid.]. Позже мы вернёмся к проблеме выбора выражений и причин столь сильной ненависти Макклери и её сторонников к маскулинному предмету исследования, будь то Бетховен или кто-то ещё. Настоящий пример является показательным с точки зрения того, как феминисты выявляют женскую музыкальную идентичность – строго по контрасту с «ужасным» маскулинным.

Именно такое определение женского гендера – через противопоставление *другому* – предстаёт в подавляющем большинстве исследовательских работ. У самих феминистов женщина является не субъектом, но объектом (или, скажем, недосубъектом), который не может быть артикулирован изолированно как таковой, но обязательно в качестве противопоставления, ответа на что-то уже существующее. И здесь уже наблюдается первая их уязвимость концепции женщины, которая так или иначе нуждается как раз в утверждении самой себя посредством авторитетной фигуры, воплощаемой маскулинным началом. Именно все известные автору этих строк феминистские концепции начинаются с изложения своего видения природы женщины, но начиная, повторяем, с её противоположности. И это обстоятельство естественным образом приводит их к утверждению денонсированного и негативного значения женщины. Как, например, заявляет Марта Миноу (сама представительница феминистского музыковедения): «когда мы определяем, что одна из вещей не похожа на остальные, мы разделяем мир; мы используем язык для того, чтобы отделить, выделить – дискриминировать» [6, p. 3]. В этом последнем и состоит основная суть данной процедуры идентификации.

Так, именно сами феминисты действуют во вред самим себе, осуществляя то самое «отделение» женской идентичности, таким образом её дискриминируя. Позволим себе задаться вопросом: почему не наоборот? И почему бы не начинать изложение с женщин, а не с мужчин, чтобы наоборот уже их противопоставить женщине? Так, идея женской «слабости» в узком и самом широком смысле, против которой феминисты так усиленно выступают, предстаёт в их же собственных аналитических работах как ни что иное, как их собственное изобретение. В работах Марты Миноу, Элаин Шоувальтер и той же Сьюзан Макклери, например, излагается последовательная серия пар противопоставлений, соответствующих гендерным типам в музыке. Женский и мужской гендер идентифицируются по принципу: порядок / хаос, разум / чувства, дух / тело, культура / природа – всё это пока не несёт особой дискриминации, но продолжим этот ряд: привлекательность / отвращение, мудрость / сумасшествие, хороший / плохой и т. д. И опять же, последняя пара и производные от неё являются, по сути, ключевыми по отношению ко всему приведённому списку. О том заключает и сама

Макклари, например: «фемининное – это слабое, ненормальное и субъективное; маскулинное – это сильное, нормальное и объективное». Так, «экслюзивный» дискурс в смысле выключения, противоположного инклюзивности, включению относительно женщины, господствует в работах самих феминистов, которые своими собственными усилиями репрезентируют женщину, как «чужую, другую», – *alien, the other*. Данная самодискредитационность, возможно, и порождает много странных поступков и заявлений, которые представители гендерного музыкознания совершают и по сегодняшний день.

Примечательно, что и в философской, и в гендерной (помимо «новой музыковедческой») литературе наличествует немало опротестованных данной системы антиномий, которые показаны как неточные, обманчивые, зачастую прямо противоречащие действительности. Кроме того, возможны и иные пары противопоставлений: не обязательно культура / природа (именно она многогранно представлена, в частности, в работах исследовательниц Эллен Коскофф и Сюзанны Кузик). Но, например, почему бы не предложить гораздо более позитивную по отношению к женщине и не менее реально значимую оппозицию цивилизация / культура, знакомую нам по Освальду Шпенглеру (найти данную оппозицию в работах феминистов автору не удалось вообще нигде). Однако впечатление создаётся такое, что выстраивая данные пары оппозиций, феминисты намеренно не пытаются выйти за пределы этой жёсткой чёрно-белой дискриминационной схемы: весь мир поделён на сферы женского и мужского, – представленные как *не* равноправные, но этически противоположные друг другу, как царство Ормузда и Аримана, добра и зла. Везде и всюду идентификация женщины осуществляется путём её действительно жесточайшей дискриминации. В итоге работы и высказывания известных женоненавистников, таких как Отто Вейнингер, становятся базовыми и определяющими и для феминистов, и для самых лютых их противников.

Так, отказываясь (по непонятным причинам) заниматься перестройкой и переосмыслением самой этой убийственной схемы, исследователи-феминисты посвящают свои труды реабилитации некоторых понятий, в ней присутствующих, которые, по их мнению, являются несправедливо – или чрезмерно – униженными. Здесь наиболее популярны апелляции к телу (которое противопоставлено ну исключительно

мужскому разуму) и удовольствию (чему противоречит, как ни странно, мужское «желание», *desire*). Повсеместно утверждается, что дискурс тела в значительной степени недооценён европейской цивилизацией, почему раздаются призывы отменить дискриминацию тела, осуществить «воскрешение телесности», как пишет всё та же Макклери. Именно эти темы, касающиеся недооценённых аспектов «удовольствия» и «тела» в музыке, и составляют одно из магистральных направлений музыковедческой мысли гендерного направления.

Как уже указывалось, другим конкретным применением данной схемы является сфера музыкальных знаков и символов, где тоже всё на свете разделено надвое – сферы мужского и женского, дифференцированные до крайностей. Со стороны всё выглядит так, что принципом данного разделения является внешняя форма: что доминирует, остроконечность или округлость. Тактовые черты, нотные штили или знаки акцентов, с одной стороны, или округлые ноты, знаки *fermata*, паузы – с другой. Лига – округлая, следовательно, женская, штиль – наоборот. Но если штиль с хвостиком – это вопрос, требующий решения «на месте»; динамическая вилка – оставим читателю догадаться самому, на что указывает сей остроконечный символ. Детализация и айтемизация применяются и более широко: даже тональность, чёткость формы и структуры, ритм, настроение и, наконец, метрическая организация – всё это тоже сфера маскулинного, противоположная округлости (в любом понимании), доминированию долгих длительностей, чувственности, неясности тональных ориентиров. Если каденция готовится и разрешается – это означает наступление разрешения, оргазма, но от того, на какую долю этот оргазм приходится – на сильную или слабую, зависит то, кто его переживает [4, р. 9]. Собственно, отсюда и делается заключение, что именно Бетховен является насильником, а страдающая женщина – жертвой. Если бы оргазмы были на слабую долю, то было бы всё наоборот. Диссонансы – это без сомнения боль; а поскольку оргазм был у Бетховена, то вся эта боль, яснее ясного, достаётся насилуемой им партнёрше, женщине. Здесь и далее – вопросы к авторам сей теории неуместны; «очевидные» вещи не нуждаются в доказательствах, а попытки оспорить или спросить «почему?» будут встречены яростной неприязнью.

Чуть ниже будет показана критика феминистского музыкознания на Западе, но сейчас дадим

краткие пояснения, хотя и так это уже может быть понятно, каким образом история музыки выстраивается в трудах феминистов. Так, например, Шёнберга, вслед за Бетховеном, Макклери тоже критикует за недостаточный разрыв с маскулинной тональностью; Шёнберг, по её словам, это «политический революционер, кто нагло настаивает на получении сексуальной лицензии, который на самом деле нигде не обнаруживается» при ближайшем рассмотрении [4, p. 107]. Согласно её развёрнутому анализу его музыкальных и теоретических работ, после периода анархии в творчестве Шёнберга (где представлено изображение сумасшедшей женщины в монодраме «Ожидание»), он поворачивается обратно к идее высшего контроля радио над музыкой. Соответственно, его новый принцип организации материала есть своего рода тоже «новая форма порядка», который напоминает старую форму, если вообще не является её эквивалентом. На примере Шёнберга Макклери утверждает, что не просто атональность и диссонанс воплощают фемининное в музыке, но именно сам хроматизм [Ibid.].

Помимо таких часто анекдотических ситуаций в творчестве Макклери, там наличествуют и другие примеры, достойные более пристального изучения: например, живописание *madwomen* – женщин, лишившихся рассудка – в истории оперы. Эта тема заслуживает отдельного исследования, уже в определённой мере осуществлённого автором этих строк на примере оперы «Кармен» [1].

«Является ли музыка [естеством], ничему не подвластным? Может ли она, хотя бы частично, сопротивляться нашему поиску объяснений того, к чему она обращается?» – так начинает свою монографию Питер ван ден Торн [11, p. 11], осуществляя, согласно нашему наблюдению, самую масштабную и всеобъемлющую контратаку на позиции Макклери. Если последняя прямо заявляет, как уже было сказано, что она сама больше не знает, чем является музыка, но заявляет вместе с тем, что музыка – это политический акт, то ван ден Торн в своих статьях и монографии (специально написанной как опровержение взглядов музыкальных феминистов) последовательно отстаивает идею о том, что «музыкальные сочинения не переводимы на столь однозначный язык сексуальности. Они могут становиться объектами притяжения, веры и любви. Они могут говорить с нами, но не прямым языком, прорываясь прямо к сердцу без специфического на то стремления, без вербального обоснования самих себя» [Ibid.].

Приведём ещё один пример высказывания ван ден Торна: «Бетховен порнограф, Бетховен сексист. Аналогично тому, как это предстаёт в вульгарном марксизме, где человек оказывается редуцированным до “экономических сил”, беззастенчиво стремящихся в еду, крову и ресурсам, феминизм Макклери редуцирует его до сексуальных нужд, до прощупывания возможности, чтобы достичь своего оргазма, и затем уже до социоэкономических условий, которые обеспечат ему этот оргазм» [Ibid., p. 38–39].

Нет ничего удивительного в том, что полемика между плодовитой и страстной Макклери и ван ден Торном произвела эффект, подобный столкновению двух цунами, который, естественно, продолжается до сих пор. Причём ван ден Торну досталось немало и от самой Макклери, и от её многочисленных и агрессивных сторонников. В ход пошли, разумеется, отнюдь не только рассуждения о музыке. Среди всевозможных откликов и полемических статей примечателен выпад Руфь Соли, отвечающей на реплику ван ден Торна и приводящей целый ряд статистических данных из национальных архивов о положении женщин в США (сколько будет, сколько уже, а сколько может быть изнасиловано), опровергающей тем самым самую возможность утверждения того, что проблема неравноправия женщин решена [9].

Всеобъемлющая полемика между сторонниками и противниками феминизма в музыке, продолжающаяся и поныне среди представителей разных музыковедческих школ, отнюдь не только американских, – требует отдельного исследования. В настоящей работе отметим, что, как показывают приведённые – и многие другие примеры, подлинные цели феминистов в музыкознании лежат отнюдь не в плоскости науки, как и вообще не в плоскости музыки. В частности, одна из глав Макклери (посвящённой творчеству известной певицы Лоури Андерсон) в её приводимой выше монографии звучит так: «Думайте об этом. Думайте об этом как. Думайте об этом как о новом пути... Думайте об этом как о новом пути структурировании времени» [4, p. 147]. Данные строки оформлены со специфической табуляцией (напоминает стиль Маяковского), принципиально выделяясь из остального текста; и даже последняя фраза про структурирование времени, пожалуй, не столь уж и значительна, как провозглашение «нового пути». Возможно, что целью феминистов всё-таки является именно перемена мира, почему они и говорят об изменении отношения



человека к ряду явлений, которые прежде были дискриминированными, в числе которых – человеческое тело, модус удовольствия и т. д.

Идею необходимости имплементации женского сознания в мир (иногда речь идёт о женском логосе) не нова, её высказывали в том числе и русские философы. В научно-фантастических произведениях Андре Нортон и Урсулы ле Гуин также показаны общества, где мир управляется женщинами, которые диктуют условия миру, противоположные известному постулату Канта: там управляют люди, а не законы. Потому в данных обществах не происходит убийств, зверств и несправедливостей, не существует анонимного закона, абстрактного требования, которое

могло бы заставить индивида совершить любое злодеяние, даже оправданное законом (такое, как смертная казнь). Ведут ли феминисты в музыкознании мир в подобном направлении, в сторону отказа от жестокостей и горестей, столь свойственных мужскому миру, миру силы и крови?

Пока этого не видно из-за затеянных ими огромных баталий с Бетховеном или ван ден Торном. Однако если уж даже британские музыковеды рассматривают себя подобными марсианам и наблюдают за историей данных сражений, то и отечественному музыкознанию следует включиться в данную полемику, не оставаясь в стороне.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Орлов В. С. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова как «русская Кармен»: трансформация гендерной роли // Триумф русской музыки: Римский-Корсаков – окно в мир / ред.-сост. Л. О. Адэр. СПб., 2016. С. 54–67.
2. Brett P. Round Table VIII: Cultural Politics (16th Congress of the IMS) // *Acta Musicologica*. 1997. Volume 69, Fasc. 1, Jan. – Jun., pp. 45–53.
3. Castelvechi Stefano (Statement) // *Musicology and Sister Disciplines. Past, present, Future: Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*. London, 1997. Ed. by David Greer. Oxford University Press, 2000, pp. 185–190.
4. McClary S. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: Univ. of California, Berkeley, 1991. 220 p.
5. McClary S. Getting Down Off the Beanstalk // *Minnesota Composers Forum Newsletter*, January 1987, pp. 4–8.
6. Minow M. *Making All the Difference: Inclusion, Exclusion, and American Law*. Ithaka: Cornell University Press, 1990. 424 p.
7. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. by Ruth Solie. University California Press: London. 1993. 355 p.
8. Reitsma K. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron // *Musical Offerings*. 2014. Volume 5, No. 11, pp. 37–63.
9. Showalter E. “Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year” // *Men in Feminism*. Ed. by Alice Jardine and Paul Smith. New York, Methuen, 1987, pp. 116–132.
10. Solie R. What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn // *The Journal of Musicology*. 1991. Volume 9, No. 4, Autumn, pp. 399–410.
11. Van den Toorn P. *Music, Politics, and the Academy*. University of California Press: London, 1995. 238 p.
12. Wood J. *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. Ninth ed. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 2011. 368 p.

## REFERENCES

1. Orlov V. S. «Tsarskaya nevesta» N. A. Rimskogo-Korsakova kak «russkaya Karmen»: transformatsiya gendernoy roli [“The Tsar’s Bride” by Rimsky-Korsakov as “Russian Carmen”: the Transformation of Gender Role]. *Triumf russkoy muzyki: Rimskiy-Korsakov – okno v mir* [Rimsky-Korsakov – a Window to the World]. Ed. Lydia Ader. St. Petersburg, 2016, pp. 54–67.
2. Brett P. Round Table VIII: Cultural Politics (16th Congress of the IMS). *Acta Musicologica*. 1997. Volume 69, Fasc. 1, Jan. – Jun., pp. 45–53.
3. Castelvechi Stefano (Statement). *Musicology and Sister Disciplines. Past, present, Future: Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*. London, 1997. Ed. by David Greer. Oxford University Press, 2000, pp. 185–190.
4. McClary S. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: Univ. of California, Berkeley, 1991. 220 p.
5. McClary S. Getting Down Off the Beanstalk. *Minnesota Composers Forum Newsletter*. January 1987, pp. 4–8.
6. Minow M. *Making All the Difference: Inclusion, Exclusion, and American Law*. Ithaka: Cornell University Press, 1990. 424 p.



7. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. by Ruth Solie. University California Press: London, 1993. 355 p.
8. Reitsma K. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. *Musical Offerings*. 2014. Volume 5, No. 11, pp. 37–63.
9. Showalter E. “Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year”. *Men in Feminism*. Ed. by Alice Jardine and Paul Smith. New York, Methuen, 1987, pp. 116–132.
10. Solie R. What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology*. 1991. Volume 9, No. 4, Autumn, pp. 399–410.
11. Van den Toorn P. *Music, Politics, and the Academy*. University of California Press: London, 1995. 238 p.
12. Wood J. *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. Ninth ed. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 2011. 368 p.

### Феминизм и музыка.

#### Дискурс женской природы в «новом музыкознании»

Настоящая статья исследует одну из ключевых проблем так называемого «нового музыкознания», а именно – представление о женской природе, что определяет как философию музыки, так и общие политические устремления музыковедов-феминистов. В статье показано, каким образом дискурс женщины представлен и структурирован в работах феминистов: как правило, через отрицание мужского и противопоставление ему (что подвергается в статье критике). Показаны также и более общие воззрения феминистов на природу женского и мужского, обнаруживаемого как на уровне концепции и идеи, так и на уровне музыкальной формы и текста. В числе рассматриваемых в статье исследователей – представителей музыкального феминизма – имена С. Макклери, М. Миноу, Ф. Бретта и мн. др. Среди различных критических высказываний о воззрениях феминистов в статье представлены возражения П. ван ден Торна, который отстаивает положения, присущие традиционным взглядам на музыкальную эстетику, в частности, автономию музыки, способной восприниматься «автономно», «прорываясь прямо к сердцу». Присоединяясь к воззрениям Торна, автор статьи высказывает свои суждения о текущей полемике относительно вопросов феминизма и музыки, призывая отечественных исследователей включиться в данную полемику.

Ключевые слова: новое музыкознание, феминизм и музыка, С. Макклери, П. ван ден Торн.

### Feminism and Music.

#### A Discourse on the Feminine Nature in the “New Musicology”

The present article researches one of the crucial issues of the so-called “new-musicology,” namely, perceptions on the feminine nature, which defines both the philosophy of music and the overall political aspirations of feminist musicologists. The article demonstrates how the discourse of a woman is presented and constructed in the works of feminists: as a rule, through rejection of the masculine nature and opposition to it (which is subjected to criticism in the article). Also shown are the more general views of the feminists on the nature of the feminine and the masculine, disclosed on the levels of the conception and idea, as well as on the level of musical form and the musical text. The researchers mentioned in the article – representatives of feminism in music – include such figures as Susan MacClary, Mark Minough, Philip Brett and numerous others. Among the various critical utterances about the views of the feminists, the article demonstrates the critique of this tendency by Peter van den Toorn, who defends the positions intrinsic to the traditional views on musical aesthetics, in particular, the autonomous position of music, capable of being perceived “independently,” “by breaking through directly to the heart.” Concurring with the opinions of van den Toorn, the author of the article asserts his perceptions of the current polemics regarding the questions of feminism and music, calling upon Russian researchers to involve themselves in this polemics.

Keywords: new musicology, feminism and music, MacClary, Peter van den Toorn.

#### Орлов Владимир Сергеевич

ORCID: 0000-0001-7106-4077

PhD (Кембриджский университет, Великобритания),

доцент кафедры теории и методики

преподавания искусств и гуманитарных наук

*E-mail*: v.s.orlov@spbu.ru

Санкт-Петербургский государственный

университет

Санкт-Петербург, 199034 Российская Федерация

#### Vladimir S. Orlov

ORCID: 0000-0001-7106-4077

PhD (Cantab),

Associate Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Arts and Humanities

*E-mail*: v.s.orlov@spbu.ru

Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet

Saint Petersburg State University

St. Petersburg, 199034 Russian Federation



А. А. ШАКИРЬЯНОВА

Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского



УДК 78.05

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.052-060

## КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ УВЕСЕЛЕНИЯ ВЕНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Путешествуя по Австрии, в 1772 году Ч. Бёрни писал в своём дневнике: «Вена так богата композиторами и заключает в своих стенах такое количество музыкантов высочайших заслуг, что она, по всей справедливости, стала среди других немецких городов не только государственным, но и музыкальным центром империи. Это может быть доказано перечислением всего того, что я слышал и видел здесь во время моего короткого пребывания; не проходило почти ни одного вечера без того, чтобы здесь не звучала музыка» [1, с. 143]. На последующих страницах читаем о самых различных концертах, музыкальных собраниях, коллегиях, академиях, ассамблеях, на которых Бёрни был удостоен чести побывать.

Описания запечатлели образ Вены второй половины XVIII столетия – имперской столицы и крупнейшего музыкального центра Европы. Здесь обнаруживается свидетельство удивительного многообразия концертной жизни того времени, необычайно насыщенной и проявлявшейся в самых различных формах. Классическая эпоха, по словам Л.В. Кириллиной, «представляет собой в этом отношении особый интерес, поскольку в ней существовали едва ли не все возможные формы и типы концертов, свойственные как предыдущим, так и последующим временам» [3, с. 221].

Изучение концертной жизни XVIII века всё больше привлекает внимание современных учёных<sup>1</sup>. Однако по-прежнему остаётся ряд нерешённых проблем. Не случайно Е. В. Дуков, определяя концерт XVIII столетия как «поливариантную форму», подчёркивает «феноменальную неуловимость самого существа этого явления». Он отмечает, что многообразие видов концертов, сосуществующих в одно время, «делает весьма непростой задачу вычленения ядра этой культурной формы», и констатирует, что «в свете высказанного соображения, думается, понятно, почему проблемы формирования концерта, становления

его специфических качеств пока остаются вне внимания исследователей» [2, с. 13, 29].

Похожие мысли находим в статье «Концерт» из нового издания словаря «The New Grove Dictionary of Music and Musicians»: «Всё многообразие музыкальных собраний в то время – не в полной мере “концертов” – подтверждает, что музыкальная жизнь в Австрии находилась на этапе формирования, завершение которого произойдёт ко второй половине XIX века ... Поэтому проблема изучения различных видов “концертов” и их типологии сейчас является одной из самых острых» [18, р. 228].

Таким образом, исследователи, с одной стороны, рассматривают «концерт» как неоднородное явление. Но, с другой – в приведённых высказываниях отчётливо прослеживается тенденция сведения разнообразных форм музыкальных собраний к некоему единому образцу, понимание которого близко к современному определению концерта как «публичного, платного исполнения музыки по заранее объявленной программе, одним или несколькими музыкантами в специально оборудованном помещении» [5, стб. 926].

Приходится констатировать, что до сих пор музыкальная практика того времени преимущественно рассматривается сквозь призму современных представлений об институте концерта, а они, в силу определённых причин, зачастую далеки от исторической реальности. Отсюда и возникает ряд вопросов, связанных с изучением самого феномена в XVIII столетии: уточнение терминологии, определение понятия «концерт», характеристика видов музыкальных собраний, разнообразие которых никак не вмещается в стройную типологию.

Попытаемся разобраться в этих вопросах на примере концертной жизни Вены второй половины XVIII столетия. Очевидно, что постижение её особенностей должно опираться на исторические – аутентичные – источники, в которых содержится соответствующая информация и



описание бытовавших в то время концертов, условий их проведения.

Для начала необходимо уточнить понимание термина «концерт» в то время. Его определение встречается практически во всех словарях и трактатах эпохи и явно отличается от нынешнего. Так, у И. Г. Вальтера читаем: «Концерт [Concerto, Concert] – обозначает музыкальную коллегия [Collegium musicum] или некое музыкальное собрание» [17, S. 179]. В энциклопедии И. Г. Зулцера также находим лаконичное определение – «концерт [Concert] – это собрание артистов [Tonkünstlern], которые вместе исполняют музыку» [15, S. 303]. Под словом концерт [Concert] в словаре Х. К. Коха «подразумевается многоголосная музыка, исполнение которой либо организуется регентом для увеселения [Unterhaltung] как своего, так и двора, при котором он служит, либо устраивается для публики, так что каждый любитель музыки с равным правом за определённую плату мог принять в нём участие, музыка же исполняется особенным объединением артистов или дилетантов» [10, S. 349].

Как видим, значение термина в то время было широким (им могло обозначаться любое музыкальное собрание как таковое), он не употреблялся для обозначения каких-либо унифицированных форм исполнения музыки: «концертом» могло называться как публичное выступление, так и встреча любителей музыки в приватной атмосфере. Отметим также, что не существовало единого обобщающего термина, и современная тенденция объединения различных названий под одним наименованием «концерт» – лишь условность. Ранее употреблялись самые различные обозначения: концерт (*Konzert, Concert, Concerto, Concerte, Concert* с возможными вариантами – *Virtuosenconcert, Theaterkonzert, Dilettantenkonzert* и т. п.), академия (*Academie, Akademie, Accademie*), музыкальное собрание (*Musikversammlung*), застольная музыка (*Tafelmusik*), событие, оказия (*Festtag, Gala-Tage*), ассамблея (*Assamleya*). Иногда встречается даже обозначение музыка (*Musik*). При этом, однако, выбранное определение могло подчёркивать особенность того или иного музыкального события.

Формы концертной жизни действительно были многообразны. Но при всём их различии можно выделить несколько ведущих факторов, их детерминирующих в контексте музыкальной жизни Вены второй половины XVIII века. Это факторы *временные* (сезон проведения концертов, время суток) и *пространственные* (место

проведения), а также *система организации музыкальных собраний и состав участников*.

Если судить о времени проведения концертов, то можно констатировать, что в Вене они давались круглогодично и практически ежедневно. Более того, на один день могло приходиться даже несколько концертов, проводимых в разных местах<sup>2</sup>. Однако их наибольшая концентрация наблюдается во время летних месяцев, а также в течение Великого поста и Адвента (месяц до Рождества). Тогда отменялись оперные спектакли, артисты оказывались без работы, театральные площадки освобождались. «Венская газета» (от 18 февраля 1750) сообщает: «Поскольку все драмы и комедии приостановлены на время священного Поста, три концерта в неделю (в воскресенье, вторник и четверг) будут проводиться в императорском Бургтеатре для удовольствия их Высокого благородия и публики»<sup>3</sup>.

Вместе с тем, и здесь подчас появлялись запреты. Они распространялись на дни государственного траура и дни памяти членов правящей семьи. Так, во время Великого поста 1790 года концерты в театрах не проводились в связи с трауром по случаю смерти императора Иосифа II (20 февраля, первая суббота поста)<sup>4</sup>.

Если рассматривать *время суток*, то различали утренние и вечерние концерты. Утренние концерты (*Morgenkonzert*), как правило, проводились летом. Например, из дневников известного скрипача И. Шуппанцига можно узнать о собраниях в парке Аугартен, которые проходили еженедельно по четвергам. Они начинались в 8, а иногда и в 7 часов утра и заканчивались к 11. Вечерние концерты, проводившиеся круглогодично, начинались около 6 часов вечера [8, p. 319].

Время встречи и длительность дружеских, частных собраний не были так строго регламентированы. По-видимому, их участники собирались в удобную для них пору. К примеру, в письмах В. А. Моцарта можно увидеть описание «маленькой академии» у Ф. Й. Альберта (хозяина кабачка), которая «начиналась в 4 часа и закончилась в 8» вечера; здесь же читаем о воскресных академиях у барона ван Свитена, куда композитор приходил к 12 часам и др.<sup>5</sup>

*Пространственные факторы* связаны с местом проведения концертов – как в закрытых помещениях, так и на открытом воздухе. Поскольку в Вене вплоть до 1830 г. не существовало специализированных концертных залов, собрания проходили в самых различных, подчас

неожиданных для современного слушателя, местах. Дуков справедливо отмечает, что «пространство, которое обживали первые концертные предприятия, на самом деле было несакральным и неэлитарным» [2, с. 163]<sup>6</sup>.

Если обратиться к закрытым площадкам, то одними из самых крупных были: императорские Бургтеатр и Кертнертор-театр (в обоих концерты давались с 1785), а также частные Ауф дер Виден (с 1787 по 1801) и театр в Леопольдштадт (с 1781). Концерты в театрах могли быть как самостоятельной формой, так и вставкой между действиями (актами) спектаклей, то есть проходили во время антрактов. В этом случае они соответственно обозначались как *Konzertpause* или *Concerto entr'acte*. Например, из венской газеты (17 августа 1783) узнаём о подобном концерте: «Уведомление. Concerto entr'acte. Между двумя актами один молодой виртуоз, известный участник частных собраний, будет исполнять хорошо подобранный концерт на скрипке, решив сделать это просто с благотворительными целями и по доброй воле»<sup>7</sup>.

Музыка могла звучать в бальных и маскарадных залах (*Redoutensäle*). Особой пышностью отличались Большой и Малый залы (*Großer und Kleiner Redoutensäle*), входящие в комплекс императорского дворца Хофбург. Концерты проходили обычно в рамках торжеств, приуроченных к событиям государственного масштаба. Так, в октябре 1760 года была проведена целая серия академий, посвящённая свадьбе эрцгерцога Иосифа II (будущего императора) и Изабеллы Пармской. По случаю брака эрцгерцога Франца с принцессой Марией Терезией Неаполитанской (1790) в Большом зале концерты (*Tafelmusik*) давал А. Сальери. Однако изредка здесь проводились и общедоступные мероприятия. Сохранились сведения, что на масляной неделе (3 марта 1783) состоялся общедоступный бал-маскарад, на котором прозвучала музыка В. А. Моцарта под управлением автора<sup>8</sup>.

Концерты часто проводились в залах крупных венских гостиниц, ресторанов, банков, казино и здании городской биржи. Так, одним из любимых мест в Вене было казино Мельгрубе («У мучного склада») на площади Ноейр-Маркт. Некоторые черты музыкальных собраний в нём описывает критик и издатель Ф. Николаи (1784): «В соседних комнатах стоят наготове ломберные столы для всякого рода азартных игр, для коих каждый может приобрести à direction [сколько угодно] игральные фишки; общество по требо-

ванию обслуживается также всякого рода напитками и закусками» (цит. по: [4, с. 272]).

Музыкальные вечера устраивались и в зале, бывшем частью ресторана императорского провизора, любителя музыки И. Яна на улице Химмельпфортгассе. Зал, открывшийся в 1782 году, был просторным и вмещал около 400 слушателей [8, р. 330]. Интересно, что именно здесь состоялось последнее публичное выступление Моцарта (4 марта 1791), а также впервые публично был исполнен его Реквием (2 января 1793) на концерте, организованном Г. ван Свитемом от имени вдовы композитора. Здесь же были представлены вниманию слушателей знаменитый Квинтет для фортепиано и духовых ор. 16 и Септет ор. 20 Л. ван Бетховена [8, pp. 467, 486]<sup>9</sup>.

Прекрасный концертный зал из нескольких комнат располагался в доме издателя и книготорговца И.Т. фон Траттнера. На верхних этажах построенного им на площади Грабен большого особняка Траттнерхоф (1777) было много жилых комнат, а на нижних располагались общественные заведения. Здесь открылось казино, также служившее концертной площадкой (1784). В книге профессора венского университета, автора издания о Вене во времена Иосифа II, И. де Луки, читаем об этом особняке: «Здесь есть прекрасный музыкальный зал, где почти каждый вечер проводятся различные академии. <...> Казино ... открыто в любое время, и не только для высшей знати, но и для всех посетителей ... Вход бесплатный. Казино работает каждый день с 8 часов утра и остаётся открытым в ночное время до тех пор, пока присутствуют посетители. Кофе, шоколад, пунш и т. д. доступны по самой низкой цене. Также доступны лучшие немецкие, французские, итальянские и английские журналы ... Любители музыки могут услышать здесь чудесные концерты, которые иногда даются бесплатно ... Музыка звучит тут постоянно, она сопровождает развлечения, коих здесь так много» [11, S. 39–40].

Площадками для проведения музыкальных собраний могли быть покои дворцов Хофбург, Шёнбрунн, Бельведер, Рофрано (с 1786 – Ауэрсперг) и Лаксенбург. Так, по распоряжению Иосифа II 24 декабря 1781 года в Хофбурге состоялось знаменитое состязание В. А. Моцарта и М. Клементи в присутствии великой княгини Марии Фёдоровны (супруги будущего императора Павла I), гостившей в Вене<sup>10</sup>. Также в автобиографии К. Д. фон Диттерсдорфа читаем о пятничных вечерних концертах принца



И. Ф. Саксен-Гильдбургхаузенского во дворце Рофрано, проходивших в течение 1750-х гг.<sup>11</sup>

Музыка звучала в салонах известных венских особ, домах зажиточных горожан. О самых популярных узнаём из «Ежегодника о музыкальной жизни Вены и Праги» (1796), изданного предпринимателем, коллекционером произведений искусства и писателем И. Ф. фон Шонфельдом (статья «Академии дилетантов» [«Dilettantenakademien»]): «В Вене есть много домов, где без точного определения времени постоянно проводится несколько больших и малых академий в течение года. В их числе: светлейший князь фон Лобковиц, его княжеская Светлость граф фон Лихновский, его Превосходительство граф Страффолюдо, граф фон Ойос, его высочество советник Иденци, советник королевского двора барон фон Партенштайн, придворный советник фон Краус, придворный советник фон Шрёдер, господин фон Путон, господин фон Нарторп, господин фон Пухберг, барон фон Ланг и многие другие» [14, S. 73].

К этому списку можно добавить известные венские салоны графини М. В. фон Тун, баронессы М. Э. фон Вальдштеттен, графа Ф. Зичи, барона Г. ван Свитена и других представителей высшей знати – герцога К. Е. Вюрттенбергского, М. В. фон Ауэрсперг, В. А. Кауница, дворцы князей Эстергази, Лихтенштейн, Харрах, Кински, послов России (князей Д. М. Голицына и А. К. Разумовского), Испании, Сардинии, Голландии, Дании и др.

Музыкальные собрания устраивались и в масонских ложах. П. В. Луцкер и И. П. Сусидко пишут, что по некоторым сведениям в Вене второй половины XVIII столетия «ложи организовывали не только закрытые, но и открытые заседания – торжественные банкеты, благотворительные акции и концерты, где могли присутствовать и посвящённые, и просто люди из общества, в том числе дамы» [4, с. 67]. Конспирация если и соблюдалась, то лишь по отношению к конкретным встречам. Известно, что наиболее частыми были концерты в ложах «К благотворительности» (членом её был В. А. Моцарт), «К истинному согласию», «К коронованной надежде» (её участниками были Н. Эстергази, П. Артариа, певец В. Адамбергер, исполнявший партию Бельмонта в «Похищении из Сералея»), «К постоянству», «К трём орлам» (участником этой ложи был уже упомянутый Траттнер), «К Пальмовому дереву» (здесь концерты часто устраивал Й. Гайдн) и др.

Летом концерты нередко проводились на открытом воздухе (Promenadkonzerte) в парках

Аугартен, Пратер, а также парковых ансамблях при уже упомянутых дворцовых комплексах Бельведер, Лаксенбург, Шёбрунн и парке Летнего дворца князя Лихтенштейна. На случай непогоды в них строились ротонды или небольшие залы. Самым популярным в Вене был парк Аугартен, до 1775 года имевший статус императорских охотничьих угодий. Затем Иосиф II в соответствии с проводимой им политикой приказал открыть его для публики, и над воротами парка была укреплена надпись: «Место публичных увеселений, посвящённое их ценителем всем людям». На окраине парка располагалось здание фарфоровой мануфактуры с большим залом, где при случае звучала музыка. В 1780 году здесь были открыты и другие помещения – ресторан с танцевальным залом и биллиардной, где также проходили музыкальные собрания.

Наконец, музыка часто звучала просто на улицах и площадях (св. Михаила и Грабен). Сохранилось описание анонимного наблюдателя – свидетеля подобного концерта (опубликованное в «Венском театральном альманахе»): «Эти ночные серенады наглядно показывают всеобщую любовь к музыке, ибо, как бы поздно они не давались ... вскоре можно увидеть людей у открытых окон, а через несколько минут музыканты бывают окружены толпой аплодирующих слушателей (часто, как в театре, требующих повторения пьесы), и они редко расходятся по домам до завершения серенады, а некоторые группы потом сопровождают музыкантов в другую, соседнюю часть города» (цит. по: [20, р. 367–368]).

Если обратиться к *системе организации концертов*, то, во-первых, различной была регулярность проведения: практиковались как абонементные концерты, так и собрания на разовой основе. Во-вторых, отличалась финансовая сторона: одни собрания предполагали плату, другие были бесплатными. Платные концерты чаще устраивались по подписке или абонементам (Subskriptionsakademie). Потенциальным слушателям рассылались приглашения, либо после анонса желающие записывались на серию концертов. Если их было недостаточно, то концерт мог не состояться.

Объявления о проведении концертов, как правило, давались в газетах. Так, к примеру, в «Венской газете» (2 марта 1782) печатали анонс на концерт знаменитой певицы (меццо-сопрано) Л. Тоди: «Завтра, третьего числа мадам Тоди даст свой первый концерт по абонементам в



казино Мельгрубе. Те, кто ещё не подписался [aboniet], но всё же хотят почтить концерт своим присутствием, могут купить билеты на входе стоимостью 4 дуката»<sup>12</sup>.

Таким же образом – на основе подписки – были организованы известные академии В. А. Моцарта в Вене (1784). В списках «держателей абонементов» – известные покровители композитора, представители высшей венской знати, крупнейшие политические деятели, всего 176 человек<sup>13</sup>.

Ко второй половине XVIII столетия в Австрии платные концерты уже имели свою инфраструктуру: был организатор концерта, который находил исполнителей, определённое концертное помещение и привлекал слушателей. «Устроителями таких концертов, – отмечает Кириллина, – обычно были либо частные лица, делавшие это, однако, на более или менее регулярной основе и с откровенно коммерческими целями – либо общества любителей музыки, цели которых были скорее просветительскими ... Но в любом случае, инициатор концерта сам должен был заботиться и об аренде зала, и о привлечении подписчиков, и о продаже билетов, и о приглашении других музыкантов. Среди последних оказывались и выдающиеся мастера ... и начинающие виртуозы ... и искусные дилетанты из числа друзей и учеников» [3, с. 222–223].

Среди известных учредителей назовём Ф. Я. Мартина (он занимался проведением практически всех концертов, проходивших в Мельгрубе, парках Пратер и Аугартен). Концерты по подписке могли организовывать и придворные музыканты с разрешения их патрона. В Вене этим прославился Шуппанциг, собиравший в годы своей службы у графа Разумовского еженедельные подписные концерты.

Организаторами могли выступать сами артисты. Так, Моцарт и его сестра Наннерль играли в доме Д. М. Голицина в марте 1786 года. Это была серия академий, устраиваемая самим Моцартом, за которые он получал весьма щедрое вознаграждение.

Главной целью устроителей концерта и выступающих, как правило, был заработок, но иногда концерты проводились на благотворительных условиях. Одним из крупнейших было основанное Ф. Л. Гассманом общество «Концерты в пользу вдов и сирот оркестровых музыкантов» (1771). Целью этой организации было оказание материальной помощи семьям

умерших коллег, музыканты при этом плату за свои выступления не получали. Гассмановское общество активно поддерживала аристократия. Одновременно с указом от 23 февраля 1771 года, разрешающем его создание, Мария Терезия сделала первоначальный вклад в фонд общества в размере 500 дукатов. Позже любитель музыки, приближённый императрицы граф К. фон Цинцендорф отмечал, что присутствие на благотворительных концертах данного объединения считалось обязанностью для членов императорского двора [8, p. 216].

Музыкальные собрания в дружеском или профессиональном кругу носили иной характер и проводились, по естественным причинам, на бесплатной основе. Встречи проходили в домах у любителей музыки, причём эти собрания могли иметь особый, иногда даже узкоспециальный интерес (вспомним академии у ван Свитена, которые были посвящены почти исключительно музыке И. С. Баха и Г. Ф. Генделя).

Итак, как видно из сказанного, музыкальная жизнь Вены второй половины XVIII века была весьма богата. Между видами концертов существовало немало различий как по времени и месту проведения, так и по организации и характеру вознаграждения исполнителей. Это свидетельствует о популярности различных форм музицирования и подтверждает высказанный в начале статьи тезис о том, что концерт ещё не был некой строгой филармонической формой, каковой он стал на протяжении XIX столетия.

В стремлении упорядочить данное разнообразие музыковеды систематически предпринимают попытки типологизации видов концертов. Исходя из выбранных критериев (таких, как место проведения собраний, их программы, характер организации и исполнительские составы) предлагаются различные типологии и даже классификации.

Однако в целом, нельзя не заметить, что при кажущейся разнородности эти типологии сводятся к выделению двух основных сфер бытования концерта: приватной (связанной с пространством интимно-дружеского общения) и публичной (вынесенной за рамки частного обихода). При этом приватный концерт нередко характеризуется как «развлекательная», «неформальная» музыка «для вечеринок и празднеств», публичный же представляет музыку «академическую», «серьёзную» [12, pp. 43–47].

Как видим, и здесь обнаруживает себя тяготеющие к современным представлениям о музыкаль-



ной жизни, привычному для нашего времени размежеванию академического – неакадемического, академического – эстрадного, серьёзного – развлекательного, профессионального – бытового.

Между тем, разделения музыки на две антиномичные области бытования (увеселительную и концертную) по жанровым признакам и тем более по качеству музыки в то время зачастую просто не существовало. Подобная ситуация многим из наших современников может показаться по меньшей мере странной. Дуков справедливо отмечает: «Мы привыкли к тому, что филармоническая (“серьёзная”) музыка существует в особом стерильном пространстве, прежде всего, в особом концертном зале» [2, с. 165]. Но в XVIII веке не было чёткого различия между «академической» и «развлекательной» музыкой, одни и те же сочинения могли звучать и на публичных концертах, и в домашнем быту.

Элитарное, профессиональное и бытовое, массовое искусство не разделялись настолько явно, как в нынешнее время. Композиторы с равным успехом писали произведения, рассчитанные не только на знатоков и тонких ценителей, но и на менее просвещённую публику. Музыка для сосредоточенного концертного, академического восприятия у них соседствовала с опусами, не требующими к себе повышенного внимания и отвечающими вполне утилитарным целям, а написанное для «серьёзной» аудитории сочинение нередко могло исполняться просвещёнными любителями музыки в домашних условиях. Более того, качество этих «музык» было равно высоким, и в этом не было ничего исключительного, ведь бытовая и профессиональная музыка XVIII века «говорили» на одном языке, пользовались одними и теми же средствами.

При кажущейся разнородности, эти сферы в XVIII столетия имеют одну важную общую черту – практически все формы музицирования бытовали в русле культуры досуга, то есть самые разнообразные виды концертной жизни, так или иначе, относились к досуговой культуре.

Именно досуг определял их специфику, что не всегда учитывается исследователями. Тем не менее, в представлениях того времени практически любой концерт отождествлялся именно с увеселением на досуге (вспомним определение концерта, данное Кохом). Подтверждение тому находим в энциклопедии Зульцера. Учёный писал: «При всём разнообразии видов музыки в настоящее время существуют две области её при-

менения: это общественное, публичное, официальное использование [Öffentlicher Gebrausch der Musik] и приватное использование [Privatgebrauch der Musik]. Однако границы между ними достаточно зыбкие, поскольку и в том, и в другом случае музыка служит одному – заполнению досуга ... свободного от службы времени, увеселению [Unterhaltung]» [16, S. 271–272].

Подчеркнём важность особого понимания статуса увеселений в то время. На протяжении XVIII столетия культура досуга развивалась в русле, которое было проложено ещё в античности: существовало чёткое противопоставление понятий *negotium* (*offitium*) – *otium* (дело – досуг). При этом под увеселением подразумевалось не состояние легкомысленной бездеятельности, но занятие – с надлежащим усердием и увлечением – некими «приятными» предметами, прежде всего, изящными искусствами, в том числе музыкой. Это времяпрепровождение имело своей целью воспитание художественного вкуса, улучшение нравов, пробуждение интереса к возвышенному и глубокому – одним словом, самообразование. Люди того времени, в соответствии с данными мировоззренческими установками, воспринимали музыкальное творчество как украшение повседневного быта и необходимую часть светского времяпрепровождения. Более того, занятия музыкой для них зачастую имели статусное значение.

Сфера досуга была весьма разнообразна, обширна, и границы досуговой деятельности были подвижны, что нашло отражение в удивительном многообразии форм музыкальных собраний, не отличавшихся к тому же жёсткими границами. Важно сознавать, что понятия «концертная жизнь» и «музыкальные увеселения» не были антиномичны, и музыкальные досуги, по сути, составляли важнейшую часть тогдашней концертной жизни. Во второй половине XVIII века концерты бытовали в городском праздничном и церемониальном пространстве, были заполнением повседневной жизни разных слоёв общества, что допускало сосуществование различных видов концертной деятельности.

Понимание культурно-исторического контекста представляется исключительно важным для исследования концертной жизни того времени и выяснения её специфики. Это даёт возможность по-новому взглянуть и на сами виды концертов, и на их наполнение, а также типологизацию. Однако последнее является задачей отдельного исследования.

## PRIMЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См., например: [2, с. 151–234; 3, с. 221–227; 4, с. 264–273]. Нагина Д. А. В. А. Моцарт и концерт-академия в музыкальной культуре классической эпохи // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 4. С. 44–52; Подколзина О. В. Бытование концерта // Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. 2-е изд. М.: ФЛИНТА, 2013. С. 28–35.

<sup>2</sup> Об этом свидетельствует Календарь венских концертов за 1761–1810 гг., представленный в фундаментальном труде М. С. Морроу. См.: [12, pp. 237–364].

<sup>3</sup> См.: Weiner Diarium. 18. Februar, 1750. S. 3.

<sup>4</sup> Безусловно, концерты могли проводиться в театрах и в другое (не зависимое от поста) время.

<sup>5</sup> См.: Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von Bauer W. A., Deutsch O. E., Konrad U. Kassel: Bärenreiter-DTV, Bd. I–VIII, 2005. Bd. II, III. Band II, S. 40–41; Band III, S. 201.

<sup>6</sup> Первый специальный концертный зал Общества любителей музыки был построен в Вене (1830). Он функционирует по сей день. Концертных залов, предназначенных только для данных целей, в XVIII веке было немного: Хикфорд-Рум в Лондоне (с 1713), концертный зал в Гамбурге (с 1761) и Гевандхауз в Лейпциге (с 1781).

<sup>7</sup> См.: Das Wienerblättchen. 17. August, 1783. S. 12. Речь идёт о спектакле «Землетрясение в Мессине», поставленном в Бургтеатре 19 августа 1783 г. студентом театральной школы Й. Х. Ф. Мюллера.

<sup>8</sup> В тот день исполнялась Музыка к масленичной пантомиме [Musik zu einer Faschingspantomime] KV 446/416d. См.: Konrad U. Mozart-Werkverzeichnis. Kassel etc.: Bärenreiter, 2005. S. 72–73.

<sup>9</sup> С 1800-х зал утратил популярность. Во «Всеобщей музыкальной газете» (6 июня 1804) читаем: «Зал Яна недостаточно высок, а также слишком узок, так что он будет ограничивать эффект музыки; кроме того, он вмещает не более 400 слушателей, так что музыкант, дающий концерт, редко остается со значительной прибылью» (Allgemeine Musikalische Zeitung. Sechster Jahrgang vom 5. Oct. 1803 bis 26. Sept. 1804 / Hrsg.: Fr. Rochlitz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1804. S. 599). В апреле 1808 года Ян продал дом.

<sup>10</sup> Это событие подробно описано у Г. Аберта. См.: Аберт Г. В. А. Моцарт. Т. 1, ч. 2 / пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. С. 386–388.

<sup>11</sup> См.: Dittersdorf K. D. von. Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert (1799). Norbert Miller (Hrsg.). München: Kösel-Verlag, 1967. 143 S.

<sup>12</sup> См.: Wiener Zeitung. 2. März 1782. S. 18.

<sup>13</sup> Полный список держателей абонементов Моцарт приводит в письме к отцу от 20 марта 1784 года. См.: Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von Bauer W. A., Deutsch O. E., Konrad U. Kassel: Bärenreiter-DTV, Bd. I–VIII, 2005. Band III, S. 307.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / пер. с англ., вступ. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбург. М.; Л.: Музыка, 1967. 290 с.

2. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.

3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

4. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.

5. Ямпольский И. М. Концерт музыкальный // Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 926–928.

6. Bourne J. Perceiving Irony in music: The Problem in Beethoven's String Quartets // Society for Music Theory, Volume 22, Number 3, September 2016, pp. 1–26.

7. Brüstle Chr. Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000. Archiv

für Musikwissenschaft. Beihefte. Gebundene Ausgabe. 16. Mai 2013.

8. Deutsch O. E. Mozart: A Documentary Biography. Transl. by E. Blom, P. Brancombe, J. Noble. Stanford, California: Stanford University Press, 1965. 680 p.

9. Guymer S. Solo and ensemble Viennese keyboard music // Early Music, Volume 43, Issue 3, 2015, pp. 546–548.

10. Koch H. Ch. Musikalisches Lexikon. Frankfurt/Main: August Hermann der Jüngern, 1802. 1805 S.

11. Luca I. de. Wiens gegenwärtiger Zustand unter Josephs Regierung. Wien: Im Verlag Georg Philipp Wucherers, 1787. 544 S.

12. Morrow M. S. Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution. New York: Pendragon Press, 1989. 552 p.

13. Parrott A. Composers' intentions, performers' responsibilities // Early Music Volume 41, Issue 1, 2013, pp. 37–43.

14. Schönfeld J. F. von. Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, 1796 / Faksimile-Nachdruck, mit





einem Nachwort und Index: O. Biba. Munich, Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler, 1976. 194 S.

15. Sulzer J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil*. Leipzig: Weidmann und Reich, 1778. 390 S.

16. Sulzer J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Dritter Theil*. Leipzig: Weidmann und Reich, 1779. 480 S.

17. Walther J. G. *Musicalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 659 S.

18. Weber W. Concert // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols / Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. Vol. 6. New York, London: Macmillan, 2001, pp. 221–235.

19. Wissmann F. Beethoven als Dirigent, seine Musiker und die Organisation seiner Akademien // *Musiktheorie*, Heft 2/2011. Zu Beethoven. Improvisation, Analyse, Aufführung. S. 38–49.

20. Zaslav N. *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*. Oxford: Clarendon Press, 1989. 493 p.



## REFERENCES



1. Berni Ch. *Muzykal'nye puteshestviya: Dnevnik puteshestviya 1772 g. po Bel'gii, Avstrii, Chekhii, Germanii i Gollandii* [Burney Ch. *Musical Trips: Travel Journal from 1772 in Belgium, Austria, Czechia, Germany and the Netherlands*]. Translation from the English, Preface, Redaction and Notes S. L. Ginzburg. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1967. 290 p.

2. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadno-evropeyskoy kul'tury* [The Concert in the History of Western European Culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.

3. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poetika i stilistika* [The Classical Style of 18th and early 19th Century Music. Part 3: Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.

4. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Mozart i ego vremya* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 624 p.

5. Yampol'skiy I. M. Kontsert muzykal'nyy [The Musical Concert]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Music Encyclopedia in 6 Volumes]. Volume 2. Editor-in-Chief Yu. V. Keldysh. Moscow, 1974. Col. 926–928.

6. Bourne J. Perceiving Irony in Music: The Problem in Beethoven's String Quartets. *Society for Music Theory*. Volume 22, Number 3, September 2016, pp. 1–26.

7. Brüstle Chr. Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000 [Concert Scenes: Movement, Performance, Media. Music between Performative Expansion and Media Integration 1950–2000]. *Archiv für Musikwissenschaft. Beihefte. Gebundene Ausgabe* [Archive for Musicology. Attachments. Hardback Edition]. 16. Mai 2013.

8. Deutsch O. E. *Mozart: A Documentary Biography*. Transl. by E. Blom, P. Brancombe, J. Noble. Stanford, California: Stanford University Press, 1965. 680 p.

9. Guymer S. Solo and Ensemble Viennese Keyboard Music. *Early Music*. Volume 43, Issue 3, 2015, pp. 546–548.

10. Koch H. Ch. *Musikalisches Lexikon* [Musical Lexicon]. Frankfurt/Main: August Hermann der Jüngern, 1802. 1805 S.

11. Luca I. de. *Wiens gegenwärtiger Zustand unter Josephs Regierung* [Vienna's Present State During the Reign of Joseph]. Wien: Im Verlag Georg Philipp Wucherers, 1787. 459 S.

12. Morrow M. S. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. New York: Pendragon Press, 1989. 552 p.

13. Parrott A. Composers' Intentions, Performers' Responsibilities. *Early Music*. Volume 41, Issue 1, 2013, pp. 37–43.

14. Schönfeld J. F. von. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, 1796 / Faksimile-Nachdruck, mit einem Nachwort und Index: O. Biba* [Yearbook of the Vienna Music and Prague, 1796 / Facsimile Reprint, with an Afterword and Index: O. Biba]. Munich, Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler, 1976. 194 S.

15. Sulzer J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil* [General Theory of the Fine Arts. First Part]. Leipzig: Weidmann und Reich, 1778. 390 S.

16. Sulzer J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Dritter Theil*. [General Theory of the Fine Arts. Third Part] Leipzig: Weidmann und Reich, 1779. 480 S.

17. Walther J. G. *Musicalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek* [The Musical Lexicon or the Musical Library] Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 659 S.

18. Weber W. Concert. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. Vol. 6. New York, London: Macmillan, 2001, pp. 221–235.

19. Wissmann F. Beethoven als Dirigent, seine Musiker und die Organisation seiner Akademien [Beethoven as a conductor, his musicians and the organization of his academies]. *Musiktheorie*, Heft 2/2011. Zu Beethoven. Improvisation, Analyse, Aufführung [Music Theory, issue 2/2011. To Beethoven. Improvisation, analysis, performance]. S. 38–49.

20. Zaslav N. *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*. Oxford: Clarendon Press, 1989. 493 p.

### Концертная жизнь и музыкальные увеселения Вены второй половины XVIII века

Одним из важных направлений в исследовании музыкальной культуры классической эпохи является изучение концертной жизни того времени.

Опираясь на аутентичные источники, автор статьи реконструирует концертную жизнь Вены второй половины XVIII столетия – имперской столицы и крупнейшего музыкального центра Европы. Уточняется значение самого термина «концерт», выявляется разнообразие обозначений музыкальных собраний в то время. Рассматриваются формы концертной жизни с точки зрения временных и пространственных факторов, а также системы их организации.

При этом выясняется, что практически все формы музицирования бытовали в русле культуры досуга, и именно досуг (обладающий в то время особым статусом) определял их специфику. Сфера досуга была весьма обширна, границы досуговой деятельности подвижны, что нашло отражение в удивительном многообразии форм музыкальных собраний, также не отличавшихся жёсткими границами.

Музыкальные досуги, увеселения, по сути, составляли важнейшую часть концертной жизни и разграничения музыки на две антиномичные области бытования (серьёзную, академическую и бытовую, развлекательную) по жанровым признакам и тем более по качеству музыки в то время просто не существовало.

Такое понимание культурно-исторического контекста представляется исключительно важным для исследования концертной жизни того времени и выяснения её специфики. Это даёт возможность по-новому взглянуть и на сами виды концертов, и на их наполнение, а также типологизацию.

**Ключевые слова:** Вена второй половины XVIII века, концерт, музыкальное собрание, академия, музыкальный досуг, увеселительная музыка.

### Concert Life and Musical Entertainment in Vienna in the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century

One of the most important trends in the research of musical culture of the Classical era is research of the concert life of that time period.

Basing herself on authentic sources, the author of the article reconstructs the concert life in Vienna of the second half of the 18<sup>th</sup> century – the capital of an empire and one of the greatest musical centers in Europe. The meaning of the very term of “concert” is specified, and the diversity of indications of musical gatherings at that time is disclosed. The various forms of concert life are examined from the point of view of temporal and spatial factors, as well as the system of their organization.

At that, it turns out that practically all the forms of music-making existed in the line of culture of leisure time activities, and particularly leisure time (which at that time enjoyed a special status) determined their specific nature. The sphere of leisure time was quite broad, the boundaries of leisure time activities were quite mobile, which found its reflection in the remarkable diversity of forms of musical gatherings, which likewise were not distinct for any strict boundaries.

Musical leisure activities and forms of entertainment, essentially, comprised an important element of concert life, while the differentiation of music into two opposing spheres of existence (the serious, classical type vs. the vernacular, entertaining type) based on their characteristics of genre and all the more so according to their quality of music, simply did not exist at that time.

Such an understanding of the cultural and historical context is perceived to be exclusively important for research of concert life at that time period and the ascertainment of its specificity. This makes it possible to look in new light at the types of concerts themselves, their musical repertoire and their classification.

**Keywords:** Vienna in the second half of the 18<sup>th</sup> century, concert, musical gathering, academy, musical leisure, entertaining music.

**Шакирьянова Александра Алексеевна**

ORCID: 0000-0002-4621-8078

аспирантка кафедры теории музыки

*E-mail:* akulemina@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

**Alexandra A. Shakiryanova**

ORCID: 0000-0002-4621-8078

Post-graduate student

at the Music Theory Department

*E-mail:* akulemina@yandex.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



LIUDMILA N. SHAYMUKHAMETOVA  
*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov*



UDC 781.21

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073

## THE MIGRATING INTONATIONAL FORMULA AS A PHENOMENON OF MUSICAL THINKING<sup>1</sup>

Music research from the perspective of the theory of language and musical-verbal activity has acquired since a certain period of time the character of a steady and constantly developing tradition. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century the impulse for establishing this kind of position was served by the ideas of many scholars from Russia and other countries. These include the elaborations of semioticians and linguists Charles Peirce and Ferdinand de Saussure, the representatives of the Prague linguistic circle, the research of Roland Barthes, Algirdas Greimas and Claude Levi-Strauss. The semiotics school of structural linguistics of the Tartu University, developed by Yuri Lotman, is widely known. Russian musicology is in many ways greatly indebted for the recognition of the status of music as a language and speech to the scholarly initiatives of Boris Asafiev, who proclaimed this type of musical and artistic activity of human beings, dubbing it as “the art of intoned meaning.” In his works the concept of musical speech has lost its metaphorical hue and has come closer to the linguistic interpretation of this term. A short while earlier the concept of musical speech had been examined in a close sense by Boleslav Yavorsky.

Researchers of the issues of the semantic organization of music in many ways even up to the present day have based themselves on the well-known position of perceiving music as an intellectual process of thinking, the basis of which is comprised of the triads of “composer-performer-listener” and “language-speech-thinking.” However, the “stumbling block” for musical scholarship for a long time has not at all been formed by the formal-constructive (material) segment of language and speech – in its research of the norms and rules of grammar and syntactic levels of musical language musical scholarship has achieved considerable and incontestable results. At the same time, there remain numerous problems in the study of the processes of thinking, the peculiarities of work of artistic consciousness, the perception of the content

of a musical text and the information encoded in it. The content of music in the performer’s practical work with the musical text continues to become comprehensible in an intuitive manner, whereas in the work of musicologists there has been the traditional predominance of either the formal-grammatical or the verbal-associative characteristic features. For example, it is not an accidental occurrence that in all the classical definitions of thematicism, which fixate the features of the musical theme as an integral compositional formation, the syntactic aspect in particular has found its reflection. The mechanism of applying semantic features to the relation between the theme with the musical image, the sources and the means of formation of its semantic structures for a lengthy period of time has fallen outside the attention of music scholars.

It is paradoxical that despite the obvious and distinctly perceptible tendency towards verbalization of musical-verbal traits it turns out that the boundaries in the text of such important of its constituent parts as the *image-perception*, *plot*, *protagonist*, *personage*, and also, on the other hand – *emotion*, *mood*, *condition*, *emotional experience* – have almost never been researched<sup>2</sup>. The descriptions of these terms have remained on the threshold of free interpretations of subjective results of perception. This causes a substitution of the content of the musical text with the content of the perception of the listener, or, on the other hand, it shapes a stream of free associations which have absolutely nothing to do with scholarship. In the study of thematicism – the most “content-based” category in the art of music – there is a conventional prevalence of either a grammatical-syntactic, or an intuitive-artistic approach.

In other words, the categories of artistic thinking and, in particular, *the musical image*, in contrast to form, are virtually not recognized as structural categories, and pertain to the realm of the ideal as something not amenable to textual analysis. This position also consolidates the narrow grammatical orientation in the study of the linkage between the



ideal and the material constituent parts of the text.

The attempt to solve the problem of the contradiction and linkage between the ideal and the material forms in aesthetical information has been made by Leo Mazel in his theoretical elaborations. Thus, in his articles one may find numerous commentaries on how it is not appropriate to confuse the categories of content-based and form-related types, while the tools designated for the analysis of form cannot be automatically incorporated for analyzing content [6]. An in-depth research of the definitions of the ideal and the material through the substantiation of the differences between the “note-based” and the “musical” text is contained in Mikhail Aranovsky’s book “Музыкальный текст. Структура и свойства” [“The Musical Text. Structure and Properties”] [3]. Many substantive ideas about the connection between thought with language and speech were expressed by Boris Asafiev. Thus, while bestowing attention on the existence of steady intonational movements (“mobile forms”), Asafiev stressed their immense role of being “generally valid”, i. e. participating in the creation of image-related perceptions, the formation of a “dictionary of general usage” pertaining to different epochs and styles. He wrote about them, describing them as “intonational archetypes” and “intonational complexes” [5, p. 204] and examined them from the position of an “oral intonational dictionary,” labeling them as the “intonational fund of the epoch” [Ibid., p. 270–271]. Repeatedly the characterization of these phenomena was accompanied by the introduction of synonyms – the “existing supply of intonations” or the “intonational dictionary of the epoch”<sup>3</sup>.

Asafiev’s observations have proven themselves as promising, primarily, due to the fact that they stood at the sources of the formation of the present-day conception of music as a communicative system, a means of association, a special kind of speech, the steady and socially objectified units of which possess the ability to migrate from one epoch to another, from one style to another, from one musical text to another, shaping the correspondingly appropriate semantic situations.

M. Mikhailov and M. Aranovsky have noted on numerous occasions the regular law of the appearance in musical thematicism of steady stereotypic formations, which preserved the circle of the specified meanings upon their incorporation into various artistic contexts and called for unfolding the idea in the direction of practical semantics with the aim of consolidating the acquired observations<sup>4</sup>.

Nevertheless, the theory of meanings and its practical application could hardly have taken place without a preliminary quantitative accumulation or description of “generally valid” intonations, as well as without an analysis of the sources or the mechanism of their formation. And here semantic analysis has shown itself as the most resultant. It may be undoubtedly asserted that the semiotic approach, which perceives music from the positions of the triad of “language-speech-thought,” has not exhausted fully their theoretical and practical capabilities up to now and has made it possible at the present day to solve many questions in the direction of research of the communicative relations of “musical-text-composition,” “musical-text-performance” etc. Here it becomes momentarily necessary to make a specification: although since a certain period to time semantics has indeed become an object of attention of scholars and practitioners, it is impossible to agree with the situation of an extremely broad interpretation of this phenomenon, when the entire field of musical content is referred to as semantics, without taking any further steps in this assertion, beyond the means of intuitive-sensual knowledge. By semantics in the narrow sense of the word we must understand, first of all, the application to a musical text of a rather strict analytical procedure – the method of semantic analysis. Approaching the language of music in this case means recognizing the presence in it of steady intonational characteristics with fixed meanings – *lexemes or semantic figures*, which in their total aggregate comprise the *intonational lexis* that represents the objective world and artistic images. Many of them acquire the status of *migrating intonational formulas*, which wander from one musical text to another in the music of various genres and preserve their initial meanings. In the process of migration the formulas may also acquire new meanings, altering within the context of musical works by various composers from various epochs and styles. The *literal* object and image-related (extra-textual) and the *figurative* artistic (primary and secondary) meanings of the migrating intonational formulas and their interaction in the context of a musical composition determine the connection of the theme with the musical image<sup>5</sup>.

The advantage of such an approach is that the musical theme – the most important segment of generation of meaning in a musical composition – does not correlate with the *image* in a declarative



(or intuitive) way, but demonstrates steady mechanisms of this connection – the *sign-related* and the *metaphorical*. The semantic figures organize a direct connection of the sign with the meaning and the image (representation of the objective world, the human being or a concrete situation of action). When establishing a correlation with each other in context, the migrating intonational formulas converge different meanings together and generate numerous implications. Analysis of the intonational and lexical constituency of a theme in a musical composition makes it possible thereby to free oneself from subjective interpretation and elementally appearing associations in the interpretation of a musical composition, provides for deciphering the sign etymology in a way suitable for the composer's conception. In other words, the semantic constituencies of the musical text are *structural* in an objective way and are formalized similarly to the grammatical elements filling up a text. Consequently, they may be subject to a special type of semantic analysis and deciphering of information compressed into signs and perceived by human intellect.

Let us examine these and other questions in a more in-depth manner.

### 1. The Semantics of Migrating Intonational Formulas and the Basic Sources of their Formation

Thus, migrating intonational formulas are established characteristic features with fixed meanings, capable of arousing concrete object- or image-related perceptions. Intonations with fixed meanings actively migrate in the themes of various musical texts, enriching the musical language and concretizing the content of the musical composition. Analysis of the intonational lexis is in many ways provided for by the method of semantic analysis. And if the grammatical approach relies primarily on morphological and syntactic structures (the tonal plan, chords, the metro-rhythmic structure, the structure of the motives, the phrases, the form of the musical composition), the main goal of semantic analysis is the definition of the intonational and lexical constituency of the musical theme – the “generally valid” (using the expression of Boris Asafiev) key intonations of a musical composition, which create the means for the subsequent competent interpretation, one that is satisfactory for the composer's conception. For example, the pastoral images, which frequently

arise in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century music, are concretized in a rather concise range of intonational lexis, comprehensible for the affixation of the goals of intonating. This provides for an entire range of constantly appearing migrating intonations of figural or other varieties, such as those of sonar or extra-musical nature: the “gallant figure” (a motive with dotted rhythms, frequently adorned with melismas), the pastoral sign – a “duo of two pipe reeds”: “he and she” (“the shepherd and the shepherdess”), “the golden move of horns” demonstrated in various structural and semantic modifications (“the triadic signal,” “the flickering tone”), “the figure of longing” (the descending chromatic ornamentation of the cadence), and the “bourdon bass” (in a village pastoral setting). Their fanciful combinations, frequently interwrought into graceful ornamentation, pose a complex analytical task of deciphering the image-related meanings. But it is particularly the details of the musical text with the characteristic semantic figures which reveal within the context of the “regulated feelings,” typical of the 18<sup>th</sup> century, a concrete sophisticated style and image-related content of the contemplative, melancholy, dramatic or heroically pastoral<sup>6</sup>.

The “recognizability, general comprehensibility and accessibility” (according to Boris Asafiev) of such small-scale migrating intonations and more large-scale semantic segments of musical text display themselves in moments of perception, being documented in the consciousness of the listener into concrete structures and the *perceptions and experiences* connected with them. At the same time, the formation of these connections takes place in the process of crystallization of the intonations into sound-complexes, which is constantly carried out within two basic spheres of musical activities: *vernacular culture and the musical texts of professional composers*. The theoretical generalizations made by Aranovsky reveal the mechanism of the formation of such stereotypes in living environment by means of repetition. The logical scheme of formation of stereotypes elaborated by the author appears as a chain of interconnected phenomena, among which two factors have been referred to as the most essential: 1) the organization of a structure of a living communicative situation, depending on its aim; 2) the collectiveness of the situational action [1, pp. 106–107]. It is quite apparent that the first leads directly to the formation of associations (the

invariant of the connection) and is conducive to the “visibility,” whereas the second provides for “general comprehension and accessibility.” They possess a permanent connection with extra-musical components, reflecting the important tendency of the musical language to assimilate the various strata and phenomena of culture.

And in truth, it is possible to follow up by citing some examples of the unique resiliency of a variety of migrating intonations connected with “migratory” themes, subjects and images. Broadly familiar is the example of the sustainability of the existence of the medieval chant “Dies irae,” its usage in professional compositional practice from the 14<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> centuries. The example of the durability of the intonational formula of the “golden progression of the horns” in the representation of pantheistic ideas and their central theme of “man and nature” is apparent. This function was obtained by the “golden progression” in baroque music by means of the connection with “hunting” themes. In the professional musical texts of the composers of the Austrian-German tradition during the course of many centuries the “golden progression” has immutably embodied the symbolism of nature in its idyllic sensation and understanding. The types of intonations with fixed meanings also include numerous intonational formulas of the Classicist era (the “etiquette formulas”), amounting to typical intonations of ballroom dances and their characteristic courtesy-related cadences, as well as a group of signaling formulas-intonations, which have already been discussed (the hunter’s horns, military fanfares, bells), as well as a significant number of intonational formulas from the Baroque period, which have worked out as a musical-depictive equivalent to various types of representations of spatial physical movements: “stepping figures,” “running figures,” “figures of waves,” “figures of rotation,” figures of ascending motion (*anabasis*) and descending motion (*catabasis*) etc.<sup>7</sup>

Asafiev tied such kinds of intonations with the capability of evoking concrete associations and perceptions, adding to them “Gluck’s depictive clichés,” “Wagnerian depictive formulas,” (forests, fire, etc.), “current formulas” – images of the sea, winter snowstorms, as well as images of the East, Spain in Russian music, etc.

Thus, it may be asserted that the type of intonations with steady fixed meanings providing concrete associations on the level of images and

perceptions organizes the stably functioning tendency towards crystallizing elements of speech into semantic structures. The diverse types of intonations with fixed meanings generate stable stereotypes of connection with the image, encompass various different associations and form the *image-bearing* world of music.

The shaping of meanings takes place on the basis of well-known permanently functional factors, among which the decisive role is played by various concrete social *communicative situations* – speech, motion, etiquette, the experience of communing with nature and art, as well as music-making itself as a plot-related situational action. A number of semantic structures endowed with fixed meanings are of a *textual* origin, among other things. Thereby, the source for shaping rhetorical figures, leitmotifs, anagram symbols, with a range of emblems and conventionality of meanings, as well as quotations and quasi-quotations, may be presented by a composer’s musical text.

The status of migrating intonational formulas is hardly inherent to all sign-oriented structures, but only to those which are endowed with stable meanings, confirmed by the practice of their usage.

Thus, the semantic mechanism of establishing the *direct* connections of the migrating formula with meanings and images is determined by their permanent sources, which generate several groups of intonations: 2) sound signals (applicative conditions), 2) intonations of verbal origin (verbal speech), 3) gesture and plasticity in the elements of musical speech, 4) textural formulas and clichés of instrumental nature (musical instruments), 5) musical rhetorical figures<sup>8</sup>. While undergoing contextual changes, these meanings preserve direct connection with the denotation. The specificity of formation of these intonations on a pre-text stage is manifested in their traits as situational signs. At the same time, these very traits also stipulate in numerous ways the process of generation of textual – *figurative* meanings. The figurative meanings are formed in art works by means of migration of formulas from one musical composition to another, from one genre to another, from one style to another.

The most steadfast stereotype with a fixed meaning is presented by the *group of signal intonations*. Among those the “horn signals” and fanfares, and in Russian culture the “bell chimes,” stand out in terms of their greatest stability. The extra-





textual meanings of the horn signals and fanfares are chiefly connected with two situations: hunting and military action. Besides the intervallic and rhythmic similarities, the semantics is also enhanced by the corresponding timbres of instruments (the horn, hunter's horn, clarion, orchestral horn, trumpet, fanfare). Anyhow, timbre presents itself as one of the leading components of connecting with the situation, since in real everyday life it also demonstrates itself as the most indispensable and immutable attribute. At the stage of their incorporation in artistic texts, these formulas disclose the greatest level of fixation of the form, while the repetition rate of the form (and, consequently, its recognizability) is conducive for the transmission of extra-musical information as well. Such intonations essentially depict real-life signals and for this reason may have been related to iconic signs. For example, the horn signal upon being transferred into the musical text becomes transformed into a sign (the "corni sign"), since the entire stratum of associations, visual representations and the situational context connected with it becomes a designate<sup>9</sup>.

The other permanent source of formation of intonations with fixed meanings is *speech*. The general semiotic features both of speech and of music, as well as the mechanism of formation of semantic connections, are determined by the characteristic traits of icon signs. The fixed assignment in music of such "locutions" (to use Asafiev's expression) possesses a deliberate character and, consequently, is called upon to promote the affectation and, consequently, the communicative qualities of musical speech. At that, if today we "discover" for ourselves the "speech-related subtext" in the genesis of these formulas, in the past their impact relied on knowledge, cognizance, i.e. on the mechanism of the sign-related situation.

This group of formulas is characterized by an invariance of structures defined by the communicative traits of the genetic source itself – of verbal speech, which carries out a two-fold function: the means for conveying information and its perception (cognizance) by the listener.

Verbal speech has developed within humanity's social-communicative experience universal grammatical and lexical mechanisms of combining the affective, evaluative and representational functions of verbal utterance. The intonations of *assertion, narration, juxtaposition, recitation*, as well as a number of intonations of a volunitive character – *admonition, command, supplication,*

*interdiction*, etc. – appear already in their image-related and semantic function proper, which means that they bear concrete information in themselves. Among the widely circulated intonations of speech some have obtained the status of migrating intonational formulas with the attributes and traits of index signs. These are *intonations of assertion, question and exclamation*, corresponding in their origin to various types of evaluative relations within dialogic situations. Their sound symbolism has been developed in the primary verbal situations of transmission and perception of information, which have generated the standard constructions of affirmative (narrative), interrogatory and exclamatory sentences. In written speech the types of sentences have subsequently been denoted by corresponding conditional signs, while in oral speech the functions of semantic differences have constantly been taken upon itself by the intonational stereotype.

The mechanism of their formation is permanent and stable, since these intonations reflect the typology of communicative situations and are endowed with traits of the icon sign. Frequent recurrence of the situation of the semantic message results in repetition of accompanying intonations of an evaluative character. These acquire the functions of symbol signs, "stabilizing" and crystallizing in the corresponding grammatical constructions – the narrative, assertive, complexly constituent, etc.

A special role has been carried out by intonations of the emotional-affective type – those which have immutably accompanied the verbal utterances in situations of perception of the message, i.e. which have carried out either the function of specification of the information (with the interrogatory intonation), or its evaluation (with intonations of exclamation, wonder, interjection, sadness, delight, exultation and other emotional manifestations). In verbal communication they present themselves in the role of index signs.

Within the framework of vernacular genres the intonations of plastic etymology – namely, various dance-related rhythmic formulas – have acquired their respective meanings. Such steady formations contain in themselves the element of depiction (such as, for instance, the reflection of dance figures, reverences, pas, curtseys, bows, crossovers and other types of relations between partners in dance). Since etiquette presents a special sign-related system, its securing in semantic figures was conducive to its sign-related function. Also important is that

the motive-depictive elements seem to appear in such signs in a “removed,” mediated way. What is secured in particular is musical form (in its intonational and rhythmical aspects), based on the utilization of specific lingual means, for instance, suspensions, appoggiaturas, dissonances, etc. This is what particularly becomes a sort of characteristic of various situations related to etiquette and their corresponding emotions.

The migrating intonational formulas based on imitating the sounds of musical instruments form yet another group of intonations, which combine the attributes of icon signs and symbol signs and, due to the extreme concreteness of sound- and image-related perceptions, are widely used as situational signs. Their genetically stipulated “subject-relatedness” does not provide any contradiction to the sound intonational formula, but correlates with it appropriately at moments of fixation of the most characteristic qualities: timbre, special sound-producing effects, etc. The status of migrating intonational formulas has acquired a number of intonational stereotypes of the following kind: “reed pipe signs” in connection with images of bucolic pastorals and idylls, “bourdon signs,” arousing perceptions of the bagpipe or the barrel-organ; imitative tunes associated with folk instruments, and other clichés of violin, organ and ensemble textures of musical compositions for chamber ensembles.

Within the well-known group of *rhetorical figures*<sup>10</sup> it is possible to encounter widespread intonational formulas with fixed meanings from the domain of depiction of motion and space, as well as certain prototypes of mechanical motion in the physical world itself. Thus, the linear ascending and descending types of motion are presented in music in the already familiar rhetorical figures from the Baroque period, such as the *anabasis* and the *catabasis* through the connection with the human being’s visual experience. Also noteworthy of attention is the obvious similarity of the sign’s outward structure (the stepwise motion on the basis of the seven-note scale) with visual perceptions of ascent and descent, sensations of “upwards” and “downwards,” i.e. the depiction of motion in its direct physical meaning.

Subsequently other perceptions connected with figurative symbolic meanings have also been shaped. The music of J. S. Bach contains sound equivalents not only of linear, but of other types of mechanical motion through the connection with

visual perceptions: wavelike, rotatable, sinusoidal, and others. Often depiction is connected with illustrating the key words in vocal compositions and presumes the appearance of image-related perceptions both of the types of motion themselves and of the objects and phenomena which generate them: clouds, winds, storm-clouds, mist, waves, etc. “If a chorale text mentions motion, even by accident”, Albert Schweitzer, “Bach depicts it with sound” [14, p. 360].

Regarding the given group of migrating intonational formulas, it may be noticed that the artistic result of transmission of the images of motion and space by means of music is rooted not as much in the connection with the verbal text as in the profound immersion of compositional thinking into the natural mechanisms of motion, whereas the result of the migration is spelled out in the acquisition of secondary meanings and the transformation of icon signs into symbols.

It is characteristic that in the process of formation of secondary meanings the primary function of depiction, as a rule, is preserved, but passes into the realm of formal attributes and structural elements, while the semantic side is enriched by new, secondary content in which the status of the symbol becomes the primary one.

Thus, the realm of meanings is formed by human consciousness by means of creation of connections between the musical material and the extra-musical world, in regards to which Asafiev noted: “Here before us we have the process of concretization of music into a living image-related speech filled with significance”. (“Musical Form as a Process”). The phenomenon of migrating intonation in general is based on the associative mechanism of our thinking. At the same time, its significance adjoins closely to concreteness, extra-musical associations, evident image-bearing and linearly-graphic perceptions and plays the most important role in “bringing in musical traits to what is musical.” Its mechanism itself is stable and manifests itself with an enviable persistence, realizing its semantic potentials in the musical text due to the phenomenon of migrating intonational formulas, which operate more frequently in the direction of the realm of musical consciousness – the sphere of perceptions.

In the structure of consciousness and thought perceptions hold a special borderline position between levels of sensations and apprehensions as levels of sensual concreteness and realm of thought



in concepts, which provides a free “translation” from the sensual-concrete realm into the sphere of the intellect. At the same time perceptions serve as a base and structural foundation for the organization of other elementary psychic processes, for example, apperceptions become involved in the process. A no less important process of synthesis of perceptions – their correlation with each other according to the principle of identity and contrast – is also essential. In this sense we may take into consideration certain utterances, in particular, those by Albert Schweitzer, about the fact that the creative work of thinking and perceiving possess a complex character: “Any genuinely artistic perception includes the participation of all feelings”. No less important is the realization that artistic thought and the image-related languages of culture essentially comprise one language: “Art in itself is not painting and not music, but the creativity in which they are all unified” [14, p. 327].

## 2. The Interaction of Migrating Intonational Formulas with the Context of the Musical Theme

As they get involved with the context of the musical theme, migrating intonational formulas actively participate in the creation of the musical image. Although observation shows that the intonational formula interacts with the context of the theme in different ways, and each case is individual, in general it is possible to reveal the overall regular laws, making it possible to trace a certain typology. This process of artistic and image-related thinking may be generalized by means of observation of a number of semantic situations, where their constituent components would be permanent: 1) sign-migrating formula, 2) context, 3) musical image.

### *Situation 1.*

#### *The Formation of Primary Meanings*

Such a situation frequently appears within a musical theme in the case when during the transfer of an intonational formula its *direct extra-textual meanings do not change*. Thus, the situations of the kind may include musical fragments, where intonations of a horn signal, for example, sound in direct connotations in the texts of musical compositions with subject matter related to hunters, the fanfare – in military or triumphal scenes, “gallant figures” – in instrumental themes bearing characteristics of dance genres, “the

bagpipe sound” and “the sign of the reed pipe” – in pastoral scenes, lyrical dialogic scenes of “cavalier-dame,” etc. For example, in the Finale of Act I of Mozart’s “The Magic Flute” the fanfare effects present in the music are connected with the appearance of Sarastro’s entourage and his triumphal chariot, while in such instrumental pieces as Daniel Gottlob Türk’s “The Hunting Horns and the Echo” and William Byrd’s “The Trumpet” from his cycle “The Battle” the sound of horn signals and fanfares are demonstrated in direct correspondence to the subject matter. Analogously, following the principle of correspondence, the intonational formulas of the “gallant figures” are used in numerous scenes of operas, since the music recreates the same situations which occur in real life (for example, dances, scenes of recreation, high-society courtship, enticement, etc.). In all the aforementioned and analogous cases, the sign is transferred into the musical text in the guise in which it functions in reality and acts seemingly in real, while actually – in conditions modeled in the music. The influence of the context in the present case may be minimal and usually corresponds to the nature of the sign. Consequently, it is the intonational formula, in particular, which becomes the main bearer of meanings. At that, the relationship between the intonational formula and the theme, as a rule, is organized on the basis of the *principle of correspondence of direct meanings of the sign to the artistic paradigm of the musical text*.

All in all, the first type of sign-related situation may be expressed by the scheme “Sign 1 + Context 1 + Image 1,” which possesses the following characteristic features:

1. The composer’s musical text uses intonational formulas from the supply of “commonly encountered” intonational lexis formed beyond its boundary.
2. The sign is incorporated into the musical text in its direct meaning and corresponds to the context.
3. The transfer of the sign into the musical text results in the formation of a direct semantic connection of “sign – musical image.”
4. The influence of the context on sign-related Situation 1 presents itself as weak, while the invariant qualities of the structure and semantics of sign, in contrast, are expressed strongly. Thereby, the sign preserves its inherent primary meaning.



**Situation 2.*****The Transformation of Primary Meanings***

The artistic connection of the second type, unlike Situation 1, is based already on the *semantic transformation* of prepared intonational formulas *under the influence of the context of the musical theme*. Situation 2 may be expressed with the scheme: “Sign 1 + Context 2 = Image 3.” The semantic logic of such transformations each time takes up a purely individual trait and depends on the concrete artistic goal. At the same time, the transformations manifest themselves, depending on how the contextual environment affects the intonational formula. The question here primarily concerns the influence of the elements not related to the sign, situated exteriorly in relation to it (we call them “regulators”). Tempo, dynamics, articulations, modal-harmonic solutions, etc., as a rule, appear as exterior regulators. As a result of their impact the semantic figures virtually acquire a new meaning, one that is opposite to the direct and primary artistic significations. These observations have been demonstrated by us on the examples of analysis of many fragments from musical compositions from different styles<sup>11</sup>.

For semantic Situation 2 it is characteristic to the utmost degree that the context, which presents a most important link in the chain of connections between the sign and the image, may not coincide or may coincide only partially with the semantics of the sign. As a result, the sign, while preserving its basic structural particularities, nonetheless changes in some of its aspects, adapting to the context of the theme. But at the same time the image of the theme appears as the result of a “compromise” between the context and the meaning of formulas. Thereby, the path towards the variability of meanings – a quality so characteristic for music as an art in general – is manifested in full.

Situation 2 and the mechanism of its formation may possess the following characteristic traits:

1. The sign preserves the invariant of the structure, which is what allows it to be recognizable in a new musical text.

2. The “regulators” either suppress or strengthen the meanings of the sign. Thus the premises arise for collisions between invariant and contextual meanings.

**Situation 3.*****Creating Secondary Meanings***

The distinctive feature of Situation 3 is expressed in the occurrences due to which the already familiar connection of the sign with the meaning, which has been formed in any musical text, establishes itself as a constant one in the process of the migration of the sign into other musical texts. Sign 2, which appeared in the previous situation, passes into the subsequent new context (Context 3). This situation also determines the regular stage of migration of formulas, as well as the process of formation of secondary meanings. Its scheme has the following appearance: “Sign 2 + Context 3 = Image 3.”

An illustration to such a connection is formed by the numerous examples which feature analysis of the permanent connections of the sign with the regulators of the opposite declination: for instance, “the sign of *corni-allegro*” or “the sign of *corni-adagio*”. In Situation 2 they were initially directed only for the sake of suppressing the direct meanings of the signal. However, the signs which were formed in this manner as the result of numerous repetitions have acquired the status of wandering images with new, secondary meanings.

If in Situations 1 and 2 the sign and the context established their relations according to the principle of correspondence, while the transformation carried an individual character and occurred by means of a breach of this correspondence by bringing in regulators, in Situation 3 the relations between the regulator and the sign become stabilized. This process signifies the active inclusion into the mechanism of transformed stereotypes of connection of sign-related elements of the musical text with those elements that are not related to the sign. It becomes possible to trace out the modifications of meaning in the varied sign-related structures, depending on their context. For example, the sign of *corni* discovers the ability to change its meaning at a very wide range (even to the extent of reaching the opposite meaning). Migrating from the level of the heroic to the sphere of lyricism, manifesting itself as a sign of pastoral idyll or peaceful nature, it symbolizes the idea of the cult of friendship and love as the ideal of human relations, one of the boundaries of the “subject matter of the highest order: man and nature.” Such a meaning has been formed indirectly through the pastoral, forming into the logical-associative set of “*corni* – nature – pastoral – the ideal.”

In operas and vocal compositions in the conditions of fast tempo the *corni* sign frequently manifests itself as a symbol of the ideas of duty, honor, nobleness, military prowess, glory. The primary meanings of the horn signals here seem to become an associative basis for the formation of meanings “based on adjacency” and centered on the “similarity of situations” (hunting is the lot of the brave), and so the *corni* likewise become a symbol of the aforementioned qualities.

The formation of secondary meanings takes place according to one and the same principle in various groups of intonational formulas, including those possessing a more close connection with the text of the literary source. Often in musical compositions with a literary text or a literary source there arises the situation of a discrepancy of the symbol of the words with the primary meanings of the migrating intonational formulas. For example, the secondary meanings of the *catabasis* figure, which signify the effect of approaching in the literal meaning and embodying a straightforward downward motion, have been formed in the secondary connection with the meanings of the words “veneration,” “humiliation,” “destruction,” “immersion into a quagmire,” “Adam’s fall from grace,” possessing a symbolic meaning. On the other hand, the direct symbolism of the *anabasis* figure for illustrative depictions of vanishings of angels, dissipating mist, or the motion of winds acquired a figurative secondary meaning due to the replacement of verbal meanings with abstract concepts: the words “resurrected,” “resurrection,” “shall elevate” in the cantatas and oratorical works of Heinrich Schutz, Georg Frierdrich Handel, Johann Sebastian Bach and Duetrich Buxtehude.

Thus the transformation of primary meanings into secondary meanings takes place, the latter having been formed in the conditions of a certain context begin likewise to migrate as stable formulas.

#### ***Situation 4.***

#### ***The Interaction of various Intonational Formulas in the Context of the Theme***

Situation 4, which could be expressed by the scheme: “sign + sign = image,” establishes the phenomenon of the transfer and the convergence in a new context of two or several intonational formulas. These processes lead, as a rule, to the strongest semantic transformations and are distinguished for their artistic effects of various focuses. Such

typical cases include the horizontal combinations of two formulas close to each other in meaning or the combination of formulas that are opposite to each other in their meanings. For example, in Mozart’s Sonata for piano in D major (K. 576) the horn signal is juxtaposed by the semantics of the lyrical gallant musical figure. The semantic logic of a gallant subject called for the usage of both formulas, capable of evoking the identity of meanings necessary for a pastoral subject: “the hunt is a game associated with pleasant pastimes in natural surroundings.” Illustrations of a different combination may be served by numerous examples from Domenico Scarlatti’s sonatas for piano, where two initial meanings of opposite content superpose with each other: “horn signal – bellicose summon” and the etiquette formula in the bass “the cavalier’s salutation and bow.” However, in the combination of two signs one of them may prevail, which is created by the actualization of various meanings with the aid of regulators – those which either *correspond* or *do not correspond* with the nature of the initial sound.

The semantic transformations of the interacting structures not only create an impact on changes of meaning, but also themselves alter the structures of the combined signs, at times bringing to life new combinations with independent meanings and sturdy implications. A frequently incorporated metaphor turns into a “wandering” image. In general, the following becomes essential for this situation.

Since the sign actualizes certain conceptions, the interaction of the signs leads to the interaction of perceptions, to their synthesis (i. e. the connection of several pictures-phenomena, situations and events) and carries out not only the functions of concretization, but also generalization and evaluation. Such a mechanism is capable of carrying succinct artistic information about the phenomenon and serving as a very flexible perfect model of connection between the intonational lexis and the musical image.

The process of transformation and additive relations of the intonational formulas is not limited to the situations described above. It deepens and gradually ramifies in itself. The semantic connection with the primary source becomes more and more remote, the intonational formulas transform themselves into syntactic elements and grammatical constructions the sign-related essence of which gradually becomes lost. A particular logic of the

stages of functioning of such connections in music takes shape. They may be presented in a generalized way in four basic stages:

1) the stage of denotation or primary semantization, the formation of extra-textual (direct) meanings in the everyday musical milieu;

2) the stage of secondary and subsequent semantization, the formation of primary and secondary meanings in the artistic context of the musical theme;

3) the stage of partial desemantization: the transition of formulas onto the level of cross-style stereotypes as the result of devaluation (due to overuse) and “effacing” of the primary and secondary meanings and the acquisition of a general musical expressivity;

4) the stage of actualization of the extinguished direct (extra-textual) and figurative (contextual) meanings in an author’s new text.

Thereby it may be asserted that notwithstanding the full singularity of the act of the composer’s creativity, the semantic processes occurring in a musical theme are subservient to certain objective laws of interaction between intonational formula and context. Through this interaction one of the most important and permanent mechanisms of musical thought is formed – the connection of the “migrating intonational formula” with the image-perception. Their interaction results in the creation of a unique artistic image of the musical theme – the most significant content-based segment of a composition in the musical legacy of many genres and styles.

## NOTES

<sup>1</sup> Translated by Dr. Anton Rovner. Another version of the article was published in *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship* issue 2011/2 (9).

<sup>2</sup> For more information about this see: Shaymukhametova, L. N. *Semanticheskiy analiz v rabote muzykanta-ispolnitelya [Semantic Analysis in the Work of the Performing Musician]. Muzykal’nyy text i ispolnitel’ [The Musical Text and the Performer]*. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2004, pp. 3–16; Shaymukhametova, L. N. *Smyslovye struktury muzykal’nogo teksta kak problema prakticheskoy semantiki [Meaning-Related Structures of the Musical Text as an Issue of Practical Semantics]. Muzykal’noye sodержaniye: nauka i pedagogika: materialy Rossiyskoy nauchnoy-prakticheskoy konferentsii (2000, 4–5 dekabrya, Moskva) [Musical Content: Scholarship and Pedagogy: Materials of the Russian Scholarly-Practical Conference (2000, December 4-5, Moscow)]*. V. N. Kholopova, Executive Editor and Compiler. Moscow; Ufa, 2002, pp. 84–101; Baykieva R. M. *Geroy kak kategoriya muzykal’noy poetiki (na primere pyes detskogo fortepiannogo repertuara) [The Hero as a Category of Musical Poetics, on the Example of Pieces from the Musical Repertoire for Children]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts*. Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 2010. The theory of musical emotions in the context of music as an art is presented in V. N. Kholopova’s book “*Muzykal’nye emotsii*” [“Musical Emotions”] (Moscow, 2010).

<sup>3</sup> For greater elaboration see works of E. Orlova and T. Tcherednichenko [9; 10; 11].

<sup>4</sup> The issue of stable migrating sound-complexes was much elaborated on by D. Cooke, J. Jiranek and B. Szabolcsi [17; 18; 19]. Szabolcsi limited himself to observing several migrating intonations (die Wanderthemen), Cooke related his descriptions to the

domain of modal and intonational stereotypes and concentrated on the signification of the role of the basis of pitch-modes in them, Jiranek built a concept of the “incoming and outgoing” elements of the musical text by basing himself on logical arguments, almost not incorporating the musical material.

<sup>5</sup> This theoretical conception is expounded in the following works: L. N. Shaymukhametova “*Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal’noy temy*” [“The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme”] [12], “*Semanticheskiy analiz muzykal’noy temy*” [“Semantic Analysis of the Musical Theme”] [13].

<sup>6</sup> For elaboration of this issue in greater detail see: Asfandyarova A. I. *Intonatsionnaya lexika kak problema artikulyatsii fortepiannykh sonat Gaydna [Intonational Lexis as an Issue of Articulation of Haydn’s Piano Sonatas]. Istoriko-teoreticheskiye problemy muzykoznaniiya: sb. tr. [Historical-Theoretical Issues of Musicology. A Compilation of Articles]*. Russian Gnessins’ Musical Academy, Ufa State Institute for the Arts. Moscow, 1999. Issue 156; Also see: *Intonatsionnaya lexika obrazov pastorali v tematizme fortepiannykh sonat Y. Gaydna [The Intonational Lexis of Pastoral Images in the Thematicism of Joseph Haydn’s Piano Sonatas]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts*. Novosibirsk, 2003.

<sup>7</sup> Description of the formulas is also contained in many editions of works by the members of the Laboratory for Musical Semantics at the Ufa State Academy for the Arts. See catalogue of electronic library of the LMS: [www.lab-ms.narod.ru](http://www.lab-ms.narod.ru).

<sup>8</sup> The list of the sources, of course, is not complete and is limited to the most obvious phenomena which are

conducive to the formation of the migrating intonational formulas.

<sup>9</sup> The basic structural variants of signal formulas and their textual modifications related to the transformation and increasing of the gamut of meanings are described in detail in the book “Semanticheskiy analiz muzykal’noy temy” [“Semantic Analysis of the Musical Theme”] [13, pp. 124–138]. A detailed characterization of the group of intonations with established meanings is contained in Chapter 2 of my research work “Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontext muzy-

kal’noy temy” [“The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme”] [12, pp. 60–152]. In regard to the different types of formulas see also the articles of the authors in the compilation “Muzykal’nyy tekst i ispoknitetel” [“The Musical Text and the Performer”] (Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 2004).

<sup>10</sup> We distinguish between the concepts of “rhetorical devices” and “rhetorical figures.” The latter pertain to the domain of migrating intonational formulas with established meanings.

<sup>11</sup> See indicated editions: [12; 13].

## REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Myshleniye, yazyk, semantika [Thinking, Language, Semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshlyeniya, sbornik statey* [Issues of Musical Thinking: Compilation of Articles]. Moscow, 1974, pp. 90–128.
2. Aranovsky M.G. Intonatsiya, znak i “novyye metody” [Intonation, Sign and “New Methods”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1980, No. 10, pp. 99–109.
3. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
4. Asafiev B. V. *Muzykal'naya forma kak protses* [Musical Form as a Process]. Books 1, 2. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
5. Asafiev B. V. *Muzykal'naya forma kak protses* [Musical Form as a Process]. Book 2: Intonatsiya [Intonation]. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Volume 5. Moscow, 1957, pp. 163–276.
6. Mazel L. A. *Voprosy analiza muzyki. Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykoznaniya i estetiki* [Questions of Musical Analysis. An Attempt of Rapprochement of Theoretical Music Studies and Aesthetics]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 352 p.
7. Mikhailov M. K. *Stil' v muzyke* [Style in Music]. Leningrad: Muzyka, 1981. 264 p.
8. Mikhailov M. K. *Etyudy o stile v muzyke* [Studies of Style in Music]. Leningrad: Muzyka, 1990. 293 p.
9. Orlova E. M. Issledovaniye B. Asafieva “Intonatsiya”: vstupitel'naya statya k knige 2 “Muzykal'naya forma kak protses” [Introductory Article to Book 2 of “Musical Form as a Process”]. Asafiev B. V. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Volume 5. Moscow, 1957, pp. 153–162.
10. Orlova E. M. Rabota B. Asafieva nad teoriey intonatsii [Boris Asafiev's Work on the Theory of Intonation]. *Intonatsiya i muzykal'nyy obraz: sbornik statey* [Intonation and the Musical Image: a Compilation of Articles]. Moscow, 1965, pp. 148–168.
11. Tcherednichenko T. V. Terminologicheskaya sistema Asafieva [Asafiev's Terminological System]. *Muzykal'noye iskusstvo i nauka* [The Art and Science of Music]. Issue 3. Moscow, 1978, pp. 13–45.
12. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 317 p.
13. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnessin' Academy of Music, 1998. 265 p.
14. Schweitzer A. *J. S. Bach*. Moscow: Muzyka, 1965. 728 p.
15. Yavorsky B. L. *Stroyeniye muzykal'noy rechi* [Construction of Musical Speech]. Part 1. Moscow, 1908. 40 p.
16. Bukofzer M. Allegori in Baroque Music. *Journal of the Werburg Institute*. 1939–1940. Vol. 3.1, pp. 1–21.
17. Cooke D. *Language of Music*. Oxford University Press, 1963. 304 p.
18. Jiraneck J. *Zu Grundfragen der musiksemiotik* [On Questions of Music Semiotics]. Berlin, 1985. 225 S.
19. Szabolcsi B. *Bausteine zu eine geschichte der melodie* [Building Blocks to History of the Melody]. Budapest, 1959. 317 S.

## LITERATURA

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М., 1974. С. 90–128.
2. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10. С. 99–109.



3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация // Избранные труды. Т. 5. М., 1957. С. 163–276.
6. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
7. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
8. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. 283 с.
9. Орлова Е. М. Исследование Б. Асафьева «Интонация»: вступ. ст. к кн. 2 «Музыкальная форма как процесс» // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. М., 1957. С. 153–162.
10. Орлова Е. М. Работа Б. Асафьева над теорией интонации // Интонация и музыкальный образ: сб. ст. М., 1965. С. 148–168.
11. Чердниченко Т. В. Терминологическая система Асафьева // Музыкальное искусство и наука. М., 1978. Вып. 3. С. 13–45.
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 317 с.
13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
14. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.
15. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. 1. М., 1908. 40 с.
16. Bukofzer M. Allegori in Baroque Music // Journal of the Werburg Institute. 1939–1940. Volume 3.1, pp. 1–21.
17. Cooke D. Language of Music. Oxford University Press, 1963. 304 p.
18. Jiranek J. Zu Qrundfragen der musiksemiotik. Berlin, 1985. 225 S.
19. Szabolcsi B. Bausteine zu eine geschichte der melodie. Budapest, 1959. 317 S.

### The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking

The musical theme is one of the most important content-filled elements of musical compositions pertaining to various genres and styles. The semantic processes in the musical theme demonstrate the action of a universal mechanism, which provides its connection with the musical image. The fact that this mechanism has not been studied sufficiently leads to a narrow-grammatical directedness in musicological analysis.

Approaching a musical composition from the positions of semantic analysis means acknowledging of the presence in a musical theme of stable intonational features with established meanings – namely, *lexemes and semantic figures, which altogether make up the intonational lexis*. Many of them acquire the status of migrating intonational formulas, appearing from one musical text to another in the music of various genres and preserving their initial meanings. Coming into interaction with each other in context, the migrating intonational formulas combine together meanings and generate numerous significances.

The article examines the processes of forming direct and mediated meanings. The semantic mechanism of forming direct connections of migrating formulas with meanings and images are determined by their permanent sources, which form several groups of intonations: 1) sound signals, 2) intonations of speech origins (verbal speech), 3) gesture and plasticity in the elements of musical speech, 4) textural formulas and clichés of instrumental nature (musical instruments), 5) musical-rhetorical figures. While undergoing contextual changes, these meanings preserve their direct connection with the denotation. *Indirect* meanings are formed in musical compositions by means of migrations of formulas from one musical composition, genre or style to the next.

The author distinguishes four stages of semantic transformations:

1) the stage of denotation or the primary semantization, the formation of extra-textual (direct) meanings in the vernacular music-making environment; 2) the stage of the secondary and subsequent semantization: the formation of primary and secondary meanings in the artistic context of the musical theme; 3) the stage of partial de-semantization: the transition of formulas onto the level of general stylistic stereotypes as the result of devaluation (due to lengthy overuse), the “erasing” of primary and secondary meanings and the acquisition of an overall musical type of expressivity; 4) the stage of realization of the extinguished direct (extra-textual) and mediated (contextual) meanings in a new musical text.

An analysis of the intonational and lexical makeup of a theme in a musical composition makes it possible to free oneself from a subjective interpretation and impulsively arising associations in the interpretation of a musical composition and provides for the deciphering of the sign-related etymology that is appropriate to the composer’s intention.

**Keywords:** semantics, semantic figures, theme, theory of meanings, migrating intonational formula.



## Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления

Музыкальная тема – важнейший содержательный сегмент произведений разных жанров и стилей. Семантические процессы в музыкальной теме демонстрируют действие универсального механизма, обеспечивающего её связь с музыкальным образом. Незнание такого механизма приводит к преобладанию узкограмматической направленности в музыковедческом анализе.

Подход к музыкальному произведению с позиций семантического анализа означает признание наличия в музыкальной теме устойчивых интонационных оборотов с закреплёнными значениями – лексем, семантических фигур, в совокупности образующих интонационную лексику. Многие из них приобретают статус мигрирующих интонационных формул, кочующих из текста в текст в музыке разных жанров и сохраняющих исходные значения. Вступая во взаимодействие друг с другом в контексте, мигрирующие интонационные формулы совмещают смыслы и рожают множество значений.

В статье рассматриваются процессы формирования прямых и переносных значений. Семантический механизм формирования прямых связей мигрирующей формулы со значением и образом определяется их постоянными источниками, которые образуют несколько групп интонаций: 1) звуковые сигналы, 2) интонации речевого происхождения (вербальная речь), 3) жест и пластика в элементах музыкальной речи, 4) фактурные формулы и клише инструментальной природы (музыкальные инструменты), 5) музыкально-риторические фигуры. Претерпевая контекстные изменения, эти значения сохраняют прямую связь с денотатом. Переносные значения формируются в художественных произведениях путём миграции формул из произведения в произведение, из жанра в жанр, из стиля в стиль.

Автором различаются 4 стадии семантических преобразований:

1) стадия денотации, или первичной семантизации, формирование внетекстовых (прямых) значений в бытовой музицирующей среде; 2) стадия вторичной и последующей семантизации: формирование первичных, вторичных значений в художественном контексте музыкальной темы; 3) стадия частичной десемантизации: переход формул на уровень общестилевых стереотипов в результате девальвации (от долгого употребления) и «стирания» первичных и вторичных значений и обретения общемюзькальной выразительности; 4) стадия актуализации угасших прямых (внетекстовых) и переносных (контекстных) значений в новом авторском тексте.

Анализ интонационно-лексического состава темы произведения позволяет освободиться от субъективной трактовки и стихийно возникающих ассоциаций в интерпретации произведения, обеспечивает расшифровку знаковой этимологии адекватно авторскому замыслу.

Ключевые слова: семантика, семантические фигуры, тема, теория значений, мигрирующая интонационная формула.

**Liudmila N. Shaymukhametova**

ORCID: 0000-0002-1355-9677

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory Department,  
Head of the Laboratory of Musical Semantics

*E-mail: lab234nt@yandex.ru*

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute of Arts

named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation

**Шаймухаметова Людмила Николаевна**

ORCID: 0000-0002-1355-9677

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории

музыки, заведующая

Лабораторией музыкальной семантики

*E-mail: lab234nt@yandex.ru*

Уфимский государственный

институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

GRIGORY R. KONSON / Г. Р. КОНСОН

*Russian State Social University /**Российский государственный социальный университет*

UDC / УДК 784.23

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087

## THE CONCEPTION OF GEORG FRIEDRICH HANDEL'S WORLDVIEW IN THE CONTEXT OF HIS ORATORIOS\* /

### КОНЦЕПЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЯ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ОРАТОРИАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

The subject of Georg Friedrich Handel's worldview is complex and diverse. To disclose it as a system of religious-philosophical perspectives means to reveal the attitude of the composer towards the various trends in the Western European religious and philosophical life of the first half of the 18<sup>th</sup> century. Nonetheless, musicologists have not been able to arrive at a single mode of understanding. The major researcher of Handel's music, British source-study expert Donald Burrows *excludes the option of revealing the composer's spiritual world*, since no direct testimonies disclosing Handel's worldview have been preserved (see: [14, p. 9]). Burrows is also skeptical about the possibility of elucidating Handel's worldview positions by means of analyzing his musical compositions, since the composer, whether consciously or not, "... took care to keep his opinions and proclivities out of his work" [Ibid., p. 372].

But even in such a seemingly hopeless case there are principles of revealing of the artist's general aesthetic positions in existence. Thomas Mann accentuates two pivotal traits of the German nation: "self-immersion" and "Innerlichkeit" – a polyvalent concept, which can be translated as "... gentleness, profundity of the life of the soul, the absence of vanity, a devout attitude to nature, an artless honesty of thought and conscience – in one word, all the features of high lyricism" [13, p. 9].

In addition, two testimonies delineating Handel's ethical and aesthetical goals are still known. One of them is described in his answer to Lord Kinnwell: "I would be very sorry if my music would only entertain my listeners: I aspired to make them better" (cited from: [4, p. 31]).

The other testimony is contained in his open letter to the readers of the "Daily Advertiser", where he asks the public for support of his oratorical perceptions: "... I perceived, that joining good Sense and significant Words to Musick, was the best Method of recommending *this* to an English Audience; I have directed my Studies that way, and endeavour'd to shew, that the English Language, which is so expressive of the sublimest Sentiments is the best adapted of any to the full and solemn Kind of Musick [as an oratorio. – G. K.]" [14, p. 281].

The quoted statements make it clear to us that three components – making the listeners better, expressing the most elevated feelings and solving his own ethical-aesthetical goals in the genre of oratorio fitting for these ends – were formed by the composer as one single goal. This aspiration to express elevated feelings testified not only of the composer's intention to convey the aesthetically beautiful, but also of that type of the composer's character and his worldview. "Everything that is sublime and beautiful," Mikhail Bakhtin wrote, "forms not a phraseological unity in the ordinary sense, but an intonational or expressive word combination of a special kind. It is the representative of the style, worldview, human type..." [1, p. 302].

The comprehension of Handel's philosophical and ethical views also becomes possible by means of reconstructing his ideas on the basis of the musical compositions he wrote. The authoritative American researcher of Handel's music Robert Ketterer, in his studies of the composer's moral aspirations on the example of the opera "Scipio," asserts that such line

---

\* Translated by Dr. Anton Rovner.

of subject matter virtually became "...anticipated the ethical discussions that we now associate with the oratorios" [24, p. 1].

A comparable idea was stated by Winton Dean. In Handel's oratorio "Samson" he sees the quintessence of the expression of his religious, ethical and philosophical views (see: [16, p. 331]), while in the image of Jephtha from the oratorio with that title he even assumes that the composer created his own emotional and psychological portrait [Ibid., p. 595]. The determinative factor in the demonstration of Handel's worldview is the characterization of his overall personality provided by the composer's younger contemporary John Hawkins, who asserted that throughout the entire path of Handel's life up to his final tragedy – his loss of eyesight, which he was already not able to overcome – the composer endured stoically all of his other tribulations and, all in all, "he was a man of blameless moral, and throughout his life manifested a deep sense of religion" [20, p. 910]. Moreover, "In conversation [with other people] he would frequently declare the pleasure he felt in setting the Scriptures to music; and how much the contemplating the many sublime passages in the Psalms had contributed in his [personal] edification ..." [Ibid.].

At the same time, J. Cockroft asserts that Handel was a man "of great self-esteem and dignity, with connections in the court, with powerful acquaintances among the aristocracy. In addition, he was a great businessman and pragmatist, who knew how to achieve his goals" (cit. from: [11]). To this ideal portrait let us add yet another quality of Handel, described by John Mainwarring: "... noble spirit of independency, which possessed him almost from his childhood, was never known to forsake him, not even in the most distressful seasons of his life" [27, p. 41]. And indeed, D. Hunter notes that Handel's career emerged in such a way, as if he was at will to shape it as he saw fit (see: [22, p. 335]).

Nonetheless, in Handel's worldview many things remain unclear, since *the idea-driven interpretation of his music* changed with history. P. Potter considers that "the politicization and popularization of the oratorios resulted in [extremely] liberal treatments of the works, including elaborate stagings in the Weimar Republic, "de Judaizing" of the texts in the Third Reich, and attempts to secularize [the idea-based content of] Handel's oeuvre in communist East

Germany" [29, p. 312]<sup>1</sup>.

In our times the tendency of de Judaizing Handel's oeuvre has been transformed in some works into the attempt of its antisemitization. Thus, Michael Marissen supposes that the "Messiah" virtually presents an anti-Jewish oratorio, while its famous "'Hallelujah' chorus was designed ... to celebrate the destruction of Jerusalem and the Second Temple in A.D. 70.", which is interpreted as the "... divine retribution on Judaism for its failure to accept Jesus as God's promised Messiah" [28]. Handel in his "Messiah" employed for the first time the combined sound of trumpets and drums – an effect, which in baroque music, according to Marissen, was utilized in the capacity of peculiar "emblems of great power and of victory", was incorporated here for celebration of the destruction of those "enemies" who crucified Jesus [Ibid.].

Nonetheless, this version has not received support in the scholarly community. Ruth Smith considers that, despite the distinct assertion of the ideas of Christianity in the "Messiah," Handel's work was not aimed at destroying Judaism (see: [23; 30; 15, p. 474–476]). W. Heller is convinced that to analyze the music of Handel in the manner Marissen means to run counter to everything that we know about him as a composer, while "... the presence of trumpets and drums in the "Hallelujah" chorus does not indicate that Handel was kvelling [apparently, in the sense of "aspiring to convey to the listener his feelings". – G. K.] over the Temple's destruction [probably, in the sense of particularly "divine retribution". – G. K.], since similar orchestration occurs in other Handel works" (cit. from: [23]). And if we carry the idea further to the point of absurdity, according to B. Ivry, then "elsewhere... a 1959 recording of "Messiah" conducted by Thomas Beecham would presumably be even more anti-Jewish because its orchestrator, Eugene Goossens, added clangorous marching band cymbals, piccolo and triangle to the "Hallelujah" chorus" [Ibid.].

*Therefore, notwithstanding individual efforts of "de Judaizing" Handel's musical legacy, it is clear that this was not inherent to the composer's worldview.*

The question of the Christian essence of Handel's worldview turns out to be no less important. D. Hunter, when analyzing the positions of Winton Dean and Paul Henry Lang, considers that they both attempt to evade this question, focusing their attention on the assumption that "... Handel was not



Christian apologist, though the composer seems to have persuaded many others that that was indeed what he was [i. e., a convinced Christian]” [21, p. 13–14]. Along with this, Hunter notes that Handel’s older biographers – John Mainwaring, John Hawkins and Charles Burney were confident in Handel’s close interconnection with the Anglican Church, “particularly toward the end of his life.” (cit. from: [Ibid., p. 14]). Citing Handel’s librettist Thomas Morell, Hunter says that in Handel’s “Theodora” the Christian theme was the favorite one among all his other oratorios (see: [Ibid., p. 13]).

There are strong reasons to consider the composer to have been a devout Christian. According to Marian van Til, Handel’s parents were unintentionally strongly influenced by their milieu in Halle (the composer’s birthplace), which under the leadership of scholar and pastor August Hermann Francke – a follower of the founder of Pietism Philip Jacob Spener – became at the time of Handel’s childhood the center of this religious movement. And although the composer’s mother and father were not officially its adherents, the ethical principles of this especially sacred variety of Lutherans, calling for universal compassion for fellow creatures, were accepted by them (see: [Ibid., p. 2]). For this reason the Christological type of ethics was grasped by Handel from his childhood<sup>2</sup>. More importantly, C. R. Koch asserts that with the aim of a certain restraint of the given influence, the composer’s father, being an adherent of orthodox Lutheranism and, therefore, an adversary of Pietism, which was expanding in Halle’s schools, was compelled to invite teachers to his home (see: [25, p. 23]).

At the same time, the activities of the Anglican church during the period of Handel’s life and musical activities in Great Britain, according to Lang, “... faithfully reflected socio-economic developments [in the country]; the cultic elements descended from Catholicism remained, but in reality this religion was a system of organized life that under its theocratic exterior was essentially politic” [26, p. 202]. For this reason particularly “... the God, whom Handel memorialized in his music for his new compatriots [the British. – G. K.], could not be the same God Bach [among others] worshipped; therefore the music Handel composed for the official English divine service must also be quite different from the Lutheran. Indeed, these are not songs wrung [directly] from man’s soul as he contemplates God.” [Ibid., p. 214].

In the ritual church music oriented towards government-supervised England, as well as in Handel’s non-tragic compositions, this may really have been the case. However, in his *tragic oratorios* [our definition. – G. K.], where essentially Handel’s self-consciousness manifested itself, as did his apprehension of his place in society, it was possible to perceive a sincere appeal of man towards God, coming from out of the depths of his soul, in which the spirit of the Lutheran composer found expression. Ellen T. Harris emphasizes that the creation of the oratorio “Theodora” marked a transition “... from oratorio topics [aimed at] celebrating the political state and national religion (as in *Judas Maccabaeus* and *Solomon*) to personal and reflective subjects focusing on religious freedom and an individual’s private relationship with God, a direction that he [Handel. – G. K.] continued with his next and final oratorio, *Jephtha*, composed in 1751” [19, p. 9].

Nevertheless, some of the church representatives, Handel’s contemporaries, did not accept his oratorios as religious compositions. One of the critics wrote after the premiere of “Messiah” that its apperception was not an act of religion, “but for diversion and amusement only,” being directed towards “... a prophanation of God’s name and word” (cit. from: [15, p. 474]). And these words were expressed in reproach to a composer, who upon composing his “Messiah” expressed his sensations as follows: “... I did think I did see all heaven before me, and the great God himself” (cit. from: [18]).

The formation of Handel’s worldview saw the importance of the Biblical Commandments, which comprised the foundation for the Lutheran social ethics, established in the “Small Catechism” (“Enchiridion”) and “Large Catechism” (“Der deutsche Catechismus”) published by Martin Luther (both editions came out in 1529 at the composer’s birthplace, Saxony). Their creation and dissemination were the result of Luther’s concern about the low level of knowledge of the basic concepts of Christianity on the part of the parishioners, whereof it could be seen that *his actions in drawing people to faith wee stipulated by motives of upbringing, i. e. virtually the aspiration to make them better.*

The guidelines for religious ethics connected with the subject of the passions of Christ became a major source for the tragic images in Handel’s music. Through its prism many of the subjects from the Old Testament incorporated by Handel in his oratorios

were interpreted by him. *They presented human reason, evaluating man's actions, which served as the qualms of his conscience. It turned into a force hostile to human individuality.* A crucial issue in this contrariety was that of fulfillment of moral duty, which led the main protagonist to his death brought into reality as the *extention of his moral aspirations.* Particularly during his confrontation with it, the protagonist was left without any form of cover, and in his final confession subjected himself to his doom. The disclosure of such a contradiction gave Handel the possibility to express in his oratorio *the issue of the moral choice, experienced in the sufferings of his conscience.*

Comprehension of this as a rational evaluation of moral qualities was formulated in the *ethics of the English sensualists*, on the basis of their study of man's "moral feeling" (see: [5, p. 612]). This concept was introduced by English philosopher Anthony Ashley-Cooper, 3<sup>rd</sup> Earl of Shaftesbury. In his consideration of morality, one could sense the connection with Christian ethics, not of the English variety, which in many ways was based on the teachings of John Calvin, treating the sinner as a man worthy only of punishment by death. *In contrast to this, Shaftesbury's ethics was accordant with the ideas of Luther, who, let us remind ourselves, was concerned with man's salvation through faith, which was his conscience, i.e., his moral sense.*

At the same time, a considerable amount of influence was exerted on Shaftesbury also by *English philosopher John Locke, a friend of the Earl.* At the basis of his worldview was the moral principle of the ethics of the Enlightenment, which claimed that the primary reason for man's happiness or unhappiness may be found in himself (see: [9, p. 56]). This principle subsequently turned out to be accordant not only to the ideas of Shaftesbury, but also to *the humanistic ideals of the English Enlightenment*, which was formed after the proclamation of writer Henry Fielding of the idea of the human being as the focus of attention of historians and poets.

Shaftesbury already during his lifetime exerted a considerable amount of influence on the development of European thought of the Enlightenment (see: [5, p. 615]). It is known that his ideas also provided some impact on Handel's literary and artistic milieu, including his librettists and himself. However the philosopher's requirements for man to correspond to "the good of his appearance or his system" turned to man their tragic side. The latter manifested itself in *the paradoxical necessity*

*for self-sacrifice for achieving one's happiness.* According to Shaftesbury, "the thirst for life and love of life brought to an extremity does not serve the interests of the individual; they form a hindrance for his happiness. To dispose of this hindrance upon necessity a man must sacrifice his own life" (cit. from: [7, p. 140]).

The issue of moral choice brought Handel's musical closer to the ethics of Shaftesbury, on the one hand, and on the other hand – *to the ethics of the French moralists.* Being under the influence of Rene Descartes, it obliged people to make a choice between love and duty. The selection of love, according to Jean de La Bruyere, testified of the display of weakness [8, p. 249]. On the other hand, following the call of duty signified the achievement of "the heights of heroic and perfect virtue" [Ibid., p. 225]. Fulfillment of the rules of such an ethics preserved the moral principles of society, not allowing "seeds of discord to germinate" in it.

But man was not always successful, nor did he always wish to follow the path of virtue. Even the cognitivist Descartes asserted that only that person was able to find delight in life, who was genuinely moved by passions (see: [2, p. 710]). This utterance displayed the traditions of the attitude of the individual towards earthly attachments that stemmed from the Renaissance era. For this reason, according to Blaise Pascal, man was tormented by the "internal strife between reason and passions," he incessantly battled with himself, since he reconciled with reason only upon striving against his passions, and vice versa. In connection with this, he always suffered and was always torn by contradictions (see: [8, p. 178]).

*The ethical principles of the French moralists found their reflection in Classicist drama.* One of the connecting links was that of Pascal and Racine, both of whose works was drawn together by their implementation of the teachings of the Jansenists. According to the theory of Dutch philosopher Cornelius Jansen, it was possible for man to redeem his original sin and save himself from fate only by realizing his own sinfulness and then – by means of his moral perfection (see: [3, p. 65]).

The problem of contradiction between reason and feeling served as a foundation for the plays of Racine, with whose work Handel was very familiar. His early English oratorios "Esther" (1732) and "Athalia" (1733) were based on the famous playwright's dramas with these titles. *The*

*monologues characteristic for him, where the protagonist was shown in the state of an interpersonal conflict and bitter repentance, likewise formed a stable attribute for Handel's tragic oratorios.* Such are the confessional scenes involving Samson, Saul, Semele, Jephtha and Theodora in the oratorios named after them, Nitocris in "Belshazzar," Cleopatra in the oratorio "Alexander Balus," Deyanira in "Hercules," Joseph, Simeon in the oratorio "Joseph and his Brethren," and Christ in "Brockes Passion."

By displaying these protagonists expressing contradictory feelings, Handel integrated the ethical-aesthetical tendencies of the Baroque and Classical periods, which was possible for him as the result of his encyclopedic knowledge, and with the aid of which he became part of the circle of the outstanding thinkers of the 18th century. According to Romain Rolland, "the great Germans of the end of the century, such as Goethe and Herder, were not freer or more universal than in the sphere of music this Saxon was, who was suffused with all the artistic thoughts of the West" [12, p. 263].

The criterion for mastering these thoughts was established by *Handel's moral paradigm, which was formed by his ethical attitude to reality.* In consequence of it he came to the level of comprehending music as the reflection of the human being's spiritual and emotional world (a position, which was established only at the end of the 18th century) and in his apprehension of the images of the individual and the people created a type of oratorio that was unprecedented in its significance and immensity, lofty, spiritually inspired by the concept of faith and aspiring towards the phenomenon of "integral-mindedness." While addressing God, it also generated thoughts about the human being. In such a bipartite condition, which characterized the image structure of Handel's oratorios, the central worldview-related issue of that time showed through, comprehended as the humane issue.

Handel, having taken as his example the moral and religious values, which predominated over human passions, set before him the goal of making people better and thereby *provided the idea* (to use the expression of M. Sokolov) for his oratorical output, in which the tragic oratorio became a sort of meta-genre, endowed with the abilities to bear into the future their communication to humanity. But the paradox was in that the composer, transmitting

the aspiration of the protagonist to make the most worthy moral choice, *showed his desperation, by means of which he demonstrated himself not as much as a purely ecclesiastic composer as a secular artist-philosopher,* whose worldview was founded on Christological ethics.

However, Handel's oratorical legacy, consisting of 26 works in the genre, seemed to divide in a remarkable way into the tragic and the non-tragic, which manifested the dialectic quality of his thinking. In twelve of the oratorios ("Alexander Balus", "Athalia", "Acis and Galatea", "Belshazzar", "Hercules", "Jephtha", "Messiah", "Samson", "Saul", "Semele", "Theodora" and "Brockes Passion") the main protagonists die at the end, while in the other twelve ("Resurrection", "The Choice of Hercules", "Deborah", "Israel in Egypt", "Joshua", "Judas Maccabeus", "L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato", "Occasional Oratorio", "Alexander's Feast", "The Triumph of Time and Truth", "Solomon" and "Esther") all the main characters remain alive. However, two oratorios – "Susanna" and "Joseph and his Brethren" stand apart between these two categories, since in the latter two the main protagonists, not aware that they will be saved at the end, endure states of torment comparable only with those preceding death. For this reason these two works create the impact of being perceived, rather, as tragic ones.

It is in the tragic sphere of musical culture in general, and in Handel's music in particular, that there occurred remarkable artistic discoveries. Having set up an entire gallery of tragic images, Handel *typified them by means of characters,* the inner content of which, according to Alexander Mikhailov's observation, "seemed to be 'turned inside out'" within the context of development of European thought [10, p. 214]. This "turning inside out" happened in Handel's musical output, because the composer, in contrast to the Greek perception of character, where it meant "the outward sign of the inner" [Ibid.], accentuated the image of the "inner human being" (following the concept of Martin Luther), in which the spiritual world shattered from the irreconcilable contradictions within himself and his surroundings. At the same time, the protagonists, similarly to Christ and irradiated with transcendent light, aspired to spiritual perfection, undergoing the tortuous path towards its achievement. By manifesting such tragic characteristics, the composer led the Baroque ethical-aesthetical system to its highest



limits, bringing it close to the boundaries of Classicist art of the time of the Enlightenment, and even overcoming them to a certain extent.

All in all, Handel's worldview, having revealed itself in the realization of the religious and ethical ideas of his times, was conditioned by rigid social-behavioral regulations, the approach to which

was in reality interconnected with a compulsory suppression of innate feelings in oneself. But these regulations of behavior of the individual in society corresponded with the goals of the edificatory genre of the oratorio and, most importantly, – corresponded to the aspirations of the composer to make his listeners better people.

*The author expresses his heartfelt gratitude to Handel scholar Irina Konson for valuable comments and insights expressed by her during the process of preparation of the present article for publication.*

## NOTES

<sup>1</sup> Regarding the perception of Handel's musical legacy in the conditions of the 20th totalitarian regimes in Germany see: [17].

<sup>2</sup> For greater detail on the Christological Theme in Handel's Music see: [6, p. 91–95]).

<sup>3</sup> Despite the fact that in the oratorio Jephtha's daughter remains alive, the characters of the oratorio mourn her fate as a tragedy, until the moment the news arrives of her being saved.

Тема мировоззрения Георга Фридриха Генделя сложна и многопроблемна. Раскрыть её как систему религиозно-философских взглядов – значит выявить отношение композитора к разным течениям западноевропейской религиозно-философской жизни первой половины XVIII века. Однако музыковеды в этой сфере к единому пониманию не пришли. Крупнейший исследователь творчества Генделя, английский источниковед Д. Бэрроуз *исключает возможность выявления духовного мира композитора*, так как прямых свидетельств, раскрывающих генделевское мировоззрение, не осталось (см.: [14, p. 9]). Бэрроуз также скептически относится к возможности прояснить мировоззренческие позиции Генделя посредством анализа его произведений, поскольку композитор, сознательно или нет, «... позаботился, чтобы его мысли и склонности остались за рамками творчества» [Ibid., p. 372].

Но даже в таком, казалось бы, безнадежном случае, существуют принципы выявления общих этических позиций художника. Т. Манн выделяет два коренных свойства немецкой нации: «самоуглублённость» и «Innerlichkeit» – понятие многозначное, которое переводится, как «... нежность, глубина душевной жизни, отсутствие суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и со-

вести, – короче говоря, все черты высокого лиризма» [13, с. 9].

Кроме того, два свидетельства, очерчивающие этические и эстетические задачи Генделя, всё же известны. Одно выражено в его ответе, обращённом к лорду Киннуэлу: «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился сделать их лучше» (цит. по: [4, с. 31]).

Другое содержится в его открытом письме к читателям «Daily Advertiser», где он просит публику о поддержке своих ораториальных представлений: «... я постиг, что совмещение в музыке благого [good] смысла и значимых слов является лучшим [творческим] методом, который для английских слушателей является наиболее привлекательным; я направлял свои ... усилия, чтобы показать [возможности] английского языка, который столь искусен в выражении невозвышенных чувств, что наиболее приемлем [для использования в создании] такого фундаментального и торжественного жанра музыки [как оратория. – Г. К.]» (цит. по: [14, p. 281]).

Из приведённых высказываний становится ясно, что три составляющие – сделать слушателей лучше, раскрыть невозвышенные переживания и решить свои этико-эстетические задачи в подходящем для этого жанре оратории – складывались для композитора в единую цель. Такое



стремление выразить высокие чувства свидетельствовало не просто о намерении передать прекрасное, а о типе характера композитора и его мировоззрении. «Всё высокое и прекрасное, – писал М. Бахтин, – это не фразеологическое единство в обычном смысле, а интонационное или экспрессивное словосочетание особого рода. Это представитель стиля, мировоззрения, человеческого типа...» [1, с. 302].

Выявление философско-этических взглядов Генделя возможно и путём реконструкции его идей на основе созданных им произведений. Авторитетный американский исследователь творчества Генделя Р. Кеттерер, изучая нравственные устремления композитора на примере оперы «Сципион», утверждает, что «подобная сюжетика фактически стала предвестником ораториальной этической проблематики» (см.: [24, р. 1]).

Сходную мысль высказывает и У. Дин. В оратории Генделя «Самсон» он видит квинтэссенцию выражения его религиозных, этических и философских взглядов (см.: [16, р. 331]), а в образе Иевфая из одноименной оратории даже предполагает, что композитор создал свой собственный эмоционально-психологический портрет [Ibid., р. 595].

Определяющей в показе мировоззрения Генделя является характеристика его общего облика, данная младшим современником композитора Дж. Хоукинсом, утверждавшим, что вплоть до последней трагедии Генделя – потери зрения, с чем справиться он уже не мог, музыкант стойко переносил все другие напасти и в целом являлся «человеком безупречной морали, а его жизнь была наполнена глубокой религиозностью» [20, р. 910]. Более того, «в своих беседах [с другими людьми] он весьма часто рассказывал [собеседнику], какое наслаждение ощущал, когда перекладывал тексты Писания на музыку, и какую роль в его [личностном] становлении сыграло созерцание многих возвышенных строк в Псалмах...» [Ibid.].

Вместе с тем Дж. Кокрофт считает, что Гендель был человеком «большого самоуважения и достоинства, со связями при дворе, с большими знакомствами среди аристократии. Кроме того, это был великий бизнесмен, прагматик, умевший добиваться своих целей» (цит. по: [11]). К этому идеальному портрету добавим ещё одно качество Генделя, выявленное Дж. Мэйнуорингом: «...благородный дух независимости, который владел им почти с детства, никогда его

не покидал, даже в самых сложных жизненных обстоятельствах» [27, р. 41]. И действительно, Д. Хантер отмечает, что карьера Генделя сложилась таким образом, словно он был волен выстраивать её по своему разумению (см.: [22, р. 335]).

Однако в мировоззрении Генделя остаётся много неясного, поскольку *идейная трактовка его творчества* исторически менялась. П. Поттер считает, что «политизация и популяризация генделевских ораторий нашла своё выражение в их [крайне] свободных интерпретациях, включая замысловатые сценические постановки в Веймарской республике, “деиудизацию” текстов в Третьем Рейхе и попытках секуляризировать [идейное содержание] генделевских произведений в коммунистической Восточной Германии» [29, р. 312]<sup>1</sup>.

В наше время тенденция деиудизации творчества Генделя в некоторых работах трансформирована в попытку его антисемитизации. Так, М. Мариссен полагает, что «Мессия» фактически является антиеврейской ораторией, а её знаменитый «... хор “Аллилуйя” ... представляет триумфальное празднование разрушения римлянами Второго Храма в Иерусалиме в 70 г. н. э.», которое трактуется как «... божественное воздаяние за неспособность иудеев принять Иисуса в качестве обещанного Богом Мессии» [28]. Гендель, впервые применивший в «Мессии» совместное звучание труб и барабанов – приём, который в барокко, согласно Мариссену, использовался в качестве своеобразной «эмблемы великой мощи и победы», был употреблён здесь для празднования уничтожения тех «врагов», что распяли Иисуса [Ibid.].

Но эта версия в научном сообществе поддержки не нашла. Р. Смит считает, что, несмотря на явственное отстаивание в «Мессии» идей христианства, генделевское произведение на уничтожение иудаизма нацелено не было (см.: [23; 30; 15, р. 474–476]). У. Хеллер убеждён, что анализировать музыку Генделя, подобно Мариссену, – значит вступать в противоречие со всем, что мы знаем о нём как о композиторе, а «наличие труб и барабанов в хоре “Аллилуйя” ещё не говорит о том, что Гендель испытывал [по всей видимости, в значении «стремился передать слушателю». – Г. К.] чувство потрясения от разрушения Храма [вероятно, в значении как раз «божественного возмездия». – Г. К.], так как подобная оркестровка наблюдается и в других генделевских произведениях» (цит. по: [23]).

И если доводить мысль до абсурда, считает Б. Айври, то, «в противном случае, ... запись “Мессии” 1959 года под управлением Т. Бичема будет, предположительно, ещё более антисемитской, потому что её оркестровщик Е. Гуссенс добавил в “Аллилуйю” лязгающие цимбалы, пикколо и треугольник» [Ibid.].

*Таким образом, несмотря на отдельные попытки деевреизации творчества Генделя, ясно, что мировоззрению композитора это свойственно не было.*

Не менее важным оказывается вопрос о христианской сущности мировоззрения Генделя. Д. Хантер, анализируя позиции У. Дина и П. Ланга, считает, что оба они пытаются этот вопрос обойти, фокусируя своё внимание на том, что «... Гендель апологетом христианства не был, несмотря на то, что многих он в том [что является убеждённым христианином. – Г. К.], казалось, смог убедить» [21, р. 13–14]. Наравне с этим Хантер отмечает, что ранние биографы Генделя – Дж. Мэйнуоринг, Дж. Хоукинс, Ч. Бёрни – были уверены в тесной взаимосвязи Генделя с Англиканской церковью, «в особенности, к концу его жизни» (цит. по: [Ibid., р. 14]). Ссылаясь на генделевского либреттиста Т. Морелла, Хантер говорит, что в «Феодоре» Генделя христианская тема среди других его ораторий была излюбленной (см.: [Ibid., р. 13]).

Действительно, есть веские причины, чтобы считать композитора убеждённым христианином. Согласно М. ван Тил, на родителей Генделя сильное влияние невольно оказывало их окружение в Халле (на родине композитора), который под предводительством учёного и пастора Августа Германа Франке – последователя основателя пиеизма Филиппа Якоба Шпенера – стал во времена детства Генделя центром этого религиозного течения. И, хотя официальными его приверженцами мать и отец композитора не были, этические принципы этой особо сакральной разновидности лютеранства, побуждавшие к всемерной помощи ближним, были ими восприняты (см.: [Ibid., р. 2]). Поэтому христологическая этика была усвоена Генделем с детства<sup>2</sup>. Более того, К. Р. Кох утверждает, что в целях определённого ограничения данного влияния отец композитора, будучи приверженцем ортодоксального лютеранства и потому противником растущего в школах Халле пиеизма, вынужден был приглашать учителей на дом (см.: [25, р. 23]).

Деятельность же Англиканской церкви в период жизни и творчества Генделя в Великобритании, как пишет П. Ланг, «... всецело отражала социально-экономическое развитие [страны]; оставшиеся [со времен] католицизма культовые элементы сохранились, но в действительности религия была [такой] системой организации жизни, которая под покровом внешней религиозности в значительной мере явилась политически обусловленной» [26, р. 202]. В связи с этим конкретно «... [образ] Бога, который Гендель запечатлел в своих произведениях [предназначенных] для новых соотечественников [англичан. – Г. К.], не был тем же самым, что [например] у Баха; поэтому музыка, создаваемая Генделем для английской церковной службы, от лютеранской должна была принципиально отличаться. И действительно, сочинённые им песнопения [непосредственно] из человеческой души, как если бы сам он лицеизрел [образ] Бога, не исходили» [Ibid., р. 214].

В ритуально-церковной музыке, ориентированной на официальную Англию, как и в нетрагических произведениях Генделя, это действительно могло быть так. Однако в его *трагических ораториях* [определение наше. – Г. К.], где, в сущности, в полной мере и проявилось самосознание Генделя, как и понимания своего места в обществе, слышалось искреннее, идущее из глубин души обращение человека к Богу, в чём выразился дух композитора-лютеранина. Е. Хэррис подчёркивает, что создание оратории «Феодора» знаменовало поворот «... от ораториальных сюжетов [нацеленных] на празднование политических и национально-религиозных событий (как в [произведениях] “Иуда Маккавей” и “Соломон”) к глубокому внутреннему осмыслению проблем религиозной свободы и личностных отношений с Богом – направлению, которое было продолжено в его [Генделя. – Г. К.] следующей, ставшей последней ораторией [композитора] – “Иевфай”, сочинённой в 1751-м» [19, р. 9].

Тем не менее, некоторые современные Генделю представители церкви его оратории как религиозные произведения не признавали. Один из критиков после премьеры «Мессии» писал, что её представление является не религиозным действием, а «лишь отвлечением от него и развлечением», будучи направленным на «осквернение имени Бога и слова Его» (цит. по: [15, р. 474]). И эти слова прозвучали в упрек композитору,

который при создании «Мессии» сказал о своих ощущениях так: «... “я думал, что видел всё небо перед собой и самого великого Бога”» (цит. по: [18]).

В формировании мировоззрения Генделя важны *Библейские заповеди, составившие основу лютеранской социальной этики*, заложенной в «Малом катехизисе» («Enchiridion») и «Большом катехизисе» («Der deutsche Catechismus») М. Лютера (оба издания увидели свет в 1529 году на родине композитора в Саксонии). Появление их было вызвано озабоченностью Лютера низким уровнем знания прихожанами основ христианства, из чего видно, что его *действия по приобщению людей к вере были обусловлены мотивами воспитания, то есть фактически стремлением сделать их лучше.*

Положения религиозной этики, связанные с темой Страстей Христовых, у Генделя стали источником трагедийных образов. Сквозь её призму были трактованы многие ветхозаветные сюжеты, использованные композитором в ораториях. *В них разум, оценивавший действия человека, служил угрызением его совести. Он превращался во враждебную личности силу.* Центральной в этом противодействии явилась проблема исполнения морального долга, что вело героя к смерти, которая вводилась в реальность как *продолжение нравственных устремлений.* Именно перед ней герой оставался без прикрас и в своей последней исповеди сам себе выносил приговор. Раскрытие такого противоречия давало возможность Генделю воплотить в оратории *пережитую в муках совести проблему морального выбора.*

Понимание её как рациональной оценки моральных качеств было сформулировано в *этике английских сенсуалистов*, основанной на исследовании «морального чувства» человека (см.: [5, с. 612]). Понятие это было введено английским философом Э. Шефтсбери. В его внимании к морали ощущалась связь с христианской этикой, но не с английской, во многом основанной на учении Ж. Кальвина, который относился к грешнику как человеку, достойному только смертной кары. *Этика же Шефтсбери была созвучна идеям Лютера, заботившегося, напомним, о спасении человека верой, которая была его совестью, то есть моральным чувством.*

Вместе с тем большое влияние на философа оказал и его друг – *английский мыслитель Дж. Локк.* В основе его мировоззрения лежал

моральный принцип просветительской этики, который гласил, что первая причина счастья или несчастья человека заложена в нём самом (см.: [9, с. 56]). Принцип этот в дальнейшем оказался созвучен не только идеям Шефтсбери, но и *гуманистическим идеалам английского Просвещения*, сформировавшегося после провозглашения писателем Г. Филдингом идеи человека как центра внимания историков и поэтов.

Шефтсбери уже при жизни имел огромное влияние на развитие европейской просветительской мысли (см.: [5, с. 615]). Известно, что его идеи воздействовали и на литературно-художественное окружение Генделя, в том числе на его либреттистов и на него самого. Однако требования философа соответствия «благу его вида или системы» оборачивались для человека трагической стороной. Она проявлялась в *парадоксальной необходимости самопожертвования ради достижения своего счастья.* Согласно Шефтсбери, «доведённая до крайности жажда жизни и любовь к жизни – вовсе не в интересах личности; они становятся помехой её счастью. Для устранения этой помехи при необходимости следует жертвовать собственной жизнью» (цит. по: [7, с. 140]).

Проблема морального выбора, с одной стороны, сближала творчество Генделя с этикой Шефтсбери, а с другой – с *этикой французских моралистов.* Находившаяся под влиянием Р. Декарта, она обязывала сделать выбор между любовью и долгом. Выбор любви, по суждению Ж. Лабрюйера, свидетельствовал о проявлении слабости [8, с. 249]. Следование же долгу означало достижение «вершин добродетели, героической и совершенной» [там же, с. 225]. Выполнение правил такой этики сохраняло нравственные устои общества, не позволяя в нём «прорасти семенам раздора».

Но человеку далеко не всегда удавалось или не хотелось следовать добродетели. Даже когнитивист Декарт говорил, что только тот мог наслаждаться жизнью, кого по-настоящему волновали страсти (см.: [2, с. 710]). В этом высказывании проявились традиции ренессансного отношения личности к земным привязанностям. Поэтому человека, по словам Б. Паскаля, мучила «междоусобица разума и страстей», он непрерывно воевал сам с собой, ибо примирялся с разумом, только когда боролся со страстями, и наоборот. В связи с этим он всегда страдал и был раздраем противоречиями (см.: [8, с. 178]).

*Нравственные принципы французских моралистов нашли отражение в классицистской драматургии. Одной из связующих оказалась линия Паскаль – Расин, творчество которых сближалось претворением учения янсенистов. По теории голландского философа К. Янсения, искупить первородную вину и спастись от судьбы можно было, лишь осознав свою греховность, а затем – с помощью нравственного совершенствования (см.: [3, с. 65]).*

Проблема противоречия между разумом и чувством фундировала произведения Расина, творчество которого Гендель хорошо знал. Его ранние английские оратории «Эсфирь» (1732) и «Аталия» (1733) были написаны по пьесам этого французского драматурга. *Характерные для него монологи, где герои были показаны в состоянии внутриличностного конфликта и горького раскаяния, явились устойчивым признаком и трагических ораторий Генделя.* Таковы исповедальные сцены Самсона, Саула, Семелы, Иевфая, Феодоры в одноименных ораториях, Нитокрис в «Валтасаре», Клеопатры в оратории «Александр Бал», Деяниры в «Геракле», Иосифа, Симеона в оратории «Иосиф и его братья», а также Христа в «Пассионах по Брокесу».

Показывая этих героев в выражении противоречивых чувств, Гендель интегрировал этико-эстетические тенденции барокко и классицизма, что стало возможным благодаря его энциклопедичности, с помощью чего он вошёл в круг выдающихся мыслителей XVIII века. По словам Р. Роллана, «великие немцы конца столетия, такие, как Гёте и Гердер, не были более свободными и более универсальными, чем был в музыке этот саксонец, проникнутый всеми художественными мыслями Запада» [12, с. 263].

Критерием в освоении этих мыслей явилась *нравственная установка Генделя, которая была сформирована его этическим отношением к действительности.* Вследствие этого он вышел на уровень постижения музыки как отражения духовно-эмоциональной жизни человека (позиция, утвердившаяся только в конце XVIII века) и в своём воплощении образов личности и народа создал небывалый по значению и масштабности величественный, одухотворённый концептом веры, устремлённый к феномену единомыслия вид оратории. При обращении к Богу оно порождало и думы о человеке. В таком двустороннем явлении, характеризовавшем образный строй генделевских ораторий, проступила актуальная

мировоззренческая проблема того времени, в центре которой находилась *гуманистическая идея.*

Гендель, взяв за образец нравственно-религиозные ценности, доминировавшие над земными страстями, поставил задачу сделать людей лучше и тем самым *идеифицировал* (термин М. Соколова) своё ораториальное творчество, в котором трагическая оратория стала своего рода метажанром, обладавшим возможностями нести в будущее свои послания человечеству. Но парадокс состоял в том, что композитор, передавая стремление героя сделать наиболее достойный моральный выбор, *показал его безнадежность, посредством чего проявил себя не столько как сугубо церковный композитор, сколько светский художник-философ,* в основе мировоззрения которого лежала христологическая этика.

Ораториальное наследие Генделя, состоявшее из 26 произведений, однако, удивительным образом равно разделилось на трагические и не-трагические, в чём проявилась диалектичность его мышления. В двенадцати ораториях («Александр Бал», «Аталия», «Ацис и Галатеея», «Валтасар», «Геракл», «Иевфай»<sup>3</sup>, «Мессия», «Самсон», «Саул», «Семела», «Феодора», а также «Пассионы по Брокесу») главные герои гибнут, а в двенадцати («Воскресение», «Выбор Геракла», «Дебора», «Израиль в Египте», «Иисус Навин», «Иуда Маккавей», «О Радости, Печали и Мудрости», «Оратория на случай», «Праздник Александра», «Триумф Времени и Правды», «Соломон», «Эсфирь») – все остаются живы. А между теми и другими ораториями особняком стоят «Сусанна» и «Иосиф и его братья», где главные герои, не зная о предстоящем спасении, переживают муки, сравнимые только с предсмертными. Поэтому данные произведения провоцируют на то, чтобы воспринимать их, скорее, как трагические.

Именно в трагической сфере музыкальной культуры в целом и у Генделя, в частности, происходили поразительные художественные открытия. Создав галерею трагедийных образов, он *типизировал их как характеры,* внутреннее содержание которых, по наблюдению А. Михайлова, в европейском развитии «было как бы вывернуто “изнанкой наружу”» [10, с. 214]. Эта «вывернутость» в творчестве Генделя произошла потому, что композитор, в отличие от греческого представления о характере, где он означал «внешний знак внутреннего» [там же],



сделал акцент на образе «внутреннего человека» (концепт М. Лютера), в котором духовный мир раскалывался в непримиримых противоречиях с самим собой и окружением. Герои же, подобные Христу и озарённые трансцендентным светом, стремились к духовному совершенству, переживая в его достижении мучительный путь. Воплощая такие трагедийные характеры, *композитор подвёл барочную этико-эстетическую систему к высшим её пределам, приблизив к границам классического искусства эпохи Просвещения и даже в какой-то мере их преодолев.*

В целом мировоззрение Генделя, раскрывшееся в претворении современных ему религиозно-этических идей, было обусловлено жёсткой социально-поведенческой регламентацией, приближение к которой в действительности было сопряжено с принудительным подавлением в себе природных чувств. Но именно такая регламентация поведения личности в обществе соответствовала задачам назидательного жанра оратории, а главное – отвечала устремлениям самого композитора сделать слушателей лучше.

*Автор статьи сердечно признателен генделеvedу Ирине Консон за ряд ценных замечаний и соображений, высказанных ею в процессе подготовки данного материала к публикации.*

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О восприятии творчества Генделя в условиях тоталитарных режимов в Германии XX века см.: [17].

<sup>2</sup> Подробнее о христологической теме в творчестве Генделя см.: [6, с. 91–95].

<sup>3</sup> Несмотря на то, что в оратории дочь Иевфая остаётся в живых, действующие лица до известия о спасении Ифис переживают её судьбу как трагедию.

### REFERENCES

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorчества* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 445 p.

2. Dekart R. *Izbrannye proizvedeniya* [Descartes, René. Selected Works]. Translation from the French and Latin, Edition and Introduction by E. Sokolov. Moscow; Leningrad: Gospolitizdat, 1950. 712 p.

3. Zhirmunskaya N. A. *Ot barokko k romantizmu: statyi o frantsuzskoy i nemetskoj literaturakh* [From Baroque to Romanticism. The Articles on French and German Literature]. Compiled and Prepared for Publication by: A. G. Astvatsurov, V. Zhirmunskaya-Astvatsurova, E. G. Etkind; Introduction by E. G. Etkind. St. Petersburg: Saint-Petersburg State University, 2001. 464 p. (Philological Heritage).

4. Ivanov-Boretskiy M. M. *Materialy i dokumenty po istorii muzyki. T.2: XVIII vek* (Italiya, Frantsiya, Germaniya, Angliya) [Materials and Documents on the History of Music. Volume 2: 18th Century (Italy, France, Germany, England)]. Moscow: Muzgiz, 1934. 604 p.

5. *Istoriya eticheskikh ucheniy* [The History of Ethical Doctrines]. Under the General Editorship of A. A. Huseynov. Moscow: Gardariki, 2003. 897 p.

6. Konson G. R. Oratorii G. F. Gendelya (K 325-letiyu so dnya rozhdeniya) [The Oratorios of G. F. Handel (Towards his 325<sup>th</sup> Anniversary)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2010, No. 2, pp. 91–95.

7. Kropotkin P. A. *Etika: Izbr. trudy* [Ethics. Selected Works]. Moscow: Politizdat, 1991. 496 p. (Library of Ethical Thought).

8. Laroshfuko F. de. *Maksimy*; Paskal' B. *Mysli*; Labryuyer Zh. de. *Kharaktery* [La Rochefoucauld, François VI, duc de. Maxims; Pascal, Blaise. Thoughts; La Bruyère, Jean de. Characters]. Translated from the French and with an Introduction by V. Bakhmutskiy. Notes by V. Bakhmutskiy, N. Mavlevich, M. Razumovskaya, T. Khatisova. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1974. 544 p.

9. Lokk Dzh. *Sochineniya: v 3 t.* [John Locke. Writings in Three Volumes]. Editor and Compiler, Annotations by A. L. Subbotin. Volume 3. Moscow: Mysl', 1988. 668 p.

10. Mikhaylov A. V. *Yazyki kul'tury* [The Languages of Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. 912 p. (Language. Semiotics. Culture).

11. Poltavskiy D. Gendel': britanskiy kompozitor-kosmopolit [Handel: A British Cosmopolitan Composer]. *BBC: Russkaya sluzhba* [BBC: Russian Service]. URL: [http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid\\_4143000/4143864.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4143000/4143864.stm). (31.12.2016).

12. Rollan R. Opera v XVII veke v Italii, Frantsii, Germanii i Anglii. Gendel' [Rolland, Romain. Opera in 17th Century Italy, France, Germany and England. Handel]. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 t.* [Musical-Historical Heritage. In 8 Volumes]. Translated



from the French by E. P. Grechanaya. Compilation, Editing, Introduction and Commentaries by V. N. Bryanseva]. Issue 2. Moscow: Muzyka, 1987, pp. 199–391.

13. Tsaryova E. M. *Johannes Brahms: monografiya* [Johannes Brahms: A Monographic World]. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p. (The Classics of World Musical Culture).

14. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).

15. Ciurtin E. Handel's Messiah as History of Religions: Why Ev'ry Valley Shall Be Exalted. *Arhivs. Études d'Histoire de Religions / Studies in the History of Religions*. Ed. N. Girardot, B. Rennie. Bucharest. XV (2011). Fasc. 3, pp. 471–494.

16. Dean W. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, 1959. 694 p.

17. Gerlach K., Klingberg L., Riepe J., Spiegler S. *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen [: Quellen im Kontext]*. [On the reception of Georg Friedrich Händel in the German dictatorships [: sources in context]. Beeskow, 2015. Teilbände 1. 502 S.; Teilbände 2. 818 S.

18. «Handel or Bach? The great baroque debate». *Bachtrack*, 22 November 2013 [The Debate Between C. Connor and M. Steinitz]. URL: <https://bachtrack.com/nov-2013-baroque-bach-handel>. (03.10.2016).

19. Harris E. *Handel and his will. Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 9–20.

20. Hawkins J. *A General History of the Science and Practice of Music*. Vol. II. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J.L. Peters, 1875. 963 p.

21. Hunter D. Georg Frederick Handel and Jews: Fact, Fiction and the Tolerances of Scholarship. *For the Love of Music: Festschrift in Honor of Theodore Front on His 90<sup>th</sup> Birthday*. Lucca. Italy: Lim Antiqua, 2002. pp. 5–28.

22. Hunter D. *The lives of George Frederick Handel*. Woodbridge: Boydell and Brewer Press, 2015. 536 p.

23. Ivry B. Is Handel's "Messiah" an Anti-Semitic Creed? *Forward*. April 12, 2014. URL: <http://forward.com/articles/196156/is-handel-s-messiah-an-anti-semitic-creed>. (13.12.2016).

24. Ketterer R. Handel's Scipione and the Neutralization of Politics. *Newsletter of the American Handel Society*. V. XVI. April 2001. № 1, pp. 1, 4–8.

25. Koch K.-P. Handel's German relatives. *Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 21–24.

26. Lang P. H. *Georg Frideric Handel*. Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc., 1966. 731 p.

27. Mainwaring J. *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. [London]: Brave World, ed. I. Chrissochoidis, 2015. [London: Pall-Mall for R. and J. Dodsley, 1760.] 208 p.

28. [Marissen M.] Michael Marissen: Unsettling History of That Joyous 'Hallelujah'. *New York Times*. April 24, 2007. URL: [http://www.nytimes.com/2007/04/24/arts/24iht-web-0425handelB.5418126.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/04/24/arts/24iht-web-0425handelB.5418126.html?pagewanted=all&_r=0). (23.01.2017).

29. Potter P.M. The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic. *The Musical Quarterly*. 2001. No. 85 (2), pp. 311–341.

30. [Smith R.] Ruth Smith on Handel's 'Messiah'. *New York Times*. April 25, 2007. URL: [http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/23smith.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/23smith.html?pagewanted=all&_r=0). (23.01.2017).

31. Til M. van. *George Frederic Handel. A Music Lover's Guide to His Life, His Faith & the Development of Messiah & His Others Oratorios*. Youngstown, NY: WordPower Publishing, 2007. 363 p.



## ЛИТЕРАТУРА



1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

2. Декарт Р. Избранные произведения / пер. с франц. и лат., ред. и вступ. ст. Е. Соколова. М.; Л.: Госполитиздат, 1950. 712 с.

3. Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: статьи о французской и немецкой литературах / подгот. к изд. А. Г. Аствацатуров, В. В. Жирмунская-Аствацатурова, Е. Г. Эткинд; вступ. ст. Е. Г. Эткинда. СПб.: СПбГУ, 2001. 464 с. (Филологическое наследие).

4. Иванов-Борецкий М. М. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия). М.: Музгиз, 1934. 604 с.

5. История этических учений / под общ. ред. А. А. Гусейнова. М.: Гардарики, 2003. 897 с.

6. Консон Г. Р. Оратории Г.Ф. Генделя (К 325-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 91–95.

7. Кропоткин П. А. Этика: Избр. труды. М.: Политиздат, 1991. 496 с. (Библиотека этической мысли).

8. Ларошфуко Ф. де. Максимумы; Паскаль Б. Мысли; Лабрюйер Жан де. Характеры / пер. с фр., вступ. ст. В. Бахмутского; прим. В. Бахмутского, Н. Мавлевич, М. Разумовской, Т. Хатисовой. М.: Художественная литература, 1974. 544 с.

9. Локк Дж. Сочинения: в 3 т. / ред. и сост., авт. примеч. А. Л. Субботин. М.: Мысль, 1988. Т. 3. 668 с.

10. Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с. (Язык. Семиотика. Культура).
11. Полтавский Д. Гендель: британский композитор-космополит. URL: [http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid\\_4143000/4143864.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4143000/4143864.stm). (Дата обращения: 31.12.2016).
12. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель // Музыкально-историческое наследие: в 8 т. / пер. с фр. Е. П. Гречаной; сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой. М., 1987. Вып. 2. С. 199–391.
13. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 384 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
14. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie.)
15. Ciurtin E. Handel's Messiah as History of Religions: Why Ev'ry Valley Shall Be Exalted // *Arhævs. Études d'Histoire de Religions / Studies in the History of Religions* / Ed. N. Girardot, B. Rennie. Bucharest. XV (2011). Fasc. 3, pp. 471–494.
16. Dean W. Handel's Dramatic Oratorios and Masques. London: Oxford University Press, 1959. 694 p.
17. Gerlach K., Klingberg L., Riepe J., Spiegler S. Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen [: Quellen im Kontext]. Beeskow, 2015. Teilbände 1. 502 S.; Teilbände 2. 818 S.
18. «Handel or Bach? The great baroque debate» // *Bachtrack*, 22 November 2013 (The debate between C. Connor and M. Steinitz). URL: <https://bachtrack.com/nov-2013-baroque-bach-handel>. (03.10.2016).
19. Harris E. Handel and his will // *Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 9–20.
20. Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. Vol. II. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J.L. Peters, 1875. 963 p.
21. Hunter D. Georg Frideric Handel and Jews: Fact, Fiction and the Tolerances of Scholarship // *For the Love of Music: Festschrift in Honor of Theodore Front on His 90th Birthday*. Lucca. Italy: Lim Antiqua, 2002, pp. 5–28.
22. Hunter D. The lives of George Frideric Handel. Woodbridge: Boydell and Brewer Press, 2015. 536 p.
23. Ivry B. Is Handel's "Messiah" an Anti-Semitic Scream? // *Forward*. April 12, 2014. URL: <http://forward.com/articles/196156/is-handel-s-messiah-an-anti-semitic-scream>. (13.12.2016).
24. Ketterer R. Handel's Scipione and the Neutralization of Politics // *Newsletter of the American Handel Society*. V. XVI. April 2001. № 1, pp. 1, 4–8.
25. Koch K.-P. Handel's German relatives // *Handel's Will. Facsimiles and commentary*. London: The Gerald Coke Handel Foundation, 2009, pp. 21–24.
26. Lang P. H. Georg Frideric Handel / Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
27. Mainwaring J. Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel. [London]: Brave World, ed. I. Chrissochoidis, 32015. [1 – London: Pall-Mall for R. and J. Dodsley, 1760.] 208 p.
28. [Marissen M.] Michael Marissen: Unsettling History of That Joyous 'Hallelujah'. *New York Times*. April 24, 2007. URL: [http://www.nytimes.com/2007/04/24/arts/24iht-web-0425handelB.5418126.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/04/24/arts/24iht-web-0425handelB.5418126.html?pagewanted=all&_r=0). (23.01.2017).
29. Potter P.M. The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic // *The Musical Quarterly*. 2001. № 85 (2), pp. 311–341.
30. [Smith R.] Ruth Smith on Handel's 'Messiah' // *New York Times*. April 25, 2007. URL: [http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/23smith.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/23smith.html?pagewanted=all&_r=0). (23.01.2017).
31. Til M. van. George Frederic Handel // *A Music Lover's Guide to His Life, His Faith & the Development of Messiah & His Others Oratorios*. Youngstown, NY: WordPower Publishing, 2007. 363 p.

### The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios

The article is devoted to revealing and presenting Handel's worldview. The incompatible opinions, varied at times, become comprehensible. While analyzing scholarly ideas formulated in the academic works of the last two decades, written mostly by musicologists outside of Russia, the author, nonetheless, does not always concur with them.

Stemming from statements of Handel, who aspired to "make his listeners better," to disclose the "most exalted feelings" and to solve ethical-aesthetical goals of the "fundamental and solemn genre" of the oratorio most appropriate for it, the researcher brings out his own conception of the composer's worldview, which he arguments by the ethical essence of his music.

Handel's musical legacy is examined in the context of the ideas of thinkers contemporary to the composer and preceding him, both religious (Martin Luther, John Calvin) and secular (John Locke, Lord Anthony Shaftesbury, Jean de La Bruyere, Blaise Pascal, Cornelius Jansen). The essentially significant ideas of these moralists interpreted in Handel's oratorios became a source of tragic images characterized by ethical conflict, on the basis of which the



composer manifested the issue of ethical choice experienced in the pangs of consciousness. For this reason it is not perchance that over half of Handel's oratorios turned out to be the greatest tragic masterpieces, including "Alexander Balus," "Athalia," "Acis and Galatea," "Belshazzar," "Hercules," "Jephtha," "Joseph and his Brethren," "Messiah," "Samson," "Saul," "Semele," "Susanna," "Theodora," as well as the "Brockes Passion."

By disclosing the worldview principles of Handel, who based himself on a strict social-behavioral regulation of man in society, the author of the article demonstrates that it was what particularly corresponded with the goals of the instructive genre of the oratorio and, most importantly, met the composer's aspirations to make his listeners better.

**Keywords:** Georg Friedrich Handel's worldview, the composer's personality, the genre of the oratorio, the tragic, religious-philosophical ideas, the music of Great Britain, the music of Germany.

### Концепция мировоззрения Г. Ф. Генделя в контексте его ораториального творчества

Статья посвящена проблеме выявления генделевского мировоззрения. Осмысливаются многообразные, подчас взаимоисключающие мнения о религиозно-философских взглядах композитора. Анализируя научные идеи, сформулированные в работах последних двух десятилетий, преимущественно зарубежных учёных, автор, однако, с их мнением соглашается не всегда. Исходя из высказываний Генделя, стремившегося «сделать слушателей лучше», раскрыть «наивозвышенные чувства» и решить этико-эстетические задачи в подходящем для этого «фундаментальном и торжественном жанре» оратории, исследователь выдвигает собственную концепцию мировоззрения композитора, которую аргументирует этической сущностью его творчества.

Наследие Генделя рассматривается в контексте идей предшествовавших и современных ему мыслителей как религиозных (М. Лютера, Ж. Кальвина), так и светских (Дж. Локка, Э. Шефтсбери, Ж. Лабрюйера, Б. Паскаля, К. Янсения). Принципиально важные идеи этих моралистов, претворённые в генделевских ораториях, стали источником трагедийных образов, характеризовавшихся нравственным конфликтом, на основе которого композитор воплотил проблему морального выбора, пережитую в муках совести. Поэтому не случайно больше половины генделевских ораторий оказались величайшими трагическими шедеврами, к которым относятся «Александр Бал», «Аталия», «Ацис и Галатея», «Валтасар», «Геракл», «Иевфай», «Иосиф и его братья», «Мессия», «Самсон», «Саул», «Семела», «Сусанна», «Феодора», а также «Страсти по Брокесу».

Выявляя мировоззренческие принципы Генделя, опиравшегося на жёсткую социально-поведенческую регламентацию человека в обществе, автор статьи показывает, что именно она соответствовала задачам назидательного жанра оратории, а главное – отвечала устремлениям композитора сделать слушателей лучше.

**Ключевые слова:** мировоззрение Г. Ф. Генделя, личность композитора, жанр оратории, трагическое, религиозно-философские идеи, музыка Великобритании, музыка Германии.

#### Grigory R. Konson

ORCID: 0000-0001-7400-5072

Dr. Sci. (Arts),

Head of Department of Applied Doctoral Studies

and Preparation of Research Assistants,

Professor at the Department of Sociology

and Philosophy of Culture

*E-mail: gkonson@yandex.ru*

Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet

Russian State Social University

Moscow, 129226 Russian Federation

#### Консон Григорий Рафаэлевич

ORCID: 0000-0001-7400-5072

доктор искусствоведения,

начальник отдела прикладной докторантуры

и подготовки научных кадров в докторантуре,

профессор кафедры социологии

и философии культуры

*E-mail: gkonson@yandex.ru*

Российский государственный социальный

университет

Москва, 129226 Российская Федерация





## JUHANI NUORVALA AND MICROTONAL MUSIC: INTERVIEW WITH A COMPOSER FROM FINLAND

Уважаемые читатели журнала «Проблемы музыкальной науки»! Предлагаем интервью с финским композитором Юхани Нуорвала. Беседа состоялась 26 сентября 2016 года во время визита композитора в Москву для исполнения его произведений Московским ансамблем современной музыки в Государственном центре современной музыки.

*Д-р Антон Ровнер*

To the readers of the journal "Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship:" We are presenting an interview with Finnish composer Juhani Nuorvala. The Conversation took place on September 26, 2016 prior to the concert of the Moscow Ensemble for Contemporary Music, where his music was performed.

*Dr. Anton Rovner*



*Could you tell me about your early background and your formative years? Where did you study and with whom? As I understood, you studied in Finland and in New York.*

In the 1980s I studied at the Sibelius Academy in Helsinki, where my teacher was Eero Hämeenniemi, a mid-generation composer and a student of Paavo Heininen. Hämeenniemi had been a founding member of the well-known Korvat Auki or "Ears Open" Society, a group of particularly talented young modernists, among them Kaija Saariaho, Magnus Lindberg and Esa-Pekka Salonen. I studied with him for a long time, and for one semester I took the time off from the Sibelius Academy and went to Paris to study with Tristan Murail. I graduated from the Academy in the early 1990s, and at one point I got a Fulbright to study composition in the United States at City University of New York with David Del Tredici and a few other teachers.

*Which composers provided an influence for you when you were young?*

I went to study with Tristan Murail, because at that time, when I was in my twenties, I became very interested in the French Spectral School. Other than that, I was always fascinated with American minimalism, which was very unusual at that time in Finland. So I was perceived to be a strange bird by my colleagues, due to my interest in minimalism and American music in general. Not that my music reflected that so much, when I was a student, but later on in my life that influence began to show more. In the mid-1990s I started to find my own voice as a composer, and for the most part I left behind the academic modernist style that was prevalent in the new musical scene in Finland at that time and still

is up to now. My journey to New York to study with a famous neo-romantic composer reflected that tendency in my musical tastes, as did my going in New York in general, since for many years I was very interested in the American Downtown music, especially in minimalism and post-minimalism. I already knew a lot of this music, which I had the chance to hear in live performances for the first time, when I went to New York in 1993-1994. By that time I had already been familiar with the composers from the Bang on a Can festival, unlike, I suppose, almost everybody else in Finland.

Another streak in my musical activities was my ever deepening interest in microtonality or alternative tunings, and that started very gradually. Of course, the French Spectral School, which fascinated me earlier, already had much to do with microtonality. Since I was interested in this musical trend when I was a student and even studied with Tristan Murail, the microtonal aspect of Spectralism became one more ingredient in this mix. I started to incorporate microtones, namely, quarter-tones, when I was still a student. Later I started studying microtonality deeper and becoming more acquainted with a broader assortment of styles and techniques of microtonal music, as well as the theory of various tunings and temperaments. I became particularly interested in just intonation and the American trends of microtonal music, in particular the music of Ben Johnston. I already had this interest, and I knew about this when I came to study in New York during the 1993-1994 academic year. But that did not form a part of what I wrote at that time, and also my teachers with whom I studied then were not in the least into this direction in music. Still, I did meet



some musicians who were important in this trend. One significant meeting I had was with composer Joel Mandelbaum. I studied at the City University of New York. Whereas my studies took place mainly at the university's Graduate Center, it was possible to take courses at any of the colleges or universities of the CUNY system. When I went to study at CUNY, I knew that Joel Mandelbaum was teaching at Queens College. I wrote to him before I came, and it turned out that he had retired. But I was able to meet with him, and he showed me the Scalatron, the microtonal keyboard built in the 1970s, which was still working at that time at his studio at Queens College. I have recently found an old cassette tape of an interview that I took from him at that time, which has not yet been published anywhere, and I intend to have it published – possibly online – because it is of interest to microtonal musicians. Joel Mandelbaum told me about his work in 31-tone equal temperament and showed me his compositions in this scale. These were quite new things at that time for me. He showed me his Woodwind Quintet and gave me a copy of a few pages from the score and a recording on a cassette tape, from a performance put up by microtonal bassoonist and composer Johnny Reinhard. Mandelbaum recommended me very warmly that if I wanted to study microtonality, I had to get in touch with Johnny Reinhard, whom he described to me as a walking encyclopedia of microtonal music. However, I had already been aware of Johnny Reinhard and knew that he was organizing the American Festival of Microtonal Music. During my year of studies in New York I went to the concerts of this festival, where among other things I heard performances of the electric guitarist Jon Catler's microtonal rock band and bought some cassette tapes.

*So, as I understand, you started incorporating microtones into your music around that time? What kinds of microtonal tunings and temperaments did you use in your music? Did you start with quarter tones and then pass onto more complex tunings and temperaments, like just intonation?*

Yes, I started with quarter tones in 1990, and then, in 1995 I wrote my first composition where I incorporated just intonation, albeit only in one movement, not in the entire piece. That went on for quite a while, and I wrote musical compositions that had sections or movements in alternative tunings, most notably, just intonation. I used overtone tuning in the kantele, for which I have written a lot of music since that time. The kantele is a Finnish

folk instrument resembling a zither. The concert kantele is the modern version of the instrument, which has tuning levers, which make it into a chromatic instrument; they work precisely like the pedals of the pedal harp, except that they are adjusted with the fingers, not with the feet. My first musical composition incorporating just intonation is called *Three Impromptus for clarinet and kantele*. That work has been quite popular among kantele players, and as many as three CD recordings are available. The part of the clarinet is challenging as it incorporates quarter tones, sixths tones and just intonation adjustments for pure thirds and sixths. Similarly to many of my other compositions of that time, the *Three Impromptus for clarinet and kantele* were not written in just intonation throughout. So I wrote a number of other compositions like that, which had static harmonies for entire movements or sections, basically presenting an overtone drone of a chord from the harmonic series, somewhat resembling Johnny Reinhard's 128-note scale of harmonics up to the 255th, except that in my pieces I didn't exceed the 15th harmonic. There was usually a melody drawn over this static chord. As the years went by, I started to write longer compositions, as well as entire compositions in alternative tunings, particularly just intonation. So in my microtonal music I started to incorporate harmonic movement and, eventually, counterpoint. Sometimes I compose music in other tunings besides just intonation, but most of my compositions are in just intonation or involve approximations of just intonation.

*What kinds of tunings or temperaments have you used in your musical compositions, besides just intonation?*

Sometimes I write quarter tone music, although quite rarely. In 2013 I wrote "Fanfare and Toccata", a composition for the Fokker 31-tone organ, (which is located in Amsterdam, Holland) and viola da gamba. So I have explored the famous 31-tone equal temperament as well in my music and will continue to do so in the near future. Recently I have looked into more unusual types of equal temperaments, although I have not written much yet with them. I have been taken by 22-equal, which has some very interesting properties. There has also appeared a new branch of tuning theory, called Regular Temperament Theory, which is practiced mostly online, outside the academia. They have useful new concepts and plethora of interesting new tuning systems, which are given funny names, but possess quite interesting properties. Thus, I have

recently written music in the so-called “porcupine temperament.” This unusual system has fourths that are so narrow and minor thirds that are so wide that stacking three minor thirds will get you to minor seventh, which equals two fourths. That is how the intervals combine in this “porcupine temperament,” and this minor seventh turns out to be quite close to the harmonic seventh or the seventh partial of the overtone series. That is how this temperament works. I used this temperament in my music for a piece of dance theater called *Omnipotens* (2016, Espoo, Finland), featuring an evening’s length of spoken monologue and dance, and it is scored for tenor saxophone and kantele, the latter being tuned in this strange tuning. The saxophonist found the right fingerings on his instrument in order to play in this temperament and learned to play and improvise in a 7-note scale. So it may be said that in recent years I have been widening my palette of different tunings. For a long time in previous years I had worked only in just intonation, but now I am interested in a larger variety of different temperaments. This “porcupine temperament” could also be tuned in 22-note equal divisions of the octave, but in this case I used 96 equal divisions of the octave to tune it. It is not necessary to use any small steps here, but the 96 equal divisions of the octave is where one can also find this quasi-diatonic seven-note scale which I used, and 96 was chosen because the transposition interval of the tuning lever of the kantele, is 100 cents, obviously, i.e. the standard semitone of 12-equal, and that interval also belongs to 96-equal and is a logical chromatic alteration in this temperament. So any of the chromatically altered kantele notes belong to this temperament, too. That is why I chose this particular equal division of the octave – at the suggestion of a student of mine. The aforementioned 22-equal scale has recently been gaining some popularity among the microtonal community, although written scores are still a rarity. That is a particularly fascinating tuning system that I intend to explore.

*As I noticed from your CD, as well as from your pieces that are to be performed in Moscow by the Moscow Contemporary Music Ensemble, your music tends to slant towards diatonicism, rather than chromaticism. Is all of your music generally diatonic with added microtonality?*

Yes, it is true, although I do not use the term “diatonic.” I usually say simply that it is tonal and consonant. “Diatonicism” implies a diatonic scale, and I do not usually work with scales, although I did

in the dance piece that I mentioned. I usually work with harmonies and harmonic progressions, and then the scale comes as a by-product of that. I start with a collection of pitches, and then I search for melodic tunes, out of which my musical composition grows and evolves.

*Is it possible to obtain tonal, quasi-diatonic scales with the “Porcupine” scale, the 22-equal and the 31-equal temperaments?*

Yes, exactly, that is what is derived from them. The 31-tone division has a long history, having been discovered in the 17th century by the famous Dutch astronomer and physicist Christiaan Huygens and propagated in the 1950’s by another Dutch physicist, Adrian Fokker. It is almost exactly the same as quarter-comma mean-tone, which was the main tuning system for some two hundred years in Western music. But “Porcupine” is not really a scale – rather, it’s a temperament in the abstract usage of Regular Temperament Theory. There are many scales in that temperament, and various tunings can be used for it, 22-equal and 96-equal being two of them. Similarly, Meantone, in this abstract sense, is a temperament where four fifths land on the same pitch as (two octaves plus) a major third, which means that the syntonic comma, or 81/80, is done away with, or tempered out. Many scales can be used in Meantone, such as major, minor, the chromatic scale and so on. And many tunings can be used for it, such as 1/4-comma meantone, 1/5-comma-meantone, 19-equal, 31-equal and even 12-equal. Porcupine, on the other hand, combines intervals quite differently, and other commas in it are tempered out – not the syntonic comma. And has its own scales. There are thousands of such newly discovered temperaments.

*Could you name some of the most important compositions of yours, which define your musical style, and describe them?*

There are two compositions of mine, which I consider to be the most important in my entire musical output. One of them is my *Concerto for Clarinet and Orchestra*. It does not get played much, due to the difficulties of getting contemporary concertos performed. This work consists of five movements, one of which is an accompanied cadenza. It was written in 1998 in Helsinki and has been performed four times around that time, always with Harri Mäki of Tapiola Sinfonietta as the soloist. Its first movement incorporates just intonation 11th and 7th partials. In fact I arranged this first movement into a version for bass clarinet and tape,



and called it *Concertino*. It is included on my CD on the Alba label. That movement of the concerto was influenced by the music of dance-clubs, such as techno and house. In the electronic version I actually made use of real sounds of synthesizers and drum machines. I've later made arrangements of the solo part of *Concertino* for other instruments: bass clarinet, trumpet, accordion, cello and electric kantele. It gets played fairly often.

The other important musical composition I wish to mention is my opera "Flash Flash," which is written entirely in just intonation. Only one of its three acts, namely, the middle act, called *Intermission*, has been performed as a semi-staged concert opera. The plot of the opera is about Andy Warhol, and the librettist was Juha Siltanen, one of the leading playwrights in Finland – although the libretto is written in English. It was completed in 2006, and the performance of its middle act took place in 2009 at the Musica Nova Festival in Helsinki with five singers and the ensemble Avanti! conducted by Dima Slobodeniuk. I have been trying to arrange a full performance of the opera ever since then, but there have been numerous obstacles, including a number of cancelled performances, but we are continuing to try to find an opportunity for a performance of it. It created a lot of interest among the contemporary music community in Finland at the time of the sold-out performance of the second act.

I would also like to mention another orchestral piece of mine from 1996, which is called "Notturmo urbano." It may be found online on Youtube, where there is an excellent performance of it by Dima Slobodeniuk conducting the Helsinki Philharmonic – unfortunately, there has been no decent recording of it on CD. This work was performed numerous times after it was premiered by the Tapiola Sinfonietta, and still is now and then. It is a very dance-like piece, influenced by popular music. That piece was performed once in Kiev, Ukraine, and one Finnish orchestra took it to their tour in Japan. Of the current repertoire that is played now, the pieces that you are going to hear tonight, *Boost* for cello and synthesizer and *Ruoikkohuulu* (*Flute of the*

*Seaside Reeds*) for alto flute and electronics – those are both microtonal, electro-acoustic pieces that are making their current round. In 2014, the Radio Symphony Orchestra premiered my *Septimalia*, a work in virtual extended just intonation for re-tuned orchestra.

*Where do you have your music performed in Finland or in other countries?*

My music is performed most often in Finland, in new music festivals, such as Musica Nova, Time of Music, Vintasaari, as well as in various concert series. The new music scene in Helsinki has recently become very lively, not least because of the Music Centre, which was opened there in 2011. Sometimes my musical compositions are performed in other countries as well. My piece for alto flute *Ruoikkohuulu* was performed in New York in March 2015 at the American Festival of Microtonal Music, organized by Johnny Reinhard. The Finnish electroacoustic group *defunensemble* took *Ruoikkohuulu* in Australia and Boost to Kiel and Berlin in Germany. I have some connections with musicians in the Netherlands. This is in part because the kind of contemporary music that they compose and perform there is close to my music in its aesthetics. The Netherlands Wind Ensemble, with Finnish folk singer Sanna Kurki-Suonio and kantele musician Eija Kankaanranta as soloists, arranged a concert of my music as well as Finnish folk music in my arrangements, in Amsterdam, Groningen, and Maastricht in 2006, and then took it to Prague in 2007. There is also a vibrant microtonal scene in Amsterdam connected with the recently renovated Fokker organ and the small but very active community that arranges concerts. The Fokker organ installed in the contemporary music center, Muziekgebouw aan 't IJ, and their new organist is a Finn, Ere Lievonen. So I have been going there on and off. I am starting to work on a commissioned piece for the Ensemble Scala, Ere Lievonen's group specializing in 31-tone music. As far as my other important musical activities, I have taught composition at the Sibelius Academy in Finland since 2011.





MARAT R. GABDULLIN  
*Oklahoma City Philharmonic*



UDC 787.1.087.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.092-098

## THE MAIN ASPECTS OF GIUSEPPE TARTINI'S INFLUENCE ON THE VIOLIN SONATAS BY IVAN KHANDOSHKIN

At the start of its history, the Russian violin school existed under the strong impact of European culture and was guided primarily by Italian musicians. The Russian nobility regarded the Italians as setting great examples for imitation, and entrusted them with the leading artistic positions at the court. For example, composer and conductor Giuseppe Sarti served at the Russian court for decades and actively assisted the promotion of Italian music. Within a short period of time, the Russian Empire became one of the most progressive cultural centers, attracting a multitude of European musicians, while producing its own indigenous talents, many of whom were taught by Italians. Consequently, the first Russian musicians, most notably violinists, violists and singers, frequently applied Italian models and techniques in their performances and musical compositions, adhering to the public demand for Italian music. The works of Italian violinist-composers formed and comprised the primary violin repertoire at the Russian court of the 18<sup>th</sup> century, influencing the later developments of the Russian violin school.

Ivan Khandoshkin was a connoisseur of Italian music and was recognized as a master of improvisation in the Italian style. Although Khandoshkin managed to become the first Russian violinist, raising the Russian school of violin performance to the level of a self-sufficient musical phenomenon, it is important to remember that he constantly turned to European models in his performance and his composing. According to various documental records, including the catalogue from the Moscow Foundling Home<sup>1</sup>, Ivan Khandoshkin was thoroughly familiar with the violin works of Pugnani, Boccherini, Vivaldi, Corelli, Tartini, and others. Furthermore, fostered by Italian violinist Batista Tito Porta, Khandoshkin worked closely with some of the leading Italian musicians, adopting their techniques and performing traditions. Being an avowed improviser, Khandoshkin was also one of the few Russian violinists (if not the only) to be treated equally alongside the famous Italian

guest-virtuosos. A number of successful Italian violinists – F. Giardini, F. Fiorillo, G. Albetrazzi, F. Tardi, and especially F. Sartori and A. Lolli, were Khandoshkin's competitors on the Russian stage for many years, and directly influenced his performing and compositional style, encouraging him to attain perfection in the performance of Italian music. Ivan Khandoshkin was also known as a passionate follower of Giuseppe Tartini, having adopted the methods introduced in Tartini's treatise *'Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia,'*<sup>2</sup> which had not been published in the Russian Empire at that time, but, very likely, had been brought to the Russian court by Italian musicians.

As a solo violinist, and practicing orchestral musician, Ivan Khandoshkin, had an extensive knowledge of Italian music, with its techniques and stylistic nuances, which he was capable of adopting while composing his own solo violin music in the Italian style. However, notwithstanding the abundance of Italian violin composers at that time, it was still Giuseppe Tartini's violin music which had the greatest effect on Khandoshkin's violin sonatas, especially on his manner of treatment of the bow technique. The influence of Tartini is also perceptible in the special attention Khandoshkin gave to the violin timbre, supporting it with considerable expansion of the violin range. Following the European models in his violin sonatas, Khandoshkin utilized the compositional principles of eighteenth century sonata form, paying special attention to the clear differentiation of the two main theme groups. This manner of application of the sonata form also most likely came from the methods of Tartini, who actively promoted dramatic, technically challenging violin music based on profound contrasts of themes.

The influence of the artistic concepts and methods of Giuseppe Tartini may be disclosed in all the violin sonatas by Ivan Khandoshkin and is distinctly apparent in many aspects of Khandoshkin's violin music.

Let us review **the main aspects of Tartini's influence on the violin sonatas by Ivan Khandoshkin:**

Like Giuseppe Tartini, Khandoshkin was interested in broadening the expressive potentials of the violin, aiming to expand its vocabulary by introducing new techniques and performing methods. This endeavor furthered the dramatization of violin music, which, according to Tartini, had the necessity of expressing all types of human emotions in order to reach new artistic levels in violin performance. It is interesting that in many ways Giuseppe Tartini was guided by the authoritative theoretical works of the Italian *Kapellmeister*, Gioseffo Zarlino,<sup>3</sup> one of the first music theorists to promote the idea that music “must affect the human’s soul, and incite diverse human emotions.”<sup>4</sup> So, in this sense, Tartini’s violin performing style, with its technical innovations, was inspired by this progressive philosophical idea from the past, and also was influenced by the Italian *concitato* (“agitated style”), which had been widely used in early Italian Baroque music. Ivan Khandoshkin, in his turn, most likely possessed the knowledge of the Italian *concitato*, because music in this style (including a number of works by Claudio Monteverdi) had been performed at the courts of Saint-Petersburg. Moreover, close analysis of his solo violin sonatas indicate some influence of the Italian *concitato* as well, demonstrating a certain connection to the rhetoric that was typical, not only for Baroque music, but especially for the compositions of Giuseppe Tartini. For instance, there is an extraordinary example in the second movement of the *Sonata in G minor* in which Khandoshkin uses agitated and persistent, repetitions of a very dissonant interval (the minor second) in order to intensify the dramatic culmination (Example 1).

1. Sonata in G minor (II)



At that time dissonances in music were very sparse and possessed a passing function, whereas, in Khandoshkin’s case, dissonances are deliberately used as an important element of musical development. Such use of dissonance in a Classical composition of the eighteenth century undoubtedly demonstrates Khandoshkin’s boldness as a composer. Therefore, it is possible to state that Ivan Khandoshkin’s interest in expanding the technical and expressive potentials of the violin was in many ways inspired by Tartini’s ideas and elaborations about the dramatization of violin music and performance. At the same time,

by adopting these innovative ideas and methods of Tartini, Khandoshkin was able to elevate them to a new level;

As a consequence, the dramatization of violin music created a noticeable impact on the overall concept of the sonata cycle. Giuseppe Tartini would typically compose deeply contrasting movements, presenting a wide range of different emotions and feelings to the listener. Similarly to Tartini, Khandoshkin’s solo violin sonatas demonstrate an extreme diversity of emotional states designated by different sections of the form. Khandoshkin’s sonatas would typically start with a darker ‘tragic’ mood, move to lighter colors, then return to a certain melancholy at the end. This artistic logic assisted Khandoshkin in the creation of comprehensive, and cohesive sonatas, which have evolved into a well-organized cycle. The presence of several contrasting musical themes connected Khandoshkin’s sonatas to the style of early Classicism with its concise forms. Combining this with an active type of musical development demonstrated the Baroque through-composed form, resulting in an advanced overall style. This intricate balancing between clear-cut sonata structure and through-composed form also comes from the style of Tartini’s violin sonatas. As for the influence of through-composed form, it is possible to draw some connections to Italian Baroque violin sonatas, and, more specifically, to the trio sonatas by Corelli.

All of Khandoshkin’s violin sonatas demonstrate the influence of Italian theatrical drama, which may also be traced in Tartini’s works for violin solo. Both Tartini and Khandoshkin incorporated the main principles of Italian theatrical drama in their music, implementing the dramatic theatrical solo monologues, which alternated with the orchestra or chorus. This artistic method was advanced by Giuseppe Tartini, who claimed that solo violin music needs to be based on human speech which, according to him conviction, would be helpful in composing a comprehensive solo piece. The strong connections between rhetoric and music were typical for the Baroque era, but in Tartini’s violin sonatas these bonds often played a decisive role in the process of writing a melody. Similarly to Italian drama and the violin music of Tartini, Khandoshkin’s sonatas contain episodes of recitation, which imply the characteristics of an actor’s speech (including the well defined recitative-like phrases, diverse fermatas and/or pauses, various leaps, etc.) For example, in the second movement of the *Sonata in G minor* he introduces a recitative-like episode (Example 2).

## 2. Sonata in G minor (II)



1. The presence of traits of vocal music of Khandoshkin's sonatas, primarily in the type of melodicism used and application of such bowing techniques as legato, reflected the influence of Italian opera as well. Since Khandoshkin composed his sonatas in the Italian style, it was obviously his intention to implement not only the general features of Italian music, but also certain characteristics of Italian opera. He accomplished this by focusing mainly on the famous *lamento* with its descending short musical phrases, pauses, and short lyrical motives that typically represent the emotions of sadness or melancholy. One such example can be found in the first movement of the *Sonata in G minor* (Example 3).

## 3. Sonata in G minor (I)



2. The vocal nature of the melodies is also dictated by the composer's appeal to Russian melodicism. Even though, in his sonatas, Khandoshkin did not utilize Russian folk songs the way he did in his variations, some of the episodes do display the influence of Russian folk song, as reflected in the harmony. For example, in the opening of the third movement of the *Sonata in G Minor*, Khandoshkin included an episode that is based on a repeated secondary dominant progression, followed by leading tones (C-C#) in bass line, which is typical for Russian lyrical folk songs (Example 4).

## 4. Sonata in G Minor (III)



This requires the violinist to imitate Russian two-voice singing in order to create a stylistic, and coloristic, contrast to the rest of the piece. It is interesting that this movement is written in the form of variations – Khandoshkin's favorite genre to utilize in his works based on Russian folk songs. It follows that the elements of Russian melodicism introduced in the opening theme constitute the harmonic structure of each successive variation,

making an entire movement “folk-like”. The entire third movement is based on Russian melodicism (each variation contains the same harmonic elements) (Example 5).

## 5. Variation III



Such reference to folk song harmony in the sonata genre, which is clearly different from a direct quotation of melody, is likewise derived from the methods of Giuseppe Tartini, who asserted that “in order to be a good violin player, it is important to be a good singer.”<sup>5</sup> Tartini himself often incorporated Italian gondolier folk songs in his works.

Since Tartini was known for developing violin bowing techniques, he paid special attention to the right arm, focusing on producing a strong and rich sound. Like Tartini, Khandoshkin was clearly interested in improving right hand techniques. For this end he made use of various double- triple- and quadruple-stops, string crossings-over and staccato passages, all of which require the use, and good distribution of the ‘weight’ of the right-arm (Examples 6–8).

## 6.



## 7.



## 8.



To continue elaborating on the impact of Tartini on Khandoshkin's violin sonatas, it is necessary to review another aspect of this influence more closely. As has already been demonstrated, Khandoshkin was guided by Tartini's approaches in many ways, and the use of cadenzas seems to be another domain where Khandoshkin applied some of Tartini's methods.



While writing his violin sonatas, Ivan Khandoshkin would compose cadenza-like episodes, inserting them in the different sections of the form of the respective work. At certain times, he would write down these small cadenzas, but more often he would place a fermata, or a longer note, at the end of the musical phrase (cadence) or larger section, implying that the violinist should improvise on his own, developing the main musical material of the sonata in a virtuosic manner. This method stems from Italian Baroque music, where soloists were expected to improvise on long fermatas, impressing the public with their ingenuity and virtuosity, enabling the other musicians of the orchestra prepare their scores, re-tune, or switch bows, without distracting the audience. As a soloist and orchestra concertmaster, Khandoshkin was often obliged to improvise during his performances of Italian operas, concertos and various works for chamber ensembles, which evidently developed his skills of improvisation in the Italian style, and affected his own music.

Similarly to Tartini, Khandoshkin incorporated something similar to “natural” and “artificial modes”,<sup>6</sup> as well as “florid” (artificial) cadences which, in his case, imply large-scale improvisations. In Tartini’s interpretation modes did not mean keys, but implied a method of creating and then incorporating embellishments and ornamental figures (or short cadenzas) into the music. According to Tartini, natural modes are small embellishments which the performer can feel intuitively and are “taught by Nature herself”.<sup>7</sup> Artificial (compound) modes are applied according to bass progression and should vary the main melodic material of the musical work. In the case of these it was preferable for the composer to write them down and insert them into the cadential points of the melody, or in any other spots in the music, regardless whether or not the melodic phrase was completed. Tartini also suggested including either florid (artificial) cadences<sup>8</sup> in places marked with a *fermata* or long notes which suggested this *fermata* to be held as long as the performer wishes, “at his own will”.<sup>9</sup> The “cadences” may occur at melodic cadential points, or where the melody stops, thereby completing the melodic line naturally. The following are a few examples that demonstrate the similarities between the methods described in Tartini’s treatise and fragments from Khandoshkin’s sonatas, once again demonstrating Tartini’s influence on the latter (Examples 9–12).

9.

Tartini:



Khandoshkin:



10.

Tartini:



Khandoshkin:



11.

Tartini:



Khandoshkin:



12.

Tartini:



Khandoshkin:



Generally speaking, in Khandoshkin sonatas the natural and artificial modes are applied as ornamental figurations within or at the end of musical phrases and often have a fill-in role, whereas the artificial cadences, present in the music in the form of improvisatory cadenzas, depending on where they are placed in the composition, could possess a developmental, transitional, or conclusive function. By applying these methods to his sonatas, Khandoshkin allows the performer to demonstrate not only his or her originality in using ornamentations, but also to prove his or her artistic talent while improvising the “florid” cadenzas.

Since Khandoshkin’s performing and compositional practice was closely connected with the art of improvisation, it would be appropriate for the violinist performing the composer’s music to include at least some short impromptu embellishments in these sonatas. The complexity of the method of modes, and the overall singularity of Khandoshkin’s style may create difficulties for the violinist in regard to improvisation. While performing Khandoshkin’s sonatas, the violinist must carefully choose not only the optimum places in the music for the “modes” and “cadences”, but, more importantly, their respective styles and techniques which comprehensively represent the specificity of Khandoshkin’s music. Furthermore, the properly chosen techniques take on special significance, because they assist greatly in the



overall stylistic and structural cohesiveness of the musical work.

The method of modes in Khandoshkin's interpretation has a very free improvisatory approach and is typically associated with complex ornamental figurations during or at the end of a musical phrase. Some inconsistency in Khandoshkin's score markings, most likely, comes from a tradition of the eighteenth century, when composers often neglected to indicate most of the tempo and dynamic indications, leaving this prerogative to the performers. Conforming to this tradition, Khandoshkin usually supplied his scores with very sparse score markings, making it difficult for the violinist to determine the best place for natural and artificial modes. Despite this difficulty, the violinist still must carefully choose the place for any kind of embellishment, in order to prevent a breakup of the melodic cohesiveness. Generally speaking, the best instances for embellishments would be at the melodic cadences, pauses in between two musical phrases, and notes of longer values (half-notes or longer). The spots where there is a large leap in the melodic writing, as well as the notes marked with trills, also present good instances for bringing in more elaborate ornamental figures.

As has already been mentioned, the florid cadences in Khandoshkin's sonatas may carry different functions. If the fermata sign, denoting the place for a cadenza, appears at the end of a

melody or a larger musical section, the violinist should focus his improvisation on the affirmation of the main music material, rather than on its development, and create a type of virtuosic coda.<sup>10</sup> In places where the note or musical section (phrase) following the fermata, is preceded by any kind of embellishment (mode), the violinist must end his or her cadenza in such a way as to create a smooth transition to the next note or section with no break in the melodic line. While improvising a cadenza, the violinist must adhere to the overall style of the musical composition, while diversifying it with different bowings and colors. However, all the bowings not introduced before in the music, must be incorporated with caution, in order to avoid stylistic inconsistency and to prevent possible break-up of the musical and stylistic cohesiveness.

Khandoshkin became the first Russian violinist and composer to develop the genre of the violin sonata and its violin techniques to a greater extent than any other Russian violinist or composer of the eighteenth and nineteenth centuries. This was only possible because of his unparalleled understanding of the existent genre of the violin sonata and his unique ability to combine this knowledge with the European performing traditions. All three of his sonatas for violin solo were obviously composed under a strong Italian influence, and became the first and, in my opinion, the best examples of such works written in Italian style by a native Russian composer.

## NOTES

<sup>1</sup> Russian: Московский Воспитательный Дом [Moskovskiy Vospitatel'nyy Dom].

<sup>2</sup> Padua, 1754.

<sup>3</sup> One of the most famous Italian music theorists (1517–1590), who was also a composer and the Kapellmeister (*maestro di cappella*) at the Cathedral of St. Mark.

<sup>4</sup> See: [2, p. 53].

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>6</sup> The terminology of Giuseppe Tartini, introduced in the second part of his "*Traité des Agréments de la Musique*".

<sup>7</sup> Tartini, Giuseppe "*Traité des Agréments de la Musique*" (English translation by Cuthbert Girdlestone).

<sup>8</sup> What we would call a cadenza.

<sup>9</sup> See: [2, p. 135].

<sup>10</sup> Different music theorists provide different terms of this: codetta, micro-coda, short closing episode, et.

## REFERENCES

1. Bakhtiyarova E.E. Skripichnoye ispolnitel'stvo v Rossii XVIII veka [Violin Performance in 18<sup>th</sup> Century Russia]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 2 (11), pp. 89–93.

2. Ginzburg L. S., Grigoriev V. Yu. *Istoriya skripichnogo iskusstva* [History of the Art of the Violin].

Issue 1. Moscow: Muzyka, 1990. 303 p.

3. Khandoshkin I. E. Sochineniya [Compositions]. *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva* [Monuments of the Art of Russian Music]. Issue 12. Compilation by I. M. Yampolskiy and B. V. Dobrokhotov. Moscow: Muzyka, 1988. 288 p.

4. Fesechko G. F. *Ivan Evstafievich Khandoshkin: monograficheskiy ocherk* [Ivan Evstafievich Khandoshkin: a Monographic Essay]. Leningrad: Muzyka, 1972. 88 p.
5. Kovalyov K. P. *Imena i litsa russkoy kul'tury. Ivan Evstafievich Khandoshkin – pervaya skripka Rossii* [The Names and Kingpins of Russian Culture: Ivan Evstafievich Khandoshkin – the First Violin of Russia]. Moscow: Gorky Literary Institute Press, 2005. 406 p.
6. Yampolsky I. M. *Russkoe skripichnoe iskusstvo* [History of the Art of the Violin]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1951. 516 p.
7. Babitz, Sol. *Giuseppe Tartini: Treatise on the Ornaments of Music*. Published by Carl Fischer: New York, 1956. 42 p.
8. Boyden, David D. *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Oxford University Press, 1965. 569 p.
9. Dilworth, John. The Violin and Bow-Origins and Development. *The Cambridge Companion to the Violin*. Ed. Robin Stowell. Cambridge University Press, 1992, pp. 92–159.
10. Gearhart, Fritz. The Use of “Tartini Tones”. *Teaching. American String Teacher*, August 2007, pp. 32–34.
11. Khandoshkin, Ivan. *Three Sonatas For Violin Solo*. Elibron Classics, 2012. 18 p.
12. Ornamentation in Giuseppe Tartini's. *Traité des Agréments* [Treaty of Accreditation]. C. M. Sunday, 2012. Accessed 20 July 2014. URL: <http://beststudentviolins.com/tartini.html>.
13. Tartini, Giuseppe. *Two Sonatas for String Trio*. Published by Alfred Music. Digital Sheet Music, AX.00-PC-0009481. 20 p.
14. Tartini, Giuseppe. *The Art of Bowing for violin solo: Fifty variations on a Gavotte by Corelli*. Werner Icking: Siengburg, 2000. 19 p.
15. Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2009. 832 p.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтиярова Е. Э. Скрипичное исполнительство в России XVIII века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 89–93.
2. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. М.: Музыка, 1990. Вып 1. 303 с.
3. Хандошкин И. Е. Сочинения // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 12 / сост. И. М. Ямпольский, Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1988. 288 с.
4. Фесечко Г. Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин: монографический очерк. Л.: Музыка, 1972. 88 с.
5. Ковалёв К. П. Имена и лица русской культуры. Иван Евстафьевич Хандошкин – первая скрипка России. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А. М. Горького, 2005. 406 с.
6. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.; Л.: Музгиз, 1951. 516 с.
7. Babitz, Sol. *Giuseppe Tartini: Treatise on the ornaments of music*. Published by C. Fischer: New York, 1956. 42 p.
8. Boyden, David D. *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. London: Oxford University Press, 1965. 569 p.
9. Dilworth, John. The Violin and Bow-Origins and Development // *The Cambridge Companion to the Violin*. Ed. Robin Stowell. Cambridge University Press, 1992, pp. 92–159.
10. Gearhart, Fritz. The Use of “Tartini Tones” // *Teaching. American String Teacher (Academic Journal)*, August 2007, pp. 32–34.
11. Khandoshkin, Ivan. *Three Sonatas For Violin Solo*. Elibron Classics, 2012. 18 p.
12. Ornamentation in Giuseppe Tartini's // *Traité des Agréments*. C. M. Sunday, 2012. Accessed 20 July 2014. URL: <http://beststudentviolins.com/tartini.html>.
13. Tartini, Giuseppe. *Two Sonatas for String Trio*. Published by Alfred Music. Digital Sheet Music, AX.00-PC-0009481. 20 p.
14. Tartini, Giuseppe. *The Art of Bowing for violin solo: Fifty variations on a Gavotte by Corelli*. Werner Icking: Siengburg, 2000. 19 p.
15. Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2009. 832 p.

### The Main Aspects of Giuseppe Tartini's Influence on the Violin Sonatas by Ivan Khandoshkin

The outstanding Russian violinist Ivan Khandoshkin has comprehended profoundly the traditional Italian musicians who exerted an influence on his music and performance. The greatest amount of interest was demonstrated by him in the achievements of Giuseppe Tartini. The author of the article, examining Khandoshkin's sonatas, demonstrates their closeness to Tartini's aesthetics and compositional techniques. Along with the general tendencies of the bow technique, interpretations of the timbre of the violin, expansion in the range of the instrument, the more essential aspects of Tartini's influenced are accentuated: gravitation towards the Italian style of *concitato* (in particular,

the usage of dissonant instruments); a reliance on the peculiarities of the operatic recitative; manifestation of the specificity of the operatic style of *lamento*; transmission of the vocal nature of folk melodicism; balancing between concise structural organization (with profound contrasts between the respective sections) and a through type of development; expansion of the technical possibilities of the right hand (the enrichment of the strokes). Special attention is given by the author of the article to Khandoshkin's cadences, perceiving an adherence to the methods of Tartini in this sphere as well. Thus, Khandoshkin's indication of the *fermata* (or a sustained note) at the end of a musical phrase or section presumes the improvisation by the performer, carrying out both a decorative and a form-generating function. Deepening the violin's expressive capabilities and bringing in new performance techniques, Khandoshkin was the first to develop the genre of the violin sonata in Russia. This became possible as the result of his unique talent of unifying his own practical habits with Western European performance innovations.

**Keywords:** Ivan Khandoshkin, Giuseppe Tartini, the Russian violin school, the Italian violin school, the solo violin sonata, technique of violin playing.

### Основные аспекты влияния Джузеппе Тартини на скрипичные сонаты Ивана Хандошкина

Выдающий русский скрипач Иван Хандошкин глубоко постиг традиции итальянских музыкантов, оказавших влияние на его творчество и исполнительство. Наибольший интерес он проявил к достижениям великого Джузеппе Тартини. Автор статьи, рассматривая сонаты Хандошкина, показывает их близость эстетике, композиционным приёмам Тартини. Наряду с общими тенденциями техники смычка, трактовки скрипичного тембра, расширения диапазона инструмента, выделены наиболее существенные аспекты воздействия Тартини: тяготение к итальянскому стилю *concitato* (в частности, использование диссонирующих интервалов); опора на особенности оперного речитатива; воплощение специфики оперного стиля *lamento*; передача вокальной природы народной мелодики; балансирование между чёткой структурной организацией (с глубокими контрастами разделов) и сквозным развитием; расширение технических возможностей правой руки (обогащение штрихов). Особое внимание автор статьи уделяет каденциям Хандошкина, усматривая и в этой сфере следование методам Тартини. Так, указание Хандошкиным *fermata* (либо выдержанной ноты) в конце музыкальной фразы или раздела подразумевает импровизацию исполнителя, выполняющую как декоративную, так и формообразующую функции. Углубляя выразительные возможности скрипки и внедряя новые исполнительские приёмы, Хандошкин первым развил жанр скрипичной сонаты в России. Это стало возможным благодаря его уникальному таланту объединения собственных практических навыков с западноевропейскими исполнительскими новациями.

**Ключевые слова:** Иван Хандошкин, Джузеппе Тартини, русская скрипичная школа, итальянская скрипичная школа, сольная скрипичная соната, скрипичная техника.

#### Marat R. Gabdullin

ORCID: 0000-0002-7468-3313  
DMA (Doctor of Musical Arts,  
The University of Oklahoma),  
Associate Concertmaster  
*E-mail: MartoGalan@yandex.com*  
Oklahoma City Philharmonic  
Oklahoma City, 73102 USA

#### Габдуллин Марат Ракипович

ORCID: 0000-0002-7468-3313  
DMA (доктор музыкального искусства,  
Университет Оклахомы),  
Ассистент концертмейстера  
*E-mail: MartoGalan@yandex.com*  
Филармонический оркестр Оклахомы-Сити  
Оклахома-Сити, 73102 США



VLADIMIR S. ORLOV  
Saint Petersburg State University



UDC 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.099-105

## A DISCOURSE ON THE NATURE OF WOMEN IN MUSICOLOGY

*However, I am not longer sure what MUSIC is.*  
Susan McClary

### I. Foreword

In his discussion of the so-called New Musicology in one of his articles Stefano Castelvechi characterized himself as “a linguist from Mars: a visitor to the American academia from outer space (i. e., from Europe)” [2, p. 185]. Since even Castelvechi considers himself as a Martian alien coming down to new academic ground, from where may I then be regarded (a citizen of Eastern Europe gazing at Western Musicology in a futile attempt to discern where the “old” is and where the “new” is)? I must be from another galaxy, or even further; perhaps, the best is to describe me not as a human being, but a creature of the *downworld* (according to the famous Tanith Lee, the new wave British fantasy novelist), learning the humans’ way of thinking and speaking. And, of course, the first thing that legendarily frightens all the dwarves and ghosts, is the subject of Gender Musicology (the post-Soviet scholar discovers the freedom to write about subjects which he could recently only dream of), which is essential and of the greatest interest to all newcomers.

It is of no surprise that music appears as the realm of different sexual metaphors; contrarily, music seems to be just the one among the whole array of different human activities, all of which are indisputably tied to sexuality. The “new musicologists” speak about matters quite foreign to the true domain of musicology (as it was represented in the *Old*, previous, but not in the *New* scholarship); their subject matter includes, for instance, non-traditional sexuality (“the experience of himself as a gay man in music” by Philip Brett) [1]; different sorts of “differences” (Ruth Solie) [9], political problems, governmental and class relations, etc. According to Susan McClary, one of the most prominent apostles of the new scholarship, the construction combining gender and sexuality “is probably the most obvious aspect of feminist music criticism” [4, p. 7]. As she writes, “music is [...] concerned with the arousing

and channeling of desire, with mapping patterns through the medium of sound that resemble those of sexuality” [Ibid., p. 8]. Thus, the new scholarship intends “to develop the musical semiotics of gender: a set of conventions for constructing ‘masculinity’ or ‘femininity’ in music” [Ibid.]. The same aspects are discovered by McClary everywhere, and she discusses them in the same manner as if she spoke about vulgar pornographic movies: for instance, her brief remarks concerning several of them (“the musical representations of masculine bravura or feminine seductiveness in Indiana Jones movies” [Ibid.]; her extraordinary thought about *Jaws*: “the vagina dentate,” etc) [Ibid., p. 16]. Only a glance at the “beginning pages” of her voluminous research shows that there is something more than the astonishing imagination she possesses (both her adherents and opponents willingly accept that). What kernel is covered by that “astonishing” metaphorical stratum?

### II. The Quest for the Woman’s Identity

McClary affirms that “throughout its history in the West, music has been an activity fought over bitterly in terms of gender identity.” Considering these words, it is of no surprise that McClary still continues fighting bitterly, while she unmask the real male or female identity in different musical strata. Thus, her descriptions of Beethoven’s “musical sins” quickly became well-known in the public media: she points out such features as the “assaultive pelvic pounding,” “sexual violence” and “the throttling, murderous rage of rapist incapable of attaining release” in his works [5, p. 7].

Later we shall return to the question of the wording and the possible reasons for McClary’s wrath concerning Beethoven’s rapist tendencies. Now from here it is easy to trace the woman’s identity in music, which ostensibly should be the opposite of the embodiment of Beethoven’s “terrible gender” in sound.



Polarizing femininity against masculinity resides in the majority of feminist writings; a woman is an entity that may not be articulated in isolation, but must be presented in opposition, in reverse, or pointed as a response to a certain other entity. It is perhaps this fact which discloses the hidden weakness of “women’s uplifting” (or “butchering up,” as McClary expresses it), which still needs an oblique approval by male authority [see, for instance, 8]. Thus, just as has been shown above, the feminists start their explanations about women by describing the opposing side. And certainly this makes clear immediately that discourse of the following kind leads us to quite an exposed and negative connotation of women. As Martha Minow declares, “when we identify one thing as unlike the others, we are dividing the world; we use our language to exclude, to distinguish – to discriminate” [6, p. 3]. Considering this statement, one may ask why do women provide exclusion of themselves, but not of men? The idea of female “weakness,” against which feminists protest so resentfully, could be considered as nothing else but their own fantasy. According to many studies by feminists, the following dichotomy of *males / females* is represented in accordance to the schemes of *order / chaos, intellect / feelings, spirit / body, culture / nature* (these examples do not contain anything blameworthy yet; but keep reading); *attraction / repulsion, wisdom / insanity, good / bad* (that is the essential meaning, the overall root for the entire list), etc. I shall cite the same McClary: “the ‘feminine’ is weak, abnormal, and subjective; the ‘masculine’ strong, normal, and objective” [4, p. 10]. Judging feminist theory as a whole, the woman embodies the discourse of “otherness,” which is always opposed to the masculine “rightness.” And certainly the defensive stance is unavoidable and essential for feminists; this explains many of their “strange” moves.

However, these antinomies seem to be slippery, deceptive and imprecise, failing to reflect the entire variety of real phenomena of gender in their actual reality. For instance, since they accept the opposition of *culture / nature* (among the examples are those of Ellen Koskoff and Suzanne Cusick), why do they not take for granted such an opposition as civilization and culture (which we do not find among their examples), popularized by another very famous Western philosopher, and not at all containing any discrimination against women? (In his book “The

Decline of the West” Oswald Spengler demonstrates the first entity, “civilization,” in quite a negative light in comparison with the second, “culture.”) However, a single exception does not challenge the overall negative scheme. Thus the most misogynist studies, such as those of Otto Weininger, became fundamental for both feminists and for their deadly enemies.

Observing the aforementioned construction, I make bold to affirm that it is fallacious to follow that twofold, black-and-white construction, since the real dichotomy of gender is much more complicated; and the real goal for feminism should lie beyond the mentioned dichotomy. Later we shall discuss arguments both *pro et contra* for that version of feminism.

Among the more or less positive definitions for women, feminists choose the symbol of the “body” (as opposed to the “mind”) and their favourite “pleasure” (versus men’s “desire”). The discourse of the body is something underestimated by European civilization, which is why the acquittal of the body presumes for feminism a way of re-discriminating of woman herself (“resurrection of the fleshly,” as McClary points out). The idea of pleasure also possesses immeasurable value and significance: just in order to emphasize that McClary devotes plenty of pages of her study, constructing the appropriate fundament which consists of many parts from the treatises of respected philosophers and theorists. “Far from finding pleasure to be trivial,” Foucault then announced that “pleasure thereby becomes political rather than private – it becomes one of the principal means by which hegemonic culture maintains its power” [4, p. 29].

Political implication is another thing that stirs feminists; music is not only a sexual but a political act. That is one of the reasons for the accusation against Beethoven: his implied image as a “rapist” offends all women.

However, the constitution of these antinomies should be considered as the first stage of “gender construction” in music, provided by feminists, followed by the system of peculiar and highly detailed definitions: the bar-line is quite opposite to the round-shaped notes; the “masculine” and “feminine” cadences are defined by whether “the final chord of a phrase or section occurs on the strong beat” or “it is postponed to fall on a weak beat” [Ibid., p. 9]. Everything in this world is dissected, split in two, everywhere we are forced to recognize the feminine and masculine features.



That is why this total dichotomy is required: everything becomes simple and clear; whatever is masculine cannot be feminine. The arrow shape, release, ratio, the domination of tonality on one side; roundness, prolongation, sensibility, the enfeebling of tonality on the reverse. If there is tension and release, that presumes sexual ejaculation, and the beat of the cadence shows us whether it is man or woman who has the climax. Simply for the price of the overall condemnation of women, for the sake of fastening them to the position of “badness” (as opposed to everything that is positive, as a reminder), women’s nature starts to be identifiable, visible and capable of being manipulated in the latter discourse. Since the theoretical background of that sort of feminism is apparently too weak (or “feminine,” if you wish), we shall not discuss it anymore, but turn instead to the question of how this “women’s discourse” is put into practice.

### III. Representations of the Female in Music.

In this section I shall concentrate on many different representations of women by Susan McClary, Ruth Solie and others.

According to the Review by Paula Higgins on McClary’s study “Feminine Endings,” ‘McClary has a considerable gift for interpreting music as a cultural paradigm, and whether or not one accepts her metaphors and agrees with the broad conclusions she draws from them, her writing about music is passionate and compelling’ [3, p. 183]. McClary’s major point is to identify the tradition of women’s madness, which became the essential condition for women’s state of consciousness in Western opera. She concentrates on Monteverdi’s operas, declaring that they created a model for depicting women in opera, failing to describe another state of affairs evident in the most famous operas, as with Verdi’s and Puccini’s operatic heroines, who do not embody the tradition of the insane hysterical woman on the whole. Nevertheless, her description of Bizet’s *Carmen* might be regarded as a work of genius of originality and deserves a special attention.

But first we must cast a glance at the question of tonality / dissonance, which, surprisingly, takes on specific importance in the case of *Carmen*. McClary provides a meaningful discussion concerning Schoenberg’s “Theory of Harmony” which describes a path leading to the dissolution of tonality. According to our genius of interpretation,

“the political revolutionary [Schoenberg], who boldly demands sexual license, is nowhere to be seen” [4, p. 107]. After the period of anarchy (the depiction of the mad female in his *Erwartung*), he turns back to the idea of supreme rational control: “so that anarchy would not ensue, but rather a new form of order. I may add, however, that this new order will soon begin to resemble the old, until it becomes completely equivalent to the old” [Ibid., p. 108]. According to this, not atonality, but chromaticism itself means femininity, the opposite of tonality. Equipped with these analytical tools, McClary provides her reading of opera with many piercing insights.

The melodic line of *Carmen* is obviously chromatic, which reflects the main heroine’s state of “otherness” (see the “Habanera”). She is a real feminist heroine, the opposite of the officially ordered masculine society and conveying a woman’s “bodily outlook” (which greatly corresponds to the well-known fact that confuses many researchers of her non-traditional operatic representation in dance-songs instead of arias). McClary points out *Carmen*’s musical distinction, as opposed to the totally diatonic Micaela (not to mention her emphasized sexual morality); the same type of “lyric urgency” distinguishes Don José (“the most painful mama’s boy in the history of opera”) [7, p. 35]. Meanwhile, the similarly chromatic and sensual toreador is seen as the real protagonist for *Carmen*, notwithstanding the impossibility of their mutual atonal coexistence. “Since *Carmen* is chromaticism, she must be destroyed, musically as well as dramatically, by the upholder of bourgeois tonal order,” Higgins writes [3, p. 181]. “Bizet’s musical strategies [...] set up almost unbearable tensions that cause the listener not only to accept *Carmen*’s death as ‘inevitable,’ but to *desire* it” [4, p. 62].

Among some of the other perspicacious ideas of McClary I shall emphasize one which, in my opinion, nevertheless, I would consider very dubious. I have in mind her entirely shocking explanation of the famous scene with *Carmen* and José singing his “Flower Song” (about his staying in prison and “fevered longing and dread” about *Carmen*). The melodic line with a barely attained culmination moving gradually in several approaches up to the final burst, along with the literary text with masochistic *submissions* (discovered by McClary), leave her no doubt (and seemingly not *Carmen* either) that José’s confession of his masturbatory

practices is represented. That is why it comes as no surprise that Carmen immediately rejects his love with anger (I would determine her action as a dramatically unpredictable move), while their distinctions and integrity to the diametrically opposed worlds of the masculine and the feminine amplify to a greater extent. “He reconverts her back into a distanced object of desire even in her presence; he manages ‘to transcend’ only by so doing. [...] José’s moment of greatest passion is his self-absorbed monologue, his internalized metaphysical narrative that has no room for another human voice” [4, p. 59]. The thorough description by McClary does not actually disaffirm the validity of another point of view, especially since Don José, after all, has no need of being defended by women, in particular, who succeed in their counterattack.

For me it is questionable that the main content of this aria is so immutably clear and indubitably tied to his pervasive practices (while dreaming about sex with Carmen). We do not have to forget that it is she, not he, who widens the distance between them, forcing José to perform his painful confession about his hidden thoughts (she does that because of her own guileful desire to ensnare him into their gypsy journey); moreover, among the peculiarities which as far as I know all the feminists (at least, it is true of Susan McClary) obviously fail to observe, is not merely the presence of sexuality, but its quality and temper. Sexuality may be discovered everywhere in every human activity, even in any type of thought, but it is embodied very differently, depending on the specific state and grade of sublimation (a component which is not earnestly elaborated in musicology, and yet determined as being highly significant in psychoanalysis). McClary does not provide any serious proof of her statement concerning José’s sexual activity. Meanwhile, the ultra-sublime spiritual gradation with its present symbol “flower” (embodying the other, vegetative type of love, which does not wither due to the spiritual energy of the true lover, whose tensioned and narrow-shaped expression is compatible not only with sexual ejaculation but also with religious prayer) by all means makes possible the appearance of the divine, supreme ecstasy of the main hero, which is not shared by the body-occupied Carmen.<sup>1</sup>

Nevertheless, the point touched by McClary seems to be incredibly intriguing; I am able to construe the same paradigm in many other

operatic realms (examples include numerous operas by Puccini, Verdi, etc). We may rejoice for Cavaradossi and Calaf, who sing their arias (similarly possessing the greatest and most intense culminations, narrating about their beloved women) during nights of silence, **not in the presence** of their lady-loves, who are not aware of the abstract signification they possess for their lovers involved in their nightmarish actions. Otherwise, Tosca, perhaps, would not die for her lover; incidentally, the figure of Turandot, who kills nice young men in memory of her violently raped mother, provides for a most appropriate example of a modern feminist; and the way in which Turandot escaped her own vicious practices is also rewarding and possible prescription for today’s feminism.

#### IV. Behind the Masks: Criticism and the Essential Goals of Feminism

We have dwelt enough on McClary’s morbid imagery. Incidentally, the final chapters of her book (where she dwells upon ingenious rock musicians, such as Laurie Anderson and Madonna) are of the greatest interest. The possible advantages of her method I would like to turn to later, after we touch the question of the criticism against her (especially because her writings have really presented a fertile field for various attacks). “Is music inviolate? Can it withstand indefinitely our search for an explanation of its appeal?” [11, p. 11] Peter van den Toorn poses this question about this at the very beginning of his book, which establishes a positive answer to that problem. The goal to overturn McClary’s position seems to be essential for van den Toorn, since both of the researchers are polarized in all possible aspects. Whereas McClary proclaims in the Introduction to her work that she is “no longer sure what MUSIC is” [4, p. 19], and that music is a political act, van den Toorn starts immediately with a declaration that “musical works can become objects of affection, faith, and love. They can speak to us indirectly, cut through to the heart without deliberation, without verbal approximation” [11, p. 11].

The entire polemics between McClary and van den Toorn lies beyond the scope of this article (taking into consideration McClary’s response and many other moves by their supporters and adversaries). The major aspect of van den Toorn’s criticism is to cleanse music from this ideological foam, clarifying its own meaning using the old analytical methods which van den Toorn intends to vindicate. (The



entire chapter in his work is titled “In Defense of Music Theory and Analysis.”) “Beethoven the Pornographer. Beethoven the Sexist. [...] Analogous to ‘vulgar Marxism,’ in which man is reduced to ‘economic forces,’ ceaselessly scrambling for food, shelter, and reserves, McClary’s feminism reduces him to his sexual needs, to a groping about for release, as it were, and then to socioeconomic arrangements by which that release is secured” [Ibid., p. 38–39]. In his polemics against McClary, van den Toorn finds many lapses in her own logical constructions (including diametrical changes of wording in citations from her earlier writings, which show her uncertainty in regards to the problems she discusses) [Ibid., p. 34]. The most convincing point of his position emerges not in criticizing the notorious McClary, but in extending her own “feminist side of the argument”: “no doubt our sexualities reach into every crevice of our beings; their pulls and attractions are a part of daily life. But this, too, may be precisely the point. Diffuse and reaching everywhere, sexuality is potentially a part of everything.” According to him, feminists need to elaborate their specific research methods and tools in order to establish a direct link between sexuality and music (which most likely does not exist). Otherwise, “sex and sexuality may be of no more assistance in coming to terms with music than they are in dealing with [...] other works and activities,” “including athletics, cooking and card-playing” [Ibid., p. 42–43].

As convincing and substantial enough as his explanations are for us, they undoubtedly enrage McClary and her devotees. Ruth Solie’s article “What do Feminists Want?” [10] turns out to be the most vociferous among the fighters; she stems her arguments from the ostensibly remote domain of human rights and goes even further. “On this side of the curtain it’s not an academic exercise: a female is raped every six minutes in this country; at least one girl in four now twelve years old in the United States will be raped at some time in her life” [10, p. 409]. I cede to Solie in competing with her regarding statistics of any kind (remarkably, how much work should she dedicate to explore the archives which she claims as the proof which has nothing to do with musicology, as it used to be when it still was *the old variety*). All of these proclamations are made in response to van den Toorn’s plea that legislation has already solved women’s problems. On the contrary, if we take into consideration Solie’s position, we are given

the impression that this problem has not been solved at all, having been prolonged forever; whereas statistics, as one may assume, will always be frightening and appalling (come to think about it, why not turn to the other terrifying question of why the average lifespan for men is shorter than that of women?). Incidentally, I find that Solie is correct in turning most remotely away from ordinary scholarship: she really does respond to her own main question “what do feminists want.” In other words, what they really want lies distantly far beyond musicology; it seems that they merely need to establish a new variety of scholarship. According to McClary, what they wish for is quite likely to change the world. As she states in one of the final chapters of her “Feminine Endings”: “Think of it. Think of it as. Think of it as a new way. Think of it as a new way of structuring time” [4, p. 147].

## V. What is Feminism For?

Inasmuch as I must disagree with McClary’s entire treatise, I am absolutely all for the latter quoted statement. I would really like to believe that feminism has its own sublime purpose, which should proceed in precisely the realms announced by McClary and many others. The body is really underestimated by our intellectual civilization; and the well-known postulate by Kant “the laws should rule, but not the people” must be changed, in my opinion, to quite the opposite state of affairs. One of the novels by Ursula Le Guin narrates a story about the invasion of a remote planet by humans, where they enforced an aggressive and vicious policy. The aborigines residing on the planet were absolutely peaceful, living under matriarchy and incapable of waging war. After a series of horrible actions carried out by the invaders (raping the women, murdering the local people, etc), the aborigines learn how to fight back and kill, eradicating the humans off the planet. The last surviving of the humans, the most cruel and unprincipled of them, is captured, but they cannot kill him because of their inability to carry out one additional immoral act, even if it is required by the new law. The individual approach vanquishes the collective one (‘essentialism’, as Ruth Solie states in her articles); and the man, nevertheless, is allowed to live.

In this context, does feminism in musicology correspond to these ideas? Do we see anywhere any condemnation of war or cruelty in whatever



guise, any new approach to individuality, or any denial of autonomous blind-law pitiless practices? If feminists do wish to achieve such goals, it is imperceptible yet in the perspective of their grandiose scenes of battles against Beethoven, Schenker, Peter van den Toorn, etc. However,

it presents a rather amusing pastime to read McClary et al; and I shall preserve the most vivid recollections of their proclamations, which I shall willingly take to my home on my Eastern European planet, dreaming about the remote and alluring idealistic feminism for the rest of my life.

## NOTES

<sup>1</sup> Since McClary's book is abundant with many different anecdotes about her students, I would also like to share the topic of discussion which was held by my friends and me when we were students at the Conservatory. The action of blackmail carried out by Carmen towards Don José in response to his painful and sincere confession confirmed our most misogynist

expectations; it was discovered that 'the very best strings of our souls will never be recognized by materialistic and narrow-minded women sunk in ignorance.'

<sup>2</sup> Among the archives explored by her are the FBI, The Department of Justice, the Center for Women Policy Studies, etc.

## REFERENCES

1. Brett, Philip. Round Table VIII: Cultural Politics (16<sup>th</sup> Congress of the IMS). *Acta Musicologica*, Vol. 69, Fasc. 1 (Jan. – Jun., 1997), pp. 45–53.

2. Statement by Stefano Castelvechi. *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*. (Proceedings of the 16<sup>th</sup> International Congress of the International Musicological Society). London, 1997. Ed. by David Greer. Oxford University Press, 2000. 681 p.

3. Higgins, Paula. Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics. *Nineteenth-Century Music*, 17 (1993), pp. 174–192.

4. McClary, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, 1991, 220 p.

5. McClary, Susan. 'Getting Down Off the Beanstalk'. *Minnesota Composers Forum Newsletter* (January 1987), pp. 4–7.

6. Minow, Martha. *Making All the Difference:*

*Inclusion, Exclusion, and American Law*. Ithaca, 1990, 424 p.

7. Schiff, David. The Bounds of Music: The Strange New Direction of Musical Criticism. *The New Republic*, 3 February 1992, pp. 32–37.

8. Showalter, Elaine. Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Women of the Year. *Men in Feminism*. Ed. by Alice Jardine and Paul Smith. New York, 1987, pp. 116–132.

9. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. by Ruth Solie. University California Press, London. 1993, 353 p.

10. Solie, Ruth. What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1991), pp. 399–410.

11. Van den Toorn, Peter. *Music, Politics, and the Academy*. University of California Press, London, 1995. 229 p.

## A Discourse on the Nature of Women in Musicology

The article discusses the phenomenon of gender musicology (a trend of the so-called *new musicology*), viewed through the lenses of a foreigner, of a representative of a different national school of musicology (namely, Russian). The article questions the basic fundamental concepts of feminism in musicology – particularly the black-and-white vision of almost everything, from barlines to musical genres and forms – where we always forced to recognize masculine and feminine features. The focal point of the essay is the criticism viewpoints of Susan McClary, who is one of the founders of this discipline. Another case is constituted by the discussion of one of the most well-known and picturesque examples of feminist critique: Bizet's opera *Carmen*, which is the showcase for numerous ideas of musical feminists – namely, the juxtaposition between the body-oriented outlook of *Carmen* and spiritual and bourgeois outlooks, the music- and gender-related mechanism of creating the musical and conceptual 'desire' to kill *Carmen*, and so on. Additionally, of positions critical gender musicology are discussed – epitomized by Peter van den Toorn's critique of musical feminists, and his subsequent counteraction against their position. Finally, the essay questions the essential role and value of feminism, part of which is formed by gender musicology.

**Keywords:** masculinity and femininity in music, Gender Musicology, Anglo-American musicologist.



---

**Дискурс женской природы в музыкознании**

---

Статья рассматривает направление гендерного музыкознания в англо-американском музыковедении; критическому рассмотрению подвергается основная теоретическая база данной дисциплины, её терминология и комплекс главных идей, а именно: «чёрно-белый» принцип разделения всего и вся на сферы маскулинного и фемининного, отсутствие более сложного и адекватного понятийного аппарата и т. п. К примеру, во всём, включая как музыкальные жанры, так и знаки нотного письма, также требуется усматривать вездесущие признаки маскулинного и фемининного. Главным объектом рассмотрения являются работы С. Макклери – их язык, концепции, получившие наибольшую известность (статья, утверждающая, что Девятая симфония Бетховена представляет собой акт изнасилования). Вместе с тем, в данной статье делается попытка рассмотреть и достоинства гендерного музыкознания, в связи с чем анализируются взгляды представителей данного направления на показательный пример – оперу «Кармен» Ж. Бизе, где явственно представлен конфликт различных подходов (идеологий) – телесной, женской, свободной, – и мужской, духовной, буржуазной. Рассматривается текущая полемика музыковедов-феминистов с П. ван-ден Торном, а также обсуждается более широкое значение феминизма в музыкознании, современном мире и обществе.

**Ключевые слова:** маскулинность и фемининность в музыке, гендерное музыкознание, англо-американское музыкознание.

**Vladimir S. Orlov**

ORCID: 0000-0001-7106-4077

PhD (Cantab),

Associate Professor at the Department of Theory  
and Methods of Teaching Arts and Humanities*E-mail: v.s.orlov@spbu.ru*

Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet

Saint Petersburg State University

St. Petersburg, 199034 Russian Federation

**Орлов Владимир Сергеевич**

ORCID: 0000-0001-7106-4077

PhD (Кембриджский университет,

Великобритания),

доцент кафедры теории и методики

преподавания искусств и гуманитарных наук

*E-mail: v.s.orlov@spbu.ru*

Санкт-Петербургский государственный

университет

Санкт-Петербург, 199034 Российская Федерация





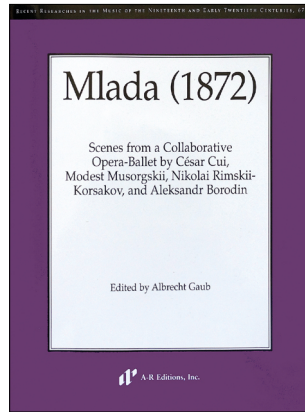
## КОЛЛЕКТИВНАЯ ОПЕРА-БАЛЕТ «МЛАДА» (1872): ПЕРВЫЙ ВЫХОД В СВЕТ

Издательство «A-R Editions» (Мидлтон, США) в серии «Недавние исследования в области музыки XIX – начала XX веков» опубликовало клир под названием: «Млада (1872). Сцены из коллективной оперы-балета Цезаря Кюи, Модеста Мусоргского, Николая Римского-Корсакова и Александра Бородина. Редакция Альбрехта Гауба» (сентябрь 2016). Это то самое сочинение, о котором Владимир Васильевич Стасов сказал в своей книге о Бородине: «Все товарищи его и сами создавали в то время изумительные сцены для “Млады”; явились “Коло”, или “пляска” и хоры – у Римского-Корсакова; сцена и сон Яромира, явление злого божества, Морены – у Кюи; шествие славянских князей, большая народная сцена на площади, “служение Чёрному козлу” – у Мусоргского; но все они были невольно принуждены признавать громадное, в настоящем случае подавляющее первенство Бородина, и с глубокой симпатией дружбы и удивления преклонялись перед своим обожаемым товарищем. “Идоложертвенный хор Радегасту” и “дуэт князя Яромира с княжной Войславой” всего более поражали их, как и нас всех, ближайших знакомых Бородина» [3, с. 30].

Коллективное сочинение долгое время было скорее легендой, чем реальным объектом для исследования. «Я обнаружил, что до меня музыковеды рассматривали “Младу” как непостижимый, закрытый “чёрный ящик”. Они не изучали её сохранившиеся фрагменты сами по себе. Скорее, они изучали то, что получилось при переработке музыки “Млады”, включая обширные разделы бородинского “Князя Игоря”, и – в меньшей степени – музыку, сочинённую ранее и использованную в “Младе”», – пишет Гауб на первых страницах Введения [7, р. ix].

«A-R Editions» специализируется на выпуске критических изданий, снабжённых солидным научным аппаратом. «Млада» – не исключение: из 544 страниц нотный текст занимает около 400 (включая приложения), остальное – исследование, обзор источников и текстологические комментарии. Строго говоря, «Млада»

представлена не в виде отдельных сцен, как указано на обложке. Первое действие (Кюи) и четвертое (Бородина) после научной реконструкции Альбрехтом Гаубом двух сцен оказались полными. Их музыка впервые опубликована без значительных изменений, внесённых Кюи при издании I действия в 1911 году, а Римским-Корсаковым – при обработке в 1889 году финальных номеров IV действия. Во II и III действиях, порученных Мусоргскому и Римскому-Корсакову, действительно много лакун. Частично их можно



заполнить благодаря приведённой в комментариях «словесной реконструкции». Пятый композитор, работавший над «Младой» в 1872 году – Людвиг Минкус, которому досталась наибольшая часть балетных номеров. Минкус представлен отдельными пьесами из собственного балета «Млада» (1879), которые, скорее всего, были сочинены ещё для коллективной оперы-балета. Они вышли в Петербурге (1879) в фортепианном переложении некоего Германа Райнбольда.

Альбрехтом Гаубом в общей сложности использовано 27 рукописных источников (не считая позднейших изданий), хранящихся в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории, Российской национальной библиотеке, Российском институте истории искусств, Всероссийском музеем объединении музыкальной культуры им. М.И. Глинки и библиотеке Мариинского театра. В приложениях наряду с вариантами отдельных сцен, факсимиле рукописи «Сцены торга» Мусоргского и отдельных танцев Минкуса приведена небольшая хрестоматия текстов о «Младе». В неё вошли известные фрагменты работ Стасова и «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, менее известные отрывки из неизданной книги Павла Александровича Ламма «Подлинные тексты оперы “Млада” и “Князь Игорь” Бородина» и совсем неизвестные газетные рецензии на издание Кюи I действия оперы-балета и на исполнение этого действия в Михайловском театре 13 февраля 1917 года, ещё при жизни автора и за считанные дни до начала революции.



Опера-балет, о которой судили, главным образом, со слов Стасова и Римского-Корсакова и по отдельным опубликованным фрагментам, теперь предстала в виде, близком к полному. Можно оценить и конструктивное мышление Бородина, и плоды польской музыки Кюи – уроженца Вильно и ученика Монюшко, что оказалось очень кстати при сочинении оперы о западных славянах. В целом коллективная «Млада» (за вычетом вклада Минкуса) предстаёт «авангардным» сочинением «Могучей кучки», полным дерзких экспериментов. И конечно, это яркий образец преломления русскими композиторами романтической эстетики. Эстетика эта применительно к музыкальному театру середины XIX века ещё недавно была у нас под подозрением, но теперь, когда одна за другой появляются работы, посвящённые операм Мейербергера, она привлекает всё больший интерес.

Исследовательская часть издания значительна. Альбрехт Гауб опирается на богатые материалы своей монографии [6] и в довольно сжатом тексте даёт огромный объём информации. Представлены генезис оперы-балета и породившие это произведение научные интересы Степана Александровича Геденова, сведения о полабских славянах и их языческом пантеоне, реконструкция либретто, анализ стихотворной метрики. Прослежены история издания, исполнения и изучения «Млады», присутствует также характеристика отдельных номеров. Так, о «Сцене Войславы и Мстивоя» (Кюи) говорится: «Этот номер в действительности представляет собой монолог Мстивоя, лишь единожды прерываемый короткой репликой Войславы – прекрасный образец того, что Кюи и его сторонники называли “мелодическим речитативом”, [то есть] строго силлабического пения на фоне [тематически] независимого аккомпанемента. Тональность – Es-dur (выбранная, вероятно, за свои “героические” коннотации), однако при ключе всего два бемоля. В тактах 22–25, когда Мстивой вспоминает убийство Млады, и вновь в тактах 51–52, когда он заставляет Войславу ворожить, музыка модулирует в d-moll – тональность, ассоциирующаяся с силами зла на протяжении всей “Млады”» [4, p. 282].

Насколько интересной и неожиданной становится история коллективной «Млады», если рассматривать её детально, привлекая максимальное число исторических источников, лег-

ко показать на примере генезиса оперы-балета. Как выяснил Гауб, сюжетная канва заимствована из балета Филиппо Тальони «Тень» на музыку Людвиг Маурера (1839). Обращение директора Императорских театров Геденова к истории полабских славян обусловлено его научными исследованиями, приведшими к появлению книги «Варяги и Русь» [5]. В 1870 году Геденов предполагал постановку балета «Млада» с музыкой Александра Николаевича Серова. Смерть Серова помешала осуществить этот план. Тогда директор задумал оперу-балет на музыку нескольких композиторов. Когда и этот замысел не удался, он решил превратить либретто в оперное, перевести его на итальянский язык и предложить Джузеппе Верди исполнить получившееся произведение силами Итальянской Оперы в Петербурге [5, p. xv–xviii]. Из этого плана тоже ничего не вышло, однако в 1879 году появился балет Минкуса и Петипа «Млада», а в 1892-м – одноимённая опера-балет Римского-Корсакова.

Музыка, над которой участники балакиревского кружка работали в 1872 году, зачастую также имеет предысторию. Мусоргский использовал материал «Ивановой ночи на Лысой горе», песню из сборника Балакирева, фрагменты «Саламбо» и «Царя Эдипа», Бородин – эскизы заброшенного в тот момент «Князя Игоря», а Кюи – темы из «Нотного альбома», который начал вести в Вильно ещё в 1850 году (страницы из этого альбома с надписями на польском языке приведены в виде факсимиле).

Огромный интерес представляет проблема вагнеровского влияния на замысел и музыку оперы-балета. Как известно, Римский-Корсаков взялся на свою «Младу» сразу же после того, как в 1889 году в Петербурге впервые прозвучало «Кольцо нибелунга». «В посмертно изданном труде “Письма о музыке” Геденов развивает идеи, составляющие эстетическое обоснование как коллективного творчества, так и синтеза музыки и танца, – пишет Гауб. – В противовес Рихарду Вагнеру, которого он провозглашал своим заклятым врагом, он утверждал, что всякий художник, как бы он ни был талантлив – даже Микеланджело Буонаротти, которого Геденов ценил в полной мере как живописца, но не как скульптора, архитектора или поэта, – может лидировать лишь в одном виде искусства, и что лишь художники второго ряда способны добиваться равных результатов



в различных искусствах, нигде, разумеется, не достигая величия. Следовательно, есть смысл распределить работу над произведением между несколькими людьми, в соответствии с их индивидуальными талантами. Далее в своем труде Геденон отвергает взгляд Артура Шопенгауэра на музыку как на единственный вид искусства, пригодный для объективации воли: скорее, он утверждает, что пантомима и танец равны музыке в этом отношении. Антивагнерианское *Gesamtkunstwerk* [совокупное произведение искусства], в котором – как в “Младе” – должны быть синтезированы музыка, танец и пантомима, явилось бы логичным выводом из этой идеи. Что касается термина “опера-балет”, “Младу” традиционно трактуют в контексте французского жанра *opéra-ballet*, который появился около 1700 года и во второй половине XIX века явно вышел из моды. Хотя я и не отвергаю категорически этого подхода, но предпочитаю описывать “Младу” как экспериментальный синтез двух жанров музыкального театра, актуальных в России около 1879 года: во-первых, большой оперы в том виде, в каком она представлена у Джакомо Мейербергера и его русского коллеги Серова, и во-вторых, классического балета Мариуса Петипа, который всегда включал развёрнутые пантомимные роли» [5, р. xv].

Имя Вагнера появляется на страницах издания ещё раз – в неожиданном контексте. В комментариях Гауб пишет о дуэте Яромира и Жреца: «Если в “Младе” и есть вагнерианские моменты, их можно найти здесь, в рассказе Яромира о его втором сне из первого действия» [4, р. 289]. Эту музыку Бородин позднее использовал в «Князе Игоре» для Сна Ярославны со словами: «В тоске по Игорю изныла вся душа. Измучилась я, сердцем истомилась. Покоя нет ни ночью мне, ни днём...» [1, с. 309–310]. Ещё

чаще возникает тема листианства участников «Могучей кучки». В частности, симфонический антракт Римского-Корсакова «Полет теней» с выходом за пределы тональности – отчётливо листианский (хотя Гауб находит в нём сходство с пьесой Роберта Шумана «Просящее дитя» [4, р. 287]).

Как видно, введение и комментарии к «Младе» содержат аналитические разделы (в частности, прослежены тематические связи во всём произведении). Издание предоставляет богатый материал для дальнейших исследований и постановки новых проблем. Например, как функционирует лейтмотивная система в коллективном сочинении, как складывается музыкальная драматургия и какой предстаёт в нём роль автора – ведь проблема авторства в музыке уже давно стала дискуссионной. С этой точки зрения «Млада» тем ценнее, что, в отличие от «Парафраз» и квартета на тему *B-La-F* это сочинение серьёзное. И, помимо всего прочего, это прекрасная музыка.

Издав коллективную «Младу», Альбрехт Гауб довёл до завершения дело, над которым ещё в 1920–1930-е годы трудились в Петрограде – Ленинграде музыковеды Андрей Римский-Корсаков, Павел Ламм и Юрий Зандер.

В издании используется современная русская орфография, и применяется транслитерация, принятая Библиотекой Конгресса. Печать хорошего качества, вёрстка – не без излишеств, вроде двенадцати пустых хоровых строк на всём протяжении сцены Кулачного боя. При этом, к сожалению, среди десятков факсимиле нет ни одного цветного. Что касается цен «A-R Editions» на научные издания, они обескураживают при любом курсе валют. Всё же смею надеяться, что «Млада» так или иначе проникнет в Россию и получит заслуженную известность.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин А. П. «Князь Игорь»: клавир: авторская редакция: критическое издание / подгот. А. В. Булычёвой. М.: Классика-XXI, 2012. 360 с.
2. Геденон С. Варяги и Русь: историческое исследование. СПб.: Типография Имп. Академии наук, 1876. 569 с.
3. Стасов В. В. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи.

СПб.: Типография А. С. Суворина, 1889. 180 с.

4. Gaub A. Critical Report // *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. 275–316.
5. Gaub A. Introduction // *Mlada* (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest

Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. xv–xxx.

6. Gaub A. Die kollektive Ballett-Oper “Mlada”. Ein Werk von Kjuj, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus. Berlin: Ernst Kuhn, 1998. 624 S.

7. Gaub A. Preface // *Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin*. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. ix–xiii.

## REFERENCES

1. Borodin A. P. “*Knyaz’ Igor*”: *klavir: avtorskaya redaktsia: kriticheskoe izdanie* [“Prince Igor”: Piano-vocal score: the Composer’s Original Version: Critical Edition]. Edited by Anna Bulycheva. Moscow: Classica-XXI, 2012. 360 p.

2. Gedeonov S. *Varyagi i Rus’: istoricheskoe issledovanie* [The Varangians and Rus. Historical Research]. St. Petersburg: Printing House of the Imperial Academy of Science, 1876. 569 p.

3. Stasov V. V. *Alexander Porfir’evich Borodin. Ego zhizn’, perepiska i muzykal’nye stat’i* [Alexander Borodin. His Life, Correspondance, and Musical Articles]. St. Petersburg: A. S. Suvorin Printers, 1889. 180 p.

4. Gaub A. Critical Report. *Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin*. Edited by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. 275–316.

5. Gaub A. Introduction. *Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin*. Edited by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. xv–xxx.

6. Gaub A. *Die kollektive Ballett-Oper “Mlada”. Ein Werk von Kjuj, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus* [The Collective Ballet Opera “Mlada”. A Work of Kjuj, Musorgskij, Rimsky-Korsakov, Borodin and Minkus]. Berlin: Ernst Kuhn, 1998. 624 S.

7. Gaub A. Preface. *Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin*. Edited by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. ix–xiii.

### Коллективная опера-балет «Млада» (1872): первый выход в свет

Коллективная опера-балет «Млада» (1872) пяти композиторов на либретто Степана Геденова и Виктора Крылова восстановлена немецким музыковедом Альбрехтом Гаубом и в 2016 году опубликована американским издательством «A-R Editions». Реконструкция проведена по 27 рукописным источникам, хранящимся в Санкт-Петербурге и Москве. Часть музыки издана впервые, часть – впервые в оригинальном виде, без тех значительных изменений, которые были внесены при прежних публикациях. Во втором и третьем действиях, принадлежавших М. Мусоргскому и Н. Римскому-Корсакову, имеются значительные лакуны. Тем не менее, опубликованный клavier в сочетании с исследованием и комментариями позволяет составить представление об экспериментальном сочинении участников «Могучей кучки», а также о глубине стилистического контраста между сценами, написанными Ц. Кюи, М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым и А. Бородиным, и балетными номерами Л. Минкуса. Частично реконструировано либретто оперы-балета, представлены взгляды автора идеи оперы-балета «Млада» – Геденова – на пути развития музыкального театра, его «антивагнерианская» эстетика. Получил объяснение выбор сюжета из истории полабских славян. Издание закрывает «белое пятно» в истории русской музыки и предоставляет музыковедам значительный материал для дальнейших исследований, в частности, для изучения феномена коллективного музыкального произведения.

**Ключевые слова:** коллективная опера-балет «Млада», клavier, опера-балет, реконструкция нотных рукописей, «Могучая кучка».

---

### The Collective Opera-Ballet “Mlada” (1872): the First Performance

---

The collective opera-ballet “Mlada” (1872), written by five composers to the libretto of Stepan Gideonov and Viktor Krylov, has been reconstructed by German musicologist Albrecht Gaub and was published in 2016 by the American publishing house “A-R Editions.” The reconstruction was carried out on the basis of 27 manuscript source materials preserved in St. Petersburg and Moscow. A section of the music has been published for the first time, part of which – for the first time in its original form without the significant alterations brought into the previous publications. In Acts 2 and 3 completed by Modest Mussorgsky and Nikolai Rimsky-Korsakov there exist significant lacunae. Nonetheless, the published piano-vocal score in combination with the research and commentaries makes it possible to create a perspective of this experimental musical composition written by the participants of “The Mighty Handful” group, as well as the depth of stylistic contrast between the scenes written by Cesar Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov and Alexander Borodin and the ballet numbers written by Ludwig Minkus. Partially reconstructed is the libretto of the opera-ballet, the positions of the creator of the idea of the opera-ballet “Mlada,” Gedeonov, are presented on the paths of development of the musical theater, its “anti-Wagnerian” aesthetics. The choice of the plot from the history of the Polabian Slavs was given an explanation. The edition fills in a “blank spot” in the history of Russian music and presents musicologists with significant material for further research, in particular, for the study of the phenomenon of collectively written musical compositions.

**Keywords:** collective opera-ballet “Mlada,” piano-vocal score, opera-ballet, reconstruction of musical manuscripts, “Mighty Handful”

**Булычёва Анна Валентиновна**

ORCID: 0000-0002-1163-7344

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории зарубежной музыки

*E-mail: alphise@yandex.ru*

Московская государственная консерватория

им. П. И. Чайковского

Москва, 125009 Российская Федерация

**Anna V. Bulychyova**

ORCID: 0000-0002-1163-7344

PhD (Arts), Associate Professor

at the Department of History of European Music

*E-mail: alphise@yandex.ru*

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. P. I. Chaikovskogo

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Moscow, 125009 Russian Federation





А. Л. МАКАРОВА

*Уральская государственная консерватория**им. М. П. Мусоргского*

УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.111-120

**ТЕМА СУДЬБЫ И ПРОМЫСЛА В «ИОЛАНТЕ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

**П**одлинный шедевр музыкального искусства, как известно, открывает перед исследователем безграничные возможности интерпретации его смысла. Необходимость погружения вглубь концептуального поля особенно ясно ощущается в произведении, оказавшемся хронологически последним в том или ином жанре или в жизни композитора. Сочинение, в силу объективных причин подводящее некий итог, воспринимается как своеобразное духовное завещание гения. «Иоланта» – последняя опера великого художника, созданная за один год и десять месяцев до его смерти. Цель статьи – рассмотрение духовных пластов содержания «Иоланты», заслуживающих пристального внимания из-за принадлежности оперы к итоговым произведениям композитора и распространённости советского стереотипа её трактовки<sup>1</sup>.

Научная разработка вопроса о религиозном содержании «Иоланты» началась сравнительно недавно – «предчувствие» темы появляется в отечественном музыковедении с 1990-х годов [5, с. 26; 3, с. 94; 4, с. 96]. Более подробно на духовном содержании «Иоланты» акцентирует внимание И. Скворцова, считая, что «именно религиозная идея, идея Божественного света, заставила Чайковского взяться за нехарактерный для него средневековый сюжет» [12, с. 22]. Мистериальные черты «Иоланты» в либретто и театральной драматургии оперы впервые рассматривает А. Парин [7, с. 249–269]. Музыковедческий анализ произведения в интересующем нас ракурсе осуществлён Л. Серебряковой, вписывающей «Иоланту» в контекст позднего творчества Чайковского и вскрывающей связь музыкального текста с тематизмом «Пиковой дамы». Автор обозначает вектор интонационной драматургии оперы, – «от интродукции... к финальному Великому славословию», – как «путь духовного прозрения и восхождения» [11, с. 52].

Обращению к религиозному смыслу «Иоланты» посвящены статьи Л. Павлуниной [6, с. 214–223], И. Скворцовой [там же, с. 194–200]

и Н. Тамбовской [там же, с. 126–138]. Наиболее подробный анализ музыкально-литературного текста «Иоланты» с точки зрения интересующей нас проблематики содержится в последней из них. Автор выявляет принципы работы над либретто оперы, сравнивая текст М. И. Чайковского с основными литературными источниками – двумя русскими переводами драмы Г. Герца, а также соотносит смысловые изменения в тексте с жанрово-интонационной характеристикой тематизма и особенностями музыкальной драматургии. По мнению Н. Тамбовской, «Иоланта» стала «неосознанной исповедью» композитора в первоначальном религиозном значении этого слова [6, с. 138].

Гипотезу о специфике духовного подтекста «Иоланты», содержащей «мистический опыт эсхатологии», то есть завершения земного существования и перехода в иной мир, высказывает Н. Васильева [1, с. 56]. Анализируя музыкально-поэтическую ткань оперы, автор находит в ней подтверждение своей идее. Иногда суждения выглядят несколько категоричными, тем не менее, статья содержит ряд наблюдений и выводов, которые высвечивают драматургию трагических и молитвенных образов в опере. И. Скворцова упоминает об Иоланте в своей монографии в связи с мифологемами сна, «раскрывающего мистический подтекст сюжета оперы», и сада, который в «Иоланте», по её мнению, есть «синоним Рая» [13, с. 65]. «Философско-религиозным трактатом о возвышающей силе любви» называется опера Чайковского Г. Гончаренко [2, с. 97], отмечая «религиозно-философские смыслы в монологе Эбн-Хакиа», «соприкосновение героини с Божественным началом, её готовность к преображению души», а также характеризует финал как «литургическое действие» [там же, с. 90–91]. Е. Приходовская эскизно, но концентрированно очерчивает инициационно-мистериальный подтекст произведения и комплекс философских вопросов, связанных с мистической трактовкой света и его роли в духовном пути Иоланты [8].



Весьма интересен вопрос о рецепции духовных подтекстов «Иоланты» в зарубежных исследованиях. С одной стороны, восприятие иностранных учёных свободно от нарочито светской (и советской) мировоззренческой парадигмы, с другой – как оказалось, оно испытывает сильное воздействие психоаналитического метода интерпретации искусства<sup>2</sup>. Заметим, что устойчивый интерес к обнаружению новых пластов содержания в «Иоланте» возникает в зарубежных исследованиях также в 1990-е гг. Остановимся на них подробнее, поскольку ранее эти работы не рассматривались отечественной музыкальной наукой.

Духовная тематика является одной из составляющих интерпретации, хотя и не центральной, в обстоятельной монографии А. Лишке. По мнению автора, опера предполагает «более глубокое исследование области символизма, мифа и психоанализа» [17, р. 608–609]. Но если две последние составляющие рассматриваются весьма тщательно, то символическая проблематика скорее только обозначается риторическим вопросом: «Если обратиться к биографическому контексту, следует ли искать новый символизм между соотношением того света, который восприняла Иоланта, и тем светом мира и внутренней радости, к которому стремился Чайковский за год до погребальных теней своей Патетической симфонии?» [17, р. 611–612].

К. Грэнке обозначает, что финал оперы носит сакральный характер [16, S. 19]: в развёрнутой благодарственной молитве Чайковский делает явным религиозный оттенок чувств Иоланты. Кроме того, религиозно-пантеистический момент, по мнению автора, кроется в трактовке природы как некоего чудесного божественного творения. Мистическое происхождение имеет также суеверно-языческий страх Роберта перед необъяснимым и мудрое спокойствие мавританского врача [Ibid., S. 22].

Интерпретация образа-понятия света в «Иоланте» как центральной философской категории содержится в исследовании Л. Браун [15]. По её мнению, в сюжете оперы скрывается притча о слепом, живущем до исцеления в состоянии райской невинности. Прозрение выступает метафорой Богопознания – необходимой цели для процесса внутреннего созревания человека. Л. Браун акцентирует жертвенную составляющую исцеления, которое становится сознательным актом любви и самоотречения для героини

и предполагает преодоление страха. В финале оперы испуг прозревшей Иоланты устраняется обращением её взгляда к ночному небу, которое здесь – в соответствии с идеями религиозного философа Вл. Соловьёва – приобретает значение антитезы ко всему земному. Исследовательница указывает, что сакральный характер заключительного гимна отчётливо выявлялся и в сценеграфии финала на премьере «Иоланты»<sup>3</sup>, а также обращает внимание на разделение функций разных тембровых групп в музыкальной поляризации образов тьмы и света [Ibid., S. 339–340].

Символическую трактовку тембровой драматургии в «Иоланте» подчёркивает Г. Зайончковски, связывая звучание деревянных духовых и валторн не только с физическим недугом Иоланты, но и с «более серьёзной духовной слепотой её отца». В том же ключе трактуется и место действия – «неправдоподобный в своём волшебстве спящий мир», который воспринимается зрячими героями оперы как рай. Кроме того, Зайончковский – единственный из зарубежных авторов, заметивший интонационную общность между темой света и оркестровой мелодией из № 7<sup>4</sup> и объясняющий её тем, что мир, скрытый от слепой Иоланты, открывается ей благодаря силе любви [21, р. 100–102].

Следующие три автора упоминают о религиозных мотивах «Иоланты» при сравнении оперы с литературным первоисточником – драмой Г. Герца. Р. Дж. Уайли подчёркивает стремление М. И. Чайковского «усилить два элемента, упомянутых в пьесе [Г. Герца. – А. М.]: чувственной, почти “прафаэлитской” красоты, представленной садом, подобным Раю, и его ароматными цветами, а также религиозный элемент, подчёркивающий роль Божества в и без того чудесном восстановлении зрения Иоланты» [20, р. 411].

Немецкий исследователь Д. Квинтерн обозначает общую для оперы и драмы идею прозрения как откровения Бога. Автор встраивает её в мавританский культурный контекст XI–XV веков, указывая на красноречивые текстовые и смысловые параллели драмы с арабскими философскими и медицинскими источниками [19, S. 130–143; 18, р. 135–145]. Квинтерн анализирует образ Эбн-Хакиа, который у Герца является носителем идеи взаимосвязи рационального и мистического способов познания Творца. Автор приходит к мысли о сходстве идей оперы и пьесы, но при этом указывает на несовпадение формы их воплощения у Герца и Чайковского.

По его мнению, ведущая тема Богопознания в «Иоланте» выходит на первый план лишь в заключительной молитве Иоланты с хором, отсутствующей у Герца [19, S. 143].

Французский автор Л. Билодо также считает, что «датский писатель предоставил Чайковскому сюжет с богатым символическим измерением», который, вероятно, затронул в композиторе некую «мистическую струну». Он отмечает, что Иоланта живёт «в волшебном универсуме», «под розой»<sup>5</sup>, пребывая в глубокой печали, связанной с мистериальной тайной, которую она тщетно пытается открыть. В целом «действие оперы показывает величие Творца и разворачивается в сгущенной религиозной атмосфере», реализуя тем самым «фундаментальный аспект романтизма». Билодо указывает и на «отголоски многочисленных евангельских повествований» в речи Эбн-Хакиа, обозначая фрагменты, содержащие в себе сюжеты об исцелении слепых по их просьбе и вере (Мф. 9: 27–29; Лк. 18: 35–43; Мк. 10: 46–52), и обнаруживая связь евангельских чудес со «стратегией» лечения Иоланты, предлагаемой мавританским врачом [14, p. 61].

Обзор литературы об «Иоланте» за последние четверть века показывает, что религиозный смысл произведения начинает всё яснее осознаваться современными исследователями. Эпоха рубежа тысячелетий пересматривает прежние стереотипы восприятия оперы, но не формирует ли она новые клише? Каков критерий обоснованности исследовательского взгляда, не позволяющий воспринимать его лишь как одно из субъективных суждений? В ответе на это вопрос можно было бы принять во внимание «количественный» показатель: ведь целый ряд учёных обращают внимание на духовную проблематику, более того, приходят к сходным или пересекающимся выводам в её трактовке. Но у гуманистической и психоаналитической теорий приверженцев не меньше. Необходимость научного обоснования и интерпретации религиозно-философских смыслов «Иоланты» обусловлена не только биографическим и культурным контекстом оперы, но и явно узнаваемыми элементами, «обозначающими» сакральную образность, имманентными самому оперному тексту во всей совокупности его составляющих – как литературно-сценических, так и музыкальных. Вместе с тем, обзор литературы показывает, что духовное содержание чаще всего выводится из сюжета и либретто, тогда как музыка оперы при-

влекается для этого лишь отчасти, и роль важнейшего системного параметра художественного целого (а в опере – главного) остаётся в тени исследовательского внимания. Задачей данной статьи и будет анализ музыкальной драматургии «Иоланты» в ракурсе выражения в ней религиозно-духовной проблематики.

При сравнении либретто «Иоланты» с его основными литературными источниками – переводами драмы Генрика Герца, сделанными В. Зотовым<sup>6</sup> и Ф. Миллером<sup>7</sup> – нами обнаружено, что сокращение текстов-источников в «Иоланте» сочетается с введением разномасштабных текстовых вставок. В дописанных фрагментах либретто помещены знаковые фразы, намекающие на присутствие сюжетов и образов Священного Писания<sup>8</sup>, функционирующих в тексте оперы как порождающие модели.

Главной среди них, учитывая сюжетное сходство и текстуальные параллели, выступает евангельская история о слепорождённом из 9 главы Евангелия от Иоанна, которая дополняется элементами страстного повествования. Другие сюжеты об исцелении слепых являются в опере основой «плана» Эбн-Хакиа: чудо прозрения произойдёт тогда, когда Иоланта узнает о недуге и почувствует желание видеть, то есть её волеизъявление станет ведущим фактором прозрения, как в случае большинства евангельских слепцов, просивших Христа об исцелении. В отличие от них, только в сюжете о слепорождённом решение сотворить чудо принимает сам Христос. Более того, слепота оказывается «промыслительно» посланной слепцу для обретения веры и Богопознания, подобно тому, как в Иоланте каждый момент действия целенаправленно движет сюжет к чуду исцеления – даже независимо от воли и знания героев. Наличие евангельского прототипа не только позволяет увидеть в чуде прозрения Иоланты универсальную модель божественного вмешательства в жизнь человека, но и актуализирует присущую этому сюжету христианскую трактовку Судьбы и Промысла, а также роль этих понятий в выявлении причин и смысла человеческого страдания. Явления и процессы, обнаруженные нами в музыкальном тексте, указывают на то, что обозначенная выше духовная проблематика может претендовать на роль глубинного основания и источника интонационной драматургии оперы. Это не будет выглядеть преувеличением, если учитывать, что обращение Чайковского к теме

судьбы, страдания, Провидения и духовного пути актуализировалось в последние годы его жизни, что было обусловлено биографическим и творческим контекстом и имело явно выраженную личностную духовную и психологическую мотивировку.

Религиозно-духовный пласт содержания, на формирование которого была направлена работа либреттиста, реализуется в музыкальном тексте оперы с помощью интонационных, тембровых, гармонических и ритмических элементов, имеющих высокую степень семантизации. Появление, развитие и преобразование музыкальных лексем подчинено познанию и раскрытию соотношения роковой враждебной судьбы и благого Провидения – того, что в евангельской притче афористично выражалось в ответе Христа на вопрос о причине страданий слепца: «Ни сей согреси, ни родителя его – но да явятся дела Божия на нем».

Концепция теодицеи, спроецированная в священном тексте на судьбу отдельного человека, воплощается в музыке «Иоланты» путём постепенного изживания негативного потенциала, присущего «роковым» музыкальным элементам, и формирования *темы света*, которая в финале предстаёт своеобразной квинтэссенцией и итогом развития сакральных музыкальных образов, обретая ритуально-литургическое измерение. Выделим *три линии музыкальной драматургии*.

*Первая – сквозное прогрессирующее развитие музыкальных элементов трагедии рока.* Эта линия охватывает интродукцию и три трагедийных вершины оперы – арию короля Рене, сцену с розами и эпизод сцены прозрения, где Иоланта испытывает страх перед незнакомым, чуждым миром, открывшимся её очам. Каждая из кульминаций по силе, напряжению и полноте проявления «роковых» музыкальных элементов превышает предыдущую.

Композитор открывает оперу Интродукцией, в которой находят воплощение главные интонационно-образные репрезентанты трагедии рока и выстраивается её драматургическая модель. Сопоставляя лирическую тему, сотканную из интонаций *lamento* с их барочной трагической семантикой, с бетховенским ритмом («стуком») судьбы, композитор разворачивает сюжет напряжённой неравной борьбы, приводящей к кульминации-срыву на гармонии альтерированной субдоминанты (т. 38–40). Напомним, что такое гармоническое решение трагедийных кульмина-

ций – типичный приём в оперных и симфонических произведениях Чайковского, где лирический герой сталкивается с фатальной властью судьбы. Итогом противостояния отмеченных тем в Интродукции становится полное подчинение обессиленного и сломленного лирического образа роковому началу, погружение его в глубину роковой обречённости. Заданная Интродукцией модель трагедии рока играет ведущую роль в музыкальной драматургии оперы. «Роковой сюжет» с предначертанным исходом проецируется на судьбу главных героев оперы. Это находит своё выражение как в их сольных высказываниях на уровне тематизма (бетховенская формула судьбы) и гармонии (решающая роль альтерированной субдоминанты в посткульминационных спадах, закономерности тонального движения, целотоновые трихорды), так и на уровне композиции. Здесь развивающиеся разделы и кульминации отмечены явными переключками с соответствующими частями интродукции по смыслу и драматургическому решению, а также по фактурно-тембровым особенностям.

Отметим и сквозную роль темы-*lamento*: появление характерной интонации вздоха с предъёмом в пунктирном ритме каждый раз напоминает об обречённости героев, словно отмеченных интонационной «печатью» жертвы рока. Носителем фатальной семантики выступает в опере и «тональность предопределения» *h moll* – основная тональность Интродукции, отмечающая предчувствие (Иоланта) или явное осознание (король Рене) героями трагической предначертанности своей судьбы.

Музыкальная сфера трагического не исчерпывается прорастанием интонационных «знаков» Интродукции в музыкальной ткани оперы. В основном музыкальном тексте «Иоланты» также формируются семантически устойчивые элементы, сопряжённые со страстной тематикой. Заданная барочным обликом темы-*lamento*, образная сфера страдания включает в себя риторически ориентированный «мотив мученичества» из арии короля Рене (текст «если грешен я»), многообразные варианты мотива креста в партиях всех героев – вплоть до Роберта, а также нисходящий целотоновый трихорд-*catabasis c-b-as* (басовый голос арии Рене), несущий в себе память об универсальности аффекта трагического.

*Вторую линию* музыкальной драматургии можно обозначить как *опровержение модели роковой трагедии через переосмысление ре-*

презентирующих её музыкальных средств. Поворотным моментом в интонационной фабуле трагедии рока становятся сцены № 4 и № 5, объединённые ситуацией взаимодействия короля Рене и Эбн-Хакиа. В диалогических эпизодах и сольном высказывании врача композитор намечает и начинает реализовывать главные принципы работы с тематизмом контрдействия, благодаря которым элементы с трагедийной семантикой превращаются из носителей идеи роковой судьбы в средства выражения идеи Божественного промысла.

На основе анализа указанных номеров с участием Эбн-Хакиа нами выявлены два ведущих приёма работы композитора с семантически определённым тематизмом, которые многократно и разнообразно проявляются и в других сценах оперы:

- 1) помещение «негативного» элемента в новый, «позитивный» литературно-сюжетный контекст;
- 2) изменение одного из параметров внутренней структуры в самом элементе так, чтобы явственно присутствовали некие инвариантные черты. Их наличие указывает, что появившийся сакральный музыкальный символ является результатом концептуального переосмысления и преодоления изначально «рокового» элемента, вырастая из него.

Оба приёма становятся средством для воплощения драматургического принципа «от пророчества к свершению», характерного для жанра мистерии, который проявляется в системе интонационных и тематических связей. Музыкальные элементы разного масштабного уровня, появившиеся при указании героев на некие грядущие события, вновь возникают в ситуации исполнения пророчества. Благодаря этому принципу каждое событие сюжета окутывается ореолом позитивной предначертанности, глубинной целесообразности, противоположной разрушительным и непредсказуемым действиям слепого рока.

Рассмотрим реализацию первого приёма в монологе Эбн-Хакиа (№ 5). В сольном высказывании врача впервые в опере появляется концептуальная идея Промысла как альтернативы роковой судьбе: впервые её главное «действующее лицо» – бетховенская тема судьбы – помещается в контекст пророчества об исцелении Иоланты. Кроме того, музыка монолога вбирает в себя ещё несколько значимых элементов. Он

написан в *h moll* – тональности Интродукции, а остиная попевка, многократно повторяющаяся в басовом голосе, заключена в объёме нисходящего целотонового трихорда *cis-h-a*, подобного трихорду в басу из арии короля Рене. В кульминации монолога («Когда появится сознание великой истины в уме...», № 5, ц. 21, т. 9–11) элементы, прежде несущие смысл рокового предопределения, включаются в развёртывание создаваемой Эбн-Хакиа картины мистического откровения о познании Иолантой духовного света. Это приводит к трансформации самой идеи неотвратимости «роковой судьбы»<sup>9</sup>, музыкальные знаки которой в монологе указывают не на неизбежность страдания, а на предначертанность прозрения.

Монолог врача важен не только пророчеством счастливого финала, высказанном в литературном тексте, но и выраженной в музыке символической картиной «мистического огня и света», в которую вплетаются «роковые» элементы. И повторяющийся как заклинание целотоновый трихорд, и ритмоформула судьбы становятся пластами полиритмического оркестрового фона, соотносёнными между собой по принципу звонницы. Сочетание четырёх остинатных тембро-ритмических линий – временных потоков разной интенсивности, имеющих закреплённые зоны локализации и отличающихся друг от друга по окраске звука, – формирует образ многомерного иного пространства, отличного от обычной трёхмерной реальности. Начиная с монолога Эбн-Хакиа, безусловная однозначность негативной семантики и бетховенской ритмоформулы, и нисходящего целотонового трихорда ставится под сомнение, хотя ещё и не отвергается полностью – это произойдет в финале. Так, триоли судьбы в том или ином виде присутствуют в сценах Водемона и Иоланты, они же становятся остинатным фоном на протяжении практически всего финала, выступая в роли динамизирующего ритмического фактора, сообщающего музыке направленную устремлённость к итоговому сборному славословию на тему света.

Второй приём работы с трагедийными музыкальными знаками (изменение структуры при сохранении инвариантных параметров) формируется в диалогах Эбн-Хакиа с королём (сцены № 4, № 5, № 8). На наш взгляд, его воплощение находится в непосредственной координации с системой духовных антиномий, выстроенной либреттистом в литературном тексте оперы. Но



на музыкальном уровне категории тьмы и света, лжи и истины, наказания и спасения оказываются не столько противопоставленными, сколько диалектически взаимосвязанными. Самым ярким и концептуально значимым выражением этого является формирование главного сакрального символа оперы, выраженного *темой света*.

Мелодический рисунок *темы света* вбирает в себя важнейшие семантически значимые интонации оперы (и роковые, и лирические), связывая между собой отдельные моменты сюжета так, что музыкальное воплощение сакрального образа словно предслышится, предчувствуется в музыкальной ткани. Интонации темы света (первого предложения) возникают в партии Иоланты уже в первой сцене (от слов «лаской, счастьем красите мне жизнь» до «О, Марта, я хочу чего-то», № 1, ц. 1, т. 17–28), намекая на тайну, скрытую от сознания и восприятия слепой принцессы. Вариантом темы света является и мотив «восхищения и преклонения» Водемона (№ 7, ц. 30, т. 14–15), «узнающего» в Иоланте светлую ангелоподобную деву из своей грёзы-видения.

Самостоятельным сюжетом интонационной драматургии оперы является постепенная кристаллизация темы света в соло фагота из трагедийно-окрашенных оркестровых постлюдий монолога Эбн-Хакиа (№ 5, ц. 22, т. 6) и оркестровом завершении сцены № 5 (ц. 23, т. 10–13), построенном на тематизме арии короля Рене. Их источник – соло фагота в репризе Интродукции, словно «досказывающего» тему роковой обречённости (т. 59–62). Формирование темы света в недрах трагической фигуры *catabasis* становится одним из путей музыкального выражения идеи промыслительности страданий как средства к достижению прозрения и мистического откровения<sup>10</sup>. Понимание этого поначалу скрыто от сознания героев, но оно постепенно становится явным по мере развития действия.

Наиболее значимая для религиозно-философской концепции оперы этическая переоценка «рокового» музыкального элемента осуществляется в гармонии. Эмблематичные для творчества Чайковского в целом аккорды альтерированной субдоминанты оказываются включёнными в процесс преобразований, приводящий к нейтрализации и опровержению их негативной семантики. Септаккорды субдоминантовой группы используются в «Иоланте» преимущественно в альтерированном виде, возникая на пике траги-

ческих кульминаций, внезапно вторгаясь либо бросая таинственную мрачную тень на события и речи героев. Но в финальной благодарственной молитве на словах «Хвала Тебе!» (№ 9, ц. 81, т. 1–3) композитор вводит *натуральный* аккорд субдоминантовой группы ( $\Pi_{6/5}$  в *As dur*). Он появляется в необычном и неожиданном для оперного спектакля звучании а саррелла у ансамбля солистов. Важность момента подчёркивается воссозданием храмового пения без сопровождения и тишайшей динамикой этого сокровенного обращения к Творцу. Концептуально значимым здесь становится не только то, что отмена альтерации снимает напряжение, свойственное альтерированным плагальным септаккордам в поэтике Чайковского, и словно освобождает героев из тисков всевластной грозной и жестокой судьбы. Дезальтерация септаккорда субдоминантовой группы *превращает гармоническую «эмблему» рока в «свёрнутую» в вертикаль тему света* – интонационный образ прозрения и Богопознания. В последних тактах оперы благодарственный молитвенный хорал антифонно подхватывается хором (№ 9, ц. 81, т. 3–6), затем присоединяется оркестровое сопровождение, в котором интонации темы света искрятся в праздничном «колокольном» трезвоне. Тем самым сакральная семантика музыкального символа света, выводимая изначально из ситуации его появления в сцене чудесного прозрения, объективируется через выявление богослужебных жанровых истоков тематизма<sup>11</sup>.

*Третью линию музыкальной драматургии представляет развитие внеположных трагедии пасторально-идиллических элементов.* Речь идёт о теме оркестрового вступления к Сцене № 1 (*G dur*), которая становится интонационным и тональным источником Гимна свету (№ 7, «Чудный первенец творенья») в партии Водемона и Иоланты, и именно в развитии Гимна достигается экстатическая кульминация, где голоса героев устремляются ввысь по звукам септаккордов натуральной субдоминанты ( $\Pi_7$  и  $S_7$ ), сопровождаемая мистическим «перезвоном» арфовых арпеджио в высочайшем регистре («лучший перл Его венца», № 7, ц. 49, т. 14 – ц. 50, т. 1). Принцип «звонной» полиритмии фоновых фактурных пластов, являющийся в опере знаком мистической реальности (как в монологе Эбн-Хакиа), также возникает при фактурно-тембровом варьировании Гимна в партии Иоланты, при повторе героиней гимна в № 8 (ц. 61, т. 18–21).

Прямая связь последнего эпизода со сценой прозрения (и с темой света) осуществляется с помощью тональной арки – гимн в № 8 звучит не в *G dur* (как в № 7), а в *As dur* – тональности темы света, играющей определяющую роль в финале оперы.

Тем самым третья линия музыкальной драматургии характеризуется постепенным накоплением музыкальных элементов, несущих религиозно-мистический смысл. Их сквозное развитие и взаимное сопряжение связывают идиллический мир первых сцен с моментом прозрения, финальной молитвой Иоланты и соборным славословием, ритуальный статус которого обозначается присутствием литургических музыкальных прообразов – тембро-фактурных (пение *a cappella*, антифонные переключки хора и солистов) и жанровых (хоральность, колокольность).

Таким образом, выявленная при анализе «Иоланты» системность процессов семантизации музыкального языка позволяет сделать вывод о целенаправленном воплощении композитором религиозно-философского замысла.

В опере Чайковского – подобно новозаветному рассказу о слепорождённом – роковая обречённость на слепоту оказывается предначертанным свыше испытанием, приводящим Иоланту к любви, чуду прозрения и откровения Света истины. Евангельская порождающая модель либретто и сквозная музыкальная драматургия, построенная на постепенном преобразовании симфонической модели трагедии рока, заданной Интродукцией, в финальный сакральный ритуал, сообщают сказочно-легендарному сюжету «Иоланты» притчевый характер. Лирическая драма становится мистерией Богопознания, в проживании которой герои достигают откровения духовной цели человеческого бытия. Этой целью в «Иоланте» становится обретение Бога путём следования Его Промыслу, направляющему к спасению через страдание и жертвенную любовь. Возможно, в этом понимании высшей оправданности человеческих скорбей, возможности видеть в них не молот безжалостного фатума, а заботливую руку Провидения, заключается «духовное завещание» композитора в его последней опере.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Один из стереотипов предполагает восприятие «Иоланты» как трогательной легенды о чудодейственной силе любви, открывающей перед прозревшей Иолантой красоту видимого земного мира, что существенно редуцирует смысловой потенциал оперы.

<sup>2</sup> В большинстве работ проводится мысль о том, что «Иоланта» – это опера о переходе от детства к взрослой жизни, о пробуждении любви во всей совокупности психофизиологических проявлений, восходящая к Фрейдю трактовка взаимоотношений героев (отец – дочь – возлюбленный, и Эбн-Хакиа как его субститут), и прозрения-инициации как метафоры обретения чувственного опыта.

<sup>3</sup> Санкт-Петербург, Мариинский театр, 6 декабря 1892 г.

<sup>4</sup> Её принято называть «темой восхищения и преклонения» Водемона [9, с. 340].

<sup>5</sup> Автор указывает, что цветок намекает на секрет, т.к. роза со времён античности ассоциировалась с мистерией и с молчанием [14, p. 57].

<sup>6</sup> Опубликовано в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены», 1850, № 2, кн. 4, с. 3–48.

<sup>7</sup> Опубликовано в журнале «Русский вестник», 1883, т. 163, № 2, с. 653–710.

<sup>8</sup> Например, начало арии короля Рене (Господь мой, если грешен я – за что страдает ангел чистый),

№ 5, ц. 17, т. 28–32) вызывает ассоциации с начальной фразой «Равви, кто согреши, сей ли, или родителя его, яко слеп родился» («Учитель! Кто согрешил, он или родители его, что родился слепым?»), открывающей 9 главу Евангелия от Иоанна об исцелении слепорождённого. Или реплика короля Рене «Как агнец Божий она идёт на пытку. Боже мой!» (№ 8, ц. 64, т. 3–5). Здесь и далее цифры и такты указываются по прижизненному изданию: Чайковский П. И. Иоланта: лирическая опера в одном действии / сюжет заимствован из драмы Г. Герца; текст М. Чайковского. Партитура. М.: Изд. П. Юргенсона, 1892.

<sup>9</sup> Подробное определение понятия «роковая судьба» содержится в статье Л. А. Серебряковой «Геометрия трагедии» в «Хованщине» М. П. Мусоргского» [10, с. 31].

<sup>10</sup> Интонационным инвариантом во всех приведённых случаях становится нисходящее движение по звукам квинтсектаккорда, заключённое в объём гексахорда, а степень приближения к сакральному образу финала зависит от ритмической организации *catabasis*'а у фаготов.

<sup>11</sup> По мнению Л. А. Серебряковой, «объективация религиозно-духовного содержания через жанр» является одним из путей воплощения сакральных смыслов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева Н. В. Скрытый эсхатологический сценарий в опере П. И. Чайковского «Иоланта» // Музыка и время. 2006. № 10. С. 56–58.
2. Гончаренко Г. С. О поэтике оперы. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2010. 259 с.
3. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 83–94.
4. Климовицкий А. И. Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // Музыкальное приношение: сб. ст. К 75-летию Е. А. Ручьевской. СПб., 1998. С. 45–105.
5. Комарницкая О. В. Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере XIX века // Русская опера XIX века: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1991. Вып. 122. С. 5–27.
6. П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 2003. Вып. 2. 464 с.
7. Парин А. В. Хожение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. 464 с.
8. Приходовская Е. А. Свет в опере П. И. Чайковского «Иоланта» (к вопросу режиссёрской концепции) // Прометей-2012. Галеевские чтения: мат. междунар. науч.-практ. конф. Казань, 2012. С. 163–167.
9. Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество Чайковского. М.: Изд-во АН СССР, 1975. 371 с.
10. Серебрякова Л. А. «Геометрия трагедии» в «Хованщине» М. П. Мусоргского // Искусство музыки: теория и история: электронное периодическое издание ГИИ. 2015 (13). С. 28–45. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti\\_2015\\_13\\_26\\_45\\_serebryakova.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti_2015_13_26_45_serebryakova.pdf).
11. Серебрякова Л. А. В белом и чёрном: «Иоланта» и «Алеко» в Екатеринбургской опере // Большой журнал Большого театра. 2002. № 1 (5). С. 50–52.
12. Скворцова И. А. Загадочный свет «Иоланты» // П. И. Чайковский. «Иоланта»: буклет к премьере 14 июня 1997 года. М., 1997. С. 21–22.
13. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. 354 с.
14. Bilodeau L. Iolanta et la lumière de la vérité // Avant-Scène Opera. Paris, 2016. Nr. 290. Tchaikovski. Iolanta + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. Aleko, pp. 56–61.
15. Braun L. Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. (Čajkovskij-Studien; 4). Mainz, 1999. 419 S.
16. Grönke K. Čajkovskijs Einakter Iolanta: Verwandlung durch Liebe // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 5 (1998), S. 17–25.
17. Lischke A. Piotr Ilyitch Tchaikovski. Fayard, 1993. 1132 с.
18. Quintern D. The Cosmos of Yolante: Knowing without Seeing // Phenomenology of Space and Time. The Forces of the Cosmos and the Ontopoietic Genesis of Life: Book One / Ed. A.-M. Tymieniecka. Heidelberg; New York; Dordrecht; London, 2014. (Analecta Husserliana, CXVI), pp. 135–145.
19. Quintern D. Im Spannungsfeld von Mystik und Augenheilkunde – Zur Figur des Ibn-Yahya in Čajkovskijs Oper Iolanta // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 20 (2013), S. 130–143.
20. Wiley R. J. Tchaikovsky. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.
21. Zajaczkowski H. An introduction to Tchaikovsky's operas. – Westport, Connecticut, London, 2005. 134 p.

## REFERENCES

1. Vasil'eva N. V. Skrytyy eskhatologicheskij stsenariy v opere P. I. Čaykovskogo «Iolanta» [The Hidden Eschatological Scenario in P. I. Tchaikovsky's Opera "Iolanta"]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2006, No. 10, pp. 56–58.
2. Goncharenko G. S. *O poetike opery* [On the Poetics of Opera]. Novosibirsk: Novosibirsk state Glinka Conservatory, 2010. 259 p.
3. Kirillina L. V. Orfizm i opera [Orphism and Opera]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 4, pp. 83–94.
4. Klimovitskiy A. I. Mozart Čaykovskogo: fragmenty syuzheta [Tchaikovsky's Mozart: Fragments of a Plot]. *Muzykal'noe prinoshenie: sb. st. K 75-letiyu E. A. Ruch'evskoy* [A Musical Contribution: Essays for the Commemoration of the 75<sup>th</sup> Anniversary of Yekaterina A. Ruchyevskaya]. St. Petersburg, 1998, pp. 45–105.
5. Komarnitskaya O. V. Drama, epos, skazka, lirika v russkoy klassicheskoy opere XIX veka [Drama, Epos, Fairy Tale and Lyricism in 19<sup>th</sup>-Century Russian Classical Opera]. *Russkaya opera XIX veka: sb. tr. [Nineteenth-Century Russian Opera: Collected Articles]*. Issue 122. Moscow, 1991, pp. 5–27.
6. P. I. Čaykovskiy. *Zabytoe i novoe: al'manakh* [Peter I. Tchaikovsky: The Forgotten and the New: An Almanac]. Issue 2. Compiled by P. E. Vaydman and G. I. Belonovich. Moscow, 2003. 464 p.

7. Parin A. V. *Khozhdenie v nevidimyy grad. Paradigmy russkoy klassicheskoy opery* [Entering the Invisible City. The Paradigms of Russian Classical Opera]. Moscow: Agraf, 1999. 464 p.
8. Prikhodovskaya E. A. Svet v opere P. I. Chaykovskogo «Iolanta» (k voprosu rezhissyorskoy kontseptsii) [Light in P. I. Tchaikovsky's "Iolanta": Concerning the Question of the Producer's Conception]. *Prometey-2012. Galeyevskie chteniya: mat. mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Prometheus-2012. The Galeyev Readings. Proceedings of the International Scholarly Conference] Kazan, 2012, pp. 163–167.
9. Protopopov V. V., Tumanina N. V. *Opernoe tvorchestvo Chaykovskogo* [Opera Work of Tchaikovsky]. Moscow: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1975. 371 p.
10. Serebryakova L. A. «Geometriya tragedii» v «Khovanshchine» M. P. Musorgskogo [“The Geometry of Tragedy” in Modest P. Mussorgsky's “Khovanshchina”]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya: elektronnoe periodicheskoe izdanie GII* [The Art of Music. Its Theory and History: An Electronic Periodical Edition of the State Institute for Art History]. 2015 (13), pp. 28–45. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti\\_2015\\_13\\_26\\_45\\_serebryakova.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fdc/imti_2015_13_26_45_serebryakova.pdf)
11. Serebryakova L. A. V belom i chyornom: «Iolanta» i «Aleko» v Ekaterinburgskoy opere [In White and Black: “Iolanta” and “Aleko” in the Ekaterinburg Opera]. *Bol'shoy zhurnal Bol'shogo teatra* [The Grand Magazine of the Bolshoi Theater]. 2002, No. 1 (5), pp. 50–52.
12. Skvortsova I. A. Zagadochnyy svet «Iolanty» [The Mysterious Light of “Iolanta”]. *P. I. Chaykovsky. «Iolanta»: buklet k prem'yere 14 iyunya 1997 goda* [Peter I. Tchaikovsky. “Iolanta”: A Booklet for the Premiere Performance, June 14, 1997]. Moscow, 1997, pp. 21–22.
13. Skvortsova I. A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [The Moderne Style in the Russian Art of Music at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries]. Moscow: Kompozitor, 2009. 354 p.
14. Bilodeau L. “Iolanta” et la lumière de la vérité [“Iolanta” and the Light of the Truth]. *Avant-Scène Opera* [The Opera Proscenium]. Paris, 2016, No. 290. Tchaikovski. “Iolanta” + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov. “Aleko” [The Nut-Cracker; “Aleko”], pp. 56–61.
15. Braun L. *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert* [Studies in the Russian Opera of the Late 19<sup>th</sup> Century]. (Cajkovskij-Studien; 4). Mainz, 1999. 419 S.
16. Grönke K. Čajkovskij's Einakter Iolanta: Verwandlung durch Liebe [Tchaikovsky's One-Act Iolanta: A Transfiguration through Love]. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen* [Proceedings of the Tchaikovsky Society]. 5 (1998), S. 17–25.
17. Lischke A. Piotr Ilyitch Tchaikovski. Fayard, 1993. 1132 p.
18. Quinter D. The Cosmos of Yolante: Knowing without Seeing. *Phenomenology of Space and Time. The Forces of the Cosmos and the Ontopoietic Genesis of Life: Book One* / Ed. A.-M. Tymieniecka. Heidelberg; New York; Dordrecht; London, 2014. (Analecta Husserliana, CXVI), pp. 135–145.
19. Quinter D. Im spannungsfeld von Mystik und Augenheilkunde – Zur Figur des Ibn-Yahya in Čajkovskij's Oper Iolanta [In the Field of Exertion between Mystic and Ophthalmology]. *Tchaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen* [Proceedings of the Tchaikovsky Society]. 20 (2013), S. 130–143.
20. Wiley R. J. *Tchaikovsky*. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.
21. Zajaczkowski H. *An introduction to Tchaikovsky's operas*. Westport, Connecticut, London, 2005. 134 p.

### Тема Судьбы и Промысла в «Иоланте» П. И. Чайковского

В статье рассматривается религиозно-духовная проблематика оперы П. И. Чайковского «Иоланта». При анализе либретто выявляется евангельская порождающая модель сюжета – притча о слепорождённом (Ин., 9), с её темой Божественной промыслительности страданий, которые оказываются не наказанием за неведомый грех, а средством спасения, приводящим слепца к прозрению, вере и познанию Бога. Воплощение данной темы в «Иоланте» прослеживается на уровне музыкальной драматургии через взаимодействие семантизированных элементов музыкального текста, репрезентирующих трагическую и сакральную образные сферы, соотносимые в опере с понятиями Судьбы и Промысла. Выявляется связь первой сферы с поэтикой трагедии рока, моделью заданной Интродукцией, а также рассматриваются моменты и принципы опровержения роковой драматургической модели путём преобразования музыкальных элементов с «негативной» семантикой в музыкальные символы мистической образности. По ходу анализа обосновывается системность содержательно-направленной работы композитора с музыкальным текстом, в котором формируется драматургический вектор оперы – от трагедии рока к финальному «литургическому» действию. Работа содержит вывод о том, что проблема преодоления судьбы имела для композитора глубинную мировоззренческую мотивировку, что способствовало особой религиозно-духовной акцентуации его последней оперы.

**Ключевые слова:** Чайковский, опера «Иоланта», оперная драматургия, трагедия рока и тема судьбы в музыке, сакральные музыкальные элементы.



— The Themes of Destiny and Providence in Piotr Tchaikovsky's "Iolanta" —

The article examines the religious and spiritual problem range of Piotr Tchaikovsky's opera "Iolanta." Analysis of the libretto reveals the Gospel-generated model in the plot – the parable of the blind-born (John, 9), with its theme of the Divine ordaining of suffering, which turns out to be not a punishment for an unknown sin, but a means for salvation, bringing the blind person to recovery of eyesight, faith and cognition of God. The manifestation of the present theme in "Iolanta" is traced out on the level of dramaturgy through the impact of semantically conditioned elements of the musical text representing respectively the tragic and the sacred spheres of imagery, correlated in the opera with the concepts of Destiny and Providence. The connection of the first sphere with the poetics of the tragedy of fatality, presented my gradual means in the opera's Introduction, is revealed, and also presentation is made of the moments and principles of refutation of the fateful dramaturgical model by means of transformation of the musical elements with the "negative" semantics into musical symbols of mystical imagery. During the course of the analysis the systematic quality of the composer's content-directed work with the musical text is revealed, and in the latter the dramaturgical vector of the opera is formed – from the tragedy of fate to the final "liturgical" act. The article comes to the conclusion about the fact that the problem of overcoming fate carried a profound motivation for the composer, being based on his world perception, which was conducive to the special religious-spiritual accentuation of his final opera.

**Keywords:** Tchaikovsky, the opera "Iolanta," operatic dramaturgy, the tragedy of fate and the theme of destiny in music, sacred musical elements.

**Макарова Антонина Леонидовна**

ORCID: 0000-0001-6083-0856

старший преподаватель кафедры истории музыки

*E-mail: antonim.1984@mail.ru*

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

**Antonina L. Makarova**

ORCID: 0000-0001-6083-0856

Senior Faculty Member

at the Music History Department

*E-mail: antonim.1984@mail.ru*

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



Е. В. ИВАНОВА, М. А. ХАРИН  
 Ярославское музыкальное училище (колледж)  
 им. Л. В. Собинова



УДК 784.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.121-127

## ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО, ФАГОТА И ФОРТЕПИАНО «ЧЕРЕПКИ» Е. ПАНЧЕНКО НА СТИХИ А. АХМАТОВОЙ

Творческие поиски композиторов нашего времени, продолжая уровень достижений ушедшего столетия, впечатляют масштабностью художественного замысла и непрерывностью находок в русле обновления стиля, жанра, формы, выразительных средств. Атмосфера XXI века оказывается невероятно созвучной природе камерно-вокального жанра: опора на традиции медитативного монолога, углублённое философское осмысление содержания, тяготение к экспрессивной лирике, повышенное внимание к детализации текста первоисточника, лаконизм в сфере музыкально-языковых элементов. Рассмотрим вокально-инструментальный цикл «Черепки» молодого петербургского композитора Елизаветы Панченко на стихи Анны Ахматовой.

Спектр вокальных сочинений Елизаветы Александровны Панченко чрезвычайно широк. Творческие искания композитора в настоящее время устремлены к поиску национальных истоков русской музыки в направлении продолжения традиций «новой фольклорной волны»<sup>1</sup>. «Черепки» на стихи Анны Ахматовой в общем творческом наследии автора стоит особняком: необыкновенно яркая тематика поэмы, поражающая трагической глубиной, бесконечностью горя, получившая творческий отклик женщины-художника, не способна оставить равнодушной ни композитора, ни слушателей.

Вокальный цикл создан в феврале 2008 года. Идея создания сочинения родилась в результате творческого общения композитора с директором музея «Ахматова – Серебряный век» В. А. Биличенко<sup>2</sup>. Первоначальная версия была написана для вокально-инструментального трио, – меццо-сопрано, фортепиано и фагота, – она и является предметом исследования в статье (год спустя появилась клавирная версия)<sup>3</sup>.

Существуют две версии поэмы Ахматовой «Черепки». Первая из них, датированная 1930

годом, претерпевает ряд изменений с 1949 года (время второго ареста сына Анны Андреевны, Льва Николаевича Гумилёва) и окончательно оформляется во вторую версию поэмы в 1958 году. Поздняя версия, не заинтересовавшая композитора, более сдержанна по содержанию: в ней Поэт сдаётся, смирившись со своей участью непризнанного и запрещённого гения, тогда как заключительная часть первой версии раскрывает безразличие окружающих к судьбе Поэта, выражая протест героини против беспощадности политического режима. Отдельное внимание композитора сфокусировано на взаимной перестановке II и III частей: во второй версии поэмы часть «Семь тысяч три километра» – это пролог, в первой версии основой становится антитеза «я здесь – ты там», услышанная композитором как центральная мысль сочинения. Тем самым происходит перенос смыслового акцента с трагедии матери на трагедию *русского* поэта XX века.

«Черепки» – одно из наиболее пронзительных произведений Ахматовой, перекликающееся по силе эмоционального воздействия, по степени драматической скорби с «Реквиемом». Поэма является творческой кульминацией материнского горя; с ней переплетается тема творческого мученичества, обозначенная ещё в 1922 году. Композитор глубоко раскрывает в цикле концептуальный спектр темы на уровне философской трагедии, подчёркивая, какой неизгладимый след в судьбе поэтессы оставляет арест сына. При этом в музыкальном сочинении воплощается возвышенно-скорбный авторский поэтический стиль. Усиление психологического элемента порождает тип музыкального-образного контраста – на уровне контраста состояний, но не персонажей.

Вокальный цикл состоит из пяти частей (соответственно ахматовскому делению), озглавленных начальными строками поэтического текста. Они следуют без перерыва и подчинены

последовательному драматургическому развитию психологического сюжета:

I часть – «Мне, лишённой огня и воды...» – пролог;

II часть – «Вот и dospорился яростный спорщик...» – экспозиция центральных событий, конфликтное противопоставление себя и сына внешнему миру;

III часть – «Семь тысяч три километра...» – кульминация: воплощение сложного психологического состояния, четырёхкратное обращение матери к сыну, его прославление и прощание с ним;

IV часть – «Кому и когда говорила...» – лирико-философский центр, скорбная медитация, размышление о себе, о творческом переломе; упоминаний о сыне более нет;

V часть – «Вы меня, как убитого зверя...» – заключение; взгляд со стороны в прошлое, повествование от третьего лица; это панихида по себе и творчеству, раскрытие истинного смысла трагедии поэта.

Широко развитая инструментальная партия и лаконизм поэтического текста сближают композицию вокального цикла с законами формообразования, свойственными инструментальной музыке: возрастающая роль вступления в каждой части, развёрнутые инструментальные интерлюдии, производность тематического материала. Внутри вокального цикла обнаруживаются признаки сонатной и циклической формы благодаря развёрнутому экспонированию основных эмоциональных состояний, общирному показу конфликта, рассредоточенного в цикле, тематическому объединению частей, реминисценциям-воспоминаниям. Необычный исполнительский состав тяготеет к типу вокально-инструментального трио. При этом приоритет вокального начала распространяется и на трактовку тембра солирующего фагота. Духовой инструмент в некоторой степени берёт на себя функцию солиста, и становится найденной композитором оригинальной характеристикой незримого персонажа. В результате жанр трагического монолога перевоплощается во внутренний диалог с сыном.

Принципы сквозного развития тематизма образуют органичную музыкальную композицию<sup>4</sup>. Основу развития составляет начальный мотив I части – комплекс интонаций, очерчивающих тритон (восходящий ход на квинту с последующим нисходящим движением на малую

секунду)<sup>5</sup>. Способы формообразования в цикле соответствуют приёмам современной музыки. К ним относятся: повышенное внимание к микросинтаксическим единицам (тон, мотив), наличие микрокульминаций в каждой части, принцип микротематического прорастания и, напротив, слитность комплекса синтаксических единиц – интонаций, вытекающих из предыдущих мелодико-интонационных оборотов<sup>6</sup>. Не менее важное значение имеет тенденция к непрерывному обновлению материала: появление тематического эквивалента (триорды в IV части), в итоге не получающего развития и объединённого с основным мотивом, свободное развитие с включением контрапунктической техники<sup>7</sup>; принцип синтаксической организации в неперiodичную композицию (зашифровка множества оттенков психологических состояний в IV части)<sup>8</sup>.

С поразительным мастерством композитор воплощает природу поэтического жанра – медитативный монолог. Сочинению свойственны свобода высказывания (отметим обилие пауз, отсутствие мелодико-гармонического кадансирования, композиционный принцип *attaca*). Музыкально-синтаксическая структура в большинстве случаев совпадает с поэтическим текстом. Начальная музыкальная тема становится своеобразной лейттемой, являясь основой развития. Интонационное содержание темы усиливает поэтическое настроение стиха, зачастую пересмысливая его<sup>9</sup>.

Стремление композитора оформить текст в песенно-монологическую форму максимально реализовано в цикле через взаимодействие текста и музыки и проявляется во многих отношениях: к примеру, в несовпадении/отсутствии рифмы музыкальной и поэтической, а также в несоответствии поэтического и музыкального размера. Так, I часть – трёхстопный анапест и 4/4, II часть – дактиль с усечением количества стоп в нечётных строках строфы и метрическая переменность *ad libitum*, III часть – сочетание метрической устойчивости 4/2 и поэтического дольника, воплощающего рыдание героини<sup>10</sup>. Метрическая переменность в сочетании с ритмом «раскачивающегося» трёхстопного амфибрахия (IV часть) воплощает состояние полутранса, сбой внутри устойчивой музыкально-поэтической трёхдольности (V часть)<sup>11</sup>.

В тяготении к декламационному принципу вокализации текста заметны преодоление

симметричности фраз, тенденция к *quasi*-прозаическому изложению, обрывам речи; возрастает значение силлабического распева. Асинхронность музыкально-поэтических акцентов в сочетании с постепенным повышением тесситуры воспринимается как воплощение предельного эмоционального надрыва. Подобный эффект наблюдается в постепенном захвате высоких звуков комплексом восходящих секстовых интонаций (III часть), в выделении ударением слов, не усиленных силлабическим распевом (II часть – «бродяга», «шуан», «заговорщик») и не закреплённых ударением (I часть – «мне», II часть – «доспорился»)<sup>12</sup>.

В определяющем значении встречного ритма (термин Е. А. Ручьевской), максимально отдалённого от речевого прочтения текста, происходит «растягивание» во времени отдельных слов и синтагм, гибкое отражение в музыке речевой интонации, приближение декламации к оформленной музыкальной фразе (III часть); заметна индивидуальность воплощения каждой фразы (IV часть).

Логическая сопряжённость развития музыкального и поэтического содержания приводит к драматизации интонаций колыбельной (IV часть), противопоставлению ласковых убаюкивающих интонаций и отчаянного крика (II часть), видоизменённому повтору материала, целью которого становится сопоставление истины и гротеска (V часть, 2-я строфа). Характерна закреплённость за каждой музыкальной интонацией определённой семантики: огромное душевное напряжение (третий и его трансформация в ум. 4), экспрессивная лирика (интонация сексты, I часть – «стою балдахин», III часть – прощание с сыном, V часть – прощание с собой), трагическая обречённость (нисходящие кварта, септима, октава). Начальный интонационный оборот, имеющий значение темы, встречается в цикле в обращённом виде преимущественно в партии фагота, начиная с III части.

Характерной особенностью музыкально-языковых средств в цикле является раскрытие образного контраста на уровне принципов интонирования, контраста типов мелодики, контраста исполнительских приёмов. Мелодическая линия балансирует на грани музыкальной декламации и речи, богатой тончайшими эмоциональными оттенками. Во многом создаётся впечатление перенесения в мелодику вокально-

го цикла выразительных речевых особенностей, наиболее ярко воплощённых через особенности ладотональной организации материала.

Полутоновое восхождение тональностей в I части символизирует усиление динамики повествования (*es moll – e moll*). Диалог *mezzo* и фагота «на расстоянии» происходит разных тональностях (II часть *fis moll – es moll*), элемент продолженного развития (III часть – хроматический *fis moll*, связанный с предыдущей частью), избегание устоя, переменность функции тонов в совокупности служат раскрытию беспокойства, душевного терзания (II часть). Новое тональное решение в цикле – условная тональность *in A* с элементами хроматической тональности воспринимается как повествование Ахматовой о себе (IV часть), героическая «бетховенская» тональность финала *c moll* (воплощение стойкости духа поэта), образующая полифункциональное сочетание с *d moll*, в сочетании с непрерывным мелодическим модуляционным развитием, рассматривается, как осмысление трагедии.

Для структуры мелодии крайне важным является соответствие речевой природе. Отсюда – обилие альтерированных тонов в мелодическом рисунке, смысловая индивидуализация скачков, мордент, словно изображающий дрожь в голосе (II часть, партии *mezzo* и фагота). Для центральной части характерно воплощение общего тона речевого повествования путём обращения к мелодекламации, развитие темы по хроматизмам в диапазоне уменьшённой терции. Распевные скачки ассоциируются с криком, но не романсом. Смена тональности, глissандирующий, неопределённый звуковысотный характер речи, взволнованное патетическое высказывание на одном дыхании, постепенное расширение звукового диапазона (V часть) становятся кульминацией в передаче многообразия речевых оттенков.

Принцип мелодического развития тесно связан с богатством эмоциональной палитры поэтического текста: прорастание начальной интонации, свободное обращение с материалом, видоизменённый повтор, а в дальнейшем – трансформация ладоинтонационной структуры путём включения чуждых ступеней, прорисовка контуров лейттемы. Мерное спокойное повествование с опорой на звуки минорного трезвучия (IV часть) в дальнейшем драматизируется; мелодия распевного харак-



тера, близкая колыбельной, уступает место патетической декламации. Через принципы развития мелодии композитор словно бы передаёт логику творческого пути поэта: от спокойно-уравновешенных, возвышенных настроений – к трагическим. Итогом тематического развития становится включение в развитие мотивов–реминисценций в финале из наиболее драматичных частей.

Метроритмическая организация материала, куда относится асимметричная структура фраз, усиливает смысловый подтекст поэзии и их различный эмоциональный строй. Отдельно выделим фигуру пунктирного ритма, которая приобретает значение лейтритма. Впервые представленный в III части, ритм предвосхищается в I части и появляется в финале, достигая кульминации развития в воплощении признаков траурного марша.

Важным средством композиционного целого выступает приём аллитерации в фонематической структуре текста. Преобладание шипящих и свистящих согласных («ш» – лишённой, шуан; «ч» – разлучённой; «щ», «с», «з» – спорщик, доспорился, енисейских, с единственным сыном, на позорном помосте), усиленное спецификой метода, ассоциируется со скрытым негативом, воплощением внутренней боли и отчаяния. В финале цикла они выливаются в неприкрытую агрессию. В сочетании со звонкими и шипящими согласными активно применяется «р» – зверя, кровавый крюк, дар несравненный, пробил тринадцатый час. Трагизм усугубляется применением звука «х», символизирующем фатальное предзнаменование, скрытое между строк повествования. Однократное его появление в I части («стою балдахинном») предвосхищает панихиду героини по самой себе.

Повышенное внимание к тембру фагота – отличительная особенность трактовки инструментальной партии. Чаще фагот репрезентирует и развивает материал, выполняя функцию рельефа. Колористические свойства тембра, по выражению композитора, – «сочные густые басовые звуки и трогаящий душу теноровый регистр первой октавы», – созвучны тембру мужского голоса, не наделённого по сюжету цикла словесной характеристикой. В процессе развития фагот нередко солирует, вступает в диалог с вокальной партией и фортепиано, дублирует материал, допевая горестную вокальную партию (II часть) и в то же время развивается самосто-

ятельно, приобретая значимость в формообразовании. Таковы лирическая распевная тема (III часть), включение производного тематизма, суммирование интонаций предыдущих частей (III часть), реминисценции. Объединяющим фактором выступает начальный тон *f* в теме II части и начальный тон *f* в басу во вступлении к I части. В заключительных частях усиливается образно-драматургическое значение партии фагота – настроения горестных воплощаются в регистровом контрасте инструментальных партий (IV часть – тема-символ Музы и мученичества). Композитор воплощает образное содержание поэмы по-своему – не только мать оплакивает сына, но и ещё живой сын оплакивает мать и прощается, не надеясь с ней увидеться. В этом проявляется индивидуальная интерпретация композитором поэтического замысла<sup>13</sup>.

Партия фортепиано раскрывает углублённый подтекст содержания: медитация, возвращение к основной мысли через многократный повтор материала. Воплощена крайняя степень душевных мук, готовых вырваться наружу в момент вступления вокальной партии. Тема вступления обрамляет цикл, сжато очерчивая предстоящее развитие и возвращаясь к исходной точке отсчёта. Это символ бесконечного материнского горя, сопровождающего Ахматову всю жизнь. По определению композитора, «партия фортепиано метафизически во всей пьесе – символ звучания колокола, колокольности в её национально-этическом значении. Открываясь выдержанным “фа” в басу, в дальнейшем “раззванивается”, и в итоге падает в предельно-низкое “ля”», вместе с тем становясь более просветлённой... Использование педали способствует реализации этой идеи...»<sup>14</sup>.

Огромное значение партии фортепиано заключается в элементах психологической изобразительности – мелодика вступления близка интонациям колыбельной (опевание II–III–I ступеней). Хроматизированные пассажи (III часть, вступление) – изображают метель, зиму, грозное завывание ветра. Аккорды звучат то скорбно, то торжественно, хвалебно. Воплощением высшей материнской скорби становится траурный ритм (комбинация четверть с точкой – половинная), трансформированный в финале в назойливый четырёхдольный марш, вступающий в конфронтацию с трёхдольным метром.

Подлинной творческой находкой Е. Панченко становится принцип циклизации, основополагающим фактором которого выступает соотношение партий-участников. Трактовка фагота как вокального тембра пересекается с обогащением его партии чисто инструментальными находками. Тематическая концентрация, производность материала в ходе развития, включающая сложные контрапунктические преобразования мотивов (IV часть), принцип мелодической вторы между партиями меццо-сопрано и фагота, тематическая переключка с фортепиано в картине метели (III часть) подчёркивают сходство мыслей матери и сына. Кульминацией партии фагота становится постлюдия на материале темы панихиды – лаконичное композиторское напоминание о том, что героиня не одинока в своих переживаниях, и человек, о котором болит её израненное сердце, также страдает, осознавая трагизм вечной разлуки.

Творчество Анны Ахматовой занимает особое место в искусстве XX века<sup>15</sup>. Долгое время оставаясь по запретом как «упаднически-безыдейные», чуждые мировоззрению советского народа, её произведения открылись почитателям и в России, и за рубежом. Лирический тон юношеской поэзии, любовное содержание, элементы углублённой скорби находят нечастое воплощение в творчестве композиторов-современников Ахматовой. Новое осмысление культурно-исторических событий ушедшего столетия фокусирует исследовательский взгляд на трагическую сущность творчества поэтессы. Вероятно, академическое музыкальное искусство XXI века предложит множество образцов камерно-вокального жанра на стихи классической поэзии, а отдельные аспекты поэтического содержания ещё не единожды получают экспериментальное темброво-звуковое решение в камерно-вокальном жанре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Большое значение для обновления средств музыкального языка отечественной композиторской школы имеет творчество композитора, профессора СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова Сергея Слонимского, в классе которого Е. Панченко завершила аспирантский цикл обучения (2011–2014).

<sup>2</sup> «Валентина Андреевна по сей день является для меня индикатором настоящего, подлинного в искусстве и в жизни. Работа с текстами, предоставленными Валентиной Андреевной, для меня была ответственной до предела во всех отношениях», – говорит Е. А. Панченко (из личной беседы авторов статьи с Елизаветой Панченко).

<sup>3</sup> Премьера первоначального варианта цикла состоялась 5 марта 2008 года в музее «Ахматова – Серебряный век», после чего произведение исполнялось там же 11 июня 2008 года. Оба исполнения были приурочены памятным датам – дню памяти и дню рождения Анны Андреевны. Год спустя исполнение произведения было посвящено 120-летию со дня рождения поэтессы.

<sup>4</sup> Композиция частей цикла следующая: сложный период (I часть), свободная строфа с подобием двух предложений (II часть), простая двухчастная безрепризная форма (III и IV части), простая двухчастная с элементами повторности между предложениями и расширением второго предложения. Смысл повтора 1-й и 3-й фраз во II части – создание временного пространства, отражение событий, произошедших до начала повествования.

<sup>5</sup> Далее включаются новые тематические образования, родственные материалу предыдущих частей, мотивы-цитаты.

<sup>6</sup> Своеобразие темы III части заключается в том, что ей соответствует не первая, а вторая фраза поэтического текста. Тема II части (мотив проводится у фагота) обособлена от общей структуры части, концентрирует идею размышления, лирического воспоминания о сыне. В теме отсутствует микросинтаксическое членение, что связано с воплощением внутреннего диалога матери с сыном.

<sup>7</sup> Трихорд становится своего рода символом размышлений о судьбе русского поэта.

<sup>8</sup> Для отражения противоречия образного содержания во II части применяются два типа интонаций: песенные, близкие колыбельной, и контрастные им, диссонансирующие.

<sup>9</sup> Противопоставление диссонансирующих интонаций при обращении к сильным мира сего – ласковым, распевным интонациям, закруглённым диатоническим оборотам при обращении к сыну. К этой же образной сфере примыкает интонация восходящей ноты – «Яростный спорщик». В III части сочетаются изломанные ходы на б 2, ум 3, м 2 и распевные квинтовые, секстовые интонации, воплощающие боль и нежность.

<sup>10</sup> Асимметричный поэтический дольник III части постепенно оформляется в устойчивый трёхстопный анапест.

<sup>11</sup> Внимательное прочтение композитором текста проявляется в совпадении музыкальных и

поэтических кульминаций. Так, кульминация III части «Ты наш!» расположена в точке «золотого сечения». Особое значение в подготовке кульминации приобретает интонация восходящей сексты – традиционно романсовое средство выразительности. Интонация проходит несколько раз, при каждом проведении на полутон выше, и в итоге становится основой лирической кульминации. Тихая кульминация «Равнодушная» (III часть), напротив, основана на несовпадении поэтического и музыкального замысла – звучит распевная интонация со скачком на септиму.

<sup>12</sup> Важнейшее значение внутрислогового распева на слабом времени заключается в передаче мельчайших оттенков речи: горестный плач («Как под

тронным стою балдахином»), вздох, дрожь в голосе («И доспорился», «Он», «Бродяга»), нежное обращение к сыну («Мать зовёт»).

<sup>13</sup> Композитор сравнивает роль тембра фагота в цикле с функцией партии гобоя (Дудочки) в хоровой симфонии В. А. Гаврилина «Перезвоны». Это одухотворённый образ, наделённый человеческим дыханием и вокальным тембром звучания, но лишённый словесной характеристики.

<sup>14</sup> Из беседы с композитором.

<sup>15</sup> Укажем на такие произведения: Прокофьев С. С. Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано (1916); Слонимский С. М. Шесть романсов на стихи А. Ахматовой (1969), Десять стихотворений А. Ахматовой (1974).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений. Л.: Музыка, 1988. 352 стр.

2. Иванова Е. В. «You cannot leave your mother orphan» (к предыстории одной музыковедческой работы) // Песни цикад: сб. эссе и статей / сост. Л. В. Дубаков; Ярославское музыкальное училище (колледж) имени Л. В. Собинова. Ярославль, 2016. С. 11–13.

3. Попов В. С. Человеческий голос фагота. Инструмент и его история: проблемы педагогики и исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 378 с.

4. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Работы разных

лет: сб. ст.: в 2 т. СПб., 2011. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания С. 337–388.

5. Ручьевская Е. А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации // Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. СПб., 2011. Т. 2: О вокальной музыке. С. 91–134.

6. Vande Moortele, S. In Search of Romantic Form // *Music Analysis*, 2013. No. 32, pp. 404–431. DOI:10.1111/musa.12015.

7. Zavlunov D. Constructing Glinka // *The Journal of Musicology*. 2014. Vol. 31, No. 3, pp. 326–353.

8. Zohn S. The Baroque Concerto in Theory and Practice // *The Journal of Musicology*, Vol. 26 No. 4, Fall 2009, pp. 566–594. DOI: 10.1525/jm.2009.26.4.566.

## REFERENCES

1. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Vocal Compositions]. Leningrad: Muzyka, 1988. 352 p.

2. Ivanova E. V. “You Cannot Leave your Mother an Orphan” (k predystorii odnoy muzykovedcheskoy raboty) [“You Cannot Leave your Mother an Orphan” (Concerning the Prehistory of one Musicological Text)]. *Pesni tsikad: sbornik esse i statey* [The Song of the Cicadas: a Compilation of Essays and Articles]. Compiled by L.V. Dubakov; Yaroslavl L.V. Sobinov College of Music. Yaroslavl, 2016, pp. 11–13.

3. Popov V. S. *Chelovecheskiy golos fagota. Instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitelstva: dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [The Human Voice of the Bassoon. The Instrument and its History: Issues of Pedagogy and Performance: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 378 p.

4. Ruchyevskaya E. A. *Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka* [Thematicism

and Form in the Methodology of Analysis of Twentieth Century Music.]. *Raboty raznykh let: sb. statey: v 2 t. T. 1: Stat'i. Zаметki. Vospominaniya* [Works from Various Years: Compilation of Articles in 2 Volumes. Vol. 1: Articles. Notes. Memories]. St. Peterburg, 2011, pp. 337–388.

5. Ruchyevskaya E. A. *O metodakh pretvoreniya i vyrazitelnom znachenii rechevoy intonatsii* [Concerning the Methods of Implementation and the Expressive Meaning of Speech Intonation]. *Ibid. T. 2: O vokalnoy muzyke* [Volume 2: On Vocal Music]. St. Peterburg, 2011, pp. 91–134.

6. Vande Moortele S. In Search of Romantic Form. *Music Analysis*, 2013. No. 32, pp. 404–431. DOI: 10.1111/musa.12015.

7. Zavlunov D. Constructing Glinka. *The Journal of Musicology*. 2014. Vol. 31, No. 3, pp. 326–353.

8. Zohn S. The Baroque Concerto in Theory and Practice. *The Journal of Musicology*, Vol. 26 No. 4, Fall 2009, pp. 566–594. DOI: 10.1525/jm.2009.26.4.566.

**Вокальный цикл для меццо-сопрано, фагота и фортепиано  
«Черепки» Е. Панченко на стихи А. Ахматовой**

Вокальный цикл Елизаветы Панченко «Черепки» на стихи Анны Ахматовой – образец подлинно новаторского современного воплощения специфической речевой интонации с её мельчайшими эмоциональными оттенками, а также нестандартной трактовки солирующего инструментального тембра. Написанный для вокально-инструментального трио (меццо-сопрано, фагот, фортепиано), цикл в то же время остаётся вокальным по существу и природе тематизма. Черты сквозного развития в цикле, непрерывное обновление материала, свобода тематического развития, свойственные в большей степени инструментальным сочинениям, в то же время ориентируются на повышенное внимание к микросинтаксическим единицам поэтического и музыкального текста. Музыкальное содержание цикла изобилует характерными для музыки нынешнего и ушедшего столетий высочайшими достижениями в области лада, гармонии, фактуры, интонации. Уже в процессе репрезентации формируется диалог двух равноправных солистов – главных действующих лиц поэмы. Впервые в вокальной музыке фагот трактуется как тембр голоса, не имеющего словесной характеристики незримого персонажа. Композитор претворяет контртенденцию образного содержания первоисточника, скрытую в подтексте повествования: не только мать оплакивает несправедливо арестованного сына, но и ещё живой сын прощается с матерью, не надеясь увидеться с ней.

Ключевые слова: А. Ахматова, Е. Панченко, Л. Гумилёв, вокальный цикл, Поэма «Черепки», фагот, речевая интонация.

**A Vocal Cycle for Mezzo-Soprano, Bassoon and Piano “The Fragments”  
by Elisavieta Panchenko Set to Poems by Anna Akhmatova**

Elisavieta Panchenko’s vocal cycle “The Fragments” set to poetry by Anna Akhmatova presents an example of a genuinely innovative contemporary manifestation of a specific kind of intonation of speech with its minutest emotional tints, as well as a non-standard type of interpretation of the solo instrumental timbre. Written for a vocal-instrumental trio (mezzo-soprano, bassoon, piano), this is, nonetheless, a vocal cycle one in the essence and nature of its musical thematicism. The features of through development in the cycle, the continuous renewal of musical material, the freedom of thematic development peculiar for the most part to instrumental compositions – all of these are directed for the most part towards heightened attention to micro-syntactic units of the poetic and musical texts. The musical content of the cycle is abundant with fine achievements in the domains of mode, harmony, texture and intonation, characteristic to the music of the present and previous centuries. The dialogue of the two equitable soloists – the two dramatic characters of the poem – is already being formed during the process of the representation. For the first time in vocal music the bassoon is interpreted as being endowed with a vocal timbre, albeit not possessing verbal characteristics of an unperceived character. The composer implements a counter-tendency to the picturesque content of the source hidden in the implication of the narrative: not only does the mother mourn the loss of her unjustly arrested son, but also the son when still alive bids his mother farewell, without hoping to see her again.

Keywords: Anna Akhmatova, E. Panchenko, Lev Gumilyov, vocal cycle, the poem “Fragments,” bassoon, speech intonation.

**Иванова Екатерина Владимировна**  
ORCID: 0000-0001-5047-646X  
преподаватель теоретических дисциплин  
*E-mail: eka-yr@list.ru*

**Ekaterina V. Ivanova**  
ORCID: 0000-0001-5047-646X  
Teacher of music theory disciplines  
*E-mail: eka-yr@list.ru*

**Харин Максим Алексеевич**  
ORCID: 0000-0001-9792-8988  
кандидат технических наук,  
студент отделения духовых  
и ударных инструментов  
*E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com*

**Maksim A. Kharin**  
ORCID: 0000-0001-9792-8988  
Candidate of Technical Sciences  
Student at the Department for Wind  
and Percussion Instruments  
*E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com*

Ярославское музыкальное училище  
(колледж) им. Л. В. Собинова  
Ярославль, 150000 Российская Федерация

Yaroslavskoe muzykal’noe uchilishche  
(kolledzh) im. L. V. Sobinova  
Yaroslavl L. V. Sobinov Music College  
Yaroslavl, 150000 Russian Federation





С. С. СЫРВАЧЕВА

Хабаровский государственный институт культуры



УДК 782.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.128-136

## НА ЯЗЫКЕ ПОЛУПРАВДЫ: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ СЦЕНА ХАБАРОВСКА 1930-х ГОДОВ КАК ПЛАТФОРМА АНТИРЕЛИГИОЗНОЙ ПРОПАГАНДЫ

В музыкальном наследии советской эпохи – обширном, многообразном и полемически заострённом – интерес для исследователя представляют как шедевры, далеко не всегда вписывающиеся в рамки идеологических или иных регламентов, так и огромный массив творений, призванных этим регламентам предельно соответствовать, претворяя директивы в жизнь. Нацеленный на внешние стороны жизни социума, иллюстрирующий официально одобряемые или порицаемые явления в нём, этот пласт сочинений неизбежно вбирает в себя его противоречия. Постигание важнейших особенностей развития советского общества предполагает изучение источников, связанных с отражением этих особенностей в художественной продукции, вне зависимости от степени талантливости её создателей. Рассматриваемый в данной статье материал – рукопись клавира, архивные документы, публикации в прессе, касающиеся музыкально-театральной жизни Хабаровска 1930-х годов – имеет определённую научную и историческую ценность и впервые привлекается в качестве предмета специального исследования.

История музыкального театра Дальнего Востока России 1930-х годов знаменательна появлением первых композиторских опусов в жанрах музыкальной комедии и музыки к драматическому спектаклю. Сочинения, вышедшие из-под пера приезжих музыкантов – Н. Н. Менцера, Д. Д. Пекарского, С. И. Томбака – были созданы специально для постановки на дальневосточной сцене. Деятельность композиторов стимулировала острая потребность в обновлении репертуара Хабаровского театра музыкальной комедии, запланированного на конец сезона 1933–1934 годов символическую акцию – «театрализованный суд над репертуаром»<sup>1</sup>.

Перед руководством коллектива в следующем сезоне была поставлена задача «улуч-

шения художественной продукции театра»<sup>2</sup>. В протоколе общего собрания работников театра музыкальной комедии от 3 августа 1934 года зафиксирован факт приглашения «квалифицированных сил» из Сталинграда и Ростова для формирования коллектива. При этом сохранены рабочие места за «проверенными, преданными производству работниками»<sup>3</sup>. Декларировалось преодоление «полного разрыва между театральными организациями и обслуживаемым ими зрителем», однако главной целью репертуарной политики стала «борьба за нового зрителя»<sup>4</sup>, осуществляемая посредством идеологической пропаганды. Поставленные задачи соответствовали утвердившейся еще в 1920-е годы «агитационной» концепции искусства, в которой (в отличие от художественной концепции) «основной акцент был сделан на полное идейное преобразование человека» [4, с.13]. В качестве идеологически «работающей» выдвинулась, в числе прочих, антирелигиозная тема.

Борьба с церковью и религией в 1920–1930-е годы отличалась особой жестокостью и агрессивностью. Возглавлял эту борьбу с 1925 года Союз безбожников (с 1929 – Союз воинствующих безбожников). Дальний Восток России был вовлечён в антирелигиозную кампанию в начале 1920-х годов. И здесь пропаганда безбожия, проявлявшаяся поначалу в организации оскорбительных митингов в дни великих церковных праздников и распространении атеистической литературы, затем приняла репрессивные формы [9, с.159].

Безбожники использовали разнообразные методы борьбы, в том числе, например, уничтожение нотной литературы<sup>5</sup>. Они «...получили в свои руки мощный пропагандистский инструмент, который на тот момент не мог быть использован церковью: театр, радио и кино» [2, с. 38]. По широте охвата аудитории главенствующим видом музыкального театра в



рассматриваемый период была оперетта, массовое увлечение которой началось в России несколькими десятилетиями ранее [13, с. 16].

За месяц до премьеры в Краевом театре музыкальной комедии антирелигиозного спектакля «Миллион Антониев», состоявшейся 20 ноября 1938 года, на страницах «Тихоокеанской звезды» была размещена статья Б. Кандидова «Шпионы в рясах», опубликованная ранее в центральном периодическом издании. Православные клирики вкупе со «служителями различных культов» обвинялись в связях с западными фашистскими и антисоветскими организациями, оказании поддержки «троцкистам» и «бухаринцам» и разного рода вредительстве. Поражающее воображение «факты», приведённые автором, свидетельствуют о подрывной деятельности церкви и подводят к выводу: «Правильно поставленная антирелигиозная работа помогает укреплению нашей обороноспособности и боевой мощи»<sup>6</sup>. Примерно в это же время «Тихоокеанская звезда» сообщила о намерении членов Союза безбожников Биробиджана «разоблачить подрывную контрреволюционную работу сектантских проповедников и еврейских религиозных националистов»<sup>7</sup>.

Ко времени обращения Дмитрия Давыдовича Пекарского к пьесе Г. Я. Градова<sup>8</sup> и В. Орлова<sup>9</sup> «Миллион Антониев» в его творческом портфеле<sup>10</sup> уже имелась оперетта «Ки-сань» (1935), написанная для Хабаровского театра музыкальной комедии. Параллельно велась работа над завершением оперы «Маскарад» по драме М. Ю. Лермонтова, а также вызревал замысел оперетты «Рядом с тобой» и оперы по роману А. А. Фадеева «Разгром»<sup>11</sup>. Выбор Пекарским литературного первоисточника обусловлен не только его популярностью в театральных кругах, но и работой дальневосточного коллектива под началом артиста и режиссёра драмы Б. М. Дмоховского, возглавившего в 1937 году театр в Хабаровске. Ранее Дмоховский осуществил постановку пьесы Градова и Орлова силами Ленинградского передвижного театра «Комедия» сразу после её публикации издательством Центрального совета Союза воинствующих безбожников (СВБ) СССР в 1931 году<sup>12</sup>.

Исполнитель главной роли Н. К. Черкасов, вышедший на сцену в постановке Ленинградской «Комедии» более двухсот пятидесяти раз, главным достоинством спектакля считал его агитационную силу [12]. Антирелигиозная про-

паганда в пьесе осуществляется через очернение религиозного чувства изнутри: практически все персонажи, будучи членами церкви, парадоксально совмещают свою «веру» с безверием, вероломством, алчностью, порочностью, законопреступными действиями, не испытывая при этом и малейших угрызений совести. Критика церковного устава и самого вероучения от имени действующих лиц отсутствует, нет её и в авторских ремарках. По замыслу драматургов, именно при обсуждении персонажами пьесы очередной газетной статьи, написанной их единомышленником, «проклятым безбожником», выявляется тщательно скрываемое отношение иерархов к вере: «1-й кардинал: Они губят веру, а вместе с верой погибнем и мы. 3-й кардинал: На наш век хватит, монсеньоры, а после нас – хотя потоп» [5, с. 55].

Именно такая «вера» служит для одних средством самооправдания, для других – одурачивания. Наловчившийся выдавать себя в кошунственном маскараде за католического пастора, преуспевающий «капиталист» и убийца в одном лице, Байуотерс беспрепятственно возрастает во зле, подобно гётевскому Рейнеке-лису. Такое соединение преподносится как вполне привычное и даже органичное. Изумлённому свидетелю условно разворачивающихся в США событий внушается установка на восприятие религии как социально опасного явления вне зависимости от конфессии и места действия. Вердикт от СВБ авторы вкладывают в уста морализирующего Байуотерса: «Святой церкви нельзя терять таких людей, как я. На мелких жуликах, как вот эти славные ребята, она далеко не уедет. Ей нужны мы, может быть, убийцы и бандиты, но предприниматели широкого размаха, коммерсанты, без страха и без совести, громилы в мировом масштабе...» [5, с. 61].

Композитором была воспринята атеистическая и антиклерикальная установка драматургов. Сохранился черновик клавира музыкальной комедии Пекарского<sup>13</sup>, включающей в себя 19 номеров, в том числе несколько незавершённых. О том, что литературный первоисточник не подвергся существенной переработке, кроме заключительной части, можно судить по предваряющим музыкальные номера последним словам «прозы», вписанным в клавиру. Они буквально совпадают с соответствующими фрагментами текста пьесы в подавляющем большинстве случаев. Текст вокальных

номеров (сомнительного качества) был сочинён специально для этой музыкальной комедии, на что указывает надпись в клавире: «стихи Марской».

Своего рода квинтэссенцией церковного начала в музыке призваны служить три номера: инструментальный «Хорал. Мелодрама Патера» (№ 3), женский хор «Хвалите Бога» (№ 10) и фрагменты финала II действия (№ 14). Подражая органному прелюдированию, Пекарский использует в «Хорале» аккордовый склад с удалённой в низкий регистр линией баса, строгую ритмику (построение изложено половинными длительностями, встречается пунктир). Предложения завершаются автентическими каденциями, содержат внутритональный и модуляционный хроматизм. Хоральность здесь сочетается с маршевостью, и в целом характер музыки можно было бы определить как патетический, однако эмоциональный тонус этого 23-тактового построения в тональности *c moll* конкретизирует ремарка *orgie*. В исполняемой «оргиастично» музыке запечатлён экзальтированный образ религиозного фанатика.

Представление о церковно-музыкальной стилистике, бытовавшее в сознании музыкантов 1930-х годов, отражено в книге А. К. Копосова «Против церковщины в хоровом пении» (1937). Её содержание косвенно было рассмотрено и получило адекватную оценку в исследовании А. Л. Маклыгина [7]. Мы не располагаем сведениями, подтверждающими знакомство Пекарского с этой работой, однако среди описанных Копосовым приёмов, автоматически попавших в ««прейскурант» антинародных средств», в музыкальной комедии «Миллион Антониев» можно обнаружить следующие: «многократная повторность аккордов («дьячково топтание»)), «остановки на аккорде в мелодическом положении терции», «строго выдержанное хоральное изложение», «силлабичность в распеве текста» [7, с. 139–144]. Почти все перечисленные приёмы содержатся в заключительных тактах хора «Хвалите Бога» (пример № 1).

Писателями-безбожниками тиражировалась идея о противопоставлении науки и религии как двух взаимоисключающих форм общественного сознания. Вслед за первоисточником эта идея затронута в музыкальной комедии Пекарского. Композиционным центром музыкальной комедии является масштабный финал II

Пример № 1

Д. Д. Пекарский.

«Миллион Антониев». Женский хор «Хвалите Бога» (№ 10)



действия (№14) с участием хора, где Байуотерс устраивает некий «фокус» с самовозгоранием свечей, используя для этого химические вещества. Об использовании этих веществ известно только самому Байуотерсу, его поделнице Мэг («избраннице») и зрителю. Для остальных же участников действия самовозгорание происходит в результате продолжительной молитвы. Уровень эмоционального напряжения в финале, включающем в себя несколько разделов (Встреча «избранницы», Проповедь Байуотерса, Обращение к «избраннице», Молитва «избранницы», Реакция на чудо), постепенно возрастает. Об этом свидетельствуют реплики хора и отдельных персонажей «Мне страшно», грозное воззвание Байуотерса «Изыди!», обильное использование традиционных нагнетающих напряжение средств – хроматических пассажей, гармонии уменьшённого вводного септаккорда. Кульминацией становится молитва «избранницы», представляющая собой мелодекламацию на фоне проводимой в оркестре темы сольного номера, звучащей ранее с текстом «Святою быть я должна, вот так штука...» (№12).

Сцена создаёт видимость опровержения религиозного знания посредством знания научного, обличения духовных лиц (в лице Байуотерса и Мэг) и мирских людей, в той или иной форме свидетельствующих о чуде<sup>14</sup>. К использованию данных науки авантюрист Байуотерс прибегает, чтобы продемонстрировать бесплодность молитвенных воззваний верующих, с одной стороны, и возможность спекуляций духовенства на вере людей в чудо – с другой. Эта линия работы антирелигиозников по «разоблачению чудес религии» была продолжена в послевоенное время на организованных комсомольцами вечерах химии, физики и биологии с демонстрацией опытов [10, с. 184].

Современник авторов «Миллиона Антониев», святитель и доктор медицины Лука Крымский (В. Ф. Войно-Ясенецкий) ряд своих трудов посвятил проблеме соотношения научного и религиозного знания. В работе «Наука и религия», насыщенной внутренней полемикой с безбожниками, он пишет, что «... в вопросе о чуде не может быть принципиального противоречия между наукой и религией (может быть лишь вопрос о реальности или вымышленности данного чуда, но это уже вопрос другого порядка)» [1, с. 26–27]. Главную причину доверия граждан СССР аргументации безбожников святитель Лука видит в религиозной неграмотности населения. Об этом он упоминает неоднократно на страницах своей работы: «Полузнание – бич нашего времени...» [там же, с. 15]; «так как сейчас Евангелие достать нигде нельзя, то здесь смело выдаётся за евангельское учение то, что с Евангелием несовместимо» [там же, с. 50]; «даёт ли это кому право вместо библейского учения выдавать за него нечто иное, достойное осмеяния?» [там же, с. 66]; «у многих антирелигиозных писателей отсутствует этот религиозный опыт в прошлом (если не смешивать с ним формальную, обрядовую сторону религии), и уже потому неосновательны их нападки на религию в её чистом виде» [там же, с. 23].

Одной из ключевых в музыкальной комедии является *идея маскарада*, реализуемая в развитии не только образа главного персонажа, но и прочих действующих лиц. Непосредственно акту перевоплощения Байуотерса посвящена сцена из I действия (№ 5), решённая композитором как декламация на фоне звучащей музыки. После нескольких энергичных тактов, в которых обыгрывание доминантсептаккорда и тонического трезвучия с секстой передаёт внутреннее ликование авантюриста и его решимость к осуществлению преступного замысла, следует раздел, построенный на развитии маршевой «темы стражей закона» из хора полисменов (№ 6), иллюстрирующего вхождение Смотрителя и Часового в камеру заключённого. Завершается сцена эпизодом, построенном на материале звучащей ранее «Мелодрамы Патера» (№ 3), в котором переодетый Байуотерс предстаёт в облике предварительно связанного и избитого им Патера. Примечательно в данном примере то, что хоральная тема Патера проводится в первоначальном, а не трансфор-

мированном виде (как можно было бы ожидать в связи с перевоплощением), что указывает на некую взаимозаменяемость социальных ролей Патера и Байуотерса. Тема звучит в сочетании с квазицитатой из Священного Писания: «...И ты пройдешь сквозь эту железную дверь в светлой одежде праведника».

Мысль о несоответствии одеяния внутреннему состоянию героя в тексте либретто подчёркивается неоднократно: «И в сутане ловчей воровать. / Бог – защитник, и ангелов рать»; «В этой сутане, в ангельском сане / В ад ему не попасть» (№ 9, Дуэт Мэг и Байуотерса). Так, кружащимися в романтическом вальсе бандитом и любительницей кокаина, его любовницей, идея маскарада в ироническом ключе распространяется далеко за пределы мира людей. В своём сольном номере (№ 12) переодетая «древнехристианской мученицей» Мэг приоткрывает маску и демонстрирует публике искренние «страдания»: «Не пей вино, не кури, голодай, / По целым дням святую здесь изображай!» (ремарка «Плачет»).

Внешний характер благочестия Старботль, участницы «общины по спасению душ» раскрывается в её дуэте с Байуотерсом (№ 13). Питающая непреодолимую страсть к ряженому Патеру, 55-летняя богатая вдова Старботль становится участницей любовного треугольника. Оставшись наедине с предметом своей страсти, она неожиданно проявляет себя напористой «соблазнительницей»: её партия в дуэте содержит широкие скачки, в том числе тритоновые, ходы на несколько широких интервалов подряд в восходящем направлении, танцевальные ритмоформы и т. п.

К центральным идеям музыкальной комедии, педалируемым её создателями, относится *идея смешения духовного и коммерческого* в высказываниях и поступках персонажей. Название пьесы – «Миллион Антониев» – акцентирует финансово «прибыльную» сторону дела поточного производства и продажи икон. Показателен следующий диалог: «1-я секретарша: ... По какой линии прикажете вести это дело, святой отец, по духовной или по коммерческой? ... Байуотерс: Мы поведём это дело по смешанной линии, дитя моё. В сущности, от духовного дела до коммерческого – один шаг» [5, с. 48–49].

Нередко это смешение двух сфер происходит с использованием метода гротеска. В дуэте Байуотерса и Патера (№ 4), пришедшего в тюрьму



к осуждённому на казнь преступнику, легковесный характер музыки в жанре польки и слащаво-циничный словесный текст от лица священника резко не соответствуют драматической ситуации. Авторы оперетты устами Байуотерса разоблачают, по их замыслу, корыстолюбие духовенства, приписывая его действиям в лице Патера стремление к личной выгоде: «...хотите ещё взять, хоть большего ждать не могли», «получишь теперь высокий сан». «Смиренно» вторя Байуотерсу в «дуэте согласия», вылепленный антирелигиозниками образ Патера откровенен: «Добром вспоминать будем вас. ... Прошу вас, умрите для нас».

Другая характерная для церковной жизни ситуация, связанная с пожертвованием материальных средств в пользу церкви, также подаётся сквозь призму личной заинтересованности персонажа и имеет криминалистическую подоплёку. Любовные притязания Старботль, владелицы фабрики по изготовлению икон, будучи главной причиной громадных пожертвований в пользу церковной общины, фактически лишают её состояния, отписанного Байуотерсу, а затем и жизни. Так, внешне типичные ситуации – появление духовного лица в камере осуждённого, выплата пожертвований на нужды церкви получили негативное внутреннее наполнение, которое по причине религиозной неграмотности населения и мощного комплексного воздействия антирелигиозной пропаганды воспринималось публикой 1930-х годов как тоже вполне типичное.

Такое сочетание в контексте всего произведения можно рассматривать как частное проявление феномена «полуправды». На данном феномене акцентирует внимание Н. Г. Шахназарова, характеризуя сознание, искусство и быт советских граждан 1930-х годов: «Проницательность Сталина как диктатора, как создателя тоталитарного государства заключалась в том, что он использовал простейший и примитивный приём – не обыкновенную откровенную ложь, а полуправду. И не ошибся. Зёрна правды, конкретные факты, реальность которых было невозможно оспорить ... позволяли манипулировать сознанием так, как было необходимо власти, и прикрывать ими огромный массив лжи. В этом смысле полуправда – более страшное оружие, чем очевидная ложь» [14, с. 102]. В подобных «обличительных» сочинениях неизменно присутствует полуправда как особый язык, как

способ показа абсурдности обличаемых сторон жизни общества.

Оперетта Д. Д. Пекарского «Ки-сань» на либретто С. М. Бытового, открывшая перечень написанных для дальневосточной сцены музыкальных комедий, демонстрирует типичный для безбожников подход к религии как средству утверждения жестокой «власти поработителей»<sup>15</sup>. М. Нильский разъясняет: «Режиссируя постановку “Ки-сань”, я шёл по двум линиям. Первое – показать реально гнетущее положение крестьян японской Кореи и второе – высмеять традиционно-религиозную дикость, на которую в своей агитации опирается вся та подлая свора, эксплуатирующая и терроризирующая корейское крестьянство, показать революционные шаги трудящихся Кореи»<sup>16</sup>. О выражении антирелигиозных идей средствами музыки в этой оперетте говорить невозможно, так как на сегодняшний день исследователи не располагают нотным текстом<sup>17</sup>. Сценическая жизнь оперетты оказалась недолгой вследствие начавшейся в 1937 году депортации корейского населения с территории Дальневосточного края.

Подводя итоги сказанному, отметим, что антирелигиозной пропагандой пропитана значительная часть театральной продукции 1930-х годов, предназначенной для постановки на профессиональной и любительской<sup>18</sup> сценах края. Требованию времени совершать идеологические нападки на религию, включая различные виды культа, подчинилась не только музыкальная комедия.

Если же попытаться проникнуть в тайну жизнеспособности произведения искусства вообще и музыкальной комедии Пекарского в частности, то выяснится, что канувшая в лету идеология, пронизывающая каждую строку нотного и словесного текста «Миллиона Антониев» и подобных ему сочинений, фактически подменяла собой содержание, но это окажется здесь не единственной проблемой. И художественными достоинствами музыки (по словам рецензента, в сочинении Пекарского «интересной и содержательной»<sup>19</sup>) покрыть зияющие в том же содержании «пустоты» невозможно, даже если речь идёт о развлекательном жанре. Связь искусства и религии отнюдь не сводится к сюжетно-образным заимствованиям или, напротив, антирелигиозной пропаганде. Исходя из этимологии слов «религия» (в переводе с латинского – воссоеди-



нение) и «искусство», именно в произведении искусства можно увидеть посредника в особом пространстве идеальных отношений человека и Всевышнего: «Человек-зритель, вступая во внефункциональное отношение с произведением искусства как нефункциональной вещью, также имеет конечную цель, не связанную с утилитарной полезностью, данной в повседневном опыте, а призванную внести целостность и единство как в сенсорную жизнь его плоти с её потребностями, так и в мир его психических переживаний. И то и другое достигается выведением конечных потребностей плоти и души в бесконечный мир Духа» [6, с. 9]. Согласно предложенной концепции антирелигиозная тематика произведений искусства вынуждает эти произ-

ведения вступать в противоречие с собственной природой.

Используемый в пропагандистской литературе способ показа «классового врага», при котором его облик произвольно «дорисовывался» негативными штрихами, был воспринят и искусством, позволяя сохранить иллюзию «реалистического» изображения. Этот «язык полуправды» близок в основе своей гротескному искажению явлений действительности. При идеологически выдержанном подходе автора искажённый образ претендует на точное соответствие оригиналу, игровое начало нивелируется. Таковы созданные драматургами и композитором образы церковных служителей и жертвователей.

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: В борьбе за нового человека: доклад от 12 марта 1934 года [автор не указан] // Российский государственный исторический архив Дальнего Востока (РГИА ДВ). Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 18. Л. 78. «Театрализованный суд» призван был имитировать распространённую в 1920–1930-е годы процедуру партийной чистки на художественном материале. Впервые форма общественного суда была использована Вс. Э. Мейерхольдом в 1924 году по отношению к творчеству А. Н. Островского. Далее такого рода суды внедрялись в практику производственных совещаний РАПМа, одно из которых (23 марта 1931 года) представляло собой «Суд над творчеством М. Ф. Гнесина» [3, с. 118].

<sup>2</sup> Объяснительная записка к отчёту о деятельности Краевого музыкального театра за 1934 год // РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 25. Л. 74.

<sup>3</sup> Копия протокола общего собрания работников театра музыкальной комедии от 3 августа 1934 года // РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 46. Л. 18.

<sup>4</sup> В борьбе за нового человека // РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 18. Л. 78.

<sup>5</sup> Опишем лишь один показательный случай. Из докладной записки заведующего Отделом культуры и пропаганды ленинизма ЦК ВКП(б) А. И. Стецкого следует, что Книготорговым объединением были разосланы «...в октябре 1934 г. в закрытом порядке 15 краевым отделениям для бесплатной передачи Музыкальным техникумам посылки нотной литературы из национализированного фонда старых изданий», однако «... наряду с доброкачественными засланы черносотенные ноты и ноты религиозного содержания...», в связи с чем руководству Книжного объединения государственных издательств был объявлен выговор и предложено немедленно «ликвидировать

контрреволюционную и устарелую» литературу [8, 121–122].

<sup>6</sup> Кандидов Б. Шпионы в рясах // Тихоокеанская звезда. 1938. 21 октября.

<sup>7</sup> Конференция безбожников // Тихоокеанская звезда. 1938. 11 августа.

<sup>8</sup> Драматург Г. Я. Градов (Никитинский), выступавший под псевдонимом Деда-безбожника, специализировался на антирелигиозной тематике.

<sup>9</sup> Полные инициалы Орлова установить не удалось.

<sup>10</sup> О жизни и творчестве Д. Д. Пекарского на Дальнем Востоке известно немного: «Композитор Д. Пекарский связал свою деятельность с крупнейшими дальневосточными городами – Хабаровском и Владивостоком, работая в качестве главного дирижёра Хабаровского театра музыкальной комедии и оркестра Владивостокского радиокомитета. Он – автор ряда произведений для фортепиано, струнного квартета, оперетт» [11, с. 3].

<sup>11</sup> Из опубликованной заметки о творческих планах композитора Д. Д. Пекарского (Над чем работает композитор Д. Д. Пекарский // Тихоокеанская звезда. 1938. 20 декабря).

<sup>12</sup> В 1933 году сочинение Г. Градова и В. Орлова «Миллион Антониев» было переиздано издательством «ВСЕКДРАМ».

<sup>13</sup> На титульном листе черновика указано: «Два клавира и оркестровка», однако на сегодняшний день библиотека театра располагает только рукописью клавира в двух экземплярах.

<sup>14</sup> Авторы, очевидно, намекают на Чудо схождения Благодатного Огня, совершающееся ежегодно в Иерусалиме в храме Гроба Господня в праздник Светлого Христова Воскресения.

<sup>15</sup> Для сравнения напомним текст на экране («Господи, вразуми непокорных!») в фильме С. М. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925), являющийся единственной репликой от лица священника.

<sup>16</sup> К постановке дальневосточной оперетты «Ки-сань». Слово мастерам спектакля (М. Нильский, М. Цибаровский, Н. Пальмов, Д. Пекарский) // Тихоокеанский комсомолец. 1935. 26 апреля.

<sup>17</sup> Из сохранившихся материалов имеется буклет к спектаклю «Ки-сань» с кратким изложением содержания (РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1. Д. 46. Л. 26-б) и

газетные статьи с описанием некоторых важных деталей работы над музыкой.

<sup>18</sup> Так, в одной из газетных заметок упомянуто о выступлении в городе Комсомольске-на-Амуре народного драматического кружка из стойбища Хунгари, поставившего пьесу «Старый и новый быт» в трёх действиях: «Шаманство», «Свадьба», «Комсомол в борьбе с шаманством» (Театр из стойбищ Хунгари // Тихоокеанский комсомолец. 1935. 11 марта).

<sup>19</sup> Семёнов Б. «Миллион Антониев» // Тихоокеанская звезда. 1938. 1 декабря.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Наука и религия. М.: ОБРАЗ, 2007. 192 с.

2. Булавин М. В. Методы антирелигиозной пропаганды в деятельности Союза воинствующих безбожников на Среднем Урале // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 5 (11). Ч. 4. С. 36–42.

3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.

4. Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 40 с.

5. Градов Г. Я., Орлов Вл. Миллион Антониев: пьеса в 4 д. М.: Центральный совет Союза воинствующих безбожников СССР, 1931. 64 с.

6. Жуковский В. И., Копцева Н. П. Религия и произведение искусства // Вестник Красноярского государственного университета, 2006, № 10. С. 3–10.

7. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма. Казань: Казанская гос. консерватория, 2000. 311 с.

8. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост.

Л. В. Максименков. М.: Международный фонд «Демократия», 2013. 864 с. (Россия. XX век. Документы).

9. Пряженникова М. В. Пропаганда безбожия в Восточном Забайкалье в 1920–1930-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. №12 (26). Ч. 2. С. 158–162.

10. Слезин А. А. Комсомол против религии: метаморфозы 1950-х годов // Там же. 2016. № 9 (71). С. 183–187.

11. Соломонова Н. А. Размышляя о юбилее... // Музыкальная культура Дальнего Востока: мат. региональной науч.-практ. конф., посвящ. 40-летию дальневосточной организации Союза композиторов России. Вып. 2. Хабаровск: Хабаровский государственный институт искусств и культуры, 2001. С. 3–12.

12. Черкасов Н. К. Записки советского актера. М.: Искусство, 1953. 386 с.

13. Чистова Т. Ю. Тенденции развития оперетты в советской культуре: 1930–1950-е гг.: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2012. 20 с.

14. Шахназарова Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Индрик, 2001. 128 с.

## REFERENCES

1. Arkhiepiskop Luka (Voyno-Yasenetskiy). *Nauka i religiya* [Science and Religion]. Moscow: OBRAZ, 2007. 192 p.

2. Bulavin M. V. *Metody antireligioznoy propagandy v deyatel'nosti Soyuzov voinstvuyushchikh bezbozhnikov na Srednem Urale* [Methods of Anti-Religious Propaganda in the Activities of the Militant Atheists' Union of the Mid-Urals Region]. *Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [The Historical, Philosophical, Political and

Legal Sciences, Culturology and Art Studies. Questions of Theory and Practice]. 2011, No. 5 (11), Part 4, pp. 36–42.

3. Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoj muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [The Year 1948 in Soviet Music. Documented Research]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 456 p.

4. Vlasova E. S. *Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda. Bor'ba agitatsionnoy i khudozhestvennoy kontseptsiy: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Soviet Music of the Stalin Period. The

Struggle between Ideological and Artistic Conceptions: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010, 40 p.

5. Gradov G. Ya., Orlov V. I. *Million Antoniev: p'esa v 4 d.* [A Million Anthonies: Play in 4 Acts]. Moscow: Tsentral'nyy sovet Soyuzo voinstvuyushchikh bezbozhnikov SSSR, 1931. 64 p.

6. Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. *Religiya i proizvedenie iskusstva* [Religion and Works of Art]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Krasnoyarsk State University]. 2006, No. 10, pp. 3–10.

7. Maklygin A. L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya. Stanovlenie professionalizma* [Musical Cultures of the Central Volga Region: The Formation of Professionalism]. Kazan: Kazan State Conservatory, 2000. 311 p.

8. *Muzyka vmesto sumbura: Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991* [Music Instead of Confusion: Composers and Musicians in the Soviet Union. 1917–1991]. Compl. by L. V. Maksimenkov. Moscow: Mezhdunarodnyy fond «Demokratiya», 2013. 864 p. (Rossiya. XX vek. Dokumenty [Russia. The 20th Century. Documents]).

9. Pryazhennikova M. V. *Propaganda bezbozhiya v Vostochnom Zabaykalye v 1920–1930-kh gg.* [Propaganda of Atheism in the Eastern Trans-Baikal Region in the 1920s and 1930s]. *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskoye i yuridicheskoye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal

Sciences, Culturology and Art Studies. Questions of Theory and Practice]. 2012, No. 12 (26). Part 2, pp. 158–162.

10. Slezin A. A. *Komsomol protiv religii: metamorfozy 1950-kh godov* [The Communist Youth League against Religion: the Metamorphoses of the 1950s]. *Ibid.* 2016, No. 9 (71), pp. 183–187.

11. Solomonova N. A. *Razmyshlyaya o yubilee* [Reflecting on the Anniversary]. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka: mat. regional'noy nauch.-prakt. konf., posvyashch. 40-letiyu dal'nevostochnoy organizatsii Soyuzo kompozitorov Rossii* [Musical Culture of the Far East: Materials of the Regional Scholarly-Practical Conference Commemorating the 40th Anniversary of the Establishment of the Far Eastern Section of the Composers' Union]. Issue 2. Khabarovsk: Khabarovsk State Institute of the Arts and Culture, 2001, pp. 3–12.

12. Cherkasov N. K. *Zapiski sovetskogo aktera* [Notes of a Soviet Actor]. Moscow: Iskusstvo, 1953. 386 p.

13. Chistova T. Yu. *Tendentsii razvitiya operetty v sovetskoy kul'ture: 1930–1950-e gg.: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Trends in the Development of Operetta in Soviet Culture: from the 1930s to the 1950s: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Moscow, 2012. 20 p.

14. Shakhnazarova N. G. *Paradoksy sovetskoy muzykal'noy kul'tury. 30-e gody* [The Paradoxes of Soviet Musical Culture. The 1930s]. Moscow: Indrik, 2001. 128 p.

### На языке полуправды:

#### музыкально-театральная сцена Хабаровска 1930-х годов как платформа антирелигиозной пропаганды

Статья посвящена изучению пропагандистских идей и методов отечественного искусства 1930-х годов на примере музыкальной комедии Д. Д. Пекарского «Миллион Антониев». Потребность в обновлении репертуара Хабаровского театра музыкальной комедии способствовала обращению дальневосточного композитора к изданию Союза воинствующих безбожников и возникновению музыкально-театрального сочинения, максимально соответствующего утвердившейся десятилетием ранее агитационной концепции искусства (понятие Е. С. Власовой). Воспринявший антирелигиозную и антиклерикальную установку композитор реализует заложенные в литературном первоисточнике идеи: опровержения религиозного знания посредством научного знания, маскарада как образа жизни и служения верующих клириков и мирян, смешения духовного с коммерцией и политикой. Анализ отдельных сольных и хоровых номеров музыкальной комедии Пекарского показал, что образы церковных служителей и жертвователей, представленных «классовыми врагами», гротескно искажены, дополнены негативными штрихами, при этом сохранена иллюзия реалистичности изображения. При таком подходе обнаруживается феномен полуправды, позволявший власти в рассматриваемый исторический период воздействовать на сознание граждан. Современное гуманитарное знание включает в себя концепции, согласно которым антирелигиозная тематика произведений искусства вынуждает эти произведения вступать в противоречие с собственной природой, препятствуя их жизнеспособности.

**Ключевые слова:** Д. Пекарский, музыкальная комедия «Миллион Антониев», Хабаровский театр музыкальной комедии, антирелигиозная пропаганда в искусстве, советское искусство, агитационное искусство, музыкальный гротеск.



**In the Language of Half-Truth:  
the Musical-Theatrical Scene of Khabarovsk in the 1930s  
as a Platform of Anti-Religious Propaganda**

The article is devoted to the study of the propagandist ideas and methods of Russian art in the 1930s on the example of D.D. Pekarsky's comedy "A Million Antonys." The need for a renewal of the repertoire of the Khabarovsk Theater for Musical Comedy caused the composer from the Russian Far-East to turn to the publications of the Union of Militant Atheists and to create a musical-theatrical composition corresponding to the greatest degree to the agitational conception of art (to use the term of E.S. Vlasova) which had been established a decade earlier. The composer who has accepted the anti-religious and anti-clerical paradigm manifests in his music the ideas set forth in the literary source: refutation of religious knowledge by means of scientific knowledge, evaluating the way of life of religious clerics and parishioners as being a masquerade, and the amalgamation of the spiritual element with commerce and politics. Analyses of separate solo and choral numbers from Pekarsky's musical number show that the portrayal of the church vergers and benefactors presented as "class enemies," being grotesquely distorted, is endowed with negative traits, at that, the illusion of the reality of presentation being preserved. Such an approach reveals the phenomenon of half-truth, making it possible for the government in the apprehended historical period to impact the consciousness of the citizens. Present-day humanitarian knowledge includes in itself concepts, according to which the anti-religious subject matter of works of art compels these works to contradict their own inner nature, impeding their artistic viability.

**Keywords:** D. Pekarsky, the musical comedy "A Million Antonys," the Khabarovsk Theater for Musical Comedy, anti-religious propaganda in art, Soviet art, agitational art, musical grotesque.

**Сырвачева Светлана Сергеевна**

ORCID: 0000-0002-0008-9258

старший преподаватель кафедры  
искусствоведения, музыкального образования  
и искусства эстрады

*E-mail: fotin\_s@mail.ru*

Хабаровский государственный институт культуры  
Хабаровск, 680045 Российская Федерация

**Svetlana S. Syrvacheva**

ORCID: 0000-0002-0008-9258

Senior Faculty Member at the Department  
of Art Studies, Musical Education  
and Popular Art

*E-mail: fotin\_s@mail.ru*

Khabarovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury  
Khabarovsk State Institute for Culture  
Khabarovsk, 680045 Russian Federation





А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова



УДК 78.01+378

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.137-142

## ПРОЕКТ ПРЕПОДАВАНИЯ ОБЩИХ ДИСЦИПЛИН В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ

В связи с Болонским процессом в сфере российского высшего образования повсеместно вводятся формы модульного обучения. Этими формами резонно воспользоваться для реорганизации преподавания цикла музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин в вузе, а в идеале и с подключением других гуманитарных предметов. Дополним это соображениями о *контекстуальных* представлениях, которые давно и прочно вошли в образовательный обиход, а также идей *интертекстуального* подхода, который в последнее время получает всё более широкое распространение.

Плодотворность названных инструментальных методов вузовского обучения резко ограничена их сугубо поверхностным и зачастую весьма формальным истолкованием. Рассмотрим эту проблему с точки зрения преподавания в музыкальных вузах.

Одной из задач высшего музыкального образования помимо специальной подготовки является обеспечение широкого общемузыкального и гуманитарного кругозора. Однако круг дисциплин, призванных её осуществлять, в нынешнем виде страдает полной разобщённостью: музыкально-исторические и музыкально-теоретические предметы, изучение истории искусства, взятого в целом, а также общественные науки, ведутся вне какой-либо связи между собой.

Для того, чтобы преодолеть эту раздробленность, нужен связующий момент, положенный в основу всех основных курсов. Таковым может стать *принцип историзма*. Под ним в данном случае подразумевается освоение всего цикла в параллельном, синхронном развёртывании материала – от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе. Это позволит студенту получить законченное, комплексное представление о целостном и последовательном развитии музыкально-исторического процесса в его связях с процессами общехудожественными и общеисторическими.

Относительно легко осуществить подобные преобразования в изложении *музыкально-исторических дисциплин*, для чего необходимо преодолеть традицию раздельного преподавания истории отечественной и зарубежной музыки. Сложность заключается в распределении нагрузки преподавателей соответствующего профиля. Но можно предусмотреть попеременное чтение лекций, и в данном случае использование системы модульного обучения может сыграть свою позитивную роль. Хотя, конечно, предпочтительнее изучение национальных музыкальных культур в их взаимодействиях, что требует определённой переориентации педагогических кадров.

Жёсткая профилизация *музыкально-теоретического цикла* (сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений и т. д.) усложняет его трансформацию на исторической основе. Необходимо отрешиться от категорического разграничения этого цикла на самостоятельные дисциплины и вернуться к изначальному, общеродовому понятию *теория музыки*. Только на такой основе возможен охват музыкально-теоретической проблематики той или иной эпохи в её целостном виде с комплексным анализом всех необходимых компонентов – от мелоса и ритма до фактуры и оркестровки, от гармонии и полифонии до драматургии и архитектоники.

Этот путь ведёт к целостному изучению музыкального стиля, который вбирает в себя различные средства и приёмы (принципиально нового здесь нет, поскольку всестороннее рассмотрение музыкального языка когда-то практиковалось в консерваториях в курсе под названием *сочинение*). Реальность предлагаемого проекта подтверждается существованием анализа музыкальных произведений как дисциплины синтезирующего характера, сводящей воедино многие компоненты технологии.

Изменения в цикле не увеличат загрузки студентов. Сумма часов, планируемая по ны-

нешним учебным планам на все музыкально-теоретические предметы, равномерно делится на четыре года. Распределение учебного времени по предметам проводится с учётом специализации студентов (например, у композиторов один из важных акцентов ставится на инструментовке и чтении партитур, у вокалистов – на сольфеджио). Естественно, для проведения подобных курсов нужны специалисты, владеющие возможностями преподавания музыкально-теоретических дисциплин в их полном диапазоне.

Следует продумать также и вопрос включения в общую систему ряда более специализированных предметов – таких, как музыкальные культуры мира, оперная драматургия, музыкальная педагогика и психология, история исполнительского искусства, фортепианные стили и т. д.

Труднее преодолеть инерцию преподавания *общественных наук*. Прежде всего, следует поставить вопрос: будут ли эти дисциплины сохранять определённую независимость от профиля вуза или их нужно подчинить решению конкретных образовательных задач? Если возобладает вторая позиция, то для нужд консерватории желательна замена существующих предметов курсом *всемирной истории*, который вобрал бы в себя необходимые сведения из философии, социологии, экономики, эстетики и т. д.

И в этом случае принцип историзма способен взять на себя функцию объединяющего, цементирующего начала, обеспечивая одновременно возможность комплексного, интегрирующего анализа общеисторических явлений, которого так недостаёт сегодня гуманитарному образованию в консерватории.

Остановимся на проблеме изучения в консерваториях истории литературы и искусства (театрального, изобразительного, архитектуры, кино). Вряд ли кто-либо поставит под сомнение необходимость такого курса для студента музыкального вуза. Однако предмет этот как таковой практически не существует (в общеобразовательной системе наличествует мировая художественная культура или история мировой культуры). Помимо его включения в самостоятельном качестве, можно подумать о его присоединении к общественным наукам под эгидой курса всемирной истории.

Таким образом всё, что касается гуманитарного развития студента, было бы сконцентрировано в сквозном четырёхлетнем курсе всемир-

ной истории, скоординированном с изучением музыкально-исторического процесса (в последовательном движении по эпохам) и трактуемом не как перечисление разного рода фактов, событий, имён, а как проблемное освещение наиболее значительных тенденций исторического развития высших взлётов человеческой мысли и художественного гения.

Вероятно, перед нынешним поколением гуманитариев с их узкой специализацией подобная перестройка выдвинет немалые трудности, потребует знания важнейших явлений художественной культуры. Что касается последнего момента, то можно приглашать на отдельные лекции специалистов по соответствующим видам искусства.

Если отвести гуманитарному и общемузыкальному циклам первые четыре года обучения, то распределение исторического материала по курсам могло бы быть следующим: I курс – от истоков до середины XVIII века (Древний мир и Античность, Средневековье, Возрождение и эпоха Барокко); II курс и первый семестр III – с середины XVIII века до конца XIX (эпоха Просвещения, Романтизм и Постромантизм); второй семестр III и IV курс – XX век и явления начала XXI столетия. В основе такого распределения лежит значимость каждого исторического периода для развития музыкального искусства: время до середины XVIII века – во многом его предыстория, время от середины XVIII века до конца XIX – «золотой век» музыки, XX столетие и переживаемые нами последние десятилетия выделены ввиду их наибольшей актуальности, а также по причине сложности восприятия современного музыкального языка. Думается, что намеченные ориентиры вполне приложимы к общехудожественному и общеисторическому процессам.

Представим себе перечень основных явлений, которые могут составить основу курсов всемирной истории, истории музыки и теории музыки с середины XVIII до начала XIX века (предположительный материал первого семестра II курса).

**Всемирная история** – развитие капитализма во второй половине XVIII века, промышленный переворот; трансформация абсолютизма, идея «просвещённой монархии», выдвижение третьего сословия, освободительное и буржуазно-демократическое движение (крестьянская война под предводительством Е. Пугачёва, война за независимость в Северной

Америке, Французская революция, истоки революционной мысли в России, А. Радищев); наполеоновские войны и Отечественная война 1812 года; Просвещение и его особенности во Франции, Англии, Германии, России; французский материализм и энциклопедисты (Вольтер, Ж. Ж. Руссо); классическая буржуазная политическая экономия (А. Смит); немецкая классическая философия, (И. Кант, Г. В. Ф. Гегель); немецкая классическая эстетика (И. И. Винкельман, Г. Э. Лессинг, И. Г. Гердер); классицизм, сентиментализм и реализм эпохи Просвещения; театр К. Гоцци, комедии К. Гольдони, Р. Б. Шеридана, П. О. К. де Бомарше, Д. Фонвизина; литературное движение «Бури и натиска» (И. В. Гёте, Ф. Шиллер); героический классицизм рубежа XIX века (Ж. А. Гудон, Ж. Л. Давид), классицизм и стиль ампир в архитектуре.

**История музыки** – разновидности комической оперы в Италии, Франции, Австрии; музыкальная драма (Глюк), «опера спасения», зарождение оперы в России, Польше, Чехии; инструментализм середины XVIII века (Д. Скарлатти, Д. Б. Саммартини, сыновья И. С. Баха, Мангеймская школа); Венская классическая школа; жанр сольной и ансамблевой сонаты в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, М. Клементи; камерные ансамбли Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена; кантатно-ораториальное творчество Й. Гайдна, М. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, русский хоровой концерт; музыка Французской революции и Л. ван Бетховен.

**Теория музыки** – мелодико-ритмические особенности музыки второй половины XVIII и начала XIX века; классическая гармония, гомофонно-гармонический склад; структурные и драматургические закономерности; сонатность как определяющий принцип, становление классической сонатной формы, кристаллизация сонатно-симфонического цикла, принцип симфонизма и его высшее выражение в творчестве Л. ван Бетховена; эволюция фортепианного, ансамблевого, концертного и оркестрового стилей; вариационный цикл; черты оперной драматургии, оперная реформа Х. В. Глюка и В. А. Моцарта.

Синхронное освоение той или иной исторической эпохи в разных аспектах – гуманитарном, общехудожественном, музыкально-историческом и музыкально-теоретическом – во-первых, повысит эффективность обучения, а во-вторых, даст студентам ориентацию в процессах исторической эволюции, целостное представление о них.

Стоит напомнить, что исторические экскурсы присутствуют в ходе изучения едва ли не всех дисциплин – истории, философии, эстетики и других общественных наук, истории зарубежной и отечественной музыки, истории гармонии, полифонии, музыкальных форм и т. д. Эта кру-

говерть дробит познание, превращает представление студента о той или иной эпохе в калейдоскоп разрозненных частных фактов.

Избежать этого можно только перейдя к *скоординированному преподаванию* музыкальных и гуманитарных дисциплин на единой исторической основе. Уже само по себе введение системного подхода может обеспечить более высокую эффективность обучения в сравнении с нынешним его состоянием. Описанная выше его концентрация позволит добиться качественного скачка; заодно появится возможность снять всякого рода дублировки.

К примеру, во вводных разделах истории музыки принято намечать общую картину эпохи, что сводится к перечислению ряда фактов, имён, событий. К чему эти сугубо назывные эскизы, если в курсе всемирной истории можно дать достаточно полный и глубокий анализ изучаемого периода?

Другой пример: при сегодняшнем положении дел отдельные консерваторские курсы воспринимаются студентами как повторение пройденного в колледжах и училищах – повторение обогащаемое, усложняемое, но повторение (чаще всего это происходит с историей музыки и гармонией). Понятно, что при таком психологическом настрое эффективность восприятия заметно снижается. Предлагаемый комплексный подход позволяет исключить подобную ситуацию.

Разрозненное изучение различных общемусыкальных и гуманитарных предметов приводит к тому, что у выпускников консерваторий, как правило, отсутствует отчётливая ориентация в хронологической соотнесённости не только общественно-исторических и художественных явлений, но даже, например, параллельных процессов в отечественной и зарубежной музыке. Предлагаемая методология обучения позволит охватить любую из эпох многосторонне и во всех направлениях, с соответствующими акцентами на отечественной истории и культуре.

Кроме того, есть надежда, что освоение учебного материала в контексте целого будет побуждать к более сбалансированному распределению времени между различными дисциплинами и отдельными разделами внутри них – распределению в прямой зависимости от их действительной необходимости для выпускника консерватории. Так, возможно, придётся



отказаться от выработки излишне углублённого представления о ряде специальных категорий философии и эстетики, от чрезмерно тщательного раскрытия некоторых сугубо локальных явлений в истории отечественной музыки, от неоправданно подробного, порой инструктивно-ремесленного освоения многого в гармонии и полифонии.

Необходимо всё проверять критерием разумной целесообразности, соотношением с предстоящей жизненной практикой выпускника. Может быть, именно на этом пути удастся избавиться от постоянно увеличивающегося объёма учебных программ, который свёл к недопустимому минимуму свободное время студентов консерватории, не позволяет им уделять достаточное внимание первоочередным задачам развития музыканта-профессионала.

Ориентация в процессах исторической эволюции и целостное представление о них важны отнюдь не только для общей гуманитарной и музыкальной образованности, не только для осознания своего искусства в контексте общечеловеческих и общехудожественных парадигм. В том системном, целенаправленном варианте, о котором идёт речь, это может всемерно способствовать развитию музыкального профессионализма.

Музыкант имеет дело с музыкой, принадлежащей всевозможным историческим периодам. Следовательно, важнейшей стороной музыкального профессионализма (как в исполнительском, так и в педагогическом плане) выступает способность *оперировать стилями* различных эпох. Разумеется, эта способность формируется прежде всего в ходе длительной творческой практики, подчас на интуитивном уровне. Но свою необходимую лепту в данный процесс, причём на уровне сознания, вносят общемузыкальные и гуманитарные дисциплины. Вот почему для студента консерватории столь необходимо развитие именно конкретно-исторического мышления, а не получение исторических знаний вообще.

Кроме этой общей направленности на профиль вуза, преподавание должно учитывать специфику каждой специальности. Допустим, музыковеды многое будут проходить в более широком диапазоне и с более глубокой проработкой материала, пианисты в курсах истории и теории музыки сосредоточат особое внимание на фортепианной литературе, оркестранты – на инструментальной и т. д.

Трудности осуществления предлагаемой реформы преподавания общемузыкальных и гуманитарных дисциплин очевидны и вытекают из её радикального характера. Она предполагает переработку учебных планов, создание новых учебных пособий, перестройку учебного процесса и переподготовку педагогических кадров.

Педагогам необходимо совершить переход от преподавания одной, замкнутой в себе дисциплины во всей её исторической перспективе к разработке соответствующего комплексного цикла (гуманитарного, музыкально-исторического или музыкально-теоретического), но в рамках одной эпохи. В случае невозможности ввести новый метод сразу по всем направлениям можно апробировать его частично – на предметах музыкально-исторических и музыкально-теоретических или хотя бы только в курсах истории музыки.

Бесспорность достигаемых преимуществ состоит в том, что альтернативой существующему изложению самодовлеющих разобщённых знаний предлагается единое, целостное, всестороннее постижение исторического процесса, дающее полноценное ощущение глобального культурологического *контекста* и побуждающее к восприятию *интертекстуальных связей*.

Данный проект нацелен на тот конечный результат, ради которого существует консерватория – воспитание музыканта высокой квалификации. Для достижения этой цели имеет смысл объединить усилия педагогов-музыкантов и педагогов-гуманитариев, отойти от устоявшихся канонов, сдерживающих прорыв к качественно новому уровню образовательного процесса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гуманитарное образование в художественном вузе. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2016. 204 с.

2. Демченко А. И. Глобализация и художественное образование // Современное искусство в контексте глобализации. СПб., 2011. С. 78–90.

3. Демченко А. И. Об одной из возможных перспектив художественного образования // Концепция образования в искусстве и науке. М., 2012. С.132–156.
4. Демченко А. И. О путях совершенствования художественного образования // Образование и наука XXI века. София, 2012. С. 48–57.
5. Модернизация высшего музыкального образования. СПб., Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2011. 230 с.
6. Шаймухаметова Л. Н. Болонский процесс и горизонты музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 6–10.
7. Шаймухаметова Л. Н., Танкелевич Е. Л. Воспитывать творческое мышление // Музыкальная академия. 1988. № 9. С. 101–111.
8. Elliot David J., Silverman Marissa. *A Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press, 2015. 541 p.
9. Kertz-Welzel A. *Didaktik of Music: A German Concept and its Comparison to American Music Pedagogy* // *International Journal of Music Education (Practice)*. 2004. 22 No. 3, pp. 277–286.
10. Leask B., Bridge C. (2013) Comparing internationalisation of the curriculum in action across disciplines: Theoretical and practical perspectives // *Compare*. 2013. No. 43(1), pp. 79–101.
11. McPherson G., Graham W. *The Oxford Handbook of Research in Music Education*. Volume 2. New York: Oxford University Press. 2012. 736 p.
12. Schippers H. *Facing the Music*. New York: Oxford University Press, 2010. 240 p.
13. Serenko A. Student satisfaction with Canadian music programs: The application of the American Customer Satisfaction Model in higher education // *Assessment and Evaluation in Higher Education*. 2011. No. 36 (3), pp. 281–299.
14. Zgaga P. Looking out: The Bologna Process in a Global Setting On the “External Dimension” of the Bologna Process. Norwegian Ministry of Education and Research, 2014. 242 p.



## REFERENCES



1. *Gumanitarnoye obrazovanie v khudozhestvennom vuze* [A Liberal Arts Education at a Higher Educational Art Institute]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2016. 204 p.
2. Demchenko A. I. Globalizatsiya i khudozhestvennoe obrazovanie [Globalization and Artistic Education]. *Sovremennoye iskusstvo v kontekste globalizatsii* [Modern Art in the Context of Globalization]. St. Petersburg, 2011, pp. 78–90.
3. Demchenko A. I. Ob odnoy iz vozmozhnykh perspektiv khudozhestvennogo obrazovaniya [About one of the Possible Perspectives of Artistic Education]. *Kontseptsiya obrazovaniya v iskusstve i nauke* [Philosophy of Education in Art and Science]. Moscow, 2012, pp.132–156.
4. Demchenko A. I. Oputyakh sovershenstvovaniya khudozhestvennogo obrazovaniya [On the Paths of Improvement of Artistic Education]. *Obrazovanie i nauka XXI veka* [Education and Science of the 21st Century]. Sofia, 2012, pp. 48–57.
5. *Modernizatsiya vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Modernization of Higher Music Education]. St. Petersburg, Saint Petersburg State Conservatory, 2011. 230 p.
6. Shaymukhametova L. N. Bolonskiy protsess i gorizonty muzykal'noy nauki [The Bologna Process and the Horizons of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2009, No. 1 (4), pp. 6–10.
7. Shaymukhametova L. N., Tankelevich E. L. Vospityvat' tvorcheskoye myshleniye [Fostering Creative Thinking]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1988, No. 9, pp. 101–111.
8. Elliot David J., Silverman Marissa. *A Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press, 2015. 541 p.
9. Kertz-Welzel A. *Didaktik of Music: A German Concept and its Comparison to American Music Pedagogy*. *International Journal of Music Education (Practice)*. 2004. 22 No. 3, pp. 277–286.
10. Leask B., Bridge C. (2013) Comparing internationalisation of the curriculum in action across disciplines: Theoretical and practical perspectives. *Compare*. 2013. No. 43(1), pp. 79–101.
11. McPherson G., Graham W. *The Oxford Handbook of Research in Music Education*. Volume 2. New York: Oxford University Press. 2012. 736 p.
12. Schippers H. *Facing the Music*. New York: Oxford University Press, 2010. 240 p.
13. Serenko A. Student satisfaction with Canadian music programs: The application of the American Customer Satisfaction Model in higher education. *Assessment and Evaluation in Higher Education*. 2011. No. 36 (3), pp. 281–299.
14. Zgaga P. *Looking out: The Bologna Process in a Global Setting On the “External Dimension” of the Bologna Process*. Norwegian Ministry of Education and Research, 2014. 242 p.

### Проект преподавания общих дисциплин в музыкальном вузе

В задачу высшего музыкального образования помимо специальной подготовки входит обеспечение широкого общемузыкального и гуманитарного кругозора. Однако круг дисциплин, призванных осуществлять в России эту задачу, в нынешнем виде страдает полной разобщённостью. Для того, чтобы преодолеть её, нужен связующий момент, положенный в основу всех основных курсов. Таковым может стать *принцип историзма*. Под ним в данном случае подразумевается освоение всего цикла в параллельном, синхронном развёртывании материала – от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе. Относительно легко осуществить подобные преобразования в изложении *музыкально-исторических дисциплин*, для чего необходимо преодолеть традицию раздельного преподнесения истории отечественной и зарубежной музыки. В преподавании *музыкально-теоретического цикла* необходимо отрешиться от разграничения на самостоятельные дисциплины и вернуться к изначальному, общеродовому понятию *теории музыки*. Труднее преодолеть инерцию преподавания *общественных наук*, причём для нужд консерватории желательна замена существующих предметов курсом *всемирной истории*, который вобрал бы в себя все необходимые сведения из философии, социологии, экономики, эстетики и т. д. Данный проект нацелен на тот конечный результат, ради которого существует консерватория – воспитание музыканта высокой квалификации.

**Ключевые слова:** высшее музыкальное образование, учебные планы российских консерваторий, комплексное преподавание общемузыкальных и гуманитарных дисциплин, принцип историзма в преподавании музыки.

### The Project of Instruction of General Disciplines at a Musical Institution for Higher Education

The task of advanced musical education, in addition to specialized preparation, includes providing a broad general musical and humanitarian scope. However, the set of disciplines called upon to carry out this task in Russia in its present form suffers from utter dissociation. In order to overcome it, a connecting element is required, which would be, placed at the foundation of all the basic courses. This function may be carried by the *principle of historicism*. In this case, the latter implies the mastery of the entire cycle in a parallel, synchronous unfolding of the material – from its sources to modernity, in its advancement from epoch to epoch. It is relatively easy to accomplish such transformations in presentment of the *music history disciplines*, for which it is necessary to overcome the tradition of separate presentations of the history of Russian music and the music of other countries. In the instruction of the *music theory cycle* it is necessary to dissociate oneself from differentiation of the respective theoretical disciplines into separate disciplines and return to the initial generic concept of *the theory of music*. It becomes even more difficult to overcome the inertia of teaching the *social sciences*, in which connection, for the needs of the conservatory it is advisable to replace the existent subjects with a course of *world history*, which would incorporate all the indispensable information from philosophy, sociology, economics, aesthetics, etc. This project is aimed at that ultimate result for the sake of which the conservatory exists – to bring up a musician of high qualification.

**Keywords:** higher musical education, tutorial plans for Russian conservatories, complex teaching of general musical and humanitarian disciplines, the principle of historicism in musical instruction.

**Демченко Александр Иванович**

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

Саратовская государственная  
консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

**Alexander I. Demchenko**

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov, 410012 Russian Federation





И. В. ПОЛОЗОВА

*Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова*



### ДЕСЯТИЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ. О РАБОТЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО СОВЕТА САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Диссертационному совету Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (СГК) в апреле 2016 года исполнилось 10 лет. Совет был основан (2005) для защиты кандидатских диссертаций по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство, первая защита состоялась в апреле 2006 года. С 2008 года Совет стал докторским, открылась и вторая научная специальность – 17.00.09 – Теория и история искусства. Первоначально Совет функционировал как объединённый, включая представителей Астраханской государственной консерватории, Воронежской академии искусств, Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова, Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского. В разное время в его состав входили ведущие учёные страны: доктора искусствоведения Е. Б. Долинская, Г. Р. Консон, И. В. Степанова, И. П. Сусидко (Москва); В. Н. Сыров (Нижний Новгород), Л. П. Казанцева, Л. В. Саввина, П. П. Сладков, Е. М. Шишкина (Астрахань); В. Э. Девуцкий, Е. Б. Трёмбевельский (Воронеж), Н. Ф. Гарипова (Уфа), Б. П. Хавторин (Оренбург), О. В. Немкова (Тамбов), доктор философских наук и доктор искусствоведения П. С. Волкова (Краснодар), доктор педагогических наук А. С. Базиков, доктор филологических наук Е. Г. Елина, доктора исторических наук Н. С. Креленко, С. А. Мезин, доктор философских наук А. В. Волошинов (Саратов) и др. Ныне основной состав членов Совета представлен докторами наук СГК.

Учёные, входящие в диссертационный совет, ведут активную, плодотворную научную работу, представленную авторскими и коллективными монографиями, участием в международных конференциях, публикациями в изданиях, рецензируемых ВАК РФ. Так, только за 2015/2016 годы членами Совета были опубликованы 20 монографий и более 70 статей в изданиях, рецензируемых ВАК.



Диссертационный совет  
Саратовской консерватории

Продуктивность в научной сфере отличает председателя Совета А. И. Демченко, выпустившего в 2015/2016 годах 10 монографий. Исследователь разрабатывает несколько направлений музыковедения: музыкальное краеведение («Золотой фонд» столицы Поволжья» [5] и «Вехи. События. Лица. Искусство Саратова: Архитектура. Изобразительное искусство. Литературное творчество. Музыкальное искусство. Театр и кино» [6]); проблемы стиля в творчестве отдельных композиторов (М. И. Глинка, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке); стилевые и теоретические аспекты современного музыкального искусства («Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство» [7]). Вышла в свет монография, посвящённая творчеству известного саратовского композитора Е. В. Гохман [8].

Доктором филологических наук, профессором С. В. Кековой опубликована монография «Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского» [10], где рассматривается творчество крупнейших поэтов XX века в контексте проблемы религиозного осмысления мира и человека.

Г. Р. Консон в коллективной монографии «Психология развития детских возрастов: младенчество, раннее детство, дошкольное детство,



младший школьный возраст, подростковый возраст» [9] анализирует психофизиологическую и социально-психологическую динамику и закономерности психического возрастного развития личности детей.

Монография О. И. Кулапиной посвящена жизни и творчеству композитора и педагога, уроженцу Саратова В. В. Пушкиву, автору музыки к 43 фильмам («Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек» и др.), среди которых особую популярность приобрела песня «Лейся, песня, на просторе» из к/ф «Семеро смелых». Рассматривается также и педагогическая деятельность Пушкива, воспитавшего целую плеяду профессиональных музыкантов [13].

Монография С. П. Полозова «Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства» посвящена рассмотрению музыкального искусства как универсальной информационной системы, запечатлевшей часть культурной памяти человечества. Суть информационного подхода к музыкальному искусству автор обнаруживает в том, что оно функционирует «как сложная информационная система, в качестве элементов которой выступают музыкальные артефакты и субъекты, осуществляющие музыкальную деятельность. Связь в этой системе реализуется посредством музыкальной информации. Применение этого подхода может быть уместным и плодотворным при исследовании тех проблем музыкознания, где проявляются информационные процессы» [15, с. 4].

Изучению основ управления художественным образованием посвящена монография И. Э. Рахимбаевой «Управление качеством художественного образования в национальном исследовательском университете» [17]. Автор выявляет методологические принципы, которые играют важную роль в системе управления, направленной на подготовку компетентного специалиста художественно-творческого профиля.

Научное осмысление членами Совета различных вопросов исторического и теоретического музыкознания отражено в ряде учебно-методических пособий. Так, С. Я. Вартанов выпустил труд «Исполнение – интерпретация в фортепианной музыке», посвященный эволюции ментальных представлений в системе фортепианной (клавирной) культуры [2]. Пособие продолжает развитие исследовательской стратегии автора, нацеленной на изучение

проблемы исполнительской интерпретации. А. Е. Лебедев опубликовал учебно-методическое пособие, аккумулирующее его научный опыт и посвященное проблеме теории исполнительского искусства [11]. Л. А. Вишневская выпустила два учебно-методических пособия: «Западноевропейская гармония Средневековья, Возрождения, Барокко» [3] и «Западноевропейская гармония XIX – начала XX веков» [4], обобщающих богатый исследовательский и методический опыт преподавания курса гармонии в Саратовской консерватории на основе стиливого подхода.

Силами профессоров кафедры гуманитарных наук Саратовской консерватории издана коллективная монография под ред. З. В. Фоминой «Автор. Произведение. Текст» [1]. Совместное исследование историков, филологов и философов рассматривает творческую индивидуальность писателя, даёт анализ литературных произведений.



Президиум диссертационного совета  
Саратовской консерватории:  
(слева направо) А. С. Ярешко, А. И. Демченко,  
И. В. Полозова, Д. И. Варламов

Диссертационный совет Саратовской консерватории ведёт активную деятельность по работе с соискателями учёных степеней. За время его десятилетней работы состоялись защиты 149 диссертаций, из них 23 на соискание учёной степени доктора и 126 – кандидата искусствоведения. Весьма обширна география соискателей, защитивших диссертации: Москва, Санкт-Петербург, Владивосток, Екатеринбург, Казань, Краснодар, Красноярск, Липецк, Майкоп, Нижний Новгород, Пенза, Рязань, Самара, Саратов, Тамбов, Уфа, Челябинск и др.; Украина и Казахстан; Франция, Бельгия, Южная Корея.

Многоаспектна проблематика диссертаций, рассматриваемых в Совете: история музыки, фольклористика, жанры литургической музыки, музыкальная семиотика, философия музыки, музыкальная психология, проблемы формообра-

зования, гармонии, полифонии, аранжировки, артикуляции, громкостной динамики. В связи с большим числом диссертаций, представленных на соискание учёной степени по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства», в последние годы в Совете защищаются работы по проблемам разных видов искусства: литературы, архитектуры, изобразительного искусства, театра и кино. Показательно, что в 2015–2016 годах все докторские диссертации (4) в Совете защищены по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства», что подтверждает актуальность междисциплинарных исследований в современной гуманитарной науке.

Так, диссертация С. П. Полозова «Информационный подход в исследовании музыкального искусства» [14] посвящена раскрытию эвристического потенциала информационного подхода в исследовании музыкального искусства. Автор проанализированы взгляды на содержание понятия «информация», что даёт представление не только о многообразии мнений об этом феномене, но и о многоаспектности самого явления; изучен имеющийся опыт привлечения информационного подхода в исследовании музыкального искусства для выявления характера возникающих здесь междисциплинарных взаимодействий музыковедения, информационных и иных научных областей; наконец, представлены собственные достижения соискателя в области музыкально-информационных исследований, которые включают предложенную оригинальную методологию проведения подобных исследований и результаты её практического применения.

Д. А. Поповым защищена диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения на тему «Влияние научных ценностей и норм на художественные течения второй половины XIX–XX века» [16], где анализируются механизмы воздействия научных ценностей и норм на такие художественные течения, как натурализм, социалистический реализм, сюрреализм, беспредметный авангард. Автор предлагает новый подход к изучению форм воздействия науки на искусство на основе выявления идеально-типической модели, построенной на бинарном противопоставлении полярных качеств, свойственных науке и искусству. Д. А. Попов вводит понятие «научно ориентированное искусство», основанное на сближении искусства с наукой и заимствовании её

методов. В числе рассматриваемых автором гуманитарных проектов – биологические концепции социума, марксизма, психоанализа, нашедшие отражение в искусстве натурализма, социалистического реализма, сюрреализма. Исследователь характеризует основные этапы развития научно ориентированного искусства, показывает его обусловленность общекультурными процессами, связанными с подъёмом и упадком сциентистских ценностей. Причины угасания научно ориентированного искусства автор связывает с кризисом научного мироощущения второй половины XX века и постмодернистской эпохой в искусстве.

Докторская диссертация И. А. Стекловой «Архитектура Санкт-Петербурга в художественной картине мира (по произведениям А. С. Пушкина)» посвящена проблеме взаимодействия архитектуры и литературы в художественной картине мира русского романтизма на примере архитектурного ландшафта Санкт-Петербурга и его отражения в произведениях А. С. Пушкина. По мнению автора, «смыслопорождение архитектуры через смыслообразование в литературе вторило бурному разрастанию идеалистического и критического мифотворчества, оказавшего решающее влияние на поиск национальной идентичности» [18, с. 14]. И. А. Стеклова отмечает литературоцентричность смыслопорождений архитектуры, показывая и обосновывая алгоритм внедрения ассоциативного потенциала архитектуры в метафорический ресурс литературы и романтизма в целом. Говоря о литературном наследии Пушкина, соискатель отмечает, что его поэзия являет собой «метафорический ресурс историзма и романтизма в целом, задавший направление титульной феноменологии Санкт-Петербурга. Здесь, в прогрессии взаимоисключающих смыслов: прямых, переносных, сюжетно свёрнутых – одновременно интерпретирующих историю, моделирующих миропонимание, синтезирующих миф, очерчиваются идейные границы необъятного романтизма... Следуя архитектурной природе, смыслы архитектуры Санкт-Петербурга, открытые текстами А. С. Пушкина, моделируют контрастные, оптимистические и трагические позиции миропонимания» [там же, с. 46].

Одна из недавних докторских диссертаций, защищённых в Совете, – диссертация И. М. Кривошей «Когнитивная философия русского романа» [12]. Исследователь осмысливает

проблему предельных оснований и культурной целостности русского романса с позиции когнитивного подхода, который раскрывается посредством выявления в отечественном камерном вокальном наследии основных мировоззренческих констант. Автор предлагает терминологическую схему: «художественная константа – художественный концепт – когнитивная модель», которая позволяет исследовать механизмы релевантных связей между смысловыми категориями русского романса и ключевыми идеями русской культуры, выявить обусловленные русской культурой художественные константы, конституирующие многообразную в своих проявлениях культурную целостность русской камерной вокальной музыки.

Активная научная и организационная работа диссертационного совета Саратовской консерватории во многом определяется личностным фактором его руководителя – инициатора создания Совета и бессменного его председателя Александра Ивановича Демченко – доктора

искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ, заслуженного деятеля науки и образования, члена Союза композиторов и Союза журналистов РФ, одного из инициаторов создания общероссийского журнала «Проблемы музыкальной науки», – а также его заместителей – доктора искусствоведения и доктора педагогических наук, профессора, заведующего кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Дмитрия Ивановича Варламова и доктора искусствоведения, профессора, заведующего кафедрой народного пения и этномузыкологии Александра Сергеевича Ярешко.

Десять лет деятельности диссертационного совета характеризуются большой продуктивностью не только президиума Совета, но и всех его членов. За прошедший период работы Совет обрёл свои традиции и собственное лицо. Можно надеяться, что такой же научный и творческий запал останется и впредь и будет способствовать открытию новых имён учёных-искусствоведов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Автор. Произведение. Текст: коллективная монография. Саратов: СГК имени Л. В. Собинова, 2015. 172 с.
2. Варганов С. Я. Исполнение – интерпретация в фортепианной музыке. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. 96 с.
3. Вишневская Л. А. Западноевропейская гармония Средневековья, Возрождения, Барокко: учебное пособие. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. 132 с.
4. Вишневская Л. А. Западноевропейская гармония XIX – начала XX веков: учебное пособие. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. 108 с.
5. Демченко А. И., Демченко Г. Ю. «Золотой фонд» столицы Поволжья: очерки музыкальной культуры Саратова. Саратов: Саратовтелефильм; Добродя, 2015. 240 с.
6. Демченко А. И., Демченко Г. Ю. Вехи. События. Лица. Искусство Саратова: Архитектура. Изобразительное искусство. Литературное творчество. Музыкальное искусство. Театр и кино. Саратов: Саратовтелефильм; Добродя, 2015. 240 с.
7. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство. Саратов, 2015. 44 с.
8. Демченко А. И. *Con tempo*. Композитор Елена Гохман. М.: Композитор, 2016. 240 с.
9. Донцов Д. А., Донцова М. В., Сенкевич Л. В., Сенкевич Л. Ф., Консон Г. Р. Психология развития

детских возрастов: младенчество, раннее детство, дошкольное детство, младший школьный возраст, подростковый возраст: коллективная монография / науч. ред. А. И. Подольский. М.: Liteo, 2015. 176 с.

10. Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. 352 с.

11. Лебедев А. Е. Теория исполнительского искусства: учеб.-метод. пособие. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. 256 с.

12. Кривошей И. М. Когнитивная философия русского романса: дис. ... д-ра искусствоведения. Уфа, 2016. 370 с.

13. Кулапина О. И. Венедикт Пушкин – композитор и педагог: монография. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2015. 96 с.

14. Полозов С. П. Информационный подход в исследовании музыкального искусства: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2015. 408 с.

15. Полозов С. П. Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства: монография. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. 252 с.

16. Попов Д. А. Влияние научных ценностей и норм на художественные течения второй половины XIX–XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2016. 338 с.



17. Рахимбаева И. Э. Управление качеством художественного образования в национальном исследовательском университете. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2015. 248 с.

18. Стеклова И. А. Архитектура Санкт-Петербурга в художественной картине мира (по произведениям А. С. Пушкина): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2016. 50 с.



## REFERENCES



1. *Avtor. Proizvedenie. Tekst. Kollektivnaya monografiya* [The Composer. The Composition. The Musical Text: A Collective Monographic Work]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2015. 170 p.

2. Vartanov S. Ya. *Ispolnenie – interpretatsiya v fortepiannoy muzyke* [Performance – Interpretation in Piano Music]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2016. 96 p.

3. Vishnevskaya L. A. *Zapadnoevropeyskaya garmoniya Srednevekovya, Vozrozhdeniya, Barokko: uchebnoye posobie* [Harmony in Western European Medieval, Renaissance and Baroque Music: A Textbook]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2015. 132 p.

4. Vishnevskaya L. A. *Zapadnoevropeyskaya garmoniya XIX – nachala XX vekov: uchebnoye posobie* [Western European Harmony from the 18<sup>th</sup> to the Early 20<sup>th</sup> Century: Textbook]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2016. 108 p.

5. Demchenko A. I., Demchenko G. Yu. «Zolotoy fond» stolitsy Povolzhya: ocherki muzykal'noy kul'tury Saratova [The “Golden Fund” of the Capital of the Volga Region: Essays on the Musical Culture of Saratov]. Saratov: Saratovtelevfil'm; Dobrodeya, 2015. 240 p.

6. Demchenko A. I., Demchenko G. Yu. *Vekhi. Sobytiya. Litsa. Iskusstvo Saratova: Arkhitektura. Izobrazitel'noye iskusstvo. Literaturnoe tvorchestvo. Muzykal'noye iskusstvo. Teatr i kino* [Milestones. Events. Personalities. The Art of Saratov: Architecture. Art. Literature. The Art of Music. Theatre and Cinema]. Saratov: Saratovtelevfil'm; Dobrodeya, 2015. 240 p.

7. Demchenko A. I. *Kollazh i polistilstika: ot eksperimentov avangarda v obshchekhudozhestvennoye prostranstvo* [The Collage and Polystylistics: from the Experiments of the Avant-Garde in Overall Artistic Space]. Saratov, 2015. 44 p.

8. Demchenko A. I. *Con tempo. Kompozitor Elena Gokhman* [Con Tempo. Composer Elena Gokhman]. Moscow, 2016. 240 p.

9. Dontsov D. A., Dontsova M. V., Senkevich L. V., Senkevich L. F., Konson G. R. *Psikhologiya razvitiya detskikh vozrastov: mladenchestvo, ranneye detstvo, doshkol'noye detstvo, mladshiy shkol'nyy vozrast, podrostkovyy vozrast: kollektivnaya monografiya* [Developmental Psychology of Children's Ages: Infancy, Early Childhood, Preschool Childhood, Elementary School Age, Adolescence: a Collective Monographic Work]. Academic Edition of A. I. Podolsky. Moscow: Liteo, 2015. 176 p.

10. Kekova S. V. *Metamorfozy khristianskogo koda v poezii N. Zabolotskogo i A. Tarkovskogo* [Metamorphoses of the Christian Code in the Poetry of Nikolai Zabolotsky and Arseny Tarkovsky]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2016. 352 p.

11. Lebedev A. E. *Teoriya ispolnitel'skogo iskusstva: ucheb.-metod. posobie* [Theory of the Performing Arts: Tutorial Methodological Manual]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2015. 256 p.

12. Krivoshey I. M. *Kognitivnaya filosofiya russkogo romansa: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Cognitive Philosophy of the Russian Art Song: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Ufa, 2016. 370 p.

13. Kulapina O. I. *Venedikt Pushkov – kompozitor i pedagog: monografiya* [Venedikt Pushkov – Composer and Teacher: Monographic Work]. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2015. 96 p.

14. Polozov S. P. *Informatsionnyy podkhod v issledovanii muzykal'nogo iskusstva: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Informational Approach in the Study of the Art of Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2015. 408 p.

15. Polozov S. P. *Ponyatiye informatsii i informatsionnyy podkhod v issledovanii muzykal'nogo iskusstva: monografiya* [The Concept of Information and the Informational Approach in the Study of the Art of Music]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2015. 252 p.

16. Popov D. A. *Vliyanie nauchnykh tsennostey i norm na khudozhestvennyye techeniya vtoroy poloviny XIX–XX veka: diss. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Influence of Scientific Values and Norms on the Artistic Movements of the Second Half of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2016. 338 p.

17. Rakhimbayeva I. Ye. *Upravleniye kachestvom khudozhestvennogo obrazovaniya v natsional'nom issledovatel'skom universitete* [Management of the Quality of Art Education at a University for National Research]. Saratov: Saratov State University Press, 2015. 248 p.

18. Steklova I. A. *Arkhitektura Sankt-Peterburga v khudozhestvennoy kartine mira (po proizvedeniyam A. S. Pushkina): avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Architecture of St. Petersburg in the Artistic Picture of the World (Following to the Works of A. S. Pushkin): Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2016. 50 p.



**Десятилетний юбилей.****О работе диссертационного совета Саратовской консерватории**

Статья посвящена анализу деятельности диссертационного совета Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, отметившего в 2016 году десятилетний юбилей. Совет работает по двум специальностям: 17.00.02 – Музыкальное искусство и 17.00.09 – Теория и история искусства по защите диссертаций на соискание учёной степени доктора искусствоведения и кандидата искусствоведения. В разные годы в Совете работали ведущие искусствоведы Москвы, Саратова, Астрахани, Воронежа, Краснодара, Нижнего Новгорода, Оренбурга, Тамбова и Уфы. За истекший период защищены 149 диссертаций, из них 23 – докторских и 126 кандидатских. Обширна география соискателей: Россия от Санкт-Петербурга до Владивостока, Украина, Казахстан, Франция, Бельгия, Южная Корея.

Даётся обзор деятельности совета за 2015–2016 годы, анализируется научная работа и работа с соискателями, основные научные направления, разрабатываемые членами диссертационного совета. Автором статьи анонсируются монографии (за рассматриваемый период издано 20 монографий и более 70 публикаций в изданиях, рецензируемых ВАК РФ); учебно-методические пособия, а также характеризуется проблематика диссертаций, защищённых на соискание ученой степени доктора искусствоведения.

**Ключевые слова:** диссертационный совет, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, научная деятельность, защита диссертаций, учёная степень кандидата искусствоведения, учёная степень доктора искусствоведения.

**The Tenth Anniversary.****About the Work of the Dissertation Committee of the Saratov Conservatory**

The article is devoted to presenting an analysis of the activity of the Dissertation Committee at the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, which in 2016 marked its tenth anniversary. The Committee works with graduate students pursuing two major fields of study: 17.00.02 – The Art of Music and 17.00.09 – the Theory and History of Art, organizing defenses of dissertations for the academic degrees of Doctor of Arts and Candidate of Arts. In various years of its existence the Committee has been comprised of some of the leading art scholars of Moscow, Saratov, Astrakhan, Voronezh, Krasnodar, Nizhni Novgorod, Orenburg, Tambov and Ufa. During the indicated period 149 dissertations have been defended, 23 of them were written in pursuit of the degree of Doctor of Arts and 126 – for the degree of Candidate of Arts. The geographical span of the places where the graduates live is most vast: Russia from St. Petersburg to Vladivostok, Ukraine, Kazakhstan, France, Belgium and South Korea.

An overview is given of the activities of the Committee for the 2015-2016 academic year, analysis is presented of the scholarly work and work with the graduate students, as well as the main trends of research elaborated by the members of the Dissertation Committee. The author of the article provides a complete list of the monographic works (during the examined period 20 monographic books have been published and over 70 publications have appeared in peer reviewed periodicals (reviewed by the VAK RF); as well as tutorial manuals, and also characterization is made of the problem range of the dissertations defended in pursuit of the degree of Doctor of Arts.

**Keywords:** dissertation committee, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, scholarly activities, defense of dissertations, academic degree of Candidate of Arts, academic degree of Doctor of Arts.

**Полозова Ирина Викторовна**

ORCID: 0000-0001-5519-4381

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

**Irina V. Polozova**

ORCID: 0000-0001-5519-4381

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music History Department

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation

