

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2018 / 2 (31)

2018 / 2 (31)

Проблемы
МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

MUSIC
SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



Проблемы музыкальной науки

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

2018, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2

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 Исамагилова, Россия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исамагилова – 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 Исамагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

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

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship, 2018, № 2

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

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

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

Music Scholarship

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

2018, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2

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. **Irina B. Gorbunova**, Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Gertsena (Russian State Pedagogical A. I. Herzen University), 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. **Elena A. Kaminskaya**, Institut sovremennogo iskusstva (Institute of Modern Art), 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. **Augusta V. Malinkovskaya**, Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh (Russian Gnesins' Academy of Music), 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. **Tatiana B. Sidneva**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhny Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina P. Susidko**, Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh (Russian Gnesins' Academy of Music), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhny 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. Trembovelsky**, 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 str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

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

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship, 2018, No. 2

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

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

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

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член 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

Баязитова Галия Раилевна – кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

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

Администратор журнала

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

Дизайн: Аскаров 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 (Ph.D.), Professor

Editor

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

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

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

Administrator of the Journal

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 редколлегий 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 26.06.2018. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,1. Усл.-печ. л. 16,5. Заказ № 180136.

Тираж (печатный) 120 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте <http://journalpmn.com> в разделе «Архив выпусков».

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

Отпечатано на оборудовании 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 26.06.2018. Format: 60 x 84^{1/8}.

Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10,1.

Printing l. 16,5. Order No. 180136. Run of 120 copies (Print).

In the electronic variant (Online) the magazine is posted on the website

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

Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:

450008, Russian Federation, Ufa, Lenina, 14.

Printed on the printing facilities of "Arsis" Co. Ltd

450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1

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

Журнал «Проблемы музыкальной науки/ Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

Издатель – Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова – является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



The journal is published by the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov and is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP) and the Publishers International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



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

Содержание

Музыкальный жанр и стиль

- 7 Кийовски О. Ю.**
К вопросу об авторстве Токкаты
и фуги *d moll* (BWV 565)
- 13 Лошаков С. А.**
Два сонета Шекспира
в зеркале симфонической аллегории.
Пятая симфония А. Л. Локшина

Музыкальный текст и исполнитель

- 21 Вартаков С. Я.**
Концепция «Сны о России» в интерпретации
«Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова
- 32 Мешкова А. С.**
Между произведением и импровизацией:
о форме существования музыки
на пересечении культурных традиций

Музыка в системе культуры

- 40 Максимова А. С.**
Неосуществлённый сценарий
музыкальной жизни США
периода президентства Ф. Д. Рузвельта

Музыкальное краеведение

- 48 Баймухаметова Г. А.**
Башкирская оперная студия
при Московской консерватории:
страницы истории

Международный отдел

- 56 Juhani Nuorvala**
Composer and Theorist Joel Mandelbaum
on Microtonality
- 60 Alexandra V. Shornikova**
Gothic Motives in
The Confessions of a Justified Sinner
by Thomas Wilson
- 66 Fan Yu, Anna E. Krom /
Фань Юй, А. Е. Кром**
The Study and Practice of Applying
the Serial Technique in China /
Изучение и практика применения
серийной техники в Китае

- 74 Irina V. Alexeyeva**
About the Genre Specificity of Instructive
and Concert Vocalises
- 82 Mikhail S. Zhirov, Olga Ya. Zhirova,
Elena L. Khoroshilova /
М. С. Жиров, О. Я. Жирова,
Е. Л. Хорошилова**
The Special Stylistic Features of the Song
Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region:
A Local Aspect /
Стилевые особенности песенного фольклора
Белгородско-Курского пограничья:
локальный аспект
- 97 Beslan G. Ashkhotov**
The Shikapshina as a National Symbol
of the Culture of the Adyghes (Circassians)
- 106 Galina V. Mayarovskaya, Daria G. Rodionova**
The Russian Gnesins' Academy of Music
as a Foundational Methodological Center
for Development of Education
in the Sphere of Culture and Art

Музыкальная культура народов мира

- 111 Дун Вань**
Фортепианные произведения
китайского композитора Ли Инхя

Музыкальный театр

- 118 Галятина А. В.**
Транскрипции хореографических образов
М. Петица в балете С. Прокофьева
«Золушка»

Музыкальное образование

- 124 Пурик Э. Э., Шакирова М. Г.,
Ахмадуллин М. Л.**
Синестетический подход
в развитии художественного восприятия
студентов на занятиях
по формальной композиции
- 133 Игнатова И. Б., Покровская Е. А.,
Киреева О. А.**
О подготовке музыкантов в творческом вузе
на основе дуальной системы обучения

Contents

Musical Genre and Style

- 7 Olga Yu. Kijowski**
Concerning the Question
of the Authorship of the Toccata and Fugue
in D minor (BWV 565)
- 13 Semyon A. Loshakov**
Two Sonnets by Shakespeare
in Reflection of Symphonic Allegory.
The Fifth Symphony of Alexander Lokshin

Musical Text and its Performer

- 21 Sergei Ya. Vartanov**
The Concept of the “Dreams about Russia”
in the Interpretation
of Sergei Rachmaninoff’s
“Variations on a Theme of Corelli”
- 32 Anna S. Meshkova**
Between Composition and Improvisation:
about the Form of Existence of Music
at the Intersection of Cultural Traditions

Music in the System of Culture

- 40 Antonina S. Maksimova**
An Unrealized Scenario
of American Musical Life
at the Time of the Presidency
of Franklin Delano Roosevelt

Area Studies in Music

- 48 Gulshat A. Baymukhametova**
The Bashkir Opera Studio affiliated
with the Moscow Conservatory:
Pages of History

International Division

- 56 Juhani Nuorvala**
Composer and Theorist Joel Mandelbaum
on Microtonality
- 60 Alexandra V. Shornikova**
Gothic Motives in
The Confessions of a Justified Sinner
by Thomas Wilson

- 66 Fan Yu, Anna E. Krom**
The Study and Practice of Applying
the Serial Technique in China
- 74 Irina V. Alexeyeva**
About the Genre Specificity of Instructive
and Concert Vocalises
- 82 Mikhail S. Zhiron, Olga Ya. Zhirona,
Elena L. Khoroshilova**
The Special Stylistic Features of the Song
Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region:
A Local Aspect
- 97 Beslan G. Ashkhotov**
The Shikapshina as a National Symbol
of the Culture of the Adyghes (Circassians)
- 106 Galina V. Mayarovskaya, Daria G. Rodionova**
The Russian Gnesins' Academy of Music
as a Foundational Methodological Center
for Development of Education
in the Sphere of Culture and Art

Musical Culture of the Peoples of the World

- 111 Dun Van**
The Piano Compositions
of Chinese Composer Li Yinghai

Musical Theater

- 118 Anna V. Galyatina**
Transcription of Maruis Petipa's Choreographic
Images in Sergei Prokofiev's Ballet “Cinderella”

Musical Education

- 124 Elza E. Purik, Marina G. Shakirova,
Mars L. Akhmadullin**
The Synesthetic Approach
in the Development of Artistic Perception
in Students during Instruction
in Formal Composition
- 133 Irina B. Ignatova, Evgeniya A. Pokrovskaya,
Olga A. Kireyeva**
About the Training of Musicians
in Artistic Institutions of Higher Education
on the Basis of the Dual System of Education



О. Ю. КИЙОВСКИ

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия*

ORCID: 0000-0002-8482-911X, orgelolga@mail.ru

К вопросу об авторстве Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565)

Дискуссия вокруг авторства Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565) породила ряд гипотез о происхождении сочинения. Совершенно очевидно, что пока не будет найден автограф или хотя бы манускрипт из узкого окружения И. С. Баха, утверждать однозначно что-либо не представляется возможным.

Несмотря на то, что самый ранний манускрипт принадлежит перу Иоганна Ринка (ученика Иоганна Петера Кельнера), данный факт не может служить основанием для предположения, что Токката и fuga *d moll* является сочинением Кельнера.

Вполне вероятно, что манускрипт Ринка является более поздней (арнштадтской) редакцией композиции, созданной в Люнебурге. Возможно, что Токката и fuga *d moll* изначально была написана И. С. Бахом для клавесина, а позднее появился органый вариант этого сочинения. На это указывает звук *Cis* в большой октаве, использование которого в органном репертуаре конца XVII – начала XVIII века встречается исключительно редко.

Наличие звука *Cis* позволяет выдвинуть два диаметрально разных предположения. Первое: сочинение было написано после 1730-х годов и не могло принадлежать перу И. С. Баха. Второе основано на факте существования органа с объемом мануалов *C–e³* и объемом педали *C–e¹*, на котором вполне мог играть И. С. Бах в юном возрасте. Это позволяет предположить, что Токката и fuga *d moll* (BWV 565) сочинена Бахом в возрасте до 15 лет, то есть до отъезда в Люнебург, либо в возрасте 17–18 лет по случаю конкурсного прослушивания на место органиста.

Ключевые слова: И. С. Бах, Токката и fuga *d moll* (BWV 565), Иоганн Ринк, Иоганн Петер Кельнер, Möllersche Handschrift, фантазийный стиль.

Для цитирования: Кийовски О. Ю. К вопросу об авторстве Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2 (31). С. 7–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.007-012.

OLGA YU. KIJOWSKI

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-8482-911X, orgelolga@mail.ru*

Concerning the Question of the Authorship of the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565)

The discussion about the authorship of the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565) has generated a number of hypotheses about the creation of this work. It is absolutely obvious that while the autograph score or at least the manuscript from J. S. Bach's close surroundings, it would be impossible to assert anything.

Despite the fact that the earliest manuscript belongs to the pen of Johann Rink (the pupil of Johann Peter Kellner), the present fact cannot serve as the foundation for presuming that the Toccata and Fugue in D minor is a composition by Kellner.

It is quite possible that Rink's manuscript is a later edition (from Arnstadt) of the composition written in Luneburg. It is possible that the Toccata and Fugue in D minor was first written by J. S. Bach for harpsichord, and the organ version of this composition appeared later. This can be hypothesized by the note *C#* in the lower register, use of which in the organ repertoire of the late 17th and early 18th century can be found exceptionally rarely.

The presence of the note *C#* makes it possible to bring out two diametrically opposite suppositions. The first one is that the composition was written after the 1730s and could not belong to the pen of J. S. Bach. The second is based on the fact of the existence of an organ with a manual range of *C–e³* and the pedal range of *C–e¹*, on which J. S. Bach

may very likely have played at a young age. This makes it possible to presume that the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565) was composed by Bach before the age of 15, i.e. prior to his departure to Luneborg, or at the age of 17-18 for the occasion of a competitive audition for the job of an organist.

Keywords: J. S. Bach, Toccata and Fugue in D minor (BWV 565), Johann Rink, Johann Peter Kellner, Möllersche Handschrift, the style of fantasia.

For citation: Kijowski Olga Yu. Concerning the Question of the Authorship of the Toccata and Fugue in D minor (BWV 565). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 7–12.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.007-012.

В последние десятилетия в музыкознании активно разворачивается дискуссия вокруг авторства Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565). Время от времени публикуются исследования, в которых против авторства Иоганна Себастьяна Баха выдвигаются всевозможные аргументы. В качестве опровержения возникают другие публикации, которые отвергают данную теорию и настаивают, что знаменитая Токката и fuga *d moll* может принадлежать только И. С. Баху.

Безусловно, каждый из авторов имеет право на выражение своего мнения, и, как и в любом споре, некоторые аргументы кажутся абсурдными, но в то же время другие доводы вызывают живой интерес. Целью данной статьи не является опровержение или подтверждение факта баховского авторства BWV 565. До тех пор, пока не будет найден автограф или хотя бы манускрипт из более узкого окружения И. С. Баха, невозможно окончательно быть уверенным в его авторстве. С другой стороны, и опровергнуть принадлежность легендарного сочинения перу юного И. С. Баха станет допустимо только после того, как будут найдены и предоставлены более весомые доказательства.

Наиболее важным представляется – собрать воедино основные спорные моменты, связанные с авторством И. С. Баха, и высказать своё отношение к данной проблеме.

В качестве основного аргумента против авторства И. С. Баха выдвигается факт *сомнительного происхождения манускрипта*. К сожалению, автограф Токкаты и фуги *d moll* не сохранился, а самый ранний манускрипт принадлежит перу Иоганна Ринка (1717–1778) и датируется приблизительно 1730 годом. Иоганну Ринку – талантливому ученику Иоганна Петера Кельнера (1705–1772) – принадлежат ещё 17 манускриптов баховских сочинений, авторство которых не подлежит сомнению.

Несмотря на это, некоторые исследователи выдвигают версию, согласно которой автором Токкаты и фуги *d moll* является либо Иоганн Петер Кельнер, либо кто-нибудь из его окружения [4, S. 121]. При всём уважении к большому количеству приводимых аргументов, цель которых – опровергнуть авторство И. С. Баха и провести стилистические параллели с композиционным творчеством И. П. Кельнера, остаётся открытым вопрос: зачем юному музыканту (И. Ринку на момент создания манускрипта было 13–14 лет) приписывать Баху именно это сочинение? Достаточно вспомнить, что Бах на тот момент не пользовался такой большой популярностью и славой, как, например, Ф. Гендель.

Каким путём первоначальный манускрипт Токкаты и фуги *d moll*, с которого И. Ринк изготовил копию, попал в руки молодого музыканта, – остаётся неизвестным. К. Вольф предполагает, что с большой долей вероятности Петер Кельнер входил в круг знакомств молодого И. С. Баха, о чём свидетельствуют многочисленные копии ранних сочинений Баха, принадлежащие перу Кельнера. Примечательно, что это именно те сочинения, копии которых не сохранились в веймарском и лейпцигском окружении композитора [7, S. 228]. Известен факт, что Кельнер посещал Лейпциг в 1720 году. Вполне возможно, что именно тогда он мог получить от Баха копию Токкаты и фуги *d moll*.

Другим аргументом, с помощью которого некоторые исследователи пытаются оспорить авторство И. С. Баха, является *необычная форма токкаты*. Её считают слишком «нетипичной» для баховского двухчастного цикла – токката и fuga (или прелюдия и fuga). Безусловно, если сравнивать с более поздними сочинениями композитора в форме двухчастного цикла (прелюдия и fuga), в которых и прелюдия (токката), и fuga имеют определённую завершённую форму, то на первый взгляд форма Токкаты и фуги

d moll может показаться нелогичной, незрелой, и действительно напрашивается вопрос: насколько правомерно утверждение о неоспоримости баховского авторства данного сочинения?

Подобного рода рассуждения абсолютно безосновательны, поскольку очевидным является факт влияния на творчество И. С. Баха знаменитых представителей северогерманского органного искусства: Д. Букстехуде, Я. А. Рейнкена, Г. Бёма и Н. Брунса. Форма Токкаты и фуги *d moll* не двухчастна (свободная часть – fuga), как это можно наблюдать во многих его сочинениях, которые обозначены как прелюдия (токката) и fuga, а трёхчастна (свободная часть – fuga – свободная часть). В обращении композитора к подобному виду формы и отражено воздействие северогерманской органной школы.

После пассажно-импровизационной токкаты следует fuga, которая завершается не на тонике, а на VI ступени, после чего следует ещё один раздел, где также преобладают пассажи и импровизационность мышления. Поэтому несмотря на то, что в манускрипте И. Ринка мы встречаем обозначение «Toccata con Fuga: pedaliter ex.d», вполне обоснованным будет именовать баховский опус BWV 565 как Токката *d moll*, по аналогии с композициями в свободной форме (в творчестве Д. Букстехуде, Н. Брунса, В. Любека и Г. Бёма), имеющими наряду с эпизодами пассажно-импровизационного характера одну, две и более фуги.

Абсолютно нехарактерным элементом не только для творчества И. С. Баха, но и в целом для барочного органного искусства являются *октавные пассажи* в первом разделе Токкаты. Поскольку звуковые возможности органа позволяют удвоение на октаву с помощью регистров определённого футового положения, использование в фактуре параллельных октав представляется просто нерациональным.

Исполнение пассажей с октавным удвоением в Токкате *d moll* имеет логичное объяснение. Вполне вероятно, что нижний голос в них добавил либо неизвестный переписчик до того, как манускрипт попал в руки И. Ринка, либо сам И. Ринк. Скорее всего, изменения в первоначальную версию токкаты внёс И. С. Бах, и этому предположению есть весомое обоснование.

Хорошо известно, какое место в творческой жизни Баха занимало знакомство с инструментами Северной Германии (Люнебург, Любек, Гамбург). Ещё в совсем юном возрасте композитор

хорошо изучил как звуковые особенности органностроения, так и композиционные и исполнительские принципы северогерманской органной школы.

В период пребывания в Люнебурге с 1700 по 1702 год, а также во время знаменитого посещения города Любека в конце 1705 года И. С. Бах имел возможность играть на инструментах, имеющих определённую звуковую концепцию, отличную от звуковой концепции инструментов Тюрингии и Саксонии. В частности, это касается регистровки *Organo pleno*, в состав которой обязательно входило использование регистра 16' на основном мануале.

Инструменты в Арнштадте и Веймаре, на которых позже Бах играл, служа органистом, не имели 16' в мануалах. Кристоф Вольф выдвигает предположение, которое кажется вполне обоснованным, что октавные удвоения являются арнштадской редакцией композиции, созданной в Люнебурге [7, S. 224].

Примечательно, что в начале Токкаты *d moll* (BWV 565) используются две музыкально-риторические фигуры: *Exclamatio* (восклицание) и *Aposiopesis* (пауза, следующая за обрывом музыкальной речи). Это сочетание (*Exclamatio* – *Aposiopesis*) И. С. Бах повторяет трижды, перемещая каждое последующее «восклицание» на октаву ниже. Подобный приём встречается у Дитриха Букстехуде в Токкате *in d* (BuxWV 155) (пример № 1).

Пример № 1 Д. Букстехуде. Токката *in d*, BuxWV 155 (т. 1–5)



Ещё одна особенность Токкаты И. С. Баха – фактурный приём, который может показаться не совсем характерным для его органного творчества, но тем не менее встречается в органных композициях как Д. Букстехуде, Г. Бёма, Н. Брунса, так и самого И. С. Баха. Речь идёт об *арпеджио*, в современных редакциях (Edition Peters) выписанных в конце такта 2 и такта 10.

Примечательно, что в манускрипте И. Ринка арпеджио в конце второго такта обозначено

не волнистой линией, а определённой манерой записи, при которой ноты аккорда расположены в виде «лесенки», что указывает на их исполнение не одновременно, а поочерёдно. В конце 10 такта в манускрипте Ринка указание на разложенное исполнение аккорда вообще отсутствует.

Безусловно, арпеджирование наиболее характерно для клавесинного искусства, поскольку является неотъемлемым исполнительским приёмом, делающим звук клавесина более мягким и объёмным. Тем не менее, в подавляющем большинстве органических композиций фантазийного, импровизационного склада встречаются разнообразные виды арпеджио, записанные различными способами. Примером может служить Токката *in d* (BuxWV 155) Дитриха Букстехуде (пример № 2).

Пример № 2 Д. Букстехуде. Токката *in d*, BuxWV 155 (т. 6–12)



Поскольку использование клавесинных приёмов не является чем-то необычным для композиций фантазийного стиля, вполне можно допустить, что изначально Токката и fuga *d moll* была написана для клавесина (как это предполагают некоторые исследователи) и позднее переложена для органа либо самим И. С. Бахом, либо кем-то другим. Действительно, практика «переложения» собственных сочинений для различных инструментов была распространена у самого И. С. Баха и его современников. Достаточно вспомнить фугу BWV 539, II, которая является собственноручной баховской транскрипцией скрипичной фуги BWV 1001, II [6, S. 125].

Затронув проблему транскрипций и переложений, необходимо упомянуть предположение Петера Вильямса, согласно которому первоначальный вариант Токкаты и фуги *d moll* был написан для скрипки соло в тональности *a moll* [6, S. 125]. Возможно, это сочинение, принадлежавшее либо самому И. С. Баху, либо перу другого композитора, Бах впоследствии переложил для органа. Поскольку вариант для скрипки до

сих пор не найден и ни у одного из баховских современников мы не находим ничего подобного, данное предположение может оставаться только предположением.

Ещё одним аргументом, который используется для опровержения авторства И. С. Баха, является так называемый «*примитивизм*» *контрапункта и простота гармонического изложения*» [4, S. 59]. Рассуждения по этому поводу подробно изложены в исследованиях Рольфа Клауса и Петера Вильямса. С ними можно ознакомиться и сделать определённые выводы. Несмотря на многие, на первый взгляд кажущиеся странными, моменты, связанные с фактурным, гармоническим или контрапунктическим изложением, Токката и fuga *d moll* (BWV 565) воспринимается как целостное сочинение смелого молодого композитора-новатора.

Безусловно, все перечисленные выше особенности Токкаты и фуги *d moll* (BWV 565) могут в той или иной степени подтверждать или оспаривать авторство И. С. Баха, но, как исполнитель, остановлюсь на следующей особенности, которая, на мой взгляд, может в определённой степени пролить свет на данную проблему.

Во втором такте Токкаты в результате октавного удвоения пассажа встречается звук *Cis*. Это является одним из аргументов, благодаря которому некоторые исследователи могут утверждать, что органная Токката и fuga *d moll* (BWV 565) изначально была написана для клавесина и только позже переложена для органа.

В большинстве своём органы Германии XVII – начала XVIII века не имели клавишу *Cis* в большой октаве, поскольку тональности *cis/Des* в мезатонической темпериции не употреблялись. Это позволяло уменьшать стоимость инструмента за счёт экономии материала. В клавесинах, напротив, к концу XVII века увеличивается диапазон клавиатуры, и немецкие инструменты конца XVII – начала XVIII века уже имели клавишу *Cis*.

Поэтому использование звука *Cis* в органном репертуаре конца XVII – начала XVIII века встречается исключительно редко. Наличие в Токкате *d moll* звука *Cis* позволило выдвинуть предположение, что сочинение написано после 30-х годов XVIII века и не могло принадлежать перу И. С. Баха [4, S. 117].

Каким образом можно объяснить это довольно редкое явление, и может ли данный факт действительно указывать на то, что Токката

и fuga *d moll* (BWV 565) принадлежит перу другого композитора последующего поколения?

Во-первых, удвоение пассажей в первых двух тактах (и далее) могло быть дописано И. Ринком или кем-то из более ранних копиистов. В случае с Ринком это кажется более логичным, поскольку орган в городе Грэфенроде, где органистом был его учитель Петер Кельнер, после реставрации 1737 года имел в большой октаве клавишу *Cis* [Ibid.].

Как раз на этом основании Рольф Клаус утверждает, что Токката и fuga *d moll* (BWV 565) была написана не ранее 1730 года и скорее всего принадлежала перу Иоганна Петера Кельнера [Ibid.]. Здесь опять возникает вопрос: зачем юному И. Ринку присваивать сочинению своего учителя имя другого, не особенно популярного композитора?

С другой стороны, не только в сочинениях И. С. Баха (преимущественно раннего периода) встречаются труднообъяснимые или совсем не объяснимые вещи. Например, как истолковать тот факт, что в Прелюдии *e moll* (большой) Николауса Брунса есть эпизод, в котором *Cis* встречается дважды (такты 92 и 94). Хотя инструменты, на которых играл Н. Брунс, не имели клавиши *Cis*.

Наряду с этим до сих пор дискуссии вызывает Прелюдия *in fis* Д. Букстехуде. На каком инструменте могло исполняться это сочинение, если принимать во внимание температуру строя на органах Букстехуде? И каково тогда его предназначение? Эти и многие другие вопросы пока остаются без ответа.

Следующий факт, объясняющий происхождение звука *Cis* в Токкате и фуге *d moll* (BWV 565), является, пожалуй, самым существенным. Недостаточно ранее исследованный, но тем не менее заслуживающий определённого внимания, – это объём мануалов и педали на органе собора св. Георгия в городе Айзенахе, где служил органистом дядя И. С. Баха – Иоганн Кристоф Бах. Инструмент был установлен в период с 1696 по 1707 год, и хотя сам Иоганн Себастьян Бах с 1695 года жил в семье своего старшего брата Иоганна Кристофа в Ордруфе (в 50 километрах от Айзенаха), юный композитор наверняка имел возможность с ним познакомиться. Мастерская органостроителя Георга Кристофа Штерцинга, которому было поручено изготовление инструмента, находилась как раз в Ордруфе [3, S. 119].

Орган, установка которого растянулась почти на 10 лет (инструмент дорабатывался, усовершенствовался и расширялся, поскольку первоначальный проект подразумевал наличие 22 регистров), имел 4 мануала, педаль и 57 регистров. Кроме того, объём мануалов составлял $C-e^3$, а объём педали – $C-e^1$ [1, S. 214]. Безусловно, такой величественный инструмент не мог остаться без внимания юного И. С. Баха.

Этот факт присутствия (хотя и кратковременного) в жизни И. С. Баха инструмента с объёмом мануалов $C-e^3$ и объёмом педали $C-e^1$ даёт возможность предположить, что композитор мог сочинить своё самое знаменитое произведение в совсем юном возрасте, уже в 15 лет, то есть до отъезда в Лüneбург. Возможно, Токката и fuga *d moll* (BWV 565) возникла уже после отъезда из Лüneбурга весной 1702 года.

Поскольку местонахождение Баха после окончания обучения в Лüneбурге и до его назначения в марте 1703 года на пост органиста Новой церкви города Арнштадта документально не подтверждено, можно предположить, что юный композитор, проживая то у одного, то у другого родственника, мог знакомиться с инструментами Тюрингии. Известно, что путешествовать юный И. С. Бах мог пешком, тем более, если речь шла о возможности познакомиться с выдающимся мастером или роскошным инструментом. В этот год своей жизни он также мог играть на органе собора св. Георгия в городе Айзенахе и, готовясь к очередному конкурсному прослушиванию на должность органиста, сочинить Токкату и фугу *d moll* (BWV 565).

В случае если Токката и fuga *d moll* (BWV 565) сочинена до 1700 года, стилистические связи с творчеством композиторов северо-германской органной школы легко объяснимы. Композитор был знаком с сочинениями Я. А. Рейнкена, Г. Бёма, Д. Букстехуде и Н. Брунса ещё до начала обучения в Лüneбурге и тем более задолго до путешествия в город Любек к Дитриху Букстехуде в 1706 году. Об этом свидетельствует «Möllersche Handschrift» – тетрадь, в которую Иоганн Кристоф Бах (старший брат И. С. Баха) старательно записывал композиции своих современников. Манускрипт содержит и записи, сделанные самим И. С. Бахом, в частности, композиций Д. Букстехуде и Н. Брунса (большая Прелюдия *e moll*).

Токката и fuga *d moll* – яркое, виртуозное сочинение. Предназначение его – поразить блеском,

аффектом, виртуозностью и неординарностью мышления. Скорее всего, написана она была для конкурсного прослушивания на место органиста (возможно, в Зангерхаузене, а возможно, и в Арнштадте). Токката и fuga *d moll* была не просто симпровизирована, но зафиксирована на бумаге, что свидетельствует о том, что для юного Баха было важно сохранить удачную идею.

И. С. Бах мог сочинить Токкату и фугу *d moll* (BWV 565) как в период с 1700 по 1707 год (как это предполагалось раньше), так и до отъезда в Лüneбург в 1700 году, то есть в возрасте 15 лет и ранее. Последнее объясняет и многие «нетипичные» для баховского композиционного письма моменты: октавные удвоения, арпеджио, простоту гармонического изложения и контрапункта.

Факт существования «Möllersche Handschrift» помогает опровергнуть утверждение некоторых исследователей, что Токката и fuga *d moll* изначально была сочинена для скрипки соло [2, S. 294] и только намного позже и скорее всего не И. С. Бахом была переложена для органа. В качестве аргумента сторонники «скрипичного происхождения» указывают на фактуру токкаты, близкую скрипичной.

«Möllersche Handschrift» как раз содержит Прелюдию *e moll* (большую) Николауса Брунса, переписанную И. С. Бахом. Брунс виртуозно владел скрипкой, что отразилось на его органном наследии, и ярким примером этого является Прелюдия *e moll*. Как известно, Бах хорошо играл на скрипке, а соответственно, был знаком со скрипичной фактурой. Использование «скрипичных приёмов» в органном сочинении скорее всего он перенял у Н. Брунса.

Поскольку Токката и fuga *d moll* видимо была создана Бахом в раннем возрасте, не стоит удивляться отсутствию автографа сочинения. Вполне вероятно, что И. С. Бах в более поздний период творчества мог предпринять своеобразную «чистку» своего композиторского наследия и собственноручно уничтожить автографы сочинений, которые казались ему недостаточно зрелыми. Как известно, подобную акцию предпринял его сын Карл Филипп Эммануил Бах в 1772 году, когда сжёг все клавирные сочинения, написанные до 1733 года, то есть до 18 лет, поскольку считал их слишком юношескими и «не хотел, чтобы они представляли его в качестве композитора» [7, S. 228]. Возможно, К. Ф. Э. Бах последовал примеру своего отца.



ЛИТЕРАТУРА



1. Adlung J. *Musica mechanica organoedi*. Berlin, 1768. 284 S.
2. Billeter B. *Bachs Klavier- und Orgelmusik*. Amadeus Verlag, 2010. 805 S.
3. Busch H. J. Orgeln um Johann Sebastian Bach. *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs*. Merseburger, 1995. S. 119–140.
4. Claus R. D. *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*. Verlag Dohr, 1998. 144 S.
5. Stinson R. *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: A Case Study in Reception History*. Durham and London: Duke University Press, 1989. 184 p.
6. Williams P. *Johann Sebastian Bach Orgelwerke. Teil 1*. Schott, 2000. 357 S.
7. Wolff Ch. Zum norddeutschen Kontext der Orgelmusik des jugendlichen Bach: Das Scheinproblem der Toccata d-moll BWV 565. *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*. Kassel, 2002. S. 221–251.
8. Zehnder J.-C. *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil-Chronologie-Satztechnik*. Schwabe Verlag Basel, 2009. 583 S.

Об авторе:

Кийовски Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-8482-911X**, orgelolga@mail.ru

About the author:

Olga Yu. Kijowski, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Piano Major Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-8482-911X**, orgelolga@mail.ru

С. А. ЛОШАКОВ*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия*ORCID: 0000-0002-6073-5653, *loshakov_91@mail.ru*

Два сонета Шекспира в зеркале симфонической аллегории. Пятая симфония А. Л. Локшина

Статья посвящена творчеству отечественного композитора XX столетия Александра Лазаревича Локшина (1920–1987). В центре внимания – его Пятая симфония «Сонеты Шекспира» для струнного оркестра и баритона (1969). Симфония А. Л. Локшина, продолжающая шекспировскую тему в отечественной музыке минувших столетий, может быть поставлена в один ряд с выдающимися сочинениями композиторов-шестидесятников. Уникальный образец «двуязычного» (английского и русского) воплощения всемирно известных сонетов Шекспира, это сочинение – пример ещё и постмодернистского *двойного кодирования*, где за первичным слоем поэзии английского классика прочитывается симфоническая аллегория композитора Локшина. Автор попытался избежать сведения всеобъемлющего смысла философской лирики до субъективных категорий. Подчеркнув в аллегории конкретный план, он вывел *инструментальный* образ друга, которому адресовано сочинение, и обособив в струнной группе оркестра партию альты, предписал ему важную роль в драматургии симфонии. В контексте интенсивных поисков нового облика отечественной *симфонии-драмы* партитура Локшина представляет уникальный образец трактовки крупной концептуальной формы.

Ключевые слова: А. Локшин, В. Шекспир, Б. Пастернак, сонет, камерная симфония, Р. Баршай, альт, «Гамлет».

Для цитирования: Лошаков С. А. Два сонета Шекспира в зеркале симфонической аллегории. Пятая симфония А. Л. Локшина // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 13–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.013-020.

SEMYON A. LOSHAKOV*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0002-6073-5653, *loshakov_91@mail.ru**

Two Sonnets by Shakespeare in Reflection of Symphonic Allegory. The Fifth Symphony of Alexander Lokshin

The article is devoted to the musical legacy of 20th century Russian composer Alexander Lazarevich Lokshin (1920–1987). At the focus of the article's attention is the composer's Fifth Symphony "Shakespeare's Sonnets" for string orchestra and baritone (1969). Lokshin's symphony, which continues the Shakespearean line in Russian music of the past few centuries, may be placed on the same level with the outstanding works of the composers of the 1960s. Presenting a unique specimen of a "bilingual" (English and Russian) musical manifestation of Shakespeare's world famous sonnets, this composition also demonstrates an example of the post-modernist *double coding*, where beyond the primary layer of the poetry of the British classic it is possible to decipher the symphonic allegory of Lokshin the composer. Lokshin attempted to avoid reducing the all-embracing meaning of the philosophical lyrics to mere subjective categories. By emphasizing in the allegory a concrete plan, he brought out the *instrumental* image of the friend to whom the composition is addressed and, singling out the viola part in the string section of the orchestra, he ascribed to it an important role in the dramaturgy of the symphony. In the context of the intensive search for a new image of Russian *symphony-drama*, Lokshin's musical score presents a unique example of interpretation of large-scale conceptual form.

Keywords: Alexander Lokshin, William Shakespeare, Boris Pasternak, sonnet, chamber symphony, Rudolf Barshai, viola, "Hamlet."

For citation: Loshakov Semyon A. Two Sonnets by Shakespeare in Reflection of Symphonic Allegory The Fifth Symphony of Alexander Lokshin. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 13–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.013-020.

Пятая симфония Александра Лазаревича Локшина (1920–1987), написанная в 1969 году, в период интенсивных поисков путей развития отечественной симфонии, является примером одного из ярких и своеобразных воплощений шекспировских тем в музыке, а также оригинальным решением симфонического цикла. Своеобразно и органично вписываясь в контекст стилистически пёстрых «симфонических исканий» советских композиторов конца 1960-х годов, данный опус отличается неповторимым обликом. Продолжая, с одной стороны, традиции симфонической школы Н. Я. Мясковского (которая, в свою очередь, основывается на русской симфонической классике), с другой – вполне отвечая эпохе и заострённо *полемизируя* в духе музыкальной риторики шестидесятников, сочинение иносказательно, во взволнованном тоне повествует о вечных истинах. Симфонический цикл строится на основе текстов двух сонетов У. Шекспира, данных на языке оригинала и в поэтическом переводе Б. Пастернака; в произведении фигурирует лейт-тембр альты, что отсылает к личности Р. Баршай, которому посвящено сочинение¹. Эти символические «жесты», конечно, не случайны и во многом определяют своеобразие представленной в произведении симфонической модели в ряду макроцикла из одиннадцати симфоний Локшина.

Конец 1960-х годов в советской музыке отмечен многими примерами нового решения традиционного симфонического цикла. Вслед за Четырнадцатой симфонией Д. Шостаковича (1969) молодые композиторы предлагают самые смелые симфонические концепции, а музыковеды рассуждают о том, возможно ли в дальнейшем существование данного жанра в его традиционном облике. Среди первых – А. Караманов, А. Пярт, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке, Б. Чайковский и другие, среди вторых – М. Г. Арановский, М. Е. Тараканов, Е. И. Чигарёва. Так, Арановский разделяет все известные на тот момент сочинения в данном жанре на «обновляющие жанр внутри канона» и «альтернативные канону» [4]. Насколько вписывается в подобную парадигму А. Локшин, – для Арановского вопрос². Смелые решения А. Шнитке в его Первой симфонии (1969–1972), которую Е. М. Двоскина определяет как «(K)eine Symphonie» [5, с. 235]; особый интонационный и тембровый мир «Sinfonia Robusta» (1970) Б. Тищенко и Второй симфонии (1966) А. Пярта с её противопоставлениями «разруши-

тельной жестокости» и идеальной, но утерянной гармонии, – вот лишь малая часть того смыслового пространства, которое окружает симфонию Локшина.

Масштабы Пятой симфонии, как и состав оркестра (струнные, арфа и баритон), невелики. Фактически это камерное сочинение, состоящее из двух частей, которые скорее дополняют друг друга, нежели контрастируют. Сочинение компактно и непродолжительно по времени звучания: при вполне сдержанных темпах (четверть = 73 и 58 ударам метронома) обе части звучат около 15 минут. Подобная тенденция наблюдается во многих сочинениях названного периода. В 1955 году Р. Баршай создаёт Московский камерный оркестр и сам делает аранжировки для струнного оркестра квартетов Д. Шостаковича, называя их камерными симфониями³. Также в данном жанре плодотворно работают Б. Чайковский (Камерная симфония, 1967), несколько позже – М. Вайнберг (Четыре камерные симфонии с 1987 по 1992 год). М. Е. Тараканов отмечает: «...называя свои сочинения “симфониями”, композиторы часто имеют в виду любое оркестровое сочинение крупной формы, обладающее, как им представляется, качеством симфонизма» [8, с. 96]. Локшин создаёт сочинение именно в таком ключе, на что указывает интимный характер высказывания, трактовка оркестра как ансамбля солистов, тотальная тематизация оркестровой ткани, тонкая тембровая палитра, при том что для автора это *полновесная симфония*.

Пятая симфония имеет подзаголовок «Сонеты Шекспира». Композитор выбирает два сонета великого творца: Шестдесят шестой⁴ и Семьдесят третий. Оба пронизаны явными и скрытыми смысловыми связями; их основная тема – мотивы дружбы, взаимной поддержки, протеста против несправедливости жизненного устройства, несовершенство и порочность человеческой природы в противопоставлении созерцательности и умиротворению, философскому приятию конечности бытия. Наряду с сонетами в завершении сочинения Локшин использует строку из трагедии «Гамлет». Как отмечалось выше, композитор пишет музыку одновременно на английский текст У. Шекспира и перевод, выполненный Б. Пастернаком⁵, тем самым подчёркивая художественную равнозначность поэзии английского классика и своего современника. Избирая многомерную поэзию Шекспира, композитор выражается *иносказательно, симфоническим*

языком повествуя о противоречиях в отношениях человека и среды, сокровенно интимного начала и вторгающегося извне, враждебного.

I часть симфонии – динамичная, протестная, истоками тематизма восходящая к возбуждённой, местами гневной речи, II – созерцательная, сосредоточенная на глубоких философских размышлениях о мире и неизбежном конце человеческой жизни. Здесь вновь подчеркнём исторический контекст симфонии Локшина: публицистичность музыкального языка – актуальная черта музыки того времени, начиная с Тринадцатой симфонии (1962) Д. Шостаковича, его же «Казни Степана Разина» (1964), которые задают тон социальной полемике сквозь призму симфонического высказывания, и далее – симфонии «Марина» (1964) Б. Тищенко, Восьмой симфонии «Цветы Польши» (1964) М. Вайнберга. Сам Локшин более открыто обратится к осуждению социального зла в Девятой симфонии (1975) на стихи Л. Мартынова. Пятая же симфония – не последнее сочинение композитора, однако утомлённость от жизненных противоречий, смелое и трагически напряжённое «обнародование» пороков общества, прощальные мотивы (строка из «Гамлета») заключительных тактов сочинения вызывают ощущение *последних слов* автора. Образное содержание поэзии Шекспира, раскрытое оркестровыми средствами с подчеркнутой ролью *альта-солиста*, может прочитываться как своеобразная симфоническая аллегория⁶.

В некоторой степени продолжая ряд сочинений в духе оркестровой *lied*⁷, а шире – вокальных симфоний XIX–XX столетий, Локшин многое выражает *с помощью слова и через слово*. Последнее используется как некий предлог высказать на языке чистой музыки (в инструментальных интермедиях) то, что композитор *для себя* прочёл между строк в поэзии английского классика. В соотношении и взаимодействии оркестровой ткани и голоса (слова) видится суть прочтения *симфонической аллегории* Локшина.

Главная мысль Шестьдесят шестого сонета, лежащего в основе первой части симфонии, – неприятие лирическим героем несовершенства окружающей действительности. Композиция представляет собой «шекспировский сонет», или сонет с «английской» рифмой⁸, состоящий из трёх катренов с перекрёстной рифмой и заключительного двустишия, называемого «сонетным ключом», или «сонетным замком». Литера-

туровед А. А. Аникст отмечает, что данный сонет состоит «из двух предложений – одно заключено в 12 строк, другое – в последнее двустишие» [3, с. 560]. Многократные повторения слова «and» в начале строк (что имеет место и в переводе Пастернака) служат нарастанию эмоциональной выразительности и находят также отражение в музыке. Локшин последовательно, строка за строкой, идёт к генеральной кульминации всей части в цифре 5 партитуры. Она же отделяет всё предшествующее развитие от заключительной строки сонета, в которой сконцентрирована основная мысль о друге, воплощённая в двух проекциях – вербальной и инструментальной. Первая строка первого катрена созвучна первой строке «сонетного замка», что также находит отражение в музыкальной форме. Композитор перекидывает своеобразную арку от начала части к её концу, точно повторяя первые такты симфонии (начало симфонии и первые такты цифры 5), как и предполагает поэтическая идея: в завершении герой понимает, что находя спасение в смерти, он оставит своего друга одного. (Tired with all these, from these would I be gone, / Save that, to die, I leave my love alone.) В оригинале сонет записан Шекспиром без разделения на катрены, строка за строкой, отделён лишь «сонетный ключ» (что, по-видимому, и имеет в виду Аникст, говоря о двух предложениях). Локшин выстраивает форму, следуя подобному принципу: постепенное развёртывание непрерывно обновляющихся интонаций (от первого такта до цифры 4), продолжительная оркестровая интермедия (4–5 цифры), в которой заключена кульминация, и краткое резюме, реминисценция начала, где раскрывается *ключевой* образ дорогого человека (от 5 до 6 цифры). Завершает I часть краткая кода – своеобразный мост к образному миру второй части симфонии (цифра 7).

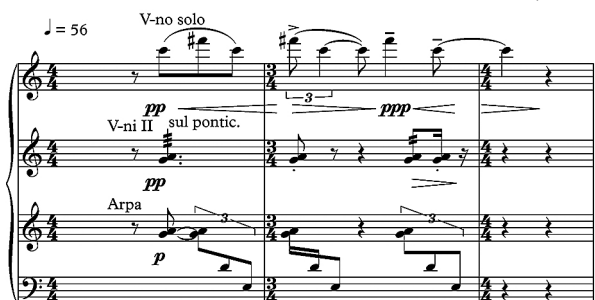
Как отмечает В. Н. Холопова, «соотношение слова и музыки в вокальном произведении всегда составляет специальную творческую задачу композитора» [9, с. 13]. Такую специальную задачу Локшин решает по ходу прочтения стиха с сохранением в музыке закономерностей его деления на строки. Музыкальная форма следует за поэтической структурой английского сонета и, по сути, является строчной. Каждая строка текста отделена симфоническими интермедиями, которые разрастаются по мере приближения к кульминации I части. В них слово берёт оркестр, аллегорически раскрывающий важный

для композитора смысл. В партитуре выражением этого смысла становятся, в частности, краткие появления солирующей скрипки⁹ (своего рода *alter ego* автора) и альт¹⁰. Альт-солист есть симфоническое олицетворение Баршая-друга. Этому инструменту доверены самые проникновенные интонации. Например, в такте 4 цифры 5 (завершение I части симфонии) некоторое время альт интонирует краткую тему в высоком регистре, что несколько нивелирует его специфический тембр, с одной стороны, с другой же – придаёт соответствующую смыслу поэтического текста эмоциональную окраску («да другу трудно будет без меня»). Музыка этих четырёх тактов удивительно проникновенна, прозрачна с точки зрения гармонии: нисходящая мелодическая линия баритона с оттенком дорийского лада окутана нежным облаком параллельных малых терций в оркестре (пример № 1). В цифре 9 (такт 4, начало II части симфонии) слова Шекспира «во мне ты видишь бледный край небес...» предваряет симфоническая интермедия с кратким соло скрипки на *pp* в высоком регистре. Это доверительное обращение автора к другу длится всего два такта и основано на мерно покачивающемся тритоне c^3 – fis^3 , как бы избегающем акцентности, на фоне нисходящих триольных фигур у арфы (пример № 2; здесь и далее примеры из Пятой симфонии А. Локшина).

Пример № 1 А. Локшин. Пятая симфония, I часть, ц. 5



Пример № 2 Пятая симфония, II часть, ц. 9



Композитор находит ёмкие и естественные интонации, имеющие притом тональную определённую: с первых звуков симфонии заявляет о себе *g moll*, тоника которого ощущается на протяжении всего сочинения. Оркестровая ткань насыщается интонациями вокальной партии, которые, в свою очередь, раскрывают содержание поэтического текста. Важным тематическим элементом I части становится ход от первой к третьей ступени звукоряда *g moll*. В истоках тематизма I части слышится взволнованная речь, что проявляется с самого начала – с аккорда-возгласа группы струнных на *ff* и ритмически сжатой интонации вокальной партии на словах «измучась всем» (1 такт перед цифрой 1). Это импульс, дающий энергию движению всей I части (пример № 3). Далее широкое развитие получает мотив, очерчивающий контуры уменьшённого трезвучия («я умереть хочу» – такт 2 от начала Симфонии, партия первых скрипок). Фактически два важнейших элемента музыки I части соседствуют и взаимодействуют; оба появляются ранее своих вокальных вариантов. Отметим также «протестующие» унисоны скрипок, предваряющие слова «тоска смотреть, как мается бедняк» (4 такта до цифры 2). Перечисленные мотивы определяют интонационный облик I части Пятой симфонии.

Пример № 3 Пятая симфония, I часть (1 такт до ц. 1)



Особую роль в сочинении играет ритм, отражающий декламационное начало. Это, в первую очередь, относится к музыкальному воплощению строчки с английским текстом. Подобное «двойное» музыкальное прочтение оригинального и переводного текстов – редчайший, если не исключительный пример в симфонической литературе. Показательно, что звуковысотные оба варианта идентичны, но в ритмике практически в каждом такте есть тонкие градации, изменения,



идушие от природы произношения английских и русских слов. Более того, именно тонкая нюансировка в омузыкаливании слов определяет ритмический генезис некоторых важнейших оркестровых реплик, углубляющих образ и привносящих в него дополнительные смыслы. А. А. Аникст в примечаниях к Шестьдесят шестому сонету обращает внимание на мелодичность его заключительной строки с повторяющимся звуком «L» – той самой строки, где говорится о друге. Примером вдумчивого прочтения текста могут служить такт 1 цифры 2 в партитуре: русский вариант исполнения – длинный пунктир, английский – более импульсивный короткий. Отметим и такт 4 там же: русский – слово с одним слогом решено как четверть на сильной доле такта, в английской строчке слово из трёх слогов на той же доле решено как острый пунктир из шестнадцатой, тридцать второй и восьмой. Подобные «сжатые» и напряжённые ритмические рисунки, передающие некий импульс оркестру, встречаются в разных разделах Симфонии и несут следы характерной для композитора манеры письма¹¹.

Смысловым центром I части является продолжительная кульминация (см. цифру 4 в партитуре), порученная оркестру. До сих пор эмоционально взвинченная, «раздражённая» музыкальная речь организуется здесь в чёткую маршевую поступь безликого зла. «Вопиющие» квинты в мелодии и аккорды струнных переходят в осудительный унисон-монолог скрипок, который как бы в изнеможении низвергается со звенящих высот в бездну рокошующих контрабасов. По силе высказывания эту кульминацию можно уподобить грандиозным оркестровым унисонам Шостаковича (например, в I части его Пятой симфонии).

Основа II части Симфонии Локшина – Семьдесят третий сонет Шекспира, своеобразный сонет-завещание, подводящий итог череде философских размышлений композитора. В строках этого произведения угадывается обращение к некоему наполняющему внутренний мир автора адресату, свидания с которым были дороги, теперь же дни общения с ним сочтены. По своему строению сонет аналогичен Шестьдесят шестому – от прочих строк отделены лишь две последние. Вопреки этому, композитор мыслит здесь традиционными катренами, отделяя оркестровыми интерлюдиями-комментариями каждые четыре строки. Перед «сонетным замком», как и в I части, располагается кульмина-

ция-обобщение всех важнейших музыкальных мыслей Симфонии. Последовательное развитие материала с цифры 8 по цифру 13 партитуры приводит к коде сочинения, которую можно назвать синтетической. В ней явственно слышатся отголоски «истерзанных» интонационных фигур I части (цифра 13), мерная поступь последних минут перед расставанием у контрабасов (такт 6 цифры 14, на словах «свиданьям, дни которых сочтены») и, наконец, эмоциональный подъём, подобный глубокому катарсическому вздоху у струнных, широко раскинутых по всему диапазону звучания (такт 10 до цифры 16).

Своеобразным «додумыванием» текста сонетов можно считать появление строки из монолога Гамлета, где ключевое слово «прощай» решено как монотонно повторяемая *восходящая* квинта $g-d^1$ на фоне устало соскальзывающих в *нисходящем* движении струнных. Появление этой интонации не случайно и было предсказано заключительными тактами I части симфонии (последование *нисходящих* квинт $g-c-F-B_1$ у арфы). Наконец, важной драматургической деталью является практически точное повторение начальных тактов Симфонии в цифре 17. Это ещё раз подчёркивает значимость мотива на словах «измучась всем». Кода, таким образом, становится музыкальным воплощением противоречивых чувств: умиротворения, пронзительной тоски, протеста, горечи, катарсической экзальтации и смирения.

Тематизм II части симфонии своими истоками устремлён к хоралу – во всём слышится мудрое приятие мысли о неизбежности ухода из прекрасного, но несправедливого мира. «Глубины мысли» раскрываются оркестровыми средствами: насыщенная обертонами октава $D-D_1$ у арф в сочетании с педалью D_1 у пятиструнных контрабасов создаёт выразительный эффект *бездонной глубины* на словах «дрожа, желтеет в веток голизне». И тут же предельный контраст – «неосязаемое» звучание скрипок на фразе «а птичий свист везде сменил покой» (такты 1 и 2 цифры 9). Здесь автор смело использует приёмы оркестровой звукописи: применяет колоритный комплекс из прозрачных, холодноватых флажолетов скрипок (выписанных в синкопированном ритме), репетиций на звуке c^1 у арфы и педалей группы струнных (такт 5 цифры 10). Этот момент предвосхищает оркестровая интермедия, основанная на небольшом соло первой скрипки (слова «от автора»), начальный интервал которого

– тритон c^3 – fis^3 – найдёт отражение в коде. В продолжение интермедии возникают тревожные интонации из I части сочинения. Это соло вступает в своеобразный диалог с солирующим в следующем оркестровом эпизоде альт. Он, в свою очередь, «комментирует» последующие четыре строки сонета Шекспира, завершающиеся словами «их опечатывает темнота». Альт, словно подчёркивая интонационную преемственность, начинает с того же тритона, что и скрипка, после чего неспешно «отвечает» на заданный ею вопрос. Проникновенные страницы музыки Локшина овеяны характерным для композитора чувством просветлённой тоски, далёкой от отчаяния.

Музыка II части Пятой симфонии – прощальный монолог, где важен каждый нюанс, каждая интонация. Автор бережно «запечатлевает» в оркестре фразы Шекспира, в то же время произнося их как бы «от себя» (напомним, что буквальное значение слова «аллегория» – *сказанное по-другому*). Вслушиваясь в звучание, мы узнаём «квинты осуждения» из I части, которые превратились в тритоны (пример № 2) и мерно покачиваются в холодном оцепенении, в звенящем верхнем регистре у первой скрипки соло (такты 4 и 5 цифры 9). В цифре 11 (соло-диалог) альт звучит в окружении тянущейся у виолончелей терции и добавленной к ней кварты в басу, что образует мажорный квартсекстаккорд (пример № 4). Заметим, что Локшин не избегает простых гармонических красок. В контексте сочинений других композиторов тех лет¹² такие средства могут показаться банальностью, но это, конечно, иллюзия: автор преподносит лапидарные интонации и созвучия удивительно свежо за счёт, в частности, тонко продуманной оркестровки, нюансов ритмики. Соло альтя предваряет слова Шекспира «во мне ты видишь то сгоранье...» – это начало неумолимого движения к «горькой» кульминации (цифра 13 партитуры). Развитие мелодической линии начинается с интонаций, перекликающихся с подобным соло в I части (на словах «да другу будет трудно без меня»). Мелодия развивается свободно и вливается в общий поток, где (на цифре 13) сжимается в отчаянный возглас первых скрипок. Сжатая пружина ритма имеет генетику «протестного унисона» из I части и получит продолжение в других сочинениях Локшина, в частности, в последней, Одиннадцатой симфонии, где, словно вершина-источник, начнёт тему вариаций, дав импульс развитию.

Пример № 4 Пятая симфония, II часть, ц. 11



Трагически надломленна, проникновенна музыка в цифре 15 партитуры. Это один из узловых моментов симфонии – скорбно сдержанное, отчуждённо-возвышенное прощание (пример № 5). В оркестре долго обыгрываются строки из трагедии «Гамлет» – «прощай и помни обо мне». Баритон в высоком регистре, почти фальцетом, поёт большую терцию d^1 – fis^1 (можно рассмотреть её в контексте доминанты к основному G *dur*). Это ещё одна аллегория данной симфонической партитуры – вознесение в высокие эмпиреи, недостижимые для мучительной обыденности с её грубостью и пороками (против чего автор протестовал в I части симфонии). Пребывание в отстранённости, созерцании идеального, надличностного Абсолюта создаётся простыми средствами – разрежённая с помощью *divisi* фактура, тончайшее *pp*, монотонно качающаяся в басу малая секунда H – c (арфа с контрабасами¹³), мерные всплески терцовых полигармонических аккордов ($H|C$) у арфы.

Пример № 5 Пятая симфония, II часть, ц. 15



Постепенно фактура приобретает облик хорала, над которым высятся «прочно утвердившиеся» восходящие квинты и нисходящие кварты на звуках условной тоники g – d («прощай, прощай»).

Пятая симфония А. Л. Локшина, несомненно, может быть поставлена в один ряд с выдающимися сочинениями композиторов-шестидесятников. Уникальный образец «двуязычного» (английского и русского) воплощения всемирно



известных строк Шекспира, это сочинение является собой пример ещё и постмодернистского *двойного кодирования*¹⁴, где за первичным словом поэзии английского классика прочитывается симфоническая аллегория Локшина. Автор попытался, не сводя всеобъемлющего смысла философской лирики до субъективных категорий, подчеркнуть в ней конкретный план, вывести

инструментальный образ друга, которому адресовано сочинение и предписана важная роль в симфонической драме. В симфонии нет определённой программы, истолковывающей столь сокровенное содержание, и только пытливый слушатель/исследователь имеет возможность обнаружить многомерность данного музыкального текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Р. Баршай окончил Московскую консерваторию в 1948 году по классу альты и выступал вместе с С. Рихтером; в 1945–1953 годах – один из участников (альт) и создателей Квартета имени Бородина. Одновременно в 1948–1956 годах играл на альте в Квартете имени Чайковского.

² М. Арановский, рассматривая в книге «Симфонические искания» произведения А. Локшина, ставит следующий (безусловно риторический) вопрос: «...являются ли они симфониями в подлинном смысле этого слова? <...> их композиция подчас даже отдалённо не напоминает структуру симфонического цикла» [4, с. 206].

³ Камерные симфонии: ор. 49 а «Маленькая симфония» (Первый струнный квартет), ор. 73 а (Третий струнный квартет), ор. 83 а (Четвёртый струнный квартет), ор. 110 а (Восьмой струнный квартет), ор. 118 а (Десятый струнный квартет).

⁴ К тексту данного сонета в 1942 году обращается Д. Шостакович (ор. 62); примечательно, что композитор также выбирает перевод Б. Пастернака. Своё сочинение он посвящает И. Соллертинскому и использует струнный оркестр с солирующей скрипкой и колоколами.

⁵ К переводам данного автора композитор обращался в своём творчестве неоднократно («Песенки Маргариты», 1973; моноопера «Три сцены из “Фауста”», 1980).

⁶ Значение термина в данном случае понимается буквально, от греч. *allegoria*, где *allos* – другой и *agoreuo* – говорю (говорю иначе) [1, с. 38].

⁷ Имеются в виду сочинения Г. Малера «Из волшебного рога мальчика», «Песни странствующего подмастерья», симфонические песни Р. Штрауса.

⁸ Буквенная схема соотношения рифмованных строк в сонете – ababcdcdefefgg.

⁹ Велика её роль как солиста в Четвёртой симфонии.

¹⁰ Это является свидетельством детализации камерных партитур и некой стилевой чертой композитора; солирующие тембры встречаются в ряде других партитур (например, в Четвёртой и Одиннадцатой симфониях).

¹¹ Заметим также, что Локшин во многих своих сочинениях искусно прорабатывает драматургию ритмического развития небольших интонационных зёрен, насыщая различными оттенками триолей, дуолей и пунктиров всю музыкальную ткань Четвёртой (1968) и Одиннадцатой (1976) симфоний.

¹² Например, уже упомянутая выше «Sinfonia Robusta» (1970), Третий струнный квартет (1970) и Вторая симфония (1964) Б. Тищенко, Второй концерт для скрипки с оркестром (1966) А. Шнитке, Вторая симфония (1966) А. Пярта.

¹³ Такое сочетание инструментов неоднократно используется в этой части

¹⁴ По мысли В. П. Руднева, роман У. Эко «Имя розы» может быть прочитан как постмодернистский текст с двойным кодированием, то есть включающий несколько различных по глубине содержания смысловых уровней: детектив, историческое описание, философская повесть и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аллегория // Большой словарь иностранных слов / сост. А. Ю. Москвин. М., 2005. С. 38.
2. А. Л. Локшин – композитор и педагог: сб. ст. / ред. А. А. Локшина. М.: Композитор, 2005. 144 с.
3. Аникст А. А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира // Шекспир У. Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М., 1960. С. 559–569.
4. Арановский М. Г. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
5. Двоскина Е. М. Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2010. С. 234–252.

6. Демченко А. И. К проблеме взаимодействия личности и среды в последних инструментальных концертах Д. Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.048-057.
7. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
8. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М.: Советский композитор, 1988. 271 с.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006. 496 с.
10. Ein unbekanntes Genie: der Symphoniker Alexander Lokschin: Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen. Beitr. und Texten u. a. von Rudolf Barschai; Hrsg. von Marina Lobanova. Berlin: Kuhn, 2002. (Studia Slavica Musicologica, Bd. 26).
11. Finscher L. Symphonie. MGG Prisma. Verlage Bärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
12. The Cambridge Companion to the Symphony / Horton, Julian. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 118–134.

Об авторе:

Лошаков Семён Александрович, аспирант кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-6073-5653**, loshakov_91@mail.ru



REFERENCES



1. Allegoriya [Allegory]. *Bol'shoy slovar' inostrannykh slov* [Large Dictionary of Foreign Words]. Comp. by A. Yu. Moskvina. Moscow, 2005, p. 38.
2. A. L. Lokshin – kompozitor i pedagog: sb. st. [Alexander Lokshin – Composer and Teacher: Compilation of Articles]. Edited by A. A. Lokshina. Moscow: Kompozitor, 2005. 144 p.
3. Anikst A. A. Poemy, sonety i stikhotvoreniya Shekspira [Shakespeare's Long and Short Poems and Sonnets]. *Shekspir U. Polnoye sobraniye sochineniy. V 8 t. T. 8* [Shakespeare W. Complete Works. In 8 Volumes, Volume 8]. Moscow, 1960, pp. 559–569.
4. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskiye iskaniya* [Symphonic Searches]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.
5. Dvoskina E. M. Otechestvennyy simfonizm posle Shostakovicha i novyy oblik simfonii-dramy [The Russian Symphonic Tradition after Shostakovich and a New Guise of the Symphony-Drama]. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [The History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century]. St. Petersburg, 2010, pp. 234–252.
6. Demchenko A. I. Concerning the Issue of Interaction between Personality and the Environment in Shostakovich's Late Instrumental Concertos. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.048-057.
7. Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of Culture of the 20th Century]. Moscow: Agraf, 1999. 384 p.
8. Tarakanov M. E. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke* [The Symphony and the Instrumental Concerto in Russian Soviet Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 271 p.
9. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan, 2006. 496 p.
10. Ein unbekanntes Genie: der Symphoniker Alexander Lokschin: Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen. Beitr. und Texten u. a. von Rudolf Barschai; Hrsg. von Marina Lobanova. Berlin: Kuhn, 2002. (Studia Slavica Musicologica, Bd. 26).
11. Finscher L. *Symphonie. MGG Prisma*. Verlage Bärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
12. *The Cambridge Companion to the Symphony*. Horton, Julian. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 118–134.

About the author:

Semyon A. Loshakov, Post-graduate Student at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-6073-5653**, loshakov_91@mail.ru



С. Я. ВАРТАНОВ

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия*

ORCID: 0000-0002-4936-7132, varser@mail.ru

Концепция «Сны о России» в интерпретации «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова

Тема отношений с Родиной – доминанта мироощущения Рахманинова. Его последнее сочинение для фортепиано соло «Вариации на тему Корелли» ор. 42 (1931) создано в эмиграции после десятилетия творческого молчания. Навсегда отрезанный от России революцией композитор в «Вариациях...» повествует о судьбе любимой родины в XX веке, о стихии «русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Не изменяя своим прежним романтическим идеалам в сфере чувствования и лирической мелодики, Рахманинов тем не менее обнаруживает здесь неоспоримую приверженность искусству XX века. Сочинение отличает суровый аскетический колорит и особая весомость каждого звука при неоклассицистской фортепианной фактуре. Концепция «Сны о России» аргументируется автором с помощью метода концептуальной интеграции: она опирается на ассоциативное мышление, сценарный, режиссёрский подход пианиста к тексту. Базой концепции выступает богатство устойчивых семантических знаков текста, а также его интертекстуальные связи. Основой группировки цикла как драматического целого выступают различные трансформации основной темы – фоллии. В поддержку концепции работает насыщенность сочинения образами смежных искусств, активное использование риторических приёмов.

Ключевые слова: фортепианная интерпретация, интеграция концепции, ассоциативный сюжет.

Для цитирования: Вартанов С. Я. Концепция «Сны о России» в интерпретации «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2 (31). С. 21–31. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.

SERGEI YA. VARTANOV

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia

ORCID: 0000-0002-4936-7132, varser@mail.ru

The Concept of the “Dreams about Russia” in the Interpretation of Sergei Rachmaninoff’s “Variations on a Theme of Corelli”

The theme of the relationship with his native land presents the dominant trait of Rachmaninoff’s worldview. His last composition for solo piano, the “Variations on a Theme of Corelli” opus 42 (1931) was composed at the time of his emigration after a decade of creative silence. Having been forever separated from Russia by the revolution, the composer in his Variations narrates about the fate of his beloved native land in the 20th century, about the force of the “Russian rebellion, senseless and merciless.” While not forsaking his previous romantic ideals in the sphere of feeling and lyrical melody, Rachmaninoff nonetheless discloses here an indisputable commitment to 20th century art as well. The composition may be discerned for its stern ascetic color and a special significance of each sound, along with a neoclassical piano texture. The concept of the “dreams about Russia” is rationalized by the author by means of the method of conceptual integration: it is founded on associative thinking, a scenario, and a theatrical approach on the part of the pianist towards the musical text. The basis of the concept is presented by an abundance of stable semantical signs of the musical text, as well as its intertextual connections. The foundation of the group-division of the cycle as a dramatic whole is presented by various transformations of the basic theme – a folia. The concept is aided by the saturation of images of combined art forms and an active usage of rhetorical devices in the composition.

Keywords: pianistic interpretation, integration of the concept, associative plot.

For citation: Vartanov Sergei Ya. The Concept of the “Dreams about Russia” in the Interpretation of Sergei Rachmaninoff’s “Variations on a Theme of Corelli.” *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 21–31. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.

Тема отношений с Родиной – доминанта мироощущения Сергея Рахманинова (далее С.Р.) – красной нитью пронизывает его творчество. Зарубежный период стал испытанием для композитора: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остаётся желания творить, не остаётся иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» [12, с. 131]. Однако после скитаний, концертов, принёсших ему славу пианиста номер один, С.Р. строит виллу в Швейцарии, высаживает берёзки и, наслаждаясь «Steinway & Sons», воскрешает дух Ивановки, где ему когда-то так хорошо работалось. Расширение репертуара за счёт произведений классиков и музыки XX века С.Р. использовал как «перезагрузку»: он редактирует свои опусы и создаёт шедевры, обобщающие темы его жизни. Как сказал Н. Метнер: «Темы его главных произведений суть темы его жизни – не факты жизни, а неповторимые темы неповторимой жизни» [8, с. 350].

Цель статьи – проследить концепцию (скрытую программу) «Вариаций на тему Корелли», раскрыть мысленный диалог, который С.Р. ведёт с утраченной родиной. *Судьба России – кровоточащая рана в его душе*. Мы опираемся при этом на метод интеграции концепции, представленный в публикациях автора в журнале «Проблемы музыкальной науки» [4; 5; 6], а также в монографии «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова» [7]. Метод обобщает опыт фортепианной культуры, развивает идею С.Р. о *концепции*, стоящей во главе угла интерпретации: «...до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения... его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину» [11, с. 232]. С.Р. предугадал идею *интертекстуальности*: «...прежде, чем мы сможем создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало... причина гигантского музыкантского взлёта [Рубинштейна и Листа. – С. В.] заключалась не в пустой скорлупе приобретённой техники. Они знали» [там же, с. 237].

Как отмечает Н. Валгина, «художественные тексты в литературе и в музыке устроены по законам ассоциативно-образного мышления, в котором жизненный материал преобразуется в своего рода “маленькую вселенную”, увиден-

ную глазами данного автора» [3, с. 105]. Решающую роль в этом играет воображение – способность интегрировать знаки текста в единую концепцию. Нельзя не согласиться с мнением И. Ханнанова, что музыка С.Р. – «идеальный семиотический объект. Она богата устоявшимися семантическими связями, чрезвычайно насыщена образностью смежных искусств, успешно использует самые сильные риторические приёмы. Более того, семиотика музыки Рахманинова обнаруживает то, что совсем недавно было осмыслено в музыкально-семиотической теории как экзистенциальный аспект знака... Музыкальный знак проживает свою жизнь так же, как эмоция или мысль» [15, с. 140]. Концепцией Вариаций ор. 42 мы выдвигаем «Сны о России»: она опирается на знаки текста, его интертекстуальные связи, а также на систему авторских ремарок.

Вариации – образец позднего стиля С.Р.: животворящая сила произведения прирастает переключками с ценностями культуры. Об этом свойстве XX века пишет А. Шнитке: «...чем больше “культурных слоёв” в музыке, тем она тоньше. Увлечённый покорением новых областей, человек берёт с собой весь опыт прежних завоеваний <...> может быть, более всего проявляется индивидуальность художника в той бесстрашной открытости чужим воздействиям, когда всё извне приходящее становится своим, подчиняясь неуловимому субстрату индивидуального, который окрашивает всё, к чему рука художника прикасается» [16, с. 163].

Корелли отнюдь не первым обратился к фоллии, возникшей в эпоху барокко. С.Р. воссоздаёт в фоллии глубинные прототипы жанра: сочетание похоронного ритуала сарабанды с безумной экспрессией (*фоллия* в пер. буквально «безумие»). Фоллия навеяна также древней легендой о монахе, который влюбился в девушку и нарушил обет безбрачия. В результате он стал отверженным и был обречён на самоубийство, поскольку для него в равной степени невозможно было ни соединение с предметом чувства, ни возвращение к монашеской жизни. В Вариациях С.Р. сравнивает себя с монахом, которому суждено окончить дни вдали от горячо любимой родины – прежняя Россия исчезла безвозвратно. Важна также параллель Вариаций ор. 42 с оперой С.Р. «Франческа да Римини» на сюжет «Божественной комедии» Данте: в кульминации Вариаций звучит мотив теней Паоло и Франчески: «Нет более великой скорби

в мире, / Как вспоминать о времени счастливом / в несчастье». В мелодии темы фоллии явно интонационное родство со знаменным распевом, а также с темой Третьего фортепианного концерта *d moll* в той же тональности – таким образом, Вариации включаются в ряд сокровенных опусов в собрании текстов С.Р.: Первая симфония и Элегическое трио № 2, Первая соната ор. 28 и Третий концерт ор. 30.

Опыт мировой культуры позволяет С.Р. расширить поле смыслов, подчеркнуть индивидуальную трактовку жанра.

Эпоха барокко. Ф. Куперен в Сюите № 13 выстраивает на тему фоллии цикл из 12 вариаций: «Французские фоллии, или Маски домино» («Les folies françoises, ou Les dominos»). Тема здесь – 1-й куплет в череде карнавальных сцен-портретов – имеет заголовок: «La Virginite, “Девственная – под маской домино невидимого (прозрачного) цвета”». Лёгкой «девической» грации чужды тяжёлые 2-е доли фоллии – они отмечены лишь мягкими «приседаниями» в началах фраз.

Эпоха классицизма. Бетховен для С.Р. – образец для композиции: «Вчера вечером слышал в великолепном исполнении 9-ю симфонию Бетховена. Что-нибудь лучше этой симфонии никто никогда не напишет» [11, с. 447]. Цикл Бетховена «32 Вариации» («коронка» репертуара С.Р.) – важнейший прототип ор. 42.

Эпоха романтизма. Лист в «Испанской рапсодии» заострил контраст жизнерадостной хоты и мистической фоллии: её демонизм подчеркнут зловещими *marcato*, одноголосием басов, пружиной ритма взлётов тират, клиньями *staccato*.

Пуанизм XX века. Вместо типичной романтической фактуры и широкой мелодии С.Р. являет в ор. 42 образец позднего стиля, неоклассицизма: аскетичность фактуры, лаконичность мотивов, весомость каждого звука. Ревнивый наблюдатель С.Р., Прокофьев, был явно озадачен и отмечал: «...вариации на тему Корелли, очень приличные и, вероятно, пригодные для старших классов консерватории. Но это, конечно, не прежний Рахманинов Второго и Третьего концертов» [14, с. 287].

Сегментация текста соответствует концепции «Снов о России». Их сцены – «Россия и Европа», «Россия и Азия», «Россия и Восток», «Образ России из эмигрантского далёка», «Профанация образа России», «Эпитафия России» –

показывают: С.Р., страстно любящий свою утраченную родину и страдающий от её трагедии, пытается осмыслить историю и судьбу России от старины до XX века в единстве. Структура Вариаций состоит из пяти витков спирали, развитие в каждом идёт от *созерцания к действию*. Сфера *созерцания* – Тема и её явления в началах каждого витка – олицетворение священного для автора образа Родины. Сфера *действия* – активность деструктивных сил: образы нашествия, стихия «русского бунта, бессмысленного и беспощадного» (А. Пушкин), погрузившая страну в пучину братоубийственной войны. *Созерцание* в Коде – эпитафия России: не случайно Солженицын оценивал соотношение СССР и России как «убийцы и убитого». Сценарное членение текста Вариаций отражает таблица.

Таблица. Сценарный план

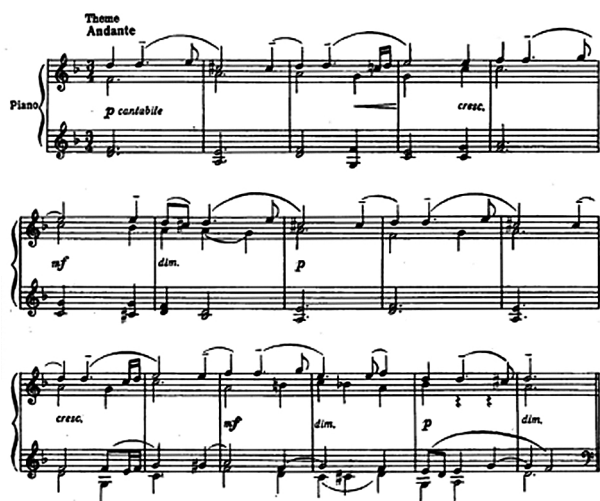
Созерцание	Действие
Theme. Andante cantabile	I. Poco più mosso II. L'istesso tempo III. Tempo di Menuetto
IV. Andante	V. Allegro marcato VI. L'istesso tempo VII. Vivace
VIII. Adagio misterioso	IX. Un poco più mosso X. Allegro scherzando XI. Allegro vivace XII. L'istesso tempo XIII. Agitato
Intermezzo. A tempo rubato XIV. Andante (come prima) XV. L'istesso tempo	XVI. Allegro vivace XVII. Menno mosso XVIII. Allegro con brio XIX. Più mosso. Agitato XX. Più mosso
Coda. Andante	

Сон первый: Россия и Европа

Theme. Andante cantabile. Тема в ор. 42 занимает исключительное место, выступая образом Родины. Для С.Р. фоллия – не столько барочная ария, сколько русская протяжная песня, близкая знаменным распевам. Как и тема Концерта ор. 30, она выступает духовным стержнем сочинения и также является сквозной, её трансформации становятся центром притяжения. Ряд

секвенций коротких мотивов чудесно соединяется в единую мелодию (пример № 1). Авторские ремарки *Andante, piano cantabile* ориентируют на вокальное произношение: С.Р. говорит о теме Концерта ор. 30, что он «хотел “спеть” мелодию на ф-но, как её поют певцы, и найти подходящее, вернее, не заглушающее это “пение” сопровождение. Вот и всё!» [12, с. 380].

Пример № 1 С. Рахманинов. Вариации на тему Корелли ор. 42. Тема



Уже в теме претворяется идея цикла: внутренний конфликт влюблённого монаха (*alter ego* автора) угадывается в контрасте жанров; хорал баса – символ аскетического служения, экспрессия мелодии – трагическая безнадёжность чувства. Повторение восьмитакта темы порождает вопросно-ответную структуру, позволяет полнее обрисовать состояние героя. Первый восьмитакт с подъёмом и спадом, с вопрошанием *D* в конце воспринимается как метафора надежды. Активное *crescendo* во втором восьмитакте доходит до кульминации (такт 14) – но здесь С.Р. свободно преломляет идею Бетховена из цикла «32 вариации» – *приём перепада*. Он совершается средствами не динамики и фактуры, но гармонии. После тоники *T* (такт 6) провал в субдоминанту *S* звучит как знак краха надежды, отказа от мечты (пример № 2).

Пример № 2 Л. ван Бетховен. 32 вариации. Тема

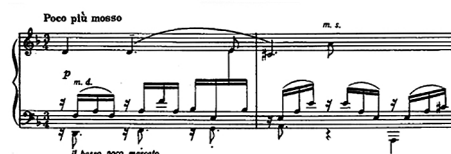


Вообще цикл «32 вариации» Бетховена – важнейшая модель интертекста Вариаций ор. 42, хотя у С.Р. нет идеи борьбы баса и мелодии в восьмитактном *ostinato* (подробнее см.: [7, с. 216–230]). Однако налицо общность внутреннего лексикона. Знаки семантики темы проецируются на вариации: а) ритмоформула *Sarabanda – Folia* с ритуальной остановкой на второй доле такта; б) перелом в кульминации такта 6, обозначающий точку невозврата, подчеркнут *приёмом перепада*; с) С.Р., вслед за Бетховеном, использует *ритмоформулу судьбы*, в ор. 42 – в вариации XI (в цикле «32 вариации» – IV, XXV).

Не менее важен для С.Р. интертекст с «Крейслерианой»: в Вариациях ор. 42, подобно циклу Шумана, движущая сила «ритмического сюжета» – становление ритмоформулы сицилианы. В «Крейслериане» она в двухдольном размере (6/8), её появление (№ 6) после пунктиров предыдущих номеров символизирует прорыв в стихию полётности; в финале (№ 8) она доминирует, выступает метафорой поэтического воспарения Иоганна Крейсlera над убогой реальностью жизни. В Вариациях ор. 42 сицилиана в трёхдольном размере (9/8) впервые появляется в *Agitato* скользящей XIII вариации. В заключительной кульминации XVIII–XIX–XX вариаций сицилиана становится знаком тотальной катастрофы.

Var. I. Poco più mosso (Россия и Европа). Созерцание темы сменяется действием: мелодия парит над фактурой в духе «Песен без слов». Осознание особой ценности мелодии европейские романтики XIX века отождествляли с приоритетом индивидуального сознания. Шуберт, Мендельсон, Шуман заложили традиции вокальной трактовки инструмента; С.Р., вслед за Листом, ради господства свободной мелодии сдвигает басы и «баркарольные» фигуры на слабые доли (пример № 3; далее – примеры из Вариаций на тему Корелли ор. 42 С. Рахманинова).

Пример № 3 С. Рахманинов. Вариации на тему Корелли ор. 42. Вариация 1



Var. II. L'istesso tempo. С.Р. воздаёт дань уважения французским клавесинистам: «Кукушка» Л. Дакена – один из его «бисов». С высоты пианизма XX века С.Р. обогащает кукование птицы полифоническими эффектами и утончённым колоритом – заостряет контраст штрихов *staccato* в крайних голосах (сопрано и бас) и *tenuto* в средних (альт и тенор), вносит изысканную динамику: *piano leggiero* (первый восьмитакт), *pp sempre leggiero* (второй) (пример № 4).

Пример № 4

Вариация 2



Var. III. Tempo di Menuetto. Однако Европа это не только высокая культура, но и проблема отношения народа и власти. С.Р., как и в Прелюдии оп. 23 № 4, для воплощения своих самых мрачных мыслей избирает французский танец галантной эпохи (пример № 5). Эта метафора позволяет сравнить судьбы России и Франции конца XVIII века и кануна революции, когда социальное расслоение достигло максимума, а символом отрешённости власти от народа стала фраза Марии-Антуанетты «Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные!» Королева окончила жизнь на гильотине.

Пример № 5

Вариация 3



В мистических ночных переключках мотивов-зовов в далёких регистрах спорят две силы – грозные наскоки и тревожные торможения, а за ними – извечные русские вопросы: «Что делать? Кто виноват?». Движение упирается в тупики остановок, в коих – вопрошания о судьбах России.

Для воплощения стихии «русского бунта, бессмысленного и беспощадного», и агрессии С.Р. избирает сферу мрачной скерцозности – подобия «пляски смерти».

Сон второй:

Россия и Азия – нашествие Батые

Var. IV. Andante. Вариация выступает темой следующего круга: её спокойствие и чистота воссоздают православную соборность, иконописный лик России в духе фресок Андрея Рублёва. Такие ассоциации навеяны свечением золочёного нимба – эффектом эха в верхнем регистре – над строгим хоралом темы (пример № 6).

Пример № 6

Вариация 4



Var. V. Allegro marcato. Грозное вторжение *pp/f* разрушает идеальный мир. Два контрастных плана вариации – возгласения *forte* колокольных аккордов православного хора и токкатная стихия фигураций *marcato* – ассоциируются с агрессией враждебного чуждого мира (пример № 7). Татаро-монгольское иго на века ввергло Россию в ступор застоя, раздробленная страна оказалась не готовой к борьбе.

Пример № 7

Вариация 5



Var. VI. L'istesso tempo. Доминирует стремительное токкатное движение, в цепкости артикуляции *leggiero e staccato* в *piano* узнаются образы нашествия: летучая конница татаро-монгольских орд, не встречая отпора, поработает страну (пример № 8).

Пример № 8

Вариация 6



Var. VII. Vivace. Знаком нашествия становится пламя пожарищ, символом бедствия – призывный колокольный набат *ff*. После сухой графики здесь буйство красок: колокольные басы на педали образуют волны звуковых вибраций *laissez vibrer*, смешивают гармонии, над пространством плывут стоны мелодических мотивов (пример № 9). Здесь несомненны арки с III частью симфонической поэмы «Колокола» на слова Э. По (перевод К. Бальмонта) – мистерии колокольных звуков: Слышишь, воющий набат, / Точно стонет медный ад! / Эти звуки, в дикой муке, сказку ужасов твердят.

Пример № 9



Вариация 7

Var. IX. Un poco più mosso. Вариация показывает, что С.Р. болезненно воспринимает искажение облика России: подобные наплывы гармоний на бас-педали часто связаны у него с образами смерти: «Остров мёртвых», XVII вариация Рапсодии на тему Паганини. Здесь нет покоя небытия: стоны, муки и отчаяние Дантова ада спорят со страстной жадой жизни. В контрасте *ostinato* стонущих басов и трепетных восхождений в мелодии, упирающихся в преграду, слышится антитеза жизни и смерти – непримиримых и неразрывно сопряжённых начал (пример № 11).

Пример № 11

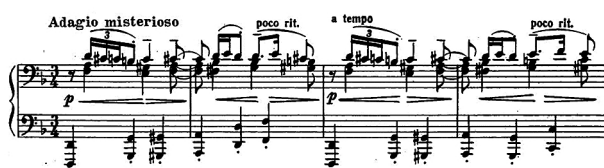


Вариация 9

Сон третий: Россия и Восток

Var. VIII. Adagio misterioso. Вариация отделена контрастом перепада *ff/p* – как тема третьего круга, воссоздающая «восточную ипостась» облика родины. Известно, что Россия ассимилировала нравы захватчиков: они пустили глубокие корни со времён нашествия – европейское и азиатское выступают рука об руку в ментальности страны. С.Р. разделял точку зрения Г. Кайзерлинга: «Русские – это великий народ не потому, что они славяне, но из-за силы, влитой в них монгольской кровью, которой лишены другие славянские племена. В результате такого смешения возникло великолепное сочетание тонкой духовности и властной силы, которое делает русский народ столь великим» [10, с. 178]. С.Р. передаёт мир Востока через прихотливость мелодики и ритмики, грацию синкоп и ориентализма (пример № 10).

Пример № 10



Вариация 8

Var. X. Allegro scherzando. Внезапное вторжение токкатности возвращает зловещую скерцозность – это знак стихии «русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Поначалу игровое состояние, как бы шутка, вскоре обрывается яростным натиском сил зла: борьба идёт не на жизнь, а на смерть (пример № 12).

Пример № 12



Вариация 10

Var. XI. Allegro vivace. Передать колоссальный накал борьбы С.Р. помогает «ритмоформула судьбы»: её грозные возгласия на *forte* – Рубикон, переход через который делает невозможным обратный поворот событий (пример № 13). Бетховен в «32 вариациях» также использует её в узловых моментах: Var. IV–V–VI, XXIV–XXV.

Пример № 13



Вариация 11

С.Р. не питал иллюзий относительно судьбы родины, он писал: «Почти с самого начала революции я понял, что она пошла по неправильно-му пути. Уже в марте 1917 года я решил покинуть Россию... Как только я ближе столкнулся с теми людьми, которые взяли в свои руки судьбу нашего народа и всей нашей страны, я с ужасающей ясностью увидел, что это начало конца, который наполнит действительность ужасами. Анархия, царившая вокруг, безжалостное выкорчёвывание всех основ искусства, бессмысленное уничтожение всех возможностей его восстановления не оставляли надежды на нормальную жизнь в России. Напрасно я пытался найти для себя и своей семьи лазейку в этом “шабаше ведьм”» [10, с. 155].

Var. XII. L'istesso tempo. Два контрастных плана вариации вызывают ассоциации с двумя гранями «русского бунта»: с одной стороны, злое *f*, *molto marcato* – тяжёлый топот сапог «грядущего хама», с другой – мистические зовы *piano legato* – виноватая оглядка на поруганные религиозные святыни, вековые устои (пример № 14).

Пример № 14



Var. XIII. Agitato. Первое появление ритмоформулы сицилианы, определяющее дальнейшее развитие сюжета. Традиции этого жанра в фортепианной литературе: у Бетховена она связана с празднично-танцевальной стихией (Седьмая симфония, I часть; Концерт № 5, финал); Шуман воплощает в сицилиане стихию фантазийности (Симфонические этюды, № 5; «Крейслериана», № 6, № 8). В ор. 42 сицилиана выступает метафорой сил зла, однако первое появление маскирует её суть вкрадчивостью танца на *piano* (пример № 15). Это образ соблазна, искушения – быть может, заманчивых социальных идей: свободы, равенства, братства – войны мира хижин против дворцов. Однако искажение этих идей обернулось трагедией России – поэтому, по за-

мыслу С.Р., сицилиана превращается в символ торжествующего зла.

Пример № 15

Вариация 13



Сон четвёртый: образ России из эмигрантского далёка

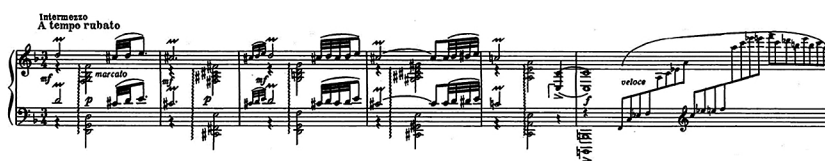
Блок тематически насыщенной музыки чистого созерцания С.Р. помещает перед сценой финальной катастрофы. Чтобы подчеркнуть его значение, автор нарушает череду вариаций – вводит жанр интермеццо, свободного размышления.

Intermezzo. A tempo rubato. Как бы в импровизации многократно обыгрываются интонации темы – словно С.Р. воссоздаёт процесс мучительного поиска образа утраченной Родины (пример № 16). Образ «памяти сердца» имеет интертекст – аккомпанированный речитатив в романсе ор. 4 «Не пой, красавица» на стихи А. Пушкина: «Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной: / Напоминают мне оне / Другую жизнь и берег дальный».

Вариация 12

Пример № 16

Интермеццо



Жанр этого потрясающего лирического отступления – элегия, за которой стоит драма разбитого сердца. Музыка чарующей красоты одновременно являет высокий образец фортепианной партитуры, её планы требуют дифференциации. Речитативы в мелодии *marcato* нуждаются в экспрессивной насыщенности звучания; тихие инструментальные переборы *arpeggiato piano* (арфа, лира) оттеняют сладостные томления гармоний; стремительные пассажи каденций *veloce* взлетают в заоблач-

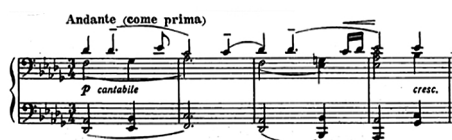
ные выси, словно в попытке увидеть родные просторы.

Мысль автора неотступно ищет выход – и находит его в воображаемом фантастическом путешествии в прошлое. Аналогичное состояние ностальгии выразил И. Бунин в рассказе «Поздний час» (1938) из сборника «Тёмные аллеи», описывая, как герой совершает мысленное путешествие в родные, до боли знакомые с детства места: «Ах, как давно я не был там, сказал я себе. С девятнадцати лет. Жил когда-то в России, чувствовал её своей, имел полную свободу разъезжать куда угодно, и не велик был труд проехать какие-нибудь триста верст. А всё не ехал, всё откладывал. И шли, проходили годы, десятилетия. Но вот уже нельзя больше откладывать: или теперь, или никогда. Надо пользоваться единственным и последним случаем, благо час поздний и никто не встретит меня» [2, с. 37].

Var. XIV. Andante (come prima). Холодная красота хорала темы в *Des dur, cantabile* сродни безмолвию заснеженного пространства (пример № 17). Это взгляд на Россию издалека: образ родины законсервирован в душе изгнанника, не знающего «иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний» (С. Р.).

Пример № 17

Вариация 14



Var. XV. L'istesso tempo. Парадоксальное сочетание призрачно-ледяного оцепенения *Des dur* с жанром колыбельной, символом материнской любви! Хрупкая, едва колышущаяся мелодия *dolcissimo* выплывает на волнообразных триолях аккомпанемента – заповедная грань неуловимого облика родины (пример № 18).

Пример № 18

Вариация 15



Сон пятый: профанация образа России, сползание в пучину братоубийства

Var. XVI. Allegro vivace. Возвращается злобующая скерцозность – стихия «русского бунта». Агрессивные наскоки пассажей на хоральные гармонии аккордов (вековые устои) становятся всё более дерзкими. В аккордах, раскачивающихся с возрастающей амплитудой, воспроизводятся ритмичные уханья солдат, раскачивающихся таран для разрушения ворот при штурме осаждённых крепостей (пример № 19).

Пример № 19

Вариация 16



Var. XVII. Meno mosso. Впервые в цикле тематический материал (Россия) теряет значение священного символа! Мелодия сохраняет интонации темы, но утрачивает стройность хорала – десакрализуется, профанируется, скатывается в низкие регистры под пританцовывающее гитарное брэнчание аккомпанемента (пример № 20).

Пример № 20

Вариация 17



Завершающий же четырёхтакт *Poco meno mosso* играет двойную роль: даёт представление о весьма жалком окончании эпохи «Руси уходящей» и передаёт насторожённое ожидание неведомого будущего затаившейся огромной страны.

Var. XVIII. Allegro con brio. Вторжение *p/f* – знак воцарения новой власти в России, абсолютно уверовавшей в свою силу, подмывшей всякое право. Ритмоформула сицилианы становится символом тоталитаризма: *ostinato* её ритма ассоциируется с фанатической единой волей, раскрутившей маховик гражданской войны (пример № 21). Духовенство, дворянство, крестьяне-кулаки (а это почти половина

общества!) объявлены классовыми врагами. Сицилиана здесь ассоциируется не с «Крейслерианой» Шумана, а с «Полётом валькирий» Вагнера – гимном гитлеровских люфтваффе.

Пример № 21

Вариация 18



Var. XIX. Più mosso. Agitato. Затаённое возбуждение *p* и *staccato* в низком регистре и во все вызывает гротесковые ассоциации: ЧК не дремлет, а бдит, рыщет в поисках «контры» – звучание напоминает фыркание злобных собак-ищеек (пример № 22).

Пример № 22

Вариация 19



Резким контрастом сухому *staccato* становится новый раздел: фигурации на смешивающей педали в духе сцен Ада из Сонаты «По прочтении Данте» Листа (также пьеса репертуара С.Р.) заполняют всё пространство клавиатуры. В библейской картине разливанного моря крови в гигантском нарастании С.Р. использует мотивы хора Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (пример № 23).

Пример № 23

Вариация 19



Заключение вариации – волны нисходящих пассажей аккордов – представляет автоцитату хроматических вихрей Ада в окончании оперы С.Р. «Франческа да Римини», (пример № 24).

Пример № 24

Вариация 19



Var. XX. Più mosso. Кульминация в заключительной вариации становится вровень с такими картинами неравной борьбы сил жизни и смерти у С.Р., как «Остров мёртвых», «Колокола». Отображение конца света в летящих пассажах октав и скачков сравнимо с «Четырьмя всадниками Апокалипсиса» Дюрера или со вздымающимися крыльями драконов, в три взмаха покрывающих всё пространство (пример № 25). Так воспринял С.Р. нечисть, поразившую страну: диктатура несёт смерть, вырождение культуры, конец русской истории.

Пример № 25

Вариация 20



В гигантских волнах сшибаются две силы: хоральные аккорды – трубы Апокалипсиса, прорезающие пространство, и взмахи крыльев дракона сицилианы – знак тоталитаризма. Тоника *d moll* означает конец борьбы: хорал повержен, провалился в басы – сицилиана торжествует, сохраняет силу *ff*.

Сон шестой: эпитафия России

Coda. Andante. «Россия, которую мы потеряли». Кода возвращает состояние созерцания, однако вместо темы звучит скорбная элегия, постлюдия-эпитафия: «Разбилось лишь сердце моё». В коде явная переключка с *Intermezzo* среднего раздела, но вместо *tempo rubato* движение здесь приобретает траурный характер. И снова взаимодействие трёх планов партитуры: незыблемый тонический органнй пункт в басу – символ стоической выдержки перед непоправимостью случившегося, волнообразные триоли в аккомпанементе, передающие эмоциональный накал переживания, и череда порывов восхождений

в мелодии, подобная обречённым попыткам героя унести след за несбывшейся мечтой. Среди минора единожды, на недостижимо высокой тихой кульминации звучит *D dur* (такт 5) – как нечаянный проблеск солнца, на миг осветивший безрадостный пейзаж (пример № 26). Это «последнее прости» России.

Пример № 26



Последний четырёхтакт возвращает аскетический хорал «темы Корелли» – завершая линию легенды о влюблённом монахе. Невозможность соединения с объектом любви и возвращения к прежней жизни заставляет его принять смерть – музыка в последнем *pp* нисходит в тишину вечности.

Заключение

Познание сочинения исполнителями отличается от традиционного музыкознания: им необходимо образно-картинное, сценарное мышление. Творчество С. Р. – пианиста и композитора, автора опер и романсов, программных симфонических поэм – показывает сценичность мышления автора, который признавался: «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но всё это не значит, что я пишу программную

музыку. И так как источник моего вдохновения остаётся другим неизвестен, публика может слушать мою музыку совершенно независимо ни от чего. Но я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей лёгкостью под влиянием определённых внемusыкальных впечатлений» [11, с. 147]. Сама идея концепции (скрытой программы) предложена С. Р., который тяготел к программности, хотя часто уклонялся от её объявления (Этюды-картины, Соната № 1). Поэтому нам близка точка зрения И. Ханна-нова, утверждающего, что С. Р. исповедовал поэтику эмоцио-

Кода

нальной правды: «Если попытаться найти один аспект музыки Рахманинова, наиболее ценный для каждого исполнителя и слушателя и наиболее специфичный для русской музыкальной духовности, то этим аспектом будет идея музыкальной правды» [15, с. 32]. Предложенная концепция Вариаций следует эмоциональной правде: С. Р. до конца жизни болел душою за родину, протестовал против диктатуры, но поддерживал многих русских музыкантов в России и за рубежом (посылками, гонорарами), помогал стране в войне с гитлеровской Германией. Вариации ор. 42 – духовное завещание композитора.

Исполнитель, который лепит пластический текст ор. 42 на клавиатуре, получает бесценное преимущество: возможность осознать тончайшие нюансы партитуры, множество слоёв интертекста, сформировать индивидуальную концепцию. Она является результатом озарения, духовного родства и любви – самоидентификации с миром композитора.

Исполнитель, который лепит пластический текст ор. 42 на клавиатуре, получает бесценное преимущество: возможность осознать тончайшие нюансы партитуры, множество слоёв интертекста, сформировать индивидуальную концепцию. Она является результатом озарения, духовного родства и любви – самоидентификации с миром композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Сны о России // Музыкальная академия. 2003. № 3. С.178–183.
2. Бунин И. А. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. М.: Худож. лит-ра, 1966. 543 с.
3. Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособие. М.: Мир книги, 1998. 210 с.
4. Варганов С. Я. Знаковая семантика и интеграция концепции в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 49–57.
5. Варганов С. Я. Концептуальная интеграция и pedalная идея // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 231–238.
6. Варганов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 40–48.
7. Варганов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
8. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 2 / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. М.: Музыка, 1974. 576 с.



9. Демченко А. И. Позднее творчество С. В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 134–140.
10. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2008. 248 с.
11. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
12. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. М.: Сов. композитор, 1980. 576 с.
13. Сенков С. Е. С. В. Рахманинов: сб. ст. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 134 с.
14. С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. 708 с.
15. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
16. Шнитке А. Г. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.

Об авторе:

Вартанов Сергей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов Россия), **ORCID: 0000-0002-4936-7132**, varser@mail.ru



REFERENCES



1. Borodin B. B. Sny o Rossii [Dreams about Russia]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2003. No. 3, pp. 178–183.
2. Bunin I. A. *Sobr. soch. V 9 t. T. 7* [Collected Works in 9 Volumes, Volume 7]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1966. 543 p.
3. Valgina N. S. *Teoriya teksta: ucheb. posobie* [The Theory of Text: A Textbook]. Moscow: Mir knigi, 1998. 210 p.
4. Vartanov S. Ya. Sign Semantics and the Integration of Conception in Interpretation on the Piano. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 4, pp. 49–57.
5. Vartanov S. Ya. Conceptual Integration and the Idea of Pedalization. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 1 (8), pp. 231–238.
6. Vartanov S. Ya. The Concept as the Category of Interpretation of Piano Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. No. 1 (4), pp. 40–48.
7. Vartanov S. Ya. *Kontseptsiya v fortepiannoy interpretatsii: pod znakom Franza Lista i Sergeya Rakhmaninova* [The Concept in Piano Interpretation: under the Sign of Franz Liszt and Sergei Rachmaninoff]. Moscow: Kompozitor, 2013. 584 p.
8. *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 t. T. 2* [Memoirs about Rachmaninoff in 2 Volumes, Volume 2]. Comp., ed., comment. and pref. Z. Apetyan. Moscow: Muzyka, 1974. 576 p.
9. Demchenko A. I. The Music of Sergei Rachmaninoff's Late Period. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 2, pp. 134–140.
10. Rakhmaninov S. *Vospominaniya, zapisannye Oskarom fon Rizemanom* [Memoirs, Recorded by Oskar von Rizeman]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 248 p.
11. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 1* [Literary Heritage in 3 Volumes, Volume 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.
12. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 3* [Literary Heritage in 3 Volumes, Volume 3]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 576 p.
13. Senkov S. E. *S. V. Rakhmaninov: sbornik statey* [Sergei Rachmaninoff: A Compilation of Articles]. Museum-Estate of Sergei Rachmaninoff "Ivanovka". Tambov: R. V. Pershin Publishing House, 2013. 134 p.
14. *S. S. Prokof'ev. Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. Materials, Documents, Memoirs]. Moscow: Muzgiz, 1961. 708 p.
15. Khannanov I. D. *Musika Sergeya Rakhmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov* [The Music of Sergei Rachmaninoff: Seven Musical and Theoretical Studies]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.
16. Shnitke A. G. *Stat'i o muzyke* [Alfred Schnittke. Articles about Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 408 p.

About the author:

Sergei Ya. Vartanov, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Piano Major Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-4936-7132**, varser@mail.ru

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

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039

А. С. МЕШКОВА

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

ORCID: 0000-0003-0113-6949, anserme@yandex.ru

Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций

В центре внимания статьи – форма существования музыки, бытующая в музыкальной практике с эпохи Средневековья и до настоящего момента. Она не имеет собственного термина и, как правило, типологически её относят к «импровизации». По мнению автора статьи, эта форма существования музыки имеет самостоятельное значение и занимает промежуточное положение между «произведением» и «импровизацией». Непременным её условием оказывается наличие «базового нотного текста», являющегося основой для импровизации. В его функции может выступать и однопольный *cantus firmus* (как в практике «пения над книгой»), и многоголосное авторское сочинение (как в практике интабуляций). К конкретным проявлениям этой формы относятся некоторые жанры Средневековья – например, контрапунктирование на *cantus firmus*, интабуляции и «пение над книгой» эпохи Возрождения, импровизирование в заданном жанре (фуги, ричеркара и др.), практика игры по цифрованному басу и бестактовые прелюдии эпохи барокко, импровизируемая каденция в сольном концерте классико-романтического периода.

Ключевые слова: музыкальное произведение, импровизация, *promptum*, культура музыкальной деятельности, форма существования музыки, музыкальная онтология.

Для цитирования: Мешкова А. С. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 32–39.

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.

ANNA S. MESHKOVA

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

ORCID: 0000-0003-0113-6949, anserme@yandex.ru

Between Composition and Improvisation: about the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions

At the focus of the article's attention lies the form of existence of music, which has been practiced from the Middle Ages to the present day. It does not possess its own term and, as a rule, it is referred to "improvisation". According to the author of the article, this form of music existence has an independent meaning and holds an intermediate position between "composition" and "improvisation". Its necessary condition is the presence of a "basic note musical text", which forms the foundation for improvisation. Its function may be taken by either a monophonic *cantus firmus* (as in the practice of "singing over a book"), and original polyphonic music by a composer (as in the practice of intabulation). Specific manifestations of this form include certain genres of music from the Middle Ages – for example, contrapuntal additions to *cantus firmus* lines, intavolation and "singing over the book" from Renaissance music, improvisation in any particular genre (fugue, ricercar, etc.), the practice of playing harmonies over figured bass and the unmeasured preludes from the Baroque era, as well as improvised cadenzas in solo concerto of the Classical and Romantic periods.

Keywords: musical composition, improvisation, *promptum*, culture of musical activity, form of musical existence, musical ontology.

For citation: Meshkova Anna S. Between Composition and Improvisation: about the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 32–39. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.

На основе наблюдения за музыкальной практикой, изучения специальной литературы, а также трактатов эпох Средневековья, Возрождения и Нового времени можно выделить три универсальные формы бытия музыки, которые в своей совокупности с наибольшей полнотой охватывают самые различные её проявления. Исторически первая – та, которую называют импровизацией. Её основой является сам процесс звукотворчества, непосредственно протекающий во время музицирования. Вторая – произведение – отличается фиксацией результатов композиторского труда в нотном тексте. По комплексу своих признаков эти формы принципиально оппозиционны друг другу. При наличии подобных противоположностей можно допустить и существование третьей формы бытия музыки, занимающей между ними некое среднее положение.

На существование последней указывают многие исследователи. Так, известный медиевист Э. Феранд полагает, что между «импровизаторским» и «композиторским» способами творчества возникали многочисленные переходы – как на пути от импровизации к композиции, так и от композиции к импровизации [12].

У других авторов речь идёт о так называемой импровизации по модели, сочетающей спонтанность творческого импульса со стабильно существующей структурой. Именно такие формы рассматривает в своей статье «Мысли об импровизации: сравнительный подход» Б. Неттл [14]. Анализируя некоторые жанро-формы внеевропейской музыки (индийские рага и тала, иранский дастгах, арабский макам и др.), разворачивающиеся как импровизации по установленной традиции модели, он приходит к выводу, что фактически они не вписываются в характерную для европейской музыки дихотомию импровизации-композиции, представляя собой «линии, проводимые различными культурами между фиксированной композицией и импровизацией» [14, р. 6].

Некая «средняя» форма обнаруживается и в статье «Импровизация» из «Музыкального лексикона Римана». Здесь она дифференцируется по степени зависимости от модели и может быть: свободной (при видимом отсутствии связи импровизируемого с моделью), относительно связанной (в качестве модели выступает мелодико-гармоническая схема, как, например, в импровизировании строгих вариаций) и связанной

(при тесной зависимости спонтанно изобретаемого от модели) [15, S. 390–392].

Современная музыкальная наука постоянно находится в проблемном поле музыкальной онтологии. В связи с изучением вопросов, касающихся текстологии [1], интерпретации старинной музыки [7; 9] и музыки авангарда [13], музыкальной семантики вообще [17] и уртекста в частности [2; 4; 16], исследовательским объектом оказывается не только произведение, но и форма бытия музыки, отличающаяся взаимодействием импровизационной и композиционной составляющих.

Нетрудно заметить, что, описывая «промежуточную» форму, исследователи относят её всё же к импровизации. Подобные установки не безосновательны, поскольку эта форма базируется на мгновенном продуцировании музыки. В то же время в ней содержатся явные композиционные элементы, выражающиеся в наличии законченной структуры, стабильной модели, какого-либо исходного нотного текста и др. Таким образом, определение данной формы существования музыки как импровизации требует оговорок и уточнений. Несомненно и то, что она нуждается в собственном термине. Обозначим её как *promptum*.

Promptum с латинского, среди прочего, означает «находящийся в полной готовности, имеющийся наготове». В нашем случае этим термином будет обозначаться форма бытия музыки, в которой одновременно сосуществуют импровизационные и композиционные компоненты и которая генетически является переходной от культуры музыкальной деятельности к культуре музыкального произведения¹. К конкретным проявлениям *promptum*’а можно отнести импровизируемые на *cantus firmus* жанры Средневековья, интаволяции и «пение над книгой» эпохи Возрождения, импровизирование в заданном жанре, практику игры по цифрованному басу и бестактовые прелюдии эпохи барокко, импровизируемую каденцию в сольном концерте классико-романтического периода. Однако переходность *promptum*’а можно представлять и в другом смысле – как синтезирование свойств «произведения» и «импровизации» в рамках отдельного опуса. При этом в различные исторические периоды и в различных жанровых пластах музыки *promptum* оказывается ближе то к первому, то ко второй. И это – ещё одно понимание переходности *promptum*’а.

В дальнейшем для выявления свойств данной формы существования музыки предпримем её описание по критериям, формулируемым на основе изучения специальной литературы и собственно музыки. Среди них:

- 1) наличие письменной фиксации (отсутствие нотации);
- 2) наличие (отсутствие) индивидуального авторского замысла;
- 3) композиционное выстраивание музыки (или отсутствие такового);
- 4) способ продуцирования музыки (композиция или импровизация);
- 5) сохранение или несохранение идентичности сочинения при дальнейших воспроизведениях;
- 6) тип коммуникативной ситуации (дифференцированный или недифференцированный).

Остановимся на этих критериях подробнее.

1. *Promptum* предполагает наличие нотного текста. Это – его неперемное условие. Однако фиксация в *promptum*’е может быть различной: от единственно записанного тенора до целого многоголосного сочинения, становящегося объектом для импровизации. При этом в *promptum*’е не обнаруживается прямой зависимости между мерой фиксации и степенью импровизационного прочтения данного текста. Но и в том случае, если запись отражает полнозвучную многоголосную фактуру, нотный текст в *promptum*’е функционирует особым образом. Если по отношению к произведению можно говорить о существенном совпадении записанного и акустического текстов, то в *promptum*’е разница между нотированным и звучащим оказывается весьма ощутимой. Дело в том, что данная запись является лишь объектом для импровизации: она очерчивает некие границы исполняемой музыки, но не заключает в себе всю информацию о ней. По этой причине то, из чего произрастает импровизация *promptum*’а, может быть названо базовым нотным текстом. Поскольку он является лишь истоком и подспорьем для устного музицирования, то его происхождение не обязательно «композиторское»: так, во времена Средневековья и Ренессанса *promptum*’ы чаще осуществлялись на основе григорианского хора или народной песни, чем авторского опуса. В отдельных случаях *promptum* не сопровождался предварительной нотной записью – например, в барочной практике импровизирования в различных по-

лифонических жанрах (ричеркар, fuga и т. п.) на заданную тему. Здесь способ ознакомления с объектом для импровизации (в виде записи или наигрывания) не являлся принципиально важным, поскольку разворачивание подобного *promptum*’а координировалось не столько темой, сколько жанровой структурной моделью.

Сама необходимость в письменной фиксации, несмотря на различное функционирование нотных текстов, объединяет *promptum* и «произведение». Родство это имеет и более глубинные основания. Так, В. И. Мартынов разделяет устную и письменную культуры по особенностям музыкального опыта, определяя первую из них как основывающуюся на слуховом (аудиальном) опыте, а вторую – на визуальном. Их кардинальное отличие между собой автор видит в том, что они опираются на различные принципы соотношения явлений: слуховая культура реализуется как последование подобий, а в визуальной объекты коррелируют на основе критериев тождества и различия [5, с. 163].

Важнейшим аспектом визуальной сферы является фиксация, а поскольку и *promptum*, и «произведение» опираются на записанный текст, то они автоматически входят в пространство культуры визуального опыта. Однако при этом в характере их функционирования наблюдается существенное различие. Новоевропейское произведение рождается с намерением прозвучать как ранее не слышанное. Степень оригинальности каждого объекта становится одной из возможностей констатации различия в мире *musica composita*. Импровизируемый по правилам *promptum*, напротив, уподобляется уже слышанному и тем самым реализует опыт аудиальной культуры.

Таким образом, *promptum*, примыкая внешне к явлениям визуальной культуры, в её условиях фактически функционирует как феномен культуры аудиальной. Но в отличие от «импровизации», более непосредственно представляющей культуру слухового опыта, *promptum* не может быть «свободным» звуковым потоком. Он осуществляется только при содействии «визуального аналитического контроля» (Мартынов), который в данном случае проявляется в выполнении установленных практикой норм звуковысотности по отношению к видимому нотному тексту (как в импровизированном контрапункте на *cantus firmus*), или в неукоснительном следовании гармоническому плану, отражённому в записи (как

в практике игры по цифрованному басу или в бестактовых прелюдиях), или в тематическом «обобщении» уже увиденного (услышанного) материала (как в сольной каденции концерта).

2. Наличие нотного текста в *promptum*'е усложняет проблему авторства и авторского замысла. С одной стороны, в культуре музыкальной деятельности она нивелируется, поскольку многие разновидности *promptum*'ов существовали вне *musica composita*, то есть в тех жанровых сферах, где феномен авторства обычно не рассматривается. Авторскую индивидуальность нивелируют также наличие в *promptum*'е базового нотного текста некомпозиторского происхождения и, в некоторых случаях, несложные в реализации нормы выведения вертикали. Таким образом, в условиях господствующей культуры музыкальной деятельности по отношению к *promptum*'у вопрос о воплощении в нём авторских интенций не всегда правомерен.

С другой стороны, данная форма существования музыки не исчезает и при доминировании в художественной практике культуры музыкального произведения. Как с точки зрения воплощения авторского замысла оценивать, например, бестактовые прелюдии Л. Куперена, полный звуковой текст которых исполнитель импровизирует на основе заданной композитором гармонической схемы? Эти прелюдии чаще были «некомпозиционного» происхождения, являя собой авторскую импровизацию, записанную затем весьма условно. Поэтому композиторы и требовали от музыкантов любыми средствами (вплоть до прямой импровизации) приблизить характер звучания к импровизируемому. Из этого следует, что импровизирование музыки исполнителем заранее планировалось композитором, направляющим её ход посредством записанного гармонического плана (отражающего композиционный параметр целого), и потому изначально входило в его авторский замысел.

Таким образом, *promptum* мог как реализовывать индивидуальный авторский замысел, так и не быть связанным с ним. Всё зависело от того, к условиям какого типа культуры его функционирование было ближе. Однако и в том, и в другом случае этот критерий не является конституирующим для данной формы существования музыки (как его отсутствие в «импровизации» или наличие в «произведении»).

3. Столь же неоднозначно проявляется в *promptum*'е и критерий композиционной вы-

строенности музыки. Со всей определённо-стью констатировать её наличие или отсутствие, с одной стороны, не позволяет базовый нотный текст, отграничивающий *promptum* в пространстве и времени, с другой – импровизация, посредством которой данный текст превращается в полнозвучную музыкальную ткань. Для разрешения этой проблемы необходим дифференцированный подход к нотному и акустическому текстам *promptum*'а. Записанный текст, становящийся основой для импровизации, уже содержит в себе определённую логику построения музыкального материала. Свобода музыканта, исполняющего *promptum*, реализуется, прежде всего, на уровнях фоническом и синтаксическом, тогда как композиционный ему задан базовым нотным текстом. В итоге *promptum*, как и «произведение», обладает структурной законченностью. Но если в последнем случае завершенность обеспечивается полной композиционной выстроенностью целого, то в *promptum*'е гарантируется лишь базовым нотным текстом. Именно в этом коренится одно из отличий композиционного оформления материала в названных формах существования музыки. Другое заключается в том, что в произведении форма является следствием особого способа создания музыки – композиции, в то время как *promptum* реализуется через импровизацию. Именно об этом пойдёт речь дальше.

4. В *promptum*'е основным способом продуцирования музыки является импровизация. Она включает несколько разновидностей. М. А. Сапонов по отношению к музыке XVI века, когда техника импровизации «достигла высокой степени профессиональной разработанности и детализированности», выделяет три возможных её вида: вертикальный (заключается в «импровизированном преобразовании одноголосного напева в полифоническую пьесу»), горизонтальный (предполагает «индивидуальную виртуозность, талант мгновенного сочинения» на основе диминуирования) и свободный («на основе использования специфичных для данного инструмента технических и фактурных приёмов») [8, с. 31]. Эти виды импровизации были широко распространены как в церковной, так и в светской среде и доступны не только профессиональным певцам и инструменталистам.

Несмотря на прилагательное «свободная» в отношении одного из видов, исследователь говорит о жёстких правилах, регламентирую-

щих старинную импровизацию. С одной стороны, эти нормы были узаконены самими жанрами, с другой – в многочисленных трактатах правила импровизации конкретизировались «с такой степенью разработанности и систематичности, что, казалось бы, возникала угроза самому существованию принципа импровизации» [8, с. 19]. Музыканты Средневековья и Ренессанса располагали развитым «гlossарием» возможных мелодических и фактурных фигур, гармонических сочетаний, синтаксических моделей, поэтому сам процесс импровизирования прежде всего был связан с индивидуальным выбором и комбинированием приемлемого в данный момент из всего разнообразия существующего «фонда». Такой тип импровизации Т. В. Черденченко называет «каноническим» [10, с. 407].

Опираясь на трактаты позднего Ренессанса, М. А. Сапонов предполагает, что в это время существовало два «антагонистических идеала музыкальной практики» [8, с. 44]: один из них был связан с точным исполнением авторского нотированного сочинения, другой – с его колорированием, приводящим к изменению облика оригинала. Но авторитет композиторского текста ещё не казался незыблемым, практика свободного исполнения авторского опуса в эпоху Средневековья – Ренессанса была более распространённой, чем точное следование тексту. Таким образом, то, что композитором оформлялось как «произведение», в действительности чаще функционировало как *promptum*, являясь лишь базовым текстом для исполнительской импровизации.

Что касается импровизации в *promptum*'е Нового времени, то в ней также есть своеобразная «каноничность». Она проявляется, прежде всего, в ограничении возможностей. Так, в игре по цифрованному басу исполнитель мог варьировать расположение аккордов, голосоведение, украшать звучание «манерами», наконец, изменить характер фактуры в целом, но это, подчёркивает М. И. Катунян, «является импровизацией лишь постольку, поскольку сигнатуры указывают на всё, что следует играть» [3, с. 104]. Сказанное актуально и в отношении сольной кadenции в концерте. Исполнительская свобода, прорывающаяся в импровизации, оказывается здесь весьма условной, поскольку она изначально ограничивается авторским тематическим материалом и характерными для данного раздела формы способами его представления и развития, а также устойчивостью «общих форм движения».

Однако «несвобода» импровизации *promptum*'а всё же различается в условиях культуры музыкальной деятельности и культуры музыкального произведения. В первом случае она контролируется языковыми нормами, существующими в практике и зафиксированными в трактатах, во втором – регламентируется больше полнотой базового текста (или стабильностью формы, как, например, в импровизации фуги, ричеркара, фантазии и др. на заданную тему).

5. Рассмотрение *promptum*'а с точки зрения критерия идентичности осложняется многообразием техник и видов импровизирования, а также различием типов базового нотного текста (авторского или неавторского), служащих объектом для импровизации. Так, несколько *promptum*'ов одного жанра (например, гимеля, английского дисканта или фобурдона), благодаря характерному для них интервальному или аккордовому составу, могут вообще не отличаться друг от друга. В этом случае можно говорить о самоидентичности *promptum*'а, но скорее жанровой, чем конкретного опуса. В конечном итоге подобие *promptum*'ов в эпоху Средневековья и Ренессанса соотносимо с подобием напевов в фольклоре: они тождественны в силу разворачивания их как следования нормам и различны благодаря индивидуальному претворению.

В *promptum*'ах Нового времени, в связи с развитием индивидуального начала, более должно было бы проявляться качество различения, чем тождества. Однако базовый текст, лежащий в основе каждого озвучивания и направляющий импровизацию в заданное русло, позволяет в большой степени идентифицировать различные исполнительские варианты. Подобная идентичность родственна той, которая наблюдается в «произведении»: *promptum* проявляет способность повторяемости в различных исполнительских реализациях, удерживая некую «самость». Различие осуществляется в самом звуковом воплощении музыки: «произведение» реализуется в исполнительской интерпретации, а *promptum* – в исполнительском варианте.

Таким образом, с точки зрения критерия идентичности мы вновь наблюдаем промежуточное положение *promptum*'а. Он равно может уподобляться как «импровизации» (в отождествлении единичного со всеобщим), так и «произведению» (в сохранении самоподобия). В этом – одна из его особенностей: *promptum* перенимает признаки формы существования музыки, домини-

нирующей в данный исторический момент или в данном жанровом пласте музыкальной культуры.

6. Несмотря на то, что импровизация является здесь основным способом продуцирования музыки, *коммуникативная ситуация*, характерная для *promptum*'а, ближе культуре музыкального произведения, поскольку отличается дифференциацией этапов создания, исполнения и восприятия музыки. И вновь решающее значение имеет наличие письменного нотного текста. Независимо от того, связан он с конкретным композиторским именем или нет, базовый текст создаётся и существует до момента исполнения, разделяя тем самым стадии бытия *promptum*'а. Однако в отличие от авторского опуса, в *promptum*'е главную роль играет его озвучивание. Поэтому результат творческой деятельности совпадает здесь с самим процессом деятельности, в то время как в «произведении» – с представляемым текстом.

Эта роль исполнения, становящегося непреложным условием существования музыки, позволяет соотнести *promptum* с «импровизацией». В *promptum*'е сам процесс озвучивания базового текста превращается в подлинный созидательный акт, поскольку конечный результат являет собой нечто отличное от записанного. По этой причине понятие «исполнение», сложившееся в рамках *musica composita* эпохи барокко и ограничивающее намерения музыканта, который поёт и играет не свою музыку, точным следованием нотному тексту, вряд ли может быть приложимо к *promptum*'у.

Что касается перцептивной фазы музыкальной коммуникации, то в данной форме существования музыки она неопределённа. *Promptum* может реализовываться и solo, и коллективно, быть рассчитанным на слушательское внимание (как, например, на музыкальных собраниях Л. Медичи, приглашавшего самых талантливых импровизаторов, чтобы оценить их искусство), либо вообще не ориентироваться на таковое (как в «пении над книгой», распространённом в обиходе – церковном и мирском, домашнем музицировании). В конечном итоге это регулируется контекстом – господствующим типом культуры, условиями функционирования, жанром и т. д. Таким образом, и с точки зрения особенностей коммуникации *promptum* раскрывается как промежуточная между «произведением» и «импровизацией» форма бытия музыки.

Итак, можно наблюдать, что переходность *promptum*'а проявляется в разных аспектах. Он встраивается в доминирующий тип культуры, подчиняясь господствующей форме существования музыки и приобретая её признаки. В условиях культуры музыкальной деятельности он уподобляется «импровизации», отличаясь минимальной фиксацией, «канонической» импровизацией, неразделённостью продуцирующей и репродуцирующей деятельности; в культуре музыкального произведения – «произведению», поскольку опирается на нотированный многоголосный композиторский текст, представляя собой не столько импровизационное музицирование на его основе, сколько «исполнительский вариант» авторского текста. В классико-романтическую эпоху *promptum* вообще входит в пространство произведения, примером чему может служить сольная каденция в концерте.

Тем не менее, несмотря на своё промежуточное положение, по комплексу признаков *promptum* в исторической перспективе видится всё же более близким к «произведению», чем к «импровизации». Структурообразующей характеристикой *promptum*'а является наличие нотного текста, который оказывает существенное влияние на весь комплекс свойств данной формы существования музыки. Письменная фиксация «ограничивает» *promptum* во времени и пространстве, а разворачивающаяся над базовым текстом импровизация подчиняется его композиционной логике. Наличие базового нотного текста становится залогом идентичности *promptum*'а при его воспроизведениях, приближающейся к идентичности «произведения». Наконец, уже существующая до исполнения нотная запись изначально дифференцирует коммуникативную ситуацию. Таким образом, благодаря базовому нотному тексту *promptum* (даже в условиях культуры музыкальной деятельности) начинает уподобляться «произведению». Это подводит к мысли о том, что «произведение» и «promptum» принадлежат к одному и тому же типу форм существования музыки, который Х. Х. Эггебрехт называет «opusmusik» («опусная музыка») [11]. Данное положение распространяется не только на доклассическую музыку, речь о которой шла выше, – оно помогает осмыслению столь проблемной области, как формы бытия музыки во второй половине XX – начале XXI века, включая академическое и неакадемическое её направления.

 ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Культура музыкальной деятельности» и «культура музыкального произведения» – термины Е. В. Назайкинского. Именно наличие или отсутствие произведения является для учёного основным критерием как разграничения культур, так и соотнесения различных музыкальных практик

с тем или иным типом. К культуре музыкального произведения, следуя Назайкинскому, относится композиторская музыка начиная с XV века, культуру музыкальной деятельности репрезентируют другие жанровые пласты, а также средневековая европейская музыка [6].

 ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Гордеева Е. В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3 (24). С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
3. Катунян М. И. Basso continuo – путь к новой музыке // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1983. Вып. 65. С. 96–113.
4. Ланге В. К. Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002. С. 3–16.
5. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
7. Переверзева М. В. К вопросу классификации музыкальной импровизации: сочинительские игры и исполнительские соревнования // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 145–152.
8. Сапонов М. А. Искусство импровизации. М.: Музыка, 1982. 78 с.
9. Ходорковская Е. С. Концепт музыкального произведения в теории и практике «исторически информированного исполнительства» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 3 (37). С. 53–58.
10. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
11. Eggebrecht H. H. Opusmusik // Schweizerische Musikzeitung. 1975. Nu. 1. S. 2–11.
12. Ferand E. Die Improvisation in der Musik. Eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung. Zürich: Rhein-verlag, 1938. 464 S.
13. Goldoni D. Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza? URL: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/-view/14099/13093> (06.12.2017).
14. Nettl B. Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach // The Musical Quarterly. 1974. Vol. 60, No. 1, pp. 1–19.
15. Riemann Musiklexikon. 12-te Aufl. / Hrsg. von W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht. Mainz, 1959–1972. Bd. 3. 1967. S. 390–392. URL: http://web.archive.org/web/20120415154552/http://www.archive.org:80/stream/RiemannMusiklexikon12teaB31967/RiemannMusiklexikon12t1aB31967_djvu.txt (20.11.2017).
16. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
17. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1 (26), pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Мешкова Анна Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), ORCID: 0000-0003-0113-6949, anserme@yandex.ru



REFERENCES



1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
2. Gordeeva E. V. The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. № 3 (24), pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
3. Katunyan M. I. Basso continuo – put' k novoy muzyke [Basso Continuo is the Path towards New Music]. *Problemy teorii zapadnoevropeyskoy muzyki (XII–XVII vv.): sb. tr. GMPi im. Gnesinykh* [Issues of the Theory of Western European Music (from the 12th to the 17th Centuries): Proceedings of the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute]. Issue 65. Moscow, 1983, pp. 96–113.
4. Lange V. K. Semantika urteksta i voprosy ispolneniya starinnoy klavirnoy muzyki [The Semantics of Urtext and Execution of Ancient Clavier Music]. *Semantika starinnogo urteksta: sb. st.* [Semantics of the Ancient Urtext: A Compilation of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2002, pp. 3–16.
5. Martynov V. I. *Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy real'nosti* [The Zone of Opus Posth, or, The Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 288 p.
6. Nazaykinskiy E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
7. Pereverzeva M. V. K voprosu klassifikatsii muzykal'noy improvizatsii: sochinitel'skie igry i ispolnitel'skie sorevnovaniya [Concerning the Question of Classification of Musical Improvisation: Compositional Games and Performing Competitions]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2013. No. 4, pp. 145–152.
8. Saponov M. A. *Iskusstvo improvizatsii* [The Art of Improvisation]. Moscow: Muzyka, 1982. 78 p.
9. Khodorkovskaya E. S. Kontsept muzykal'nogo proizvedeniya v teorii i praktike «istoricheski informirovannogo ispolnitel'stva» [The Concept of a Musical Composition in the Theory and Practice of “Historically Informed Performance”]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Relevant Problems of Higher Musical Education]. 2015. No. 3 (37), pp. 53–58.
10. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Supply. The 1970's. Issues. Portraits. Incidents]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 p.
11. Eggebrecht H. H. Opusmusik. *Schweizerische Musikzeitung*. 1975. Nu. 1. S. 2–11.
12. Ferand E. *Die Improvisation in der Musik. Eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein-verlag, 1938. 464 S.
13. Goldoni D. *Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?* URL: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14099/13093> (06.12.2017).
14. Nettl B. Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach. *The Musical Quarterly*. 1974. Vol. 60, No. 1, pp. 1–19.
15. *Riemann Musiklexikon*. 2th Edition. Ed. by von W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht. Mainz, 1959–1972. Bd. 3. 1967. S. 390–392. URL: http://web.archive.org/web/20120415154552/http://www.archive.org:80/stream/RiemannMusiklexikon12teaB31967/RiemannMusiklexikon12t1aB31967_djvu.txt (20.11.2017).
16. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
17. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1 (26), pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

Anna S. Meshkova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-0113-6949**, anserme@yandex.ru





А. С. МАКСИМОВА

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

ORCID: 0000-0001-9584-414X, x-tonik@mail.ru

Неосуществлённый сценарий музыкальной жизни США периода президентства Ф. Д. Рузвельта

Регулируемый во многом законами коммерции «плави́льный котёл» музыкальной культуры США в эпоху реформ Ф. Д. Рузвельта 1930-х годов переживал первый в истории период установления системы государственного патронажа. Эта система фундаментально отличалась от европейской. Используя материалы газеты «Нью-Йорк таймс», опубликованные в 1933 году, автор рассматривает события вокруг создания Композиторского защитного общества, объединившего как широко признанных, так и менее оценённых композиторов США. Показывается, в какой мере программа Общества, изначально намеченная композиторами Владимиром Дукельским и Карлосом Чавесом, оказалась созвучной политике Нового курса Ф. Д. Рузвельта. Сравнение позиции Чавеса в национальной музыкальной жизни с положением американских композиторов-современников служит примером принципиальных различий в расстановке музыкальных сил Мексики и США. События помещены в контекст полемики Олина Доунса – Харрисона Керра о путях профессии композитора. В статье затронута проблема стандартизации музыкальной культуры США в рамках Федерального музыкального проекта в преемственности с движением «музыкального воспитания». Опираясь на доступные источники, автор освещает последовавшие попытки национализации американского композиторского сообщества и делает предположение о причинах недолговечности Общества.

Ключевые слова: Композиторское защитное общество, музыкальная культура США XX века, Владимир Дукельский (Вернон Дюк), Новый курс Ф. Д. Рузвельта, Федеральный музыкальный проект США, Олин Доунс, Харрисон Керр.

Для цитирования: Максимова А. С. Неосуществлённый сценарий музыкальной жизни США периода президентства Ф. Д. Рузвельта // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 40–47.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.040-047.

ANTONINA S. MAKSIMOVA

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0001-9584-414X, x-tonik@mail.ru*

An Unrealized Scenario of American Musical Life at the Time of the Presidency of Franklin Delano Roosevelt

The “melting pot” of American music, in many ways regulated by the laws of commerce, was for the first time furnished with the state system of patronage during Franklin Delano Roosevelt’s reforms in the 1930s. This system differed fundamentally from the European variety. While examining articles published in the New York Times in 1933 the author observes the historical background of the Composers Protective Society, which brought together both highly celebrated American composers and their less recognized contemporaries. The article shows how the Society’s program, which was first outlined by Vladimir Dukelsky and Carlos Chávez turned out to be in line with Roosevelt’s New Deal. Comparison of the social position of Chavez in the musical life of Mexico with the positions of the American composers contemporary to him serves an example of the principal differences in the settings of musical powers in United States and Mexico. The author elucidates the Composers’ Manifesto published by the members of the Society in the context of the polemics between Harrison Kerr and Olin Downes, in which the two composers discussed the perspectives of composing music as a profession. The article touches upon the theme of standardization of the musical culture of the USA in the framework of the Federal Music Project (FMP) as a successor of the Music Appreciation Movement. Basing herself on the available sources, the author elucidates the subsequent attempts of nationalization of American music and hypothesizes upon the possible reasons of the rapid evanescence of the Composers Protective Society.

Keywords: Composers Protective Society, 20th century American music, Vladimir Dukelsky (Vernon Duke), Roosevelt's New Deal, Federal Music Project, Music Appreciation Movement, Olin Downes, Harrison Kerr.

For citation: Maksimova Antonina S. An Unrealized Scenario of American Musical Life at the Time of the Presidency of Franklin Delano Roosevelt. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 40–47. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.040-047.

В подходах к осмыслению специфики музыкальной культуры США очевидный поворот наметился после Второй мировой войны в исследованиях Г. Чейза. Он был подготовлен культурным строительством 1930-х годов. К настоящему времени в корпусе исследований об американской музыке сформировано представление о ней как о сплаве разнонациональных – локальных и привнесённых иммигрантами – традиций, метафорически обозначаемом как «плави́льный котёл» (melting pot). Исследователи выделяют в качестве ключевой и роль коммерции. Этим фактором, определяющим облик музыкальной культуры США, обусловлены закономерности и процессы в мире американской музыки, принципиально отличные от исторически сложившейся системы музыкальной жизни Европы и России, где длительное время (с перерывами и в разных формах) доминировала система патронажа. Первая в истории Америки попытка утверждения системы государственного патронажа была предпринята в период президентства Ф. Д. Рузвельта (1933–1945), инициировавшего Новый курс (New Deal) – комплекс мер по стабилизации экономики США. Рузвельт – единственный президент США, избиравшийся на свой пост четырежды. Несмотря на различия в оценках [5, с. 98], большинство историков склонны считать политику Нового курса эффективной, приведшей к «расширению федерального правительства; <...> снижению социальной дифференциации и увеличению доли среднего класса» [1, с. 35], а самого Рузвельта – дальновидным политиком, чей «прагматизм и реализм проявились в трезвой оценке внутренней и международной ситуации, решительных мерах в борьбе с кризисом» [4, с. 198].

Новый курс вносил существенные коррективы в привычную для Америки систему общественно-экономических отношений. Это касалось и сферы искусства, участники которой прежде едва ли могли надеяться на поддержку государства. В начале XX века такое устройство

американской музыкальной жизни особенно непривычным оказывалось для композиторов, приехавших в США, но воспитанных в иной среде, – для иммигрантов. К ним относится и Владимир Дукельский, который к середине 1920-х успел изнутри познакомиться с музыкальной жизнью России, Америки и Европы и для которого судьба профессии композитора в XX веке стала одной из ключевых проблем. В наследии Дукельского сохранились воспоминания о примечательном эпизоде, связанном с попыткой организации в США Композиторского защитного общества (Composers Protective Society). Манифест общества был напечатан в газете «Нью-Йорк таймс» 4 июня 1933 года вскоре после первой инаугурации Рузвельта в марте того же года.

Согласно Дукельскому, попытку создания Общества предвосхитили его беседы с Карлосом Чавесом. Композиторы встретились в 1932 году в Мексике, где Дукельский временно пребывал, ожидая возможности для возвращения в США в статусе иммигранта. В то время российско-мексиканские культурные контакты обеспечивались именно присутствием в Мексике русского зарубежья¹. Дукельский нашёл в Чавесе единомышленника: «...его реалистически демократичное внимание ко всем “музыкальным труженикам”, даже самым незаметным, соответствовало моим собственным идеям; нас обоих расpirало от праведного желания сделать эти идеи принятыми повсеместно, и мы всецело отдались работе» [10, р. 264]. Ироничный плакатно-революционный слог Дукельского созвучен воспоминаниям Чавеса: «...молодёжь моего поколения чувствовала себя актёрами на гигантской сцене борьбы и мужества как раз в то время, когда мы начинали обретать чувство подлинно национального сознания» (цит. по: [2, с. 132]). В. Доценко отмечает, что в 1920–1930-е Чавес находился в поиске собственного стиля в трёх направлениях: индихенизме, урбанизме и сочинениях «“на злобу дня”, <...> ответ композитора на запросы революционной эпохи» [3, с. 30–31].

По воспоминаниям Дукельского, «идея фикс Чавеса был огромный музыкальный фестиваль новой музыки, спонсируемый и управляемый композиторами, не интерпретаторами или влюблёнными в примадонн патронами. <...> Мексика – это очаг романтических заговоров и контрзаговоров; переворотов и кровопролития. Мы бы с удовольствием пролили кровь более богатых паразитов от музыки, но в тот конкретный момент ограничились вербальным насилием в форме первого наброска “Манифеста композиторов” – бомбы замедленного действия, взорванной в 1933 году» [10, р. 264]. В музыкальной жизни своей страны Чавес занимал принципиально иное положение по сравнению с Дукельским, который тогда даже не имел американского гражданства. С 1928 года Чавес возглавлял Симфонический оркестр Мехико и консерваторию². Как пишет Р. Миранда, в концепции вновь созданного оркестра «два фактора способствовали наступлению Золотого века мексиканской симфонической музыки: слияние трёх поколений композиторов и желание – подхваченное многими художниками – создать сугубо мексиканский репертуар»³ [11, р. 47]. Будучи основателем и главой столичного оркестра, Чавес уже на рубеже 1920–1930-х задавал тон музыкальной жизни Мексики. Копланд в письме к Чавесу от 16 декабря 1933 года сообщал: «Когда я был в Мексике, я немного завидовал твоей возможности служить стране с помощью музыки. Здесь, в США, мы, композиторы, не имеем перспективы руководить музыкальными делами нации – напротив, с момента моего возвращения у меня создаётся впечатление, что всё больше и больше мы пишем в вакууме. Здесь, мне кажется, как никогда мала реальная связь между публикой и композиторами и, конечно, это очень болезненное положение вещей. Как видишь, для меня твоя работа в качестве Jefe de Bellas Artes – очень важный путь к созданию аудитории и пребыванию в контакте с аудиторией. Когда кому-то это удаётся, он может сочинять с истинной радостью»⁴.

Отсутствие подобных возможностей у Дукельского частично компенсировалось его авторитетом в кругу американских музыкантов. В его дом были вхожи А. Копланд, Дж. Моросс, Б. Херрманн. Все они приняли участие в разработке проекта американского музыкального фестиваля по наброскам, сделанным Чавесом и Дукельским в Мексике. Данная история пока

полна лакун, поскольку ни сам документ, ни свидетельства участников событий не обнаружены. Согласно воспоминаниям Дукельского, с проектом фестиваля он отправился к Агнесс Мейер, которая согласилась выделить на него 50 000 долларов. Предварительное согласие было получено и от С. Кусевицкого, предполагаемого музыкального директора фестиваля. По свидетельству Дукельского, Кусевицкий даже планировал в случае успеха покинуть пост дирижёра Бостонского оркестра и всецело посвятить себя этому новому проекту. Однако за этим энтузиазмом скрывалась фатальная для всего предприятия деталь: между дирижёром и советом композиторов возникли разногласия, касавшиеся распределения ролей в проекте. Композиторы желали сами отбирать репертуар для программ, Кусевицкий же полагал, что управлять процессом должен один человек – дирижёр (то есть он сам). Проблема, которую композиторы-«заговорщики» стремились искоренить путём создания фестиваля, оказалась в данном случае неразрешимой. Из мемуаров Дукельского известно, что Кусевицкий вёл переписку с А. Мейер, пытаясь убедить её не только в оправданности своей позиции, но и в том, что это единственно возможный путь организации фестиваля. Противостояние закончилось отказом Кусевицкого от участия в проекте, а вместе с ним – уходом нескольких композиторов, включая Копланда. Не желая отступать, члены композиторского комитета предложили вакантный пост дирижёра Юджину Гуссену и сформулировали коллективный манифест, дав организации новое имя: Композиторское защитное общество.

Судя по всему, импульсом для решительных действий послужила, с одной стороны, инаугурация Рузвельта, а с другой – полемика, развернувшаяся в американской прессе в мае 1933 года между композитором Харрисоном Керром и критиком Олином Доунсом. Керр, редактор журнала «Тренд», хорошо известный в музыкальных кругах как знаток и защитник новой музыки, опубликовал в одном из выпусков журнала статью, описывающую плачевное положение серьёзного композитора в США. По мнению Керра, само устройство нарождающегося потребительского общества автоматически блокировало пути развития для всего, что нельзя отнести к группе «товаров широкого потребления», включая и пути для новой ака-

демической музыки. В этой ситуации, пишет Керр, серьёзный композитор «оказывается виновным в нарушении закона спроса и предложения»⁵, который в свою очередь поощряет лишь заурядность. Ведущий в то время критик «Нью-Йорк таймс» О. Доунс в своей газете от 21 мая 1933 года опубликовал ответ Керру под названием «Удел композитора: найти рынок для своего товара – занять место в современном мире». В статье он позиционирует сочинение музыки как бизнес, полагая, что композитору, как искусному менеджеру, следует научиться продавать свой товар. По мнению критика, «едва различимые» проблемы искусства, даже вместе взятые, уступают по сложности хитросплетениям запуска железной дороги, что, впрочем, не означает, что преодоление этих проблем должно достигаться проще и быстрее. Керр не оставил статью Доунса без внимания, и ответ, изданный 28 мая, оказался весьма показательным. Дж. Ди-Лапп отмечает, что в нём композитор не ставит под сомнение этическую сторону высказываний Доунса: «Мнение о том, что искусство по существу было продуктом потребления, пропитало даже взгляды его будущих “стражей” из американских институтов музыкального воспитания, [Керр] не утверждает ни того, что искусство фундаментально отлично от бизнеса, ни того, что оно заслуживает иных стандартов оценивания, чем железнодорожное дело» [9, р. 93].

Комментарий ДиЛапп, в целом справедливый, не учитывает утверждение Керра: «...композитор, даже широко известный, никогда не получит от своих композиций прибыли клерка. Борясь за мастерство и признание, он должен изыскивать <...> средства к существованию»⁶. В отличие от Доунса, Керр, намеренно или невольно, противоречил линии Нового курса. В 1936 году Рузвельт, поздравляя американских граждан с Днём труда, говорил: «Мы отказываемся проводить различие между теми, кто живёт трудом своих рук или умственным трудом, и теми, кого кормит собственность <...> Не существует никаких причин для раскола между “белыми” и “синими воротничками”, художниками и ремесленниками, музыкантами и механиками, юристами и бухгалтерами, архитекторами и шахтёрами. <...> День Труда принадлежит нам всем. День Труда символизирует надежду всех американцев. Каждый, кто пытается навязать ему классовое содержание, бросает вызов всей концепции американской

демократии» [6, с. 99]. Концепция эта предполагала и усреднение общественных и культурных стандартов.

В то время Керр не входил в ряды композиторов-«заговорщиков», однако во многом его ответ оказался созвучным композиторскому манифесту, который также был направлен О. Доунсу и опубликован в «Нью-Йорк таймс» 4 июня. Текст манифеста гласил: «Мы, нижеподписавшиеся, объединились для создания Композиторского защитного общества, чтобы восстановить композитора в его законных правах в мире музыки». Общество ставило перед собой цель «бороться с фундаментальными злоупотреблениями» в отношении композиторов и поддерживать их в возможности «зарабатывать на жизнь своей работой». Манифест обличал оркестры, дирижёров, солистов, указывая (в цифрах) на их высокие доходы. Для сравнения приводились аргументы о бедственном положении *среднестатистического композитора*, который не получал гонораров за свою музыку, а чаще – не добивался её исполнения вовсе. Авторы сетовали на невнимание исполнителей к современным американским композиторам, на доминирование в репертуаре европейской музыки признанных мэтров. Говорилось о «предубеждениях руководящих кругов и националистическом верноподданничестве со стороны дирижёров, зачастую ведущих к исполнению низкопробных произведений, что отражается утратой авторитета на всей современной музыке»⁷. В цели Общества входило издание брошюры «Композиторы говорят начистоту», раскрывающей контекст композиторской работы; введение в программы колледжей и консерваторий курса современной музыки; ежемесячный выпуск списка новых произведений американских композиторов, рекомендованных к исполнению и изданию; учреждение «ежегодного фестиваля современной музыки, программы которого будет устанавливать композиторский совет». Планировалось даже создание бюро информации, сообщающего публике о злоупотреблениях дирижёров и исполнителей по отношению к композиторам. Манифест подписали свыше двадцати композиторов, в том числе И. Ахрон, Р. Беннет, М. Блигстайн, Дж. Гершвин, Г. Коуэлл, Д. Мур, У. Риггер, К. Сальцедо, Б. Херрманн, Й. Шиллингер и другие. Многие из них вряд ли могли пожаловаться на недостаток признания, однако и они ощущали, что профессия композитора находилась под угрозой.

Первым ответом на публикацию манифеста стало открытое письмо Александра Кельберина с резкой критикой содержания манифеста: «Первое же выступление общества начинается с нападок на сами каналы, через которые его члены достигли немалых успехов, с утверждений заведомо и фундаментально ложных»⁸. По мнению Кельберина, в музыкальной жизни США композиторам предоставлены бесчисленные возможности для самореализации – через фестивали, премии, сотрудничество с оркестрами. Кельберин прибегнул к обвинениям членов Общества в попытках скрыть за манифестациями собственную профессиональную заурядность и несостоятельность, резюмируя: «...печально видеть среди подписей имена молодых претендентов на композиторские лавры, без сомнения обладающих талантом и мастерством. Кто же то дитя, что выведет их из пустыни?»⁹. Среди откликов было письмо Бернарда Роджерса с надеждой на то, что Общество будет защищать интересы как композиторов, так и «всех честных музыкантов Америки»¹⁰. Нельсон Прайс желал Обществу роста до национального и международного уровня и возлагал на него надежду как на ядро рождающейся национальной композиторской школы¹¹. Невзирая на критику Кельберина, через неделю после выхода его статьи Общество объявило о вступлении в свои ряды ещё двенадцати членов, в том числе Керра и Роджерса. В исполнительный совет Общества были избраны Г. Коулл, В. Дукельский, Г. Моррис и Б. Вэйдженаар.

Несмотря на резонанс в прессе и ясные намерения, Общество словно растворилось через два месяца после своего появления. Композиторский фестиваль так и не состоялся. Согласно Дукельскому, Агнесс Мейер вынуждена была отказаться от финансирования проекта, поскольку в том же 1933 году её супруг, Юджин Мейер, приобрёл газету «Вашингтон пост», сосредоточив усилия и средства на развитии издания. Свою роль, возможно, сыграло и авторитетное мнение Кусевицкого, и противоречие в самом проекте фестиваля. Желая организовать музыкальное событие, целиком управляемое композиторами, его идейные вдохновители всё же не готовы были самостоятельно его спонсировать, попадая в зависимость от внешних финансовых вливаний. К тому же они фактически причислили к «вражескому лагерю» музыкантов-исполнителей, без чьего участия реализация идеи была невозможна. Примечательно и то, что ди-

рижёром фестиваля был избран Кусевицкий, а не композитор – член Общества. На эту роль мог претендовать Копланд, но он предпочёл покинуть проект из уважения к Кусевицкому – своему учителю и самому активному интерпретатору.

Манифест, защищавший интересы «среднестатистического» американского композитора, казалось бы, не противоречил концепции Нового курса. В тексте говорилось, что композитор не нуждается в простом финансовом содействии, поскольку фундаментальные проблемы были результатом «плохо организованной музыкальной структуры Америки». Упоминая о государственной поддержке европейских и советских композиторов, члены Общества, хоть и не напрямую, обращались к властям США. Роджерс выразился ещё более ясно: «правильное время для идущего напролом, воинствующего движения, для нового курса американской композиции». Однако объектом критики Керра была «средняя культура», на которую вскоре нацелился Новый курс и суть которой заключалась в демократизации и капитализации «высокой» культуры, то есть в преобразовании элитарного искусства в «продукт широкого потребления».

Новый курс оправдал ожидания Общества лишь отчасти. В 1935 году Рузвельтом была запущена программа поддержки искусств, которая обрела себя в рамках деятельности Администрации общественных работ (Work Progress Administration, WPA). Среди программ WPA находился и Федеральный музыкальный проект (Federal Music Project, FMP), ставивший целью трудоустройство нуждающихся¹² музыкантов, повышение качества музыкального образования и просвещение широкой аудитории. Как и другие программы WPA, музыкальный проект поощрял патриотизм, демократичность с особым вниманием к отражению повседневной жизни и апелляцией к массовому вкусу, политизированные сюжеты и «плакатный» стиль.

Главой FMP был назначен Н. Г. Соколов, эмигрант из России, выпускник Йельского университета, прежде руководивший Кливлендским оркестром и оркестром Народной филармонии Сан-Франциско. Это предопределило курс FMP на популяризацию академической музыки среди населения. В этом смысле FMP продолжал линию запущенных в начале века программ «музыкального воспитания» (Music Appreciation), разъясняющих аспекты выразительных средств академической музыки неподготовленному

слушателю. Важным ресурсом в этом течении стало радио и, как пишет Дж. Паслер, к 1930-м годам, с распространением радиовещания, тексты музыкального воспитания «смещали акцент с того, *как* слушать, – на то, *что* слушать» [12, р. 213]. То есть с теории музыки – на историю. В орбиту внимания попадали биографии композиторов, исторический фон создания произведений. Своё продолжение этот вектор нашёл в деятельности FMP, под эгидой которого был создан Композиторский форум, подготовлены «Указатель американских композиторов времён WPA» (не издан) и «Биографо-библиографический указатель музыкантов США с колониальных времён» (опубликован в 1941). Рассматривая одну из книг «музыкального воспитания», написанную Х. Г. Кинчеллой в 1930-е, Паслер отмечает, что, признавая достижения Дебюсси, Стравинского, Прокофьева, Шёнберга, Хиндемита, Онеггера, автор обходит вниманием музыку Айвза, Коуэлла «и даже Копланда» [Ibid., р. 216]. Среди американских композиторов внимание уделялось фигурам регионального масштаба, то есть тем, кто претендовал на роль «гордости места», а не страны в целом, и не мог конкурировать с признанными на мировом уровне именами. Прайс в упомянутом ответе на манифест писал: «Никто никогда не будет уверен в том, что имеется в виду под музыкой Соединённых Штатов, пока её стили и манеры не будут более полно синтезированы». Далее Прайс упомянул о композиторах восточной, средне-западной и западной частей США, отдавая предпочтение последним. Примечательна здесь та децентрализованность, которая в то время, возможно, не позволяла композиторам Америки объединиться на национальном уровне.

Проблема места серьёзного композитора в американской музыкальной жизни оставалась значимой в середине и второй половине XX века, сохраняя актуальность и для Дукельского, и для его бывших сподвижников. Копланд и Керр с группой единомышленников организовали Альянс американских композиторов (1937) и Центр американской музыки (1939). Дукельский в 1944 году написал статью «Удел композитора в Америке», название которой отсылало к публикации Доунса. Наиболее полно своё видение проблем американской музыкальной жизни он изложил в книге «Послушайте! Эссе на обесценивание музыки»¹³ (1963). Вопрос участи композитора обсуждался в рамках критики «средней культуры» во второй половине 1940-х

– начале 1950-х годов, где одним из объектов оказалась музыка Копланда. Согласно комментарию Ю. Н. Рогулёва, «большинство американцев поддерживали законы “Нового курса”». Однако в политических и экономических кругах была иная реакция. Рузвельта стали критиковать и слева, и справа, и внутри демократической партии» [6, с. 65]. Добавим к этому, что в числе оппонентов Федерального проекта был Мартин Дайз Младший, впоследствии – глава Комиссии по расследованиям антиамериканской деятельности. Многие представители науки и искусства, прежде успешно вписавшиеся в политику Нового курса, были обвинены комиссией в симпатиях к коммунизму. Среди них – Бернштейн, Блицштейн, Доунс и Копланд, включённые в обширный список «Красные каналы» («Red Channels»)¹⁴.

Спустя десятилетия бывший секретарь Композиторского защитного общества Артур Бергер всё ещё ощущал недостаток внимания к творчеству американских композиторов: «жалобы [манифеста] звучали весьма похоже на те, что мы слышим сегодня. <...> с недавних пор мы привыкли думать об этом как о миновавшей проблеме и верить, что американская сцена достигла самостоятельности. Но боюсь, европейская зависимость всё ещё имеет широчайший размах» [8, р. 46].

Идея и программа Композиторского защитного общества были актуальны. Именно поэтому, не задумываясь о деталях реализации, к проекту примкнуло так много ведущих композиторов США. Однако «заговорщики» остались «заговорщиками». Общество не объявляло о роспуске членов, но, кроме манифеста, лишь раз публично заявило о себе в прессе. Причины этому ещё предстоит установить. Показательна описываемая Дукельским история с фестивалем. Развивая озвученную Чавесом идею, организаторы не вполне учли колоссальную разницу в действительности Мексики и США того времени. Вместе с тем в переговорах с А. Мейер композиторы убеждали её в финансовой ликвидности проекта, гарантировать которую они не могли. Понимали они и то, что без авторитета дирижёра, имя которого привлечёт внимание публики и критики, проект не получит должного резонанса. Позиционируя фестиваль как «продукт», продавая его как бизнес-идею и отводя дирижёру роль «лица» этой кампании, композиторы помещали проект в систему отношений, против которой выступали, вместо того чтобы преодолеть её рамки.

 ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно Т. Чековой, «не став одним из значительных центров российской эмиграции, Мексика, тем не менее, оказалась в центре гастрольных маршрутов представителей русского зарубежья. Наибольшая интенсивность этих визитов пришлась на 30–40-е гг., т. е. на период, когда непосредственного культурного обмена между СССР и Мексикой не существовало. Таким образом, русские эмигранты своими гастрольями заполнили вакуум культурных связей с СССР» [7, с. 14], особенно в сфере балета, музыки и киноискусства. По этой причине, вероятно, С. Прокофьев пытался установить творческий обмен между композиторами Мексики и СССР не официально, а через Дукельского, о чём просил его в письме от 14 августа 1933 года (см.: Сергей и Лина Прокофьевы и Владимир Дукельский. Переписка 1924–1946 / публ., комм. И. Вишневецкого // Сергей Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи. Неизвестные материалы. М.: Дека-ВС, 2007. С. 30).

² Ещё раньше композитор стал одним из основателей Панамериканской ассоциации композиторов наряду с Варезом, Рагглзом и Коуэллом.

³ Под тремя поколениями композиторов имеются в виду ровесники Чавеса («среднее» поколение), его старшие (поколения М. Понсе) и младшие (родившиеся в 1910-е годы) современники.

⁴ Library of Congress, Aaron Copland Collection, Box-Folder 249/26.

⁵ Цит. по: Downes O. The Composer's Lot // The New York Times. 1933. May 21.

⁶ Kerr H. Modern Composers' Problems // May 28.

⁷ The Composers Unite // June 4.

⁸ Native Composers Again // June 7.

⁹ Кельберин родился в один год с Дукельским и одновременно с ним обучался в Киевской консерватории, но имя Дукельского в его статье не упомянуто. Сведений о контактах музыкантов обнаружить пока не удалось.

¹⁰ Composers Society Again // June 11.

¹¹ American Composers // July 2.

¹² В речи от 28 апреля 1935 года, анонсируя WPA, Рузвельт сообщил: «Проекты должны в первую очередь обеспечивать работу тем, кто в настоящий момент получает пособия» [7, с. 91].

¹³ В заглавии «Listen here! A critical essay on music depreciation» Дукельский обыгрывает название движения музыкального воспитания (music appreciation), имея в виду ситуацию в послевоенной музыкальной культуре США.

¹⁴ Полное название брошюры – «Красные каналы: отчёт о коммунистических влияниях на радио и телевидении» («Red Channels: the report of Communist influence in radio and television», June 1950). Публикация, осуществлённая издателями антикоммунистического альманаха «Контратака», представляла собой указатель имён с основанием для включения в список – связи с нежелательными организациями, мероприятиями и лицами.

 ЛИТЕРАТУРА

1. Арефьев П.В. Достижения и заблуждения политики Нового курса Франклина Делано Рузвельта // Историко-экономические исследования. 2013. Т. 14. № 3. С. 27–36.

2. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. М.: Музыка, 2010. 367 с.

3. Доценко В.Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 55 с.

4. Задорожнюк И.Е. Гражданская религия в США, или «Вера в Америку»: социальные функции, история и современность. М.: Современная гуманитарная академия, 2007. 354 с.

5. Некипелов А. В. Отечественная историография «Нового курса» президента Ф. Д. Рузвельта // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 25 (279). История. Вып. 52. С. 98–103.

6. Рузвельт Ф.Д. Беседы у камина (радиообращения к американскому народу 1933–1945) / пер. А. Б. Шаракшанэ, коммент. Ю. Н. Рогулёва. М.: ИТРК, 2003. 408 с.

7. Чекова Т.И. Становление и развитие российско-мексиканских культурных связей (1890–1968): автореф. дис. ... канд. исторических наук. Самара, 2007. 24 с.

8. Berger A. Reflections of an American Composer. Los Angeles; Berkeley; London: University of California Press, 2002. 270 p.

9. DeLapp J. Speaking to whom? Modernism, Middlebrow, and Copland's Short Symphony // Copland Connotations: Studies and Interviews / Ed. by P. Dickinson, foreword by H. Wiley Hitchcock. Woodbridge: The Boydell Press, 2004, pp. 85–102.

10. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. 502 p.



11. Miranda R. "The heartbeat of an intense life": Mexican Music and the Carlos Chávez's Orquesta Sinfónica de México, 1928–1948 // *Carlos Chávez and His World* / Ed. by L. Saavedra. Princeton: Princeton University Press, 2015, pp. 46–61.

12. Pasler J. Writing for Radio Listeners in the 1930s: National Identity, Canonization, and Transnational Consensus from New York to Paris // *Musical Quarterly*. 2015. Vol. 98, No. 3, pp. 212–262.

Об авторе:

Максимова Антонина Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9584-414X**, x-tonik@mail.ru



REFERENCES



1. Aref'ev P. V. Dostizheniya i zabluzhdeniya politiki Novogo kursa Franklina Delano Ruzvel'ta [Achievements and Delusions of the "New Deal" Politics of Franklin Delano Roosevelt]. *Istoriko-ekonomicheskie issledovaniya* [Historical and Economic Research Works]. 2013. Volume 14, No. 3, pp. 27–36.

2. Dotsenko V. R. *Istoriya muzyki Latinskoy Ameriki XVI–XX vekov* [History of Music of Latin America from the 16th to the 20th Century]. Moscow: Muzyka, 2010. 367 p.

3. Dotsenko V. R. *Istoriya muzyki Latinskoy Ameriki XVI–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [History of Music of Latin America from the 16th to the 19th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2014. 55 p.

4. Zadorozhnyuk I. E. *Grazhdanskaya religiya v SShA, ili «Vera v Ameriku»: sotsial'nye funktsii, istoriya i sovremennost'* [Civil Religion in USA, or the "Belief in America": Social Functions, History and the Present]. Moscow: Modern Humanitarian Academy, 2007. 354 p.

5. Nekipelov A. V. Otechestvennaya istoriografiya «Novogo kursa» prezidenta F. D. Ruzvel'ta [The National Historiography of F. D. Roosevelt's "New Deal"]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2012. No. 25 (279). Istoriya [History]. Issue 52, pp. 98–103.

6. Ruzvel't F. D. *Besedy u kamina (radioobrashcheniya k amerikanskomu narodu 1933–1945)* [Roosevelt F. D. Fireside Talks (Radio Addresses to the American People, 1933–1945)]. Translation by A. B. Sharakhshane, Comments by Yu. N. Rogulev. Moscow: ITRK, 2003. 408 p.

7. Chekova T. I. *Stanovlenie i razvitie rossiysko-meksikanskikh kul'turnykh svyazey (1890–1968): avtoref. dis. ... kand. istoricheskikh nauk* [The Formation and Development of Russian-Mexican Cultural Relations: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of History]. Samara, 2007. 24 p.

8. Berger A. *Reflections of an American Composer*. Los Angeles; Berkeley; London: University of California Press, 2002. 270 p.

9. DeLapp J. Speaking to Whom? Modernism, Middlebrow, and Copland's *Short Symphony*. *Copland Connotations: Studies and Interviews*. Ed. by P. Dickinson, foreword by H. Wiley Hitchcock. Woodbridge: The Boydell Press, 2004, pp. 85–102.

10. Duke V. *Passport to Paris*. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. 502 p.

11. Miranda R. "The Heartbeat of an Intense Life": Mexican Music and the Carlos Chávez's Orquesta Sinfónica de México, 1928–1948. *Carlos Chávez and His World*. Ed. by L. Saavedra. Princeton: Princeton University Press, 2015, pp. 46–61.

12. Pasler J. Writing for Radio Listeners in the 1930s: National Identity, Canonization, and Transnational Consensus from New York to Paris. *Musical Quarterly*. 2015. Vol. 98, No. 3, pp. 212–262.

About the author:

Antonina S. Maksimova, Ph.D. (Arts), Senior Faculty Member at the Department of Music History, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9584-414X**, x-tonik@mail.ru





Г. А. БАЙМУХАМЕТОВА

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исматиллова
г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0001-9255-5289, theory-g@inbox.ru

Башкирская оперная студия при Московской консерватории: страницы истории

Статья посвящена вопросам реализации программы культурного строительства СССР в 30-е годы XX века, в частности, форсированной подготовке национальных музыкальных кадров. В центре внимания автора – Башкирская оперная студия при Московской консерватории. Основу статьи составили архивные материалы, почерпнутые из фонда Московской консерватории, хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусства, а также из архива Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и ведомственных фондов Национального архива Республики Башкортостан. Большая часть документов вводится в научный оборот впервые. Для воссоздания хронологии событий из жизни студийцев автором были использованы не изданные ранее воспоминания выпускницы студии Зайтуны Ильбаевой. Рассматриваются такие проблемы, как набор контингента, организация учебного процесса, создание национального репертуара, финансирование, быт. Освещается первый год функционирования Башкирского оперного театра. Должное внимание уделяется личности Газиза Альмухаметова как организатора Башкирской оперной студии.

Изучение документов, связанных с деятельностью оперной студии, помогает осмыслению сложной и противоречивой культурной ситуации в Башкирии в период интенсивного развития музыкально-театральных традиций республики.

Ключевые слова: музыкальная культура Башкирии, Башкирский театр оперы и балета, оперная студия, музыкальное образование, Московская консерватория, Газиз Альмухаметов.

Для цитирования: Баймухаметова Г. А. Башкирская оперная студия при Московской консерватории: страницы истории // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 48–55.

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.048-055.

GULSHAT A. BAYMUKHAMETOVA

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

ORCID: 0000-0001-9255-5289, theory-g@inbox.ru

The Bashkir Opera Studio affiliated with the Moscow Conservatory: Pages of History

The article is devoted to issues of realization of the program of the cultural buildup in the USSR during the 1930s, including the stepped-up preparation of national musical personnel. The focus of the author's attention is on the Bashkir Opera Studio affiliated with the Moscow Conservatory. The basis of the article is built on archival material drawn from the fund of the Moscow Conservatory, preserved at the Russian State Archive of Literature and Art, as well as from the archive of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory and the departmental funds of the National Archive of the Republic of Bashkortostan. A large number of documents is brought into scholarly circulation for the first time. In order to recreate the chronology of events from the lives of the members of the Opera Studio the author made use of previously unpublished memoirs of one graduate from the Opera Studio, Zaituna Ilbayeva. Such issues are examined as the enrollment of personnel, the orchestration of the tutorial process, creation of national repertoire, financing and everyday life. Description is given of the first year of the functioning of the Bashkir Opera Theater. Significant attention is given to the personality of Gaziz Almukhametov as the organizer of the Bashkir Opera Studio.

Study of documents connected with the activities of the Opera Studio is conducive for the understanding of the complex and contradictory cultural situation in Bashkiria during the period of intensive development of the musical and theatrical traditions of the republic.

Keywords: the musical culture of Bashkiria, the Bashkir Theater of Opera and Ballet, the Opera Studio, musical education, the Moscow Conservatory, Gaziz Almkhametov.

For citation: Baymukhametova Gulshat A. The Bashkir Opera Studio affiliated with the Moscow Conservatory: Pages of History. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 48–55.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.048-055.

В 30-е годы прошлого века одной из главных задач Советского государства стало ускоренное развитие культуры национальных республик, а важной её частью – открытие оперных театров и формирование национального репертуара. Как следствие, встала проблема подготовки профессиональных музыкальных кадров из представителей коренной национальности. Решение виделось в создании национальных студий и отделений при ведущих учебных заведениях страны.

Значительную роль в деле подготовки национальных музыкальных кадров сыграла Московская государственная консерватория. Здесь в 1932 году была организована первая оперная студия – Башкирская. Позже начали функционировать Татарская (1934), Узбекская, Казахская студии и Туркменское отделение (1935) [11, с. 62].

Башкирская оперная студия ранее не являлась объектом специального исследования. В опубликованных трудах, посвящённых различным аспектам истории башкирской музыки, функционирование студии вырисовывается лишь «пунктиром», а в подходе к её изучению чаще всего наблюдаются единичные оценочные характеристики с позиций советского времени¹. На основе ряда архивных документов, большая часть которых ранее не вводилась в научный оборот, автор стремится восстановить объективную картину событий, связанную с историей Башкирской оперной студии.

В организации оперной студии ведущая роль принадлежала певцу, композитору и фольклористу Газизу Салиховичу Альмухаметову². По его замыслу, студийцы-выпускники должны были составить ядро будущего Башкирского оперного театра, в котором бы осуществлялись постановки музыкальных спектаклей национальных композиторов. Обладая незыблемым авторитетом (к тому времени он уже был удостоен звания народного артиста БАССР), Г. Альмухаметов смог убедить правительство республики в необходимости создания оперной студии. 14 февраля 1932 года представитель Башкирской АССР при Президиуме ВЦИК Ш. Даутов подписал письмо

в Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) РСФСР с просьбой об открытии в Москве отделения на 50 человек «для обеспечения нац. кадрами Башмузгостеатра с расчётом выпуска уже в 1935 году 25-ти вокалистов, 10-ти кураистов и 15-ти чел. хористов и балета» (цит. по: [5, с. 19]). Для поисков будущих учащихся Альмухаметов организовал выездные экспедиции по шести районам республики. На прослушивании из пятисот с лишним человек отобрали тридцать.

В практике Московской консерватории создание студий (в том числе и национальных) было явлением новым. По причине отсутствия подобного опыта ни дирекция вуза, ни Наркомпрос РСФСР не знали, как выстроить процесс обучения студийцев. Прибывших в столицу башкир (20 человек)³ первоначально определили на рабфак консерватории, и только в 1935 году они стали заниматься в техникуме. Решением всех организационных вопросов занялся назначенный на пост директора студии Г. Альмухаметов.

Первоначально Башкирская оперная студия именовалась отделением и представляла собой самостоятельную «учебно-производственную единицу». Республика должна была решать все финансовые и юридические вопросы, Московская консерватория, в свою очередь, выступала гарантом подготовки вокалистов (позже и композиторов), обеспечения педагогическим составом и методическим руководством. Кроме того, консерватория взяла на себя обязанности по созданию отборочной комиссии из числа своих преподавателей с целью их командировки в Уфу для приёма нового набора студентов. Педагоги также должны были составить учебно-производственный план, программу обучения и согласовать её с ответственными руководителями Башкирского отделения [11].

Профессорско-преподавательский состав включал педагогов консерватории и техникума. Кроме того, в качестве совместителей приглашались преподаватели из других учебных заведений. В разные годы на вокальном отделении Башкирской студии работали уникальные мастера своего дела, имеющие многолетний сценический

и педагогический опыт. Архивные документы позволяют восстановить имена некоторых из них. Это певцы, ранее выступавшие на лучших оперных площадках мира, – А. Асоченский, Л. Балановская, С. Друзякина, Е. Петренко, педагоги-методисты – Д. Аспелунд, Е. Милюкович, опытные профессора, в последующем внёсшие огромный вклад в развитие вокального искусства национальных республик, – М. Владимирова, Е. Енохович, Н. Сперанский и другие⁴.

В первый год деятельности студии, тогда ещё Башкирского отделения, Г. Альмухаметов совместно с соратником, мандолинистом И. Иляловым, исполняющим обязанности директора техникума В. Соколовым и секретарём учебной части рабфака при консерватории Е. Кондрат разработал специальную учебную программу [7, с. 81]. В материалах архива Московской консерватории сохранился документ с перечнем предметов по программе Башкирского отделения (студии). Среди специальных дисциплин значатся: вокал (специальность), сценическое мастерство, ритмика, пластика, общее фортепиано, музыкальная грамота, гармония, сольфеджио, история музыки, сочинение, урок народных инструментов, хор, история музыкальной композиции, актёрское мастерство, специальная подготовка. В комплекс общеобразовательных предметов включены башкирский (техника башкирской речи) и русский языки, история СССР, история партии, обществоведение, математика, география, политэкономия, историко-классовая борьба, физическая культура, военное дело⁵. Введение гуманитарных дисциплин связано с тем, что объём и уровень знаний студийцев был слабым – в основном их отобрали из деревень; многие не владели русским языком.

Руководство и студенты Башкирской оперной студии испытывали большие трудности. Для многих студентов не только обучение в столичном учебном заведении, но и сама московская обстановка оказалась тяжёлой и непривычной. Одной из проблем, с которой столкнулись руководство и учащиеся по приезду в Москву, стали условия, непригодные для проживания: Наркомпрос РСФСР выделил для отделения из двадцати человек только две комнаты в недавно построенном общежитии деревни Алексеево. Однако даже они не были оборудованы необходимой мебелью и постельными принадлежностями. Не лучше обстояли дела с одеждой и предметами первой необходимости – Наркомпрос БАССР отправил молодёжь в Москву в той одежде, в ко-

торой они приехали из деревень. В сложившейся ситуации Альмухаметову пришлось решать все возникшие вопросы самостоятельно. Он был вынужден вернуться в Уфу за деньгами и всеми необходимыми вещами для учащихся. Из «Воспоминаний» Илялова: «Через некоторое время он отправил через Госбанк на моё имя 5000 рублей. Наше положение улучшилось. Газиз каждому раздал по две пары белья, также простыни, одеяла и прочие необходимые вещи...» [7, с. 80]. В личном архиве Альмухаметова сохранился список приобретённых им вещей [5, с. 21].

Несмотря на предпринятые Альмухаметовым действия, основной проблемой отделения оставалось финансирование. Наркомпрос БАССР, взяв на себя обязательство по финансовому обеспечению учебной структуры (содержанию учащихся, выплате зарплаты преподавателям и т. д.), его не выполнял. Никакой материальной поддержки со стороны республики оказано не было. Студенты всё время ощущали нужду – денег не хватало даже на питание. Вскоре правительство Башкирии и вовсе отказалось выплачивать зарплату педагогам. Только после ходатайства Альмухаметова от имени Башнаркомпроса перед Наркомпросом РСФСР данная проблема разрешилась: с мая 1933 года консерватория сама начала выплачивать зарплату педагогам, а с 1933–1934 учебного года все финансовые вопросы отделения, помимо стипендии, также перешли в распоряжение консерватории [7, с. 81].

Со временем во многом благодаря усилиям Альмухаметова условия проживания, а также учебный процесс учащихся Башкирского отделения наладились. В конце 1933 года, убедившись в том, что все организационные вопросы решены, он вернулся в Уфу, в Москве же появлялся периодически: перед каждым новым учебным годом, а также в середине зимы и весной во время зачётов. Однако этого оказалось недостаточно для нормального функционирования отделения. Отсутствие директора отрицательно сказывалось на ходе учебного процесса в целом. Со временем начали сокращаться как общеобразовательные, так и специальные дисциплины⁶.

В декабре 1935 года Альмухаметов отстранили от должности директора Башкирского отделения. Такое решение руководства во многом было инициировано учащимися, которые написали письмо в вышестоящие инстанции, выражая своё недовольство положением дел в отделении⁷. Пост Альмухаметова занял преподаватель

Башкирского педагогического института Д. Емасов⁸, художественным руководителем отделения назначили педагога кафедры сольного пения Московской консерватории Е. Милькович⁹.

На время зимних каникул 1935–1936 учебного года Е. Милькович была предпринята поездка в Уфу, где она сделала доклады Наркому просвещения, партийному руководству, правительству и общественным организациям республики о не вполне благополучном положении дел в Башкирском отделении. Результатом докладов явилось принятое правительством Башкирии Постановление от 17 марта 1936 года, в котором шла речь о реорганизации с 1 сентября 1936 года Башкирского вокального отделения при техникуме консерватории в постоянную оперную студию с пятилетним курсом обучения при Московской консерватории. Кроме того, было принято решение продлить срок обучения до 1 января 1938 года существующему составу студентов и провести новый набор студийцев – вокалистов и композиторов¹⁰.

В июле 1936 года был произведён дополнительный набор в Башкирскую студию. В результате из 150 человек отобрали лишь 30, а на учёбу выехали 22 (из них половина башкир)¹¹. Ещё одно прослушивание уже отобранных в Башкирии студийцев состоялось в консерватории 9 сентября 1936 года. В состав комиссии вошли: Н. Райский – педагог консерватории и заведующий вокальным отделением техникума, Р. Блюман – директор техникума, Д. Емасов – директор Башкирской студии, а также профессора и преподаватели консерватории – Д. Аспелунд, А. Железнова, Е. Милькович, Н. Сперанский. Целью прослушивания стало определение тембров голосов, распределение учащихся по педагогам в индивидуальные классы, а также решение некоторых организационных вопросов. Из доклада Е. Милькович известно, что многие учащиеся не обладали необходимыми вокальными данными и были приняты условно¹².

Материалы РГАЛИ свидетельствуют, что в октябре 1936 года в Башкирской оперной студии насчитывалось 36 человек: 32 вокалиста, 3 композитора и 1 режиссёр¹³. Состав студийцев оказался разнородным как по возрасту (от 21 до 33 лет), так и по уровню образования¹⁴. В результате и учащиеся, и преподаватели испытывали большие трудности.

Учебная программа Башкирской оперной студии формировалась в процессе обучения во-

калистов-башкир. Она выстраивалась по принципу постепенного усложнения. Все студенты, как правило, начинали с разучивания небольших песен и романсов, освоения музыкальной грамоты, но ближе к выпуску уже должны были исполнять небольшие роли в оперных спектаклях. Аналогично выстраивались программы и остальных национальных студий и отделений, функционирующих к тому времени в вузе [11].

Серьёзным осложнением в работе Башкирской студии явилось отсутствие академического концертного и оперного национального репертуара. В этой связи обращает на себя внимание докладная записка Е. Милькович как художественного руководителя студии, высланная в Управление по делам искусств БАССР: «Несмотря на длительные переговоры о необходимости создания башкирской национальной оперы, которые, якобы, велись в этом направлении с поэтами и композиторами, оперы до сих пор нет, и не предвидится» (цит. по: [4, с. 193]). По ряду объективных причин (в Башкирии в то время ещё не было композиторов, которые могли бы работать в оперном жанре) создание национальной оперы задержалось на несколько лет. В результате педагоги консерватории, так и не дождавшись от республики национального репертуара для старшей группы студии, приступили к разучиванию оперы «Прекрасная мельничиха» Дж. Паизиелло (на русском и башкирском языках).

Несмотря на смену руководства, в студии сохранялись финансовые проблемы, которые, в частности, тормозили постановочную работу над выпускным спектаклем: на оркестровку и макеты не было средств. Денежные вопросы частично срывали и учебный процесс оперной студии. Так, смета на 1936 год, составленная на основании потребностей консерватории, была урезана почти наполовину. В целях экономии руководство сократило педагогический коллектив – в этот период в студии отсутствовали преподаватели по дикции, танцу и оперному классу¹⁵. Кроме того, не хватало аудиторий для занятий – студенты были вынуждены ездить к педагогам и концертмейстерам домой. Об этом Е. Милькович писала: «Мы очень стеснены помещением... я приглашала исключительно таких концертмейстеров, которые могли заниматься со студентами у себя на дому»¹⁶.

Приведённые факты свидетельствуют о том, что и без Г. Альмухаметова проблемы студии

оставались по-прежнему нерешёнными. В стране назревал пик сталинских репрессий, и личность бывшего директора Башкирской оперной студии как нельзя лучше подходила на роль организатора так называемого «вредительского планирования учёбы» [4, с. 195]. Через два года после отстранения от должности, 11 декабря 1937-го, Газиз Альмухаметов был арестован, а 10 июля 1938-го расстрелян как враг народа¹⁷.

В конце мая 1938 года уже без участия Альмухаметова состоялось итоговое прослушивание первого набора студийцев. Однако вопрос о статусе студии оставался открытым. Руководство по этому поводу чёткой позиции не имело. В результате вокалистам выдали справки об окончании полного курса Башкирской оперной студии при Московской консерватории по специальности «сольное пение»¹⁸. В связи с тем, что профессиональный уровень студийцев, по мнению профессоров, был далёк от совершенства, руководство консерватории приняло решение отправить их в Уфу только на один год. Предполагалось, что это будет своего рода «производственная практика». Однако на деле всё получилось совсем не так, как планировала дирекция вуза.

В июне 1938 года старшая группа Башкирской оперной студии в составе девяти человек прибыла в Уфу, где, как оказалось, их никто не ждал. Многочисленные документальные источники свидетельствуют о том, что правительство республики не было готово ни к организации оперного театра, ни, тем более, к трудоустройству вокалистов и обеспечению их жильём. Однако Указ Сталина «Об организации оперных театров в национальных республиках», принятый ещё в 1937 году, вряд ли можно было проигнорировать. Наспех организованный Башкирский оперный театр (первое его название – студия) начал работу малым составом: 11 солистов, хор из 40 человек, балет из 12, оркестр из 33 и 7 художественных руководителей¹⁹. Хор и оркестр были сформированы из выпускников исполнительских отделений Уфимского музыкального училища; балетную труппу театра составили студенты балетного отделения театрально-художественного училища.

Для работы в театре из Москвы на пост главного дирижёра и художественного руководителя был приглашён П. Славинский – выпускник Московской консерватории, к тому времени уже имевший опыт дирижёрской работы в Большом театре. Хормейстером и вторым дирижёром на-

значили О. Райцына – до приезда в Уфу он руководил коллективами Киева, Баку, Саратова, Алма-Аты и др. Режиссёром театра стал К. Бакиров, ранее занимавший пост режиссёра Башкирского академического театра драмы. Кроме того, руководство республики приняло решение подключить к делу организации театра лучших работников, которые имелись на тот момент в Уфе. Так, главным хормейстером определили руководителя хора республиканского Дома просвещения БАССР Н. Болотова, балетмейстером назначили бывшего солиста Ансамбля народного танца СССР в Москве, балетмейстера функционирующих в Уфе драматических театров (башкирского и русского) Ф. Гаскарова, концертмейстером – пианистку комитета радиофикации при СНК БАССР Е. Крылову.

На начальном этапе организации Башкирского оперного театра руководители и артисты испытывали большие затруднения. Так, в частности, отсутствовало просторное помещение. В этой связи обращает на себя внимание документ, хранящийся в Национальном архиве Республики Башкортостан. В Постановлении СНК БАССР № 1264 «О предоставлении помещения Башкирской оперной студии», датированном 19 сентября 1938 года, говорится: «...к 1-му октября с. г. освободить помещение, занимаемое радиостудией при дворце культуры, и предоставить это помещение оперной студии. Клуб медиков во дворце культуры переселить в нижний этаж, освобождаемое помещение предоставить оперной студии»²⁰. Однако в последующем ни одно из этих помещений коллективу предоставлено так и не было²¹. В данной ситуации театр не имел возможности начать комплектование балетной труппы и состава симфонического оркестра.

Вскоре оперному театру была выделена комната, в которой также размещались башкирский и русский драматические театры²². Очевидно, что там практически не было условий для нормального функционирования нового коллектива. Отсутствие просторного отапливаемого помещения, оркестровой ямы приводило к срывам необходимой систематической работы.

Серьёзной проблемой стало и финансовое обеспечение театра. Сохранившиеся архивные документы свидетельствуют о том, что из-за отсутствия денежных средств труппа театра не могла приступить к плановой работе – созданию национальной оперы. Помимо этого, в Уфе

студийцы уже не получали стипендию и некоторые были вынуждены просить увольнения.

Однако республика должна была рапортовать Москве об открытии оперного театра. Несмотря на все сложности, 14 декабря 1938 года он был открыт выпускным спектаклем студийцев – оперой «Прекрасная мельничиха» Дж. Паизиелло. В первые годы коллектив Башкирского оперного театра целиком состоял из вчерашних студентов Московской консерватории. Первыми солистами театра стали Б. Валеева, Ш. Валиахметова, М. Габдрахманова, Х. Галимов, В. Галкин, З. Ильбаева, О. Сыртланова-Калинина, М. МаксUTOва и Г. Хабибуллин. К сентябрю 1939 года, несмотря на планы руководства консерватории, студийцы не вернулись в Москву для дальнейшего продолжения обучения – без них театр просто не мог бы функционировать. Таким образом, спустя год «производственная практика» студийцев постепенно перешла в самостоятельную творческую жизнь. Молодые певцы активно включились в работу по формированию репертуара театра. В течение двух-трёх лет были поставлены несколько тематических симфонических концертов и тринадцать оперных спектаклей.

Подводя итоги, следует отметить, что, несмотря на все сложности, основная культурно-политическая директива правительства – открыть оперный театр в республике – была выполнена. Другой вопрос, какой ценой. Выпуск «творческой продукции» осуществлялся форсированно, в духе времени, что, безусловно, имело драматические последствия. Вырванные из привычной сельской среды, психологически неподготовленные к столичной жизни, многие студийцы так и не смогли адаптироваться в Москве. Отсутствие элементарных условий для нормального проживания, постоянная нехватка денег и, как следствие, недоедание, болезни, профессиональная непригодность привели к тому, что в конечном итоге для работы в открывшийся в Башкирии театр были зачислены лишь девять из двадцати человек.

И всё же значение деятельности первых выпускников студии трудно переоценить. Пережив все трудности, они сразу погрузились в активную театральную работу; именно на них держался репертуар театра в первое десятилетие. Спустя время, все они выросли в настоящих профессионалов, стали ведущими солистами театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: Галина Г. С. Хусаин Ахметов. Жизнь, творчество, время. Уфа: Китап, 1994. С. 5–26; Галина Г. С. Загир Исмагилов. Уфа: Китап, 1997. 212 с.; Курмашева Г. А. Первые шаги профессиональной музыкальной культуры (1917–1941) // Очерки по истории башкирской музыки: учеб. пособие. Уфа, 2001. Вып. 1. С. 26–44; Махней С. И. «Карлугас» Н. Чемберджи, «Акбузат» А. Спадавекиа и Х. Займова: их роль в формировании и развитии национальной башкирской оперы // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана: сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. Уфа, 2006. С. 50–56; Угрюмова Т. С. Газиз Альмухаметов и башкирская опера // Там же. С. 9–16; Угрюмова Т. С. Башкирская опера // Очерки по истории башкирской музыки: учеб. пособие. Уфа. Вып. 2. 2006. С. 5–95.

² Альмухаметов Газиз Салихович (1895–1938) – один из основоположников башкирского профессионального музыкального искусства. Инициатор создания первых татаро-башкирских опер «Сания» (1925) и «Эшче» (1930), написанных в соавторстве с композиторами С. Гаяши и В. Виноградовым.

³ Список первого набора студийцев приведён в работе М. Идрисовой «Газиз Альмухаметов и башкирская музыкальная культура» [5, с. 20].

⁴ Список педагогов Башкирского отделения МГК // РГАЛИ, ф. 658, оп. 9, ед. хр. 96.

⁵ Башкирская оперная студия. Личные дела студентов // Архив МГК, ф. 52, оп. 2–13, ед. хр. 1.

⁶ Выпускница студии, в последующем одна из первых солисток Башкирского оперного театра Зайтуна Ильбаева писала, что к началу 1935–1936 учебного года из 17–18 предметов оставили всего 4–5 специальных [6, с. 8].

⁷ Подробнее об этом см. в публикации: [1, с. 70–76].

⁸ Емасов Даут Тимерович (1901–1989) с 1941 по 1945 был начальником Управления по делам искусств при СНК БАССР, в 1943–1944 – директором Объединённого башкирского театра.

⁹ Милюкович Екатерина Анатольевна (1888–1952) – советская певица (сопрано), педагог, заслуженный деятель искусств Башкирской АССР (1946). С 1924 по 1949 преподавала сольное пение в Московской консерватории (с 1941 года – про-

фессор, в 1935–1938 – художественный руководитель вокального отделения Башкирской оперной студии).

¹⁰ Протокол № 167 заседания Бюро Башкирского областного комитета ВКП(б) «Об организации башкирской оперы» от 17 марта 1936 г. // НА РБ, ф. 122, оп. 16, ед. хр. 48, л. 27–30.

¹¹ Доклад Е. Милькович о работе Башкирской студии при МГК и переписка о работе национальных студий // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 1–6.

¹² Так, например, восемь студентов были приняты условно «большей частью из-за сипоты», двое – «из-за недостаточной выраженности голосовых средств», троих комиссия признала условно профнепригодными. Здесь же Е. Милькович делит студентов старшей группы студии на две категории. Одну, по её мнению, составили так называемые «полноценные студенты», которые в последующем смогли бы занять первое положение в Башкирском оперном театре (Б. Валеева, Ш. Валиахметова, Х. Галимов, В. Галкин, З. Ильбаева, О. Сыртланова-Калинина, М. МаксUTOва, Г. Хабибуллин). В другой категории числились студенты, которые вследствие слабого здоровья и средних голосовых данных не смогут подняться выше второстепенного положения в театре (Х. Ахметов, М. Габдрахманова) [там же].

¹³ Сведения о Башкирской и Казахской студиях от 23 октября 1936 г. // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 17.

¹⁴ Например, в старшей группе музыкальную подготовку имели лишь четверо: Ш. Валиахметова, Х. Галимов, З. Ильбаева и О. Сыртланова-Калинина. Все они обучались в Башкирском музыкальном техникуме. У Б. Валеевой, М. Габдрахмановой и М. МаксUTOвой не было ни музыкального, ни теа-

трального образования. Их приняли в студию с базой 7-летней школы. В. Галкин и Г. Хабибуллин имели всего 4 класса образования, но у последнего, помимо этого, был сценический опыт – в 1932–1933 Хабибуллин работал артистом в Московском центральном татарском рабочем театре. См.: Башкирская оперная студия. Личные дела студентов // Архив МГК, ф. 52, оп. 2–13, ед. хр. 1.

¹⁵ Доклад Е. Милькович о работе Башкирской студии при МГК и переписка о работе национальных студий // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 1–6.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Официальный приговор Г. Альмухаметову был вынесен за участие в антисоветской валидовской группировке, «ставившей целью свержение Советской власти и создание пантюркистского государства путём вооружённого восстания и совершения террористических актов над членами ВКП(б) и Советского правительства» (цит. по: [4, с. 200]).

¹⁸ Башкирская оперная студия. Личные дела студентов // Архив МГК, ф. 52, оп. 2–13, ед. хр. 1.

¹⁹ Тезисы доклада на совещании работников искусства Башкирии от 13 декабря 1938 г. Оперная студия // НА РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 569, л. 33.

²⁰ Постановление № 1264 СНК БАСССР «О предоставлении помещения Башкирской оперной студии» от 19 сентября 1938 г. // Там же, ед. хр. 609, л. 331.

²¹ Докладная записка от директора Башкирской оперной студии С. Кадырова секретарю Башкирского обкома ВКП(б) А. Заликину от 13 октября 1938 г. // Там же, л. 335.

²² Три театра были размещены в здании Аксаковского народного дома, построенного в 1914 году. Ныне это здание принадлежит Башкирскому государственному театру оперы и балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баймухаметова Г. А. Газиз Альмухаметов – организатор башкирской оперной студии // Традиционная и профессиональная музыкальная культура Республики Башкортостан: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием / ред.-сост. Н. В. Ахметжанова; УГИИ им. Загира Исмагилова, РУМЦ МК РБ. Уфа, 2015. С. 70–76.
2. Балгазина А. А. Режиссёры театров Башкортостана: библиографический справочник. Уфа: Аркаим, 2014. С. 32–35.
3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
4. Галина Г. С. К 75-летию Башкирского государственного театра оперы и балета: страницы истории // Ватандаш. 2014. № 2. С. 189–200.
5. Идрисова М. А. Газиз Альмухаметов и башкирская музыкальная культура // Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / сост. М. А. Идрисова. Уфа, 2008. С. 8–26.
6. Ильбаева З. З. Воспоминания. Уфа, 1982. 30 с. Рукопись хранится в личном архиве Э. М. Давыдовой.
7. Илялов И. Г. Воспоминания // Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М. А. Идрисова. Уфа, 2008. С. 74–84. На тат. яз.
8. Карпова Е. К. Об изучении музыкального прошлого Башкирии: исторический обзор // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 151–158. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.151-158.



9. Махней С.И. Русские композиторы и Башкирия (к проблеме взаимодействия двух культур). Уфа: Гилем, 2008. 168 с.
10. Московская консерватория: От истоков до наших дней / ред.-сост. Н. А. Миронова. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 744 с.
11. Салихова Л. И. Национальные музыкальные отделения и оперные студии в Московской государственной консерватории в 30-е годы XX века // Музыковедение. 2009. № 6. С. 61–67.
12. Shin B. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s // *Interventions-International Journal of Postcolonial Studies*. Volume 9, Issue 3, pp. 416–433.

Об авторе:

Баймухаметова Гульшат Ахиятовна, аспирантка кафедры истории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исматиллова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0001-9255-5289, theory-g@inbox.ru



REFERENCES



1. Baymukhametova G. A. Gaziz Al'mukhametov – organizator bashkirskoy opernoy studii [Gaziz Al'mukhametov – the Organizer of the Bashkir Opera Studio]. *Traditsionnaya i professional'naya muzykal'naya kul'tura Respubliki Bashkortostan: sb. materialov Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Traditional and Professional Musical Culture of the Republic of Bashkortostan: a Collection of Materials of the All-Russian Scholarly and Practical Conference]. Edited by N. V. Akhmetzhanova; Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov. Ufa, 2015, pp. 70–76.
2. Balgazina A. A. *Rezhissery teatrov Bashkortostana: bibliograficheskiy spravochnik* [Directors of the Theaters in Bashkortostan]. Ufa: Arkaim, 2014, pp. 32–35.
3. Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoy muzyke: dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in Soviet Music: A Documented Study]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 456 p.
4. Galina G. S. K 75-letiyu Bashkirskogo gosudarstvennogo teatra opery i baleta: stranitsy istorii [Toward the 75th Anniversary of the Bashkir State Opera and Ballet Theatre]. *Vatandash* [Vatandash]. 2014. No. 2, pp. 189–200.
5. Idrisova M. A. Gaziz Al'mukhametov i bashkirskaya muzykal'naya kul'tura [Gaziz Al'mukhametov and Bashkir Musical Culture]. *Gaziz Al'mukhametov: Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty* [Gaziz Al'mukhametov: Articles. Memories. Documents]. Compiled by M. A. Idrisova. Ufa, 2008, pp. 8–26.
6. Il'baeva Z. Z. *Vospominaniya* [Memoirs]. Ufa, 1982. 30 p. The manuscript is kept in the personal archive of E. M. Davydova.
7. Ilyalov I. G. *Vospominaniya* [Memoirs]. *Gaziz Al'mukhametov: Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty* [Gaziz Al'mukhametov: Articles. Memoirs. Documents]. Compiled by M. A. Idrisova. Ufa, 2008, pp. 74–84. In the Tatar language.
8. Karpova E. K. About Studying the Musical Past of Bashkiria: a Historical Overview. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 151–158. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.151-158.
9. Makhney S. I. *Russkie kompozitory i Bashkiriya (k probleme vzaimodeystviya dvukh kul'tur)* [Russian Composers and Bashkortostan (Concerning the Problem of Interaction of Two Cultures)]. Ufa: Gilem, 2008. 168 p.
10. *Moskovskaya konservatoriya: Ot istokov do nashikh dney* [Moscow Conservatory: From its Origins to the Present Day]. Edited by N. A. Mironova. Moscow: Progress-Tradition. 744 p.
11. Salikhova L. I. Natsional'nye muzykal'nye otdeleniya i opernye studii v Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii v 30-e gody XX veka [National Musical Departments and Opera Studios at the Moscow State Conservatory in the 1930s]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2009. No. 6, pp. 61–67.
12. Shin B. National Form and Socialist Content: Soviet Modernization and Making of Uzbek National Opera Between the 1920s and 1930s. *Interventions-International Journal of Postcolonial Studies*. Volume 9, Issue 3, pp. 416–433.

About the author:

Gulshat A. Baymukhametova, Post-graduate Student at the Music History Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-9255-5289**, theory-g@inbox.ru



JUHANI NUORVALA

Composer and Theorist Joel Mandelbaum on Microtonality

I spent the academic year 1993–1994 in the United States, studying composition at the Graduate Center of the City University of New York. In the 1980's I had studied “spectralist” music with composer Tristan Murail in Paris, and I had used quarter-tones in some of my compositions, but my deeper interest in microtonality, various tuning systems, and Just Intonation, in particular, was only truly starting in the 1990s, and especially during my year in New York. Although I did not study with a microtonal composer, I knew of an important microtonalist who had taught the subject at Queens College, which is part of the City University of New York. His name is Joel Mandelbaum and his presence was indeed one of the reasons I had applied to this university. I had learned about him, his views, and ideas, from an article that proved groundbreaking for my development: “Six American Composers on Nonstandard Tunings” by Douglas Keislar in *Perspectives of New Music* (vol. 29, No. 1, Winter, 1991, pp. 176–211). Mr. Mandelbaum (b. 1932) is a highly educated, skillful composer who writes in a clear, tuneful, and accessible tonal style to which the use of microtones add an original and fascinating flavor. Unfortunately, his music, such as his important, much-acclaimed operas on Jewish subjects, is all but unavailable on recordings. Of his microtonal music, only a short electronic work in 31-tone equal temperament is available on CD (“Andante cantabile” on the compilation “Electronical,” American Festival of Microtonal Music – Pitch P-200208).

Among microtonal composers and scholars of tuning systems, Joel Mandelbaum is widely known for his seminal dissertation “Multiple Division of

the Octave and the Tonal Resources of the 19-tone Equal Temperament” (Ph.D. thesis, University of Indiana, 1961; available online at <http://anaphoria.com/mandelbaum.html>).

It turned out that Mr. Mandelbaum did not teach a class in microtonality at the time I studied at CUNY, but he kindly agreed to a meeting. I recorded his words on cassette tape; while I started by asking about his path to microtonality, and inquired about

his own music, more than an interview, our rendezvous was a private lesson or lecture for an enthusiastic beginner, on the workings of the 19-tone and 31-tone equal temperaments, as well as the use of the pure intervals of the harmonic series. During the recording, I mostly kept silent, as I had in mind that I could later use it in a radio program. However, the talk concerned such a specialized subject that I gave up on that idea. Recent decades have witnessed a growing international interest in microtonality and



alternative tuning systems among musicians from all genres, thanks to synthesizer and computer technology, as well as internet communities. I believe that publishing this 1994 interview now makes available a fine short introduction to a remarkable microtonal composer and theorist, and two of the most important and popular microtonal tuning systems: 19 and 31 equal divisions of the octave.

After his most illuminating talk, Mr. Mandelbaum demonstrated various intervals and tunings on his Motorola Scalatron, an early digitally retunable electronic organ, which at the time was still in working condition.

Juhani Nuorvala

Helsinki, Finland, February 1, 2018



Path to microtonality

Juhani Nuorvala: How did your interest in microtonal music begin?

Joel Mandelbaum: The origin of my interest in microtonal music is interesting in itself. I had forgotten about it. When I thought of, as any other student, doing research for a doctoral dissertation, I had been advised: “Do it in theory, not in composition.” This was because even then I was writing in a very conventional style, and the fashions were very different. They said, you’ll never get a job as a composer; you’ll get a job as a theorist. So I had to find a theory topic, and I thought of a number of topics, and one of the things in the back of my mind was: “If I ever have a lot of time, I’d like to explore microtones.” I didn’t know at that moment where I got the idea, but somehow it had been there as one of several topics I proposed, and the people in Indiana University liked it better than my other topics, so I said “fine, I’ll do it.” Then, later on, after I had done the thesis, I discovered notes that I had taken as a freshman in college. I realized that was the source of my fascination with microtones – it was a lecture on microtones given by Paul Hindemith. He spent most of the hour describing these fascinating advocacies of microtonal tuning. During the last ten minutes he debunked them all – he didn’t believe in any of them. I found the first forty-five minutes absolutely riveting and the last ten minutes totally unconvincing. So in the back of my mind I knew wanted to go through this material too. And when, finally, having to find the dissertation topic, the people at Indiana University knew about the 19-tone per octave tuning, since one of them had read Joseph Yasser. So they suggested that I explore the 19-tone per octave tuning, which was not so difficult to do: I got their harpsichord and tuned the two keyboards differently, and could experiment and started to do it. I also read their reading list and followed up their bibliographies with their reading list and read other things. It wasn’t long till I decided that this was an absolutely undeveloped field, that nobody knew what anybody else was writing, and that there needed to be a kind of overall map and survey. The last reasonable survey of any sympathy had been done by Robert Bosanquet almost a century earlier. The survey made by Murray Barber had been so hostile to microtones that there was simply no real presentation of what was going on. So the thesis expanded into a survey of the entire field, and still I retained as a portion of it some

theoretical exploration of 19-tone tuning, including some pieces. Among the people I researched in the thesis was Adrian Fokker in Holland, and the correspondence I got back from him was so warm and supportive and invitational that when I got a chance a few years after I finished my doctorate, I spent a summer in Holland working on the organ there and composing in the 31-tones-per-octave tuning, and I liked very much what I found and discovered. So I maintained that tie to the 31-tone people in Holland and contributed some impetus to supporting George Secor and getting the Motorola company to make some experimental 31-tone keyboards. That was before the days of the expansion of the synthesizers into microtones. We have one right across the hall here. And I wrote a set of preludes in the 31-tone scale. Then I wrote a scene from the opera I was writing from 1966 to 1971, which was a setting of *The Dybbuk*, in which the natural seventh was used consistently as a harmonic interval between the voice of the girl who is possessed and the man who possesses her. Only where that happens were microtones used, but I thought that is was effective to do that. I wrote a number of pieces – I never liked the sounds of the various organs that I used to find the pitches. So I experimented with writing for standard instruments. I found some string players could find the notes, and some couldn’t, and it was a little unreliable. What I found reliable were the upper partials of the French horns, and that the flutes could maintain a fairly good scale, if you tune them about a third of a semitone flat, so that they could play seventh partials of the notes that other people had. A lot of my microtonal writing since then has focused on those instruments. For instance, I wrote a little study for woodwind quintet, where the flute was tuned flat.

19-tone equal temperament

Juhani Nuorvala: Is the reason why you use 31-equal, and is the importance of 19-equal and 31-equal that you can approximate just-intonation intervals conveniently?

Joel Mandelbaum: In 19-equal it does not work so well. The point of this scale is mostly getting new intervals into the system. The minor thirds are almost perfectly in tune in 19-tone equal temperament. The major thirds are fairly close, but they are actually smaller than pure major thirds – and we are so used to hearing major thirds larger than pure that I am not so sure it helps, and the fifths are pretty much shortened. The triads are recognizable. An

interesting experiment I did when I was doing my thesis at Indiana University, I wanted to accompany some songs. After the harpsichord we tuned two pianos, and we had singers come in and sing standard repertoire, while accompanying them with regular scales in 19-equal. And they were amazed that it wasn't so difficult. As a matter of fact, later with *The Dybbuk*, where, of course, we rehearsed with the singers with piano, and then shifted the last minute to microtonal instruments, Paul Sperry was very resistant to the change, and then when the change came, he said "this was so easy, you shouldn't have even bothered using microtones, just indicated regular notes, and it would have been the same." In fact, the intervals are not the same, but this is easy to do, because the intervals are pure. One of the things we discovered was that it was not a great burden if you used the conventional scales in 19 or 31. Singers adjust very easily to keyboard instruments that are tuned to 19 or 31. In 19, the scale wasn't improved, it was just different.

In the pieces published in my thesis (*Nine Preludes for Two Pianos in 19-tone Equal Temperament*, 1961), I tried to illustrate different speculations. There was a writer named Theovald Kornerup, who advocated 19-tone tuning based on the golden ratio. And so I had some golden ratio intervals, which essentially produce a sort of a very sharp E in the middle from C to C – a pitch between E and F. That makes the golden cut on the octave, a very close approximation. Following Yasser's suggestion, I built some scales according to his ideas, which sort of came down to using equivalents of whole-tone scales, and tended to create consonant and dissonant principles, in which the major second seems to come up as a consonance. I composed one piece, which I enjoyed writing, in which I set up a twelve-tone row and used the twelve tones out of 19 as a kind of tonal field. Although the piece was entirely serially created around the row, the row modulated first to closely related rows with 11 notes in common and one new, and, finally, at its climactic point, to as many new notes as possible – seven new, retaining five old pitches – and then came back. It was interesting to sort of explore the synthesis between tonal movement and serial twelve-note structures. I thought it kind of worked, but I've never done the process again. It felt quite satisfying to me. It was a very short piece. I haven't really tried my luck over a long haul. But I had a sense, when I came back at the end, that it was a rounding and a closure, which I don't usually hear

in twelve-tone music. And then I took something, which was as close to the equal pentatonic as I could, but 19 isn't a multiple of five, so it wasn't equal. But it still created a kind of gamelan effect. I also wrote a few other compositions – for instance, a bitonal piece, in which the two keys were one 19th of an octave apart, and kept in a separate hand. All that was fun.

31-tone equal temperament

Joel Mandelbaum: What made 19 interesting was the extra notes and the particular relationships which they provided, whereas in 31 the charm was that the major thirds were really pure, and the natural sevenths were very close to pure too, so that you suddenly had a system in which even though you still could modulate with the freedom of equal temperament, you basically were working with the overtone series through the 12th partial, even though the 11th partial is not quite so good but it's much purer than in 12-equal. In 12-tone equal temperament 11 is a quarter-tone off, while in 31 it's pretty close – you take the note between F and F#, and you have a pretty good 11th partial of C. So up to the 12th partial the system works pretty well in 31. In no other system short of 70s or 80s you could get tuning that close [except 41-equal? – J. N.]. However, what I found in 19 was that I was using all the notes quite logically. With 31 I wasn't interested in using all the notes. I was interested in creating systems that use some of them. My own particular proclivities were harmonies with the seventh partial. One thing I liked very much was the ratio 6:7, which is a little smaller than the minor third, but a lot larger than the major second. And it is a small minor third, and three of them add up to a pure minor sixth – not a major sixth but a minor sixth! – and four of them to a major seventh. I found that this provided an interesting set of relationships, which would come with a certain surprise to the ear, and yet things would fit pretty well. I also discovered a kind of a jazzy idiom as though you had a minor third with a sort of blue note character to it, which was very attractive. So that's something I've used quite a bit in several of my pieces.

Have you met Johnny Reinhard? He is the one who keeps his attention on all the activities of the city. In any case, he asked me to write a 31-tone woodwind quintet, saying: "Just write the notes, and don't worry about how we'll play them, and we'll play them," which was a little optimistic.



It didn't quite turn out quite that well, but it was close. The horn, curiously enough, had the greatest problems doing it that way. Fairly recently I wrote a woodwind quintet entirely in 31-tone tuning, without worrying about it. (Woodwind Quintet # 2, 1991) But I found that I was using a 13-tone scale most of the time.

On the techniques of writing microtonal music

Juhani Nuorvala: Do you use Fokker's notation for 31-equal?

Joel Mandelbaum: Yes, I do. I like his notation, it makes very good sense, because it relates to the standards of intonation that existed back in the Renaissance, when F# was lower than G-flat, and everybody knew that. So semi-sharps and sesqui-sharps in this context make good sense. I think that it's a very logical notation system. I did one work for about ten instruments, including a microtonal keyboard, which was in it a little bit, but did not play a big role. And the woodwind instruments there were all instructed to play normal diatonic and chromatic music, but they had to tune in odd ways. So I could probe the pitch by the tuning. And of course the result of that was Klangfarbenmelodie, simply because in order to write a microtonal melody I had to jump from one instrument to another, and different instruments had control over different parts of the pitch spectrum. It came out experimental, but I was pleased with the results. Another work was for three horns and trombone, and the idea there was simply the upper partials. In the outer movements all the horns are in F, and everything is in sympathy, almost like a single chord all the way through the piece. In the inner movement

I have one horn in F, one in E and one in C, and I go for as many microtonal pitches as I can, including some cluster chords, where all four notes are within a semitone, but all playing different pitches. The work I was describing earlier had, in addition to the woodwinds, also three string instruments including a double bass. One passage turned out remarkably well. I had a double bass solo in the middle of it in which, all of a sudden, the double bass was playing all the units of the system, a melody with the tiniest intervals, and the double bass player plays figures in one position like a violin, which is the easiest thing in the world, and something they never do, but it's perfectly natural, and it turned out very well. Each movement of that piece is based on a totally different conceptual premise, which is also the way the movements of my 19-tone composition in my thesis worked out.

Now I tend to use microtones in fragments of larger non-microtonal pieces. My opera on which I am working now (*The Village*, 1995) has two microtonal scenes out of thirteen. On certain special occasions, for instance, when a horn plays a seventh, I ask it to play a natural, flat seventh. I regard that as routine. That doesn't make the piece microtonal, but it's only when I decide to tune the flutes down, so that the whole segment is systematically lowered, that I consider it microtonal, even if it's just for the seventh chord.

Juhani Nuorvala

MM (Master of Music, Sibelius Academy),
Lecturer in Composition
at the Sibelius Academy,
University of the Arts Helsinki, Finland
ORCID: 0000-0003-2173-4719,
nuorvala@gmail.com



ALEXANDRA V. SHORNIKOVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia*
ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com**Gothic Motives in *The Confessions of a Justified Sinner*
by Thomas Wilson***

The article is devoted to research of the opera *The Confessions of a Justified Sinner* by Scottish composer Thomas Wilson (1927–2001). The connections between the opera and its primary literary source – the gothic novel of Scottish poet James Hogg – are revealed. The author dwells upon the composer's aesthetic views, highlighting the special influence on it of the Expressionist composers, in particular, of Alban Berg. As an important step towards the formation of Thomas Wilson's operatic aesthetics, his opera *The Charcoal Burner*, preceding the *Confessions* is highlighted, and a short overview of it is given. In the research materials from the composer's personal archive have been used.

The author turns to the sources of the gothic genre, as well as to the particular features of the gothic novel. On the basis of works of English literary critics, the chief traits of the genre are summarized with the emphasis on those which have found the brightest reflection in the opera's dramaturgical and compositional planes. Bringing out the parallels between the characteristic gothic features of Hogg's novel and their musical manifestation makes it possible to come up with the conclusion about the special impact of the literary source on the opera, predetermining its musical image from the gloomy atmosphere to the intonational features of the protagonists.

Keywords: Thomas Wilson, James Hogg, Scottish opera, gothic novel.

For citation: Shornkova Alexandra V. Gothic Motives in *The Confessions of a Justified Sinner* by Thomas Wilson. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 60–65.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.060-065.

А. В. ШОРНИКОВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com**Готические мотивы в опере Томаса Уилсона
«Исповедь оправданного грешника»**

Статья посвящена исследованию оперы «Исповедь оправданного грешника» шотландского композитора Томаса Уилсона (1927–2001). Выявляются связи между оперой и литературным первоисточником – готическим романом шотландского поэта Джеймса Хогга. Автор касается эстетических взглядов композитора, подчёркивая особое влияние на их становление композиторов-экспрессионистов, в частности, Альбана Берга. Как важная ступень на пути формирования оперной эстетики Томаса Уилсона выделена предшествующая «Исповеди...» опера «Угольщик» и дан её краткий обзор. В исследовании задействованы материалы личного архива композитора.

Автор обращается к истокам жанра готики, а также к особенностям готического романа. На основе работ английских литературоведов обобщаются основные черты жанра с акцентом на тех, которые нашли наиболее яркое отражение в драматургическом и композиционном планах оперы. Проведение параллелей между характерными готическими чертами романа Дж. Хогга и их музыкальным воплощением позволяет сделать вывод об особом воздействии первоисточника на оперу, предопределяющем её музыкальный облик: от мрачной

* The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research to the project №17-04-00198-OGN.



атмосферы до интонационных характеристик героев. Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН.

Ключевые слова: Томас Уилсон, Джеймс Хогг, шотландская опера, готический роман.

Для цитирования: Шорникова А. В. Готические мотивы в опере Томаса Уилсона «Исповедь оправданного грешника» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 60–65. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.060-065.

Dubbed by his contemporaries as the “leading Scottish composer of his generation” [5, p. 7], Thomas Wilson (1927–2001) holds a very important place in the history of Scottish music in the second half of the twentieth century. However, his music has yet to be explored fully by musicologists and represents a broad field for exploration. Much information about various aspects of his life and music may be found in the biography written by his wife Margaret Wilson and David Griffith [7] and in a large archive of Thomas Wilson’s correspondence, notes, critics’ reviews etc. carefully collected by Margaret throughout their almost fifty years of marriage. Many of his works received detailed commentaries on the pages of essays written by musicologists, composers and performers, former colleagues, friends, and family, published in 2004 by the *Musica Scotica*.

Due to the fact that the medium of contemporary opera presents a topical issue of present-day musicology, this essay will focus on Thomas Wilson’s operas. It will explore the connections between his opera *The Private Memoirs and The Confessions of a Justified Sinner* and the gothic novel of the same name by Scottish poet James Hogg. The author will identify the distinguishing traits of the gothic text and explore their impact on the dramaturgy and musical style of the opera.

According to Margaret Wilson, Thomas believed that music is a reflection of the lives we live and the environments we live in. He thought that it is a matter of high importance for a composer to be aware of his musical surrounding. Nevertheless, living in a century of great artistic innovations, his style remained relatively conservative. Being very much aware of contemporary music and of the various different stylistic factors and techniques as they appeared, he had never sought for innovation for its own sake. He found many modern composers too preoccupied with the qualities of structure and techniques rather than the question of the composition’s final goal and expression. What the composer included in his musical arsenal had to

be consistent with his style and approach and most importantly had to satisfy the purpose of every particular piece. The musical vocabulary of the twentieth century was organically combined with the one of the previous epochs forming his original distinctive voice.

His style developed throughout his life, influenced by a truly eclectic range of sources. Considerable impact in this process belongs to the icons of the early twentieth century – Anton Webern and Alban Berg. The aesthetics of expressionism represented in the works by members of the Second Viennese School appealed to Thomas Wilson. Friends of the composer often pointed out that of all European composers Berg was the closest to him in style and expressive force. The striking resemblance between the two composers is revealed most obviously in the mixture of tonal and atonal elements and deeply expressive and sensitive orchestral writing. Although Wilson’s instrumental forces are far from lavish, he attains an astonishing variety of colors and textures. The dark undertones of Wilson’s operatic pieces are characterized by themes and issues of expressionism, its deep interest in characters’ inner lives and violent external and internal conflicts.

Although he had always been reputed as a composer of large-scale symphonic works, opera played an important role in his life. The two operas written by the composer, both commissioned by Scottish companies, made a significant contribution to nation’s cultural output. Wilson’s first venture into the operatic medium occurred in 1968 when BBC Scotland approached him with a commission to write one-act opera. *The Charcoal Burner* was recorded in March 1969 and broadcast on Radio 4. The libretto of the opera is based on a tragic story by John Walford, a charcoal burner from the Quantock Hills area of the West Country who was publicly executed in 1797 for the murder of his wife Jane Stovey. All the events are presented as a narrative of an unnamed poet, through which we can see the piteous effect they induced in his

mind and soul. The story reflects those principal features which the composer considered necessary for a good libretto – highly dramatic elements and demonstration of the contrasting oppositions of light and darkness, the best and worst in mankind. *The Charcoal Burner* received a warm reception from the critics, who agreed that the opera is “a major contribution to operatic literature” [7, p. 108]. After completing *The Charcoal Burner*, the composer claimed that he had reached another important point in his career as a composer. By tackling the hitherto untried genre Wilson expanded his musical vocabulary. These methods of working with librettos, operatic form, dramaturgy and other aspects of such a significant undertaking as writing an opera developed in his second big operatic project.

In the 1970s the Scottish Opera contacted four Scottish composers with a commission to each write an opera – Iain Hamilton (*The Cataline Conspiracy*), Robin Orr (*Weir of Hermiston*), Thea Musgrave (*Mary Queen of Scots*), and Thomas Wilson (*The Confessions of a Justified Sinner*). Three years later, in the York Theatre Royal at the York Festival on June 18, 1976 the world saw the first performance of the opera in three acts based on an extraordinary work by Scottish poet James Hogg *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824). The opera remained the only full-length work in that genre by Thomas Wilson.

The composition of the opera absorbed the composer and developed into three years of obsession during which he faced and successfully resolved many difficulties. In order to cut down the costs and make the opera suitable for touring, the commission allowed only a chamber orchestra of forty-five musicians, three solo vocalists and a chorus of only twenty members. Such conditions became a significant challenge for Wilson, whose orchestral style was marked by an expanded use of large romantic orchestra. However, “he showed an outstanding ability to achieve the huge dynamic range, varied textures, and his characteristic orchestral voice in scoring which was effective in the large conventional theatres as well as the smaller and more restricted venues of the tour” [3, p. 18]. The orchestration of the opera is always lively and intensely vivid. The reinforced lower registers of the orchestra (alto flute, bass clarinet, contrabassoon, three trombones) have a direct impact on the gloomy

gothic atmosphere. Although the opera “does not have a lot for the lover of good tunes” [6], its expressionist orchestral writing, as well as the vocalists’ increasingly hysterical recitative-like declamation, carries within itself the unbearable tension of the opera’s dramatic narrative. As the critics pointed out, “when musical points are as tellingly made as these, it seems hardly necessary to underline them visually” [Ibid.].

Wilson found the solutions for the other two difficulties – finding the right librettist and the appropriate text – in his close friend, the choral director of Scottish Opera John Currie. Currie had already worked with the composer on a few earlier compositions as a conductor and understood his music very well. He was the first to suggest adopting Hogg’s *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* for writing an opera. “For years I had been fascinated, perhaps because of an early religious background, with that strange and powerful novel by James Hogg – said Currie – and was surprised and delighted when Wilson was gripped by the work’s dark undertones” [3, p. 17]. As Currie pointed out, one might have been surprised that the composer, “a Catholic, steeped in plainchant and, to the end of his life, the great liturgical texts, should have embraced a work with the Calvinistic doctrine of Predestination (or a Scottish distortion of it) as its central evil, and its title character an anti-hero” [Ibid.]. However, the gothic novel with its character-driven plot, strong muscular style of language in the vein of the King James Bible, complex psychological collisions and unexpected narrative twists perfectly coincide with his aesthetic interests. He “recognized in the Sinner a profound myth of good and evil which he was well equipped to present in operatic language” [Ibid.]. Besides, Wilson discovered a link between the novel and one of his favorite operas, Berg’s *Wozzeck*, and often referred to it in the discussion of his work.

The genre of the gothic novel determined the stylistic features of the music of the opera as well as its production. Its distinguishing traits can be seen not only in the opera’s dramaturgy but also in its original musical implementation. In order to clarify what the term *gothic* means it is useful to refer to the origins of the genre. It originated in England in the second half of the 18th century. The term is attributed to English author Horace Walpole, with his novel *The Castle of Otranto* (1764), subtitled in its second edition “A Gothic

Story”. It emulated Gothic architecture, which appeared as a background of many of these stories. The Gothic is associated with “supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption” [1, p. 1]. Gothic plots vividly demonstrated criminal behavior; humans who are disturbed, alienated, divided from themselves, governed by their alter egos and no longer in control of their passions and desires, became its subjects.

To define the gothic characteristics of the opera it is necessary to identify the distinguishing traits of this genre. Professor of 19th-century literature John Bowen in his article *Gothic motifs* [2] says that despite the fact that there is no essential element which belongs to all gothic texts, there is a number of important characteristics they have in common. The first one to be named is steaming from the name of this genre. This type of texts usually have plots taking place among the gloomy castles with secret subterranean passageways, in stormy and desolate landscapes, ruins of old churches etc. The harsh, stern context of Scotland presents the appropriate frame for *The Confessions of a Justified Sinner*. The distant, marginal settings of the Scottish borders highlight the gothic effect of the story. Although music is aimed to reflect the internal psychological state of Robert (the sinner), it coincides very much with the dark and mysterious external atmosphere of the story. The interplay between the dull atmosphere of the old family house and the restless mind of the Sinner can be seen from the very beginning of the opera. The slow oscillation on the high flute and clarinet in the orchestral prelude, chromatically underlined by the strings and harp, the tonal ambiguity, as well as the dense and dissonant harmony create a feeling of discomfort and tension. The subsequent leaps of minor ninths and the clarinet “cadenza” will mark many of the heightened and agitated moments in the drama.

According to John Bowen, “the gothic world is fascinated by violent differences in power, and its stories are full of constraint, entrapment and forced actions” [2]. This sense of psychological threat and manipulation reveals in the relationship between the Sinner and his demonic alter ego, the mysterious apparition visible to nobody else, the “second-self” of the Sinner’s split identity – Gil-Martin. While essentially being Satan in the guise of a beautiful young man possessed with

Example 1

T. Wilson. Confessions
of a Justified Sinner.
Act 1, Orchestral prelude



the ultimate desires for power and destruction, as many evil leaders are, he was endowed with great seductive powers. From his first entrance, Robert falls under the influence of this “figure of mystery, majesty, persuasive intellect, and, above all, beauty” [3, p. 23]. He uses Robert’s beliefs and pre-existing tendencies in evil purposes, convincing him that it is his mission to “cut sinners off with the sword” [4].

The thematic area related to him is completely new in the opera in terms of its atmosphere. With a sudden change to vivid diatonicism, he ravishes the sinner with the music that reflects his beauty and plausibility. But to the degree that Gil-Martin’s true identity becomes gradually more apparent, his music becomes less radiant. In the musical fragment describing how the first murder is committed, the lustrous harmony associated with Gil-Martin is changed into violent orchestral chords. Nonetheless, the thematic material of this musical episode is hardly new. The music of violently contrasting character is derived from the same source – the main thematic seed of the opera, the same way that the illusions and confusions of the Sinner’s own characters are part of a single, albeit, shattered, personality. First, his music

consists of a version of the dense and dissonant initial chord of many notes, repeated either in slow tempo or in aleatory passages in the prelude. Here it is played with all the dissonant harmonies removed. This thematic area is gently incorporated with the modal chorale from the beginning of the Act I.

Another characteristic feature of the gothic world is that it is “a world of doubt” [2]. The uncertainty that accompanies the gothic element is very typical of a world in which psychological disturbance and hallucinations, imagination and emotional affects utterly shatter the sense of reality; this is a characteristic trait of a world in which ambivalence and uncertainty obscure the boundaries of evil and vice. *The Confessions of a Justified Sinner* focuses on the same collisions of an individual psyche. As a metaphor for the distortions and doubts in the Sinner’s mind, Wilson makes use of off-stage effects. This kind of device has been used by composers in psychological and symbolic ways in many operas¹. For Thomas Wilson it is the domain of delusion, schizophrenia, madness, and uncertainty which reflect the Sinner’s unsteady psychological state.

The “world of doubt” absorbs the Sinner from the very beginning of the opera. Scene 1 involves us into a family prayer, during which Reverend Wringhim ardently preaches the doctrine of Predestination. The central concept of this distorted version of the Calvinistic doctrine is that if you are among the chosen you can do no wrong, your place in Heaven is secured, no matter what you do on earth. Being overwhelmed with the key phrases associated with the doctrine (“predestinate”, “first-born”, “those who are called, those who are chosen”, “numbered amongst the elect”, etc.), Robert starts to question himself on whether he is the chosen one. This turns into an obsession for him. His questions and doubts are doubled by off-stage whispers – “first-born, sinner, second-born”. They are also emphasized by a broad range of musical means of expression, such as the chromatic musical style, tonal ambiguity, and dense dissonant harmony. This feeling of uncertainty is conveyed through the intermittent agitated declamation of the vocal part of the Sinner. Its short melodic phrases with a descended shape and wide leaps demonstrate his tense emotional state.

After the Sinner is told of God’s revelation that he is one of the Elect (Scene 2), his doubts

Example 2

T. Wilson. *Confessions of a Justified Sinner*.
Act 1, Scene 1

Example 3

T. Wilson. *Confessions of a Justified Sinner*.
Act 1, Scene 2

are temporarily replaced by joy. His vocal part broadens, acquires ascending melodic direction, with the inner-voices echoing the word “chosen.”

Notwithstanding this, the overall atmosphere of the “monologue of a mind unhinged” [3, p. 21] does not change. The dark orchestral colors imply that his internal conflict is not exhausted and soon will overtake him with renewed vigor.

Much more examples demonstrating the influence of the gothic genre in Tomas Wilson’s opera may be given, but already the aforementioned ones make it possible for us to conclude that the gothic motives of James Hogg’s works had a considerable impact on the music of the opera. The dark atmosphere of the novel coincided perfectly with the composer’s expressionistic aesthetics. His profound interest in the complex psychological collisions and desire to uncover the motives of a young man falling prey to distorted religious beliefs and crossing the line of sanity enabled Wilson to produce music that reaches beyond the emotional boundaries of mere stage action. The juxtaposition of the distinguishing traits of the gothic texts and their musical implementation demonstrate that the composer’s penetration into the violent atmosphere of the novel predetermined many dramatic and stylistic features of the enchanting music of Thomas Wilson.

 NOTES

¹ The use of off-stage effects can be found in *Jenufa* by Janacek (xylophone), *Savitri* by Holst (off-stage female chorus), and *Madama Butterfly* by Puccini (humming chorus).

 REFERENCES

1. Botting, F. *Gothic*. London: Routledge, 2014. 201 p.
2. Bowen J. *Gothic Motifs*. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-motifs> (10.11.2017).
3. Currie J. The Confessions of a Justified Sinner: A Neglected Masterpiece Revisited. *The Music of Thomas Wilson*. Glasgow: Musica Scotica, 2004, pp. 17–32.
4. Currie J. *The Confessions of a Justified Sinner. Unpublished libretto*. Glasgow: Personal archive of Margaret Wilson.
5. Hair G. Introduction. *The Music of Thomas Wilson*. Glasgow: Musica Scotica, 2004, pp. 1–5.
6. Larner G. Not Quite the Whole Hogg. *Arts Guardian*. June 15, 1978.
7. Wilson M., Griffith D. *Thomas Wilson, Introit: Towards the Light*, Glasgow: Queensgate Music, 2011. 340 p.

About the author:

Alexandra V. Shornikova, Student at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344029, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com

Об авторе:

Шорникова Александра Владимировна, студентка кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344029, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com



**FAN YU, ANNA E. KROM /
ФАНЬ ЮЙ, А. Е. КРОМ***Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0003-2960-7212, battlecafe@163.com
ORCID: 0000-0002-6121-2766, yannakrom@yandex.ru*

The Study and Practice of Applying the Serial Technique in China*

At the turn of the 1970s and the 1980s, after the cessation of the Cultural Revolution Chinese composers began intensive study of the 20th century European musical classics, including the compositions of the Second Viennese School, as well as the European and American postwar avant-garde, including serialism. The result of this was an adaptation of serial technique on the Chinese cultural soil, a synthesis of the method with national traditions – modal, timbral, metro-rhythmic, philosophical and aesthetical.

Mastery of the technique took place in two mutually conditioned directions – the theoretical-methodological, connected with expounding the chief principles of Schoenberg's compositional method, and the practical, which led to the creation of dodecaphonic works by Chinese composers. The first to demonstrate interest in the 20th century Western classics was Luo Zhongrong. As the result of his translations of musical texts, the theoretical works of Arnold Schoenberg and Paul Hindemith became well-known, the ideas of the American apologists of serialism, George Perle and Allen Forte, began to be disseminated. A major researcher of serial technique in China is musicologist Zheng Yinglie. From the late 1970s he developed original courses devoted to twelve-tone music for students and aspirants, and in 1989 he published his own tutorial materials as a monograph "Courses of Composition of Serial Music."

Special interest for Chinese musicians was aroused by the figure of Arnold Schoenberg. At the present time analysis of chosen works carried out by Chinese music scholars has firmly entered into tutorial material for students of higher musical educational institutions in the People's Republic of China. The greater part of articles about Schoenberg written in China is devoted to his pedagogical, theoretical and conducting activities. In the domain of Chinese scholarship all of the crucial works by Schoenberg pertaining to different periods of his work have been examined. In recent years there have appeared articles elucidating the history of study of the legacy of Schoenberg in China.

Keywords: Chinese serial technique, Arnold Schoenberg, Zheng Yinglie, Luo Zhongrong, Chinese musicology.

For citation: Fan Yu, Krom Anna E. The Study and Practice of Applying the Serial Technique in China. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 66–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.066-073.

Изучение и практика применения серийной техники в Китае

На рубеже 1970–1980-х годов, после окончания культурной революции, китайские композиторы начали интенсивно изучать европейскую классику XX столетия, в том числе сочинения композиторов Новой венской школы, а также европейский и американский послевоенный авангард, включая сериализм. Результатом стала адаптация серийной техники на китайской культурной почве, синтез метода с собственными традициями – ладовыми, тембровыми, метроритмическими, философско-эстетическими.

Освоение техники проходило в двух взаимообусловленных направлениях – теоретико-методологическом, связанным с изложением основных принципов шёнберговского композиционного метода, и практическом, который привёл к возникновению додекафонных произведений китайских композиторов. Первым проявил интерес к западным классикам XX века Лю Чжунжун. Благодаря его переводам в Китае стали известны

* Translated by Dr. Anton Rovner.

теоретические труды А. Шёнберга и П. Хиндемита, начали распространяться идеи американских апологетов сериализма – Дж. Перла и А. Форта. Крупным исследователем серийной техники в Китае является музыковед Чжэн Инле. С конца 1970-х годов он разработал авторские курсы по двенадцатитоновой музыке для студентов и аспирантов, а в 1989 году опубликовал собственные учебные материалы в виде монографии «Курс сочинения серийной музыки».

Особый интерес для китайских музыкантов представила фигура А. Шёнберга. Анализ избранных опусов австрийского мастера, выполненный китайскими учёными, в настоящее время прочно вошёл в учебные материалы для студентов высших музыкальных учебных заведений Китайской народной республики. Большая часть статей о Шёнберге в Китае посвящена его педагогической, теоретической и дирижёрской деятельности. В китайском научном пространстве рассмотрены все ключевые произведения Шёнберга, относящиеся к разным периодам творчества. В последние годы появились статьи, в которых освещается история изучения наследия Шёнберга в Китае.

Ключевые слова: китайская серийная техника, Арнольд Шёнберг, Чжэн Инле, Ло Чжунжун, китайское музыковедение.

Для цитирования: Фань Юй, Кром А. Е. Изучение и практика применения серийной техники в Китае // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 66–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.066-073.

The avant-garde art of the 20th century had been a prohibited field in China for many years for ideological reasons. This prohibition provided an impediment not only for the dissemination of new compositional techniques, but also for the performances of new avant-garde works. This could be explained by the cultural polity of the state, as well as the constant governmental control over composers and their music put into effect with the creation of the People's Republic of China in 1949. The strong influence of the Soviet Union was conducive to the intensive cultural development in China, however the reverse side of this effect was the disapprobation of contemporary Western European and American music and the creation of an atmosphere in which work with relevant compositional techniques was not considered acceptable.

The first turn towards the musical avant-garde by composers in China took place only in the late 1970s. In 1978 the Chinese Communist Party proclaimed the polity of “reforms and openness” as the result of which Chinese composers received the opportunity to “connect” to the world musical processes. As a result, the artists of that nation began to grasp actively the art of the West and to master 20th century compositional techniques and use them in their own works. Following the horrifying decade of the “Cultural Revolution” the most topical task was to catch up with what had been previously withheld, to try one's hand in the previously inaccessible styles and techniques of composition. Due to these historical circumstances the immersion by composers, performers and listeners into 20th

century avant-garde art took place several decades after its emergence, as if *post factum*.

At the turn of the 1970s and the 1980s the Chinese composers began to study intensively the musical classics of the 20th century – the compositional heritage of Bela Bartok and Igor Stravinsky, as well as the extensive quantity of works of the Second Viennese School – Arnold Schoenberg, Anton Webern and Alban Berg, as well as the European and American postwar avant-garde music, including advanced serialism. At that, one of the most complex problems arising before the Chinese music was the problem of adaptation of a foreign artistic experience into their own musical culture. In this respect, the composers traversed the naturally determined path from imitating Western musical examples to an original brand of realization of European techniques and styles in their own musical oeuvres. Similar processes could be observed in many countries which had undergone periods of totalitarian rule and the iron curtain, in particular, the USSR of the time of the “thaw” of the 1960s. Thereby, in the 1980s a new cultural phenomenon was formed, which for our purposes may be identified as the *Chinese national musical avant-garde*. In its development “there has been an intensive search going on for compositional techniques which connect the national and the avant-garde traditions” [1, p. 555]. To provide characterization for this process, Chinese musicologists have frequently employed the term “the New Wave” [11].

Especially thorough attention of the Chinese composers was drawn to serial technique – one of

the most complex and rational techniques in the music of the previous century. The musicians began their familiarization with it by carrying out analysis of the works of the classics of the Second Viennese School, studying European scholarly and tutorial literature, establishing personal contacts with Western musicians and pursuing their education in Europe and USA. As a result, the composers of the nation adapted the serial technique onto their Chinese cultural foundation, synthesizing this method of composition with their own traditions: the modal, timbral, metro-rhythmic, philosophical and aesthetical.

The first musician who turned to dodecaphony in his compositions was Luo Zhongrong (b. 1924). In 1979 he wrote his song "Picking Lotus Flowers along the Riverside" which has become widely known as the first serial composition to be published in China (1980). The appearance of this miniature work provoked a boom of study of twelve-tone music written by Western composers, and gave the impetus for Chinese composers to make their own attempts in this direction. Among the most significant names, mention must be made of Chen Mingzhi (1925–2009) and Zhu Jianer (1922–2017).

The study of serial technique took place in two mutually conditioned directions – the theoretical-methodological, connected with the exposition of the basic principles of Schoenberg's compositional method, and the practical, which led to the appearance of dodecaphonic compositions by young Chinese composers.

Directing themselves toward the leading figures of the 20th century, in particular, Luo Zhongrong, they began developing serial technique in the national vein, connecting dodecaphony with the pentatonic scalar organization characteristic to the Chinese folk music tradition. Among the famous musicians the names of Lu Shilin, Wang Jianzhong, Wang Xilin (b. 1937), Zhou Jinmin, Peng Zhimin and Yang Hengzhan deserve special mention.

A heightened interest in the study of the Western classics of the 20th century was demonstrated by Luo Zhongrong. Notwithstanding the numerous difficulties, prohibitions and limitations, he was able to read and translate from English into Chinese an immense amount of theoretical works. Thereby he surpassed many of his contemporaries and made an immense contribution to the development of musical scholarship in China. Luo translated the book by American composer and theorist George Perle "Serial Composition and Atonality," Schoenberg's

work "Harmonielehre" and the work by American musicologist Allen Forte "The Structure of Atonal Music."

As the result of Luo Zhongrong's work the works of the founders of the European 20th century academic traditions and the ideas of the American apologists of serialism (Perle and Forte) have become known in China.

Thereby, parallel to the practical mastery of serial technique the process of its theoretical comprehension unfolded. Its first researcher in China became the well-known contemporary musicologist Zheng Yinglie. From the late 1970s he developed independently and successfully led in the Wuhan Conservatory his original courses on twelve-tone music for undergraduate and graduate students of institutions for higher education, and in 1989 he published his tutorial materials as a monograph "Serial Music Composition Course." The book contains numerous examples from the works of Schoenberg, Webern and Berg. In its second part Zheng Yinglie provides detailed analytical articles on the compositions of the three masters of the Second Viennese School. He also provides musical examples from fragments of pieces by Luo Zhongrong. In the revised and supplemented edition of his book from 2007 Zheng Yinglie included his articles about the music of the national composers Chen Mingzhi and Zhu Jianer [12]. This monograph became the first work of its kind published in China. In a letter dated on October 2, 1986 Luo Zhongrong personally congratulated the scholar with the publication of the first Chinese research work on the serial technique [13].

The study of the history and theory of this method gradually became an integral part of the courses on 20th century European music in China. Thus, already in 1981 Zhong Jilin, a professor at the Musicology Department at the Central Conservatory in Beijing, began teaching the seminar "Contemporary Western Music," the plan of which included analyses of several serial compositions.

Special interest for the Chinese musicians was aroused by the figure of the founder of this method of composition – Arnold Schoenberg. His musical legacy drew considerably more attention to itself than the activities of the other participants of the Second Viennese School and their contemporaries. In the 1980s in China Schoenberg's works began to be translated and musicians became largely acquainted with his music. In the early part of that decade the task was set by the musicians

to familiarize themselves with the composer's musical output and technique of composition, to implement its teaching in the Conservatory classes. As a result, at the present time analysis of selected oeuvres by the Austrian master carried out by Chinese music theorists became firmly ingrained in the musical textbooks and tutorial materials for students of China's institutions for higher education. Most of the articles deal with the Klavierstücke opus 11, 19 and 25. Detailed analyses of these compositions, illustrated by musical examples, is provided not only as part of the musical programs of the Doctoral level, but also in the process of Masters' studies.

It must be noted that most of the publications about Schoenberg in China have been devoted to his activities as a teacher, theorist and conductor, while his compositional legacy has not yet been studied in full up to now. In the domain of Chinese music scholarship Schoenberg's chief compositions from different periods of his musical output have been examined. The expansion of the perceptions of the musician and the evolution of his style have slackened during recent years, but at the same time the popularization of the music of all the composers of the Second Viennese School have become more intense. Most of the elucidating articles of that type have been written for art lovers, unprofessional connoisseurs, and attendees of contemporary music concerts who had the urge to learn more about European composers, but found scholarly articles too difficult to comprehend. These articles discussed the figures of Schoenberg and his pupils, their destinies, the aspects of genre and style in their works, questions of evolution, and even the basic rules of the serial technique.

An important stage became the appearance of research works devoted to the problem range of the Second Viennese School in general. Of special value are the articles in which not only the information about the composers of the Second Viennese School is systematized, but also the process of development of the twelve-tone technique in Europe and in China is commented. An important place in Chinese Schoenberg studies is taken by the research work by Xu Yuan "Schoenberg and the Twelve-Tone Method of Composition" [10]. This work, published in 1981, presents one of the first examples of turning to the theoretical issues of the Austrian composer's musical legacy. The article not only demonstrates the sources of the formation of his musical language, but also

provides a substantiation of the historical natural laws of the emergence of new compositional methods in the 20th century, and brings to light the general cultural processes and individual styles of the previous century. For the first time in Chinese musicology the author traces the process of periodization of Schoenberg's musical output. In addition, Xu Yuan reveals the historical influence of the ideas of the Second Viennese School, and consequently writes about the postwar avant-garde music and total serialism, in which the main parameters of the series are spread onto the other parameters of musical expression.

The beginning of the present century witnessed the appearance of articles devoted to study of Schoenberg's musical output in the country. They include the work of Wang Lijun "Commentaries to the Process of the Study of Schoenberg's Music in China" [9]. The author examines the issue in two aspects: the comprehension of his musical heritage by Chinese musicologists at various historical stages, as well as the perception and absorption of Schoenberg's music by the national composers.

During the last few decades Chinese music has traversed a colossal path of development connected with both the study of 20th century avant-garde compositional techniques and their full-fledged adaptation in the national cultural soil. The composers have achieved the productive artistic synthesis of the European methods of composition with the Chinese philosophical systems, folkloristic ritual genres and the particular features of the five-step modal organization, timbre and rhythm.

Among the Western compositional techniques relevant for Chinese music, serial technique has taken one of the leading positions: both composers living and working in China (Luo Zhongrong, Chen Mingzhi, Li Baoshu) and the musicians who have left the country – Chen Yi (b. 1953), Chen Yuanmin, Yang Yong – have turned to it with unrelenting interest. This compositional system, "non-national" in its nature, subservient to universal numerical laws, has turned out to be on demand of composers going along the path of the search for their national identity in the complex sound world. The organic interaction between the theoretical and the practical approaches to the study of serial technique has brought along high artistic results, which have been appraised in China and beyond its borders.

Авангардное искусство XX века долгие годы находилось в Китае под запретом по политическим причинам. Запрет препятствовал не только распространению новых техник композиции, но и исполнению современных авангардных опусов. Это можно объяснить культурной политикой государства, постоянным контролем над композиторами и их творчеством, установленным с основания Китайской народной республики в 1949 году. Сильное влияние Советского Союза способствовало интенсивному культурному развитию страны, однако оборотной стороной этого воздействия было осуждение современного западноевропейского и американского музыкального искусства, создание атмосферы, в которой не допускалась работа с актуальными композиторскими техниками.

Первое обращение китайских композиторов к авангарду произошло только в конце 1970-х годов. В 1978 году Коммунистической партией была провозглашена политика «реформ и открытости», благодаря которой китайские музыканты получили возможность «подключиться» к мировым музыкальным процессам. В результате национальные авторы начали активно постигать западное искусство и осваивать приёмы композиции XX века в собственном творчестве. После страшного десятилетия «культурной революции» самой актуальной задачей было наверстать упущенное, попробовать себя в ранее недоступных стилях и техниках сочинения. В силу исторических обстоятельств погружение в авангардное искусство XX века произошло спустя десятилетия после его возникновения, как бы *post factum*.

На рубеже 1970–1980-х годов китайские композиторы начали интенсивно изучать классику XX столетия – наследие Белы Бартока, Игоря Стравинского, обширный корпус сочинений Новой венской школы – Арнольда Шёнберга, Антона Веберна и Альбана Берга, а также европейский и американский послевоенный авангард, включая сериализм. При этом одной из наиболее сложных проблем, возникших перед китайскими музыкантами, была проблема адаптации чужого опыта. В этом отношении композиторы прошли закономерный путь от подражания западным образцам до оригинального претворения европейских техник и стилей в собственном творчестве. Аналогичные процессы можно наблюдать во многих странах, переживших период тоталитарного правления и железного занавеса, в частности, в СССР периода «оттепели» 1960-х годов. Таким образом, в 1980-е годы формируется новое культурное явление, которое можно

условно обозначить как *национальный китайский музыкальный авангард*. В его русле «идёт интенсивный поиск новых композиционных техник, соединяющих национальные и авангардные западные традиции» [1, с. 555]. Китайские музыковеды для характеристики этого процесса часто используют термин «Новая волна» [11].

Особенно пристальное внимание китайских композиторов привлекла серийная техника – одна из самых сложных и рациональных в музыке прошедшего столетия. С нею музыканты начали знакомиться посредством анализа сочинений классиков Новой венской школы, изучения европейской научной и учебной литературы, личных контактов с западными музыкантами и учёбы в Европе и США. В результате национальные авторы адаптировали серийную технику на китайской культурной почве, синтезируя этот метод композиции с собственными традициями: ладовыми, тембровыми, метроритмическими, философско-эстетическими.

Первым музыкантом, обратившимся в своих произведениях к додекафонии, стал Ло Чжунжун (р. 1924). В 1979 году он написал песню «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки», широко известную как первое серийное сочинение, опубликованное в Китае (1980). Появление этой миниатюры спровоцировало бум изучения двенадцатитоновой музыки, написанной западными композиторами, и подтолкнуло китайских музыкантов к собственным опытам в этом направлении. В числе наиболее значимых имён назовём Чэнь Минчжи (1922–2009) и Чжу Цзяньэра (р. 1922).

Изучение серийной техники проходило в двух взаимообусловленных направлениях – теоретико-методологическом, связанном с изложением основных принципов шёнберговского композиционного метода, и практическом, который привёл к возникновению додекафонных произведений молодых китайских композиторов. Ориентируясь на корифеев XX века, в частности, Ло Чжунжуна, они начали развивать серийную технику в национальном русле, соединяя додекафонию с пентатонной ладовой организацией, характерной для китайской фольклорной традиции. Среди известных музыкантов – Лу Шилинь, Ван Цзяньчжун, Ван Силинь (р. 1937), Чжоу Цзиньминь, Пэн Чжиминь и Ян Хенчжань.

Повышенный интерес к изучению творчества западных классиков XX века проявил Ло Чжунжун. Несмотря на многие трудности, запреты и ограничения, ему удалось прочесть и перевести с английского языка на китайский огромное коли-

чество теоретических работ. В этом он превзошёл многих своих современников и внёс огромный вклад в развитие музыкальной науки в Китае. Ло перевёл книгу американского композитора и теоретика Джорджа Перла «Серийная композиция и атональность», классический труд Шёнберга «Теория гармонии», работу американского музыковеда Аллена Форта «Структура атональной музыки».

Благодаря активной работе Ло Чжунжуна в Китае стали известны труды основоположников европейской академической традиции XX века (Шёнберг), начали распространяться идеи американских апологетов сериализма (Перл и Форт).

Таким образом, параллельно с практическим освоением серийной техники разворачивался процесс её теоретического осмысления. Первым её исследователем в Китае стал известный современный музыковед Чжэн Инле. С конца 1970-х годов он самостоятельно разработал и успешно вёл в Уханьской консерватории авторские курсы по двенадцатитоновой музыке для студентов и аспирантов высших учебных заведений, а в 1989 году опубликовал свои учебные материалы в виде монографии «Курс сочинения серийной музыки». Книга содержит многочисленные примеры из Шёнберга, Веберна и Берга. Во второй её части Чжэн Инле предлагает подробные аналитические очерки о музыке трёх композиторов Новой венской школы. Также он приводит фрагменты из пьес Ло Чжунжуна. В переработанное и дополненное издание 2007 года Чжэн Инле включил статьи о музыке национальных композиторов Чэнь Минчжи и Чжу Цзяньэра [12]. Эта монография стала первым трудом такого рода, опубликованным в Китае. В письме, датированном 2 октября 1986 года, Ло Чжунжун лично поздравил учёного с публикацией первого китайского исследования по серийной технике [13].

Изучение истории и теории метода постепенно становится частью курсов по европейской музыке XX века в Китае. Так, уже в 1981 году Чжонг Цилинь, профессор факультета музыковедения в Центральной консерватории Пекина, начал вести семинар «Современная западная музыка», в план которого был включён анализ некоторых серийных сочинений.

Особый интерес для китайских музыкантов представляла фигура основоположника этого метода композиции – Арнольда Шёнберга. Его наследие привлекло к себе значительно большее внимание, нежели деятельность других участников Новой венской школы и их современников. В 1980-е годы в Китае начинают переводить тру-

ды Шёнберга и приобщаться к его творчеству. В начале десятилетия стояла задача освоить корпус произведений музыканта, технику сочинения, внедрить её изучение в консерваторских классах. В результате в настоящее время анализ избранных опусов австрийского мастера, выполненный китайскими учёными, прочно вошёл в учебники и учебные материалы для студентов высших музыкальных учебных заведений Китая. Большинство статей касается фортепианных пьес op.11, 19 и 25. Подробный разбор этих композиций, проиллюстрированный музыкальными примерами, предлагается не только в рамках аспирантских программ, но и в процессе обучения в магистратуре.

Отметим, что большая часть публикаций о Шёнберге в Китае посвящена его педагогической, теоретической и дирижёрской деятельности, в то время как композиторское наследие до сих пор освоено далеко не полностью. В китайском научном пространстве рассмотрены ключевые произведения Шёнберга, относящиеся к разным периодам творчества. Расширение представлений о музыканте, об эволюции его стиля в научной среде в последние годы замедлилось, но вместе с тем активизировалась популяризация музыки композиторов Новой венской школы. Большинство просветительских статей такого рода написаны для любителей искусства, непрофессионалов-меломанов, посетителей концертов современной музыки, которые хотели бы узнать о европейских авторах, но научные публикации для них слишком сложны. В этих статьях обсуждаются фигуры Шёнберга и его учеников, их судьба, жанрово-стилевые аспекты их творчества, вопросы эволюции и даже основные правила серийной техники.

Важным этапом стало появление исследований, посвящённых проблематике Новой венской школы в целом. Особую ценность представляют статьи, в которых не только систематизирована информация о композиторах-нововенцах, но также прокомментирован процесс развития двенадцатитоновой техники в Европе и в Китае. Важное место в китайской шёнбергиане занимает исследование Сюй Юаня «Шёнберг и двенадцатитоновый метод композиции» [10]. Эта публикация 1981 года является одним из первых примеров обращения к теоретическим проблемам творчества австрийского композитора. В статье не только представлены истоки формирования его музыкального языка, но и дано обоснование исторических закономерностей возникновения новых методов композиции в XX веке, выявлены общие культурные процессы

и индивидуальные стили в искусстве прошлого столетия. Автор впервые в китайском музыковедении прослеживает процесс периодизации творчества Шёнберга. Кроме того, Сюй Юань раскрывает историческое влияние идей нововенцев, поэтому пишет о европейском послевоенном авангарде и тотальном сериализме, в котором основные параметры серии распространяются на другие средства музыкальной выразительности.

В начале нынешнего столетия начали появляться статьи об изучении творчества Шёнберга в стране. К ним принадлежит работа Ван Лицзюня «Комментарии к процессу исследования музыки Шёнберга в Китае» [9]. Автор рассматривает проблему в двух аспектах: постижение его творческого наследия китайскими музыковедами на разных исторических этапах, а также восприятие и освоение шёнберговской музыки национальными композиторами.

За последние десятилетия китайское музыкальное искусство прошло колоссальный путь развития, связанный как с изучением авангардных техник письма XX века, так и с их полноценной адаптацией

на национальной культурной почве. Композиторы достигли продуктивного художественного синтеза европейских методов композиции с китайскими философскими системами, фольклорными ритуальными жанрами, особенностями пятиступенной ладовой организации, тембра и ритма.

В ряду актуальных для китайской музыки западных приёмов письма серийная техника заняла одно из главных мест: к ней обращались с неослабевающим интересом как композиторы, работавшие в Китае (Ло Чжунжун, Чэнь Минчжи, Ли Баошу), так и музыканты, покинувшие страну, – Чэнь И (р. 1953), Чэнь Юаньлинь, Ян Юн. «Внеациональная» по своей природе система сочинения, подчиняющаяся универсальным числовым закономерностям, оказалась востребованной композиторами, идущими по пути поиска национальной идентичности в сложном современном звуковом мире. Органичное взаимодействие теоретического и практического подхода к изучению серийной техники привело к высоким художественным результатам, оценённым в Китае и за его пределами.

REFERENCES

1. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek: uchebnoe posobie* [History of Music Outside Russia. 20th Century]. Ed. by A. N. Gavrilova. Moscow: Muzyka, 2005. 576 p.
2. Dethorne Jeffrey. Colorful Plasticity and Equalized Transparency: Schoenberg's Orchestrations of Bach and Brahms Music. *Theory Spectrum*. Spring 2014. Vol. 36, No. 1, pp. 121–145.
3. Diao Ying. Frederick Lau. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. *Asian Music*. Winter/Spring 2014. Vol. 45, No. 1, pp. 142–144.
4. Kawabata M. Playing the “Unplayable”: Schoenberg, Heifetz, and the Violin Concerto, Op. 36. *The Journal of Musicological Research*. 2015. Vol. 34, Issue 1, pp. 31–50.
5. Koo Sunhee. Instrumentalizing Tradition? Three Kayagŭm Musicians in the People's Republic of China and the Construction of Diasporic Korean Music. *Asian Music*. 2015. Vol. 46, No. 1, pp. 78–109.
6. Rees Helen. Environmental Crisis, Culture Loss, and a New Musical Aesthetic: China's “Original Ecology Folksongs” in Theory and Practice. *Ethnomusicology*. Winter 2016. Vol. 60, No. 1, pp. 53–88.
7. Szczepanski Beth. Lives in Chinese Music. *Asian Music*. Winter/Spring 2016. Vol. 47, No. 1, pp. 136–139.
8. Wißmann Friederike. Konstantin Voigt “Vers und Atonalität: Verfahren der Textvertonung in den drei atonale Liedern Arnold Schönbergs und Anton Webern”. *Die Musikforschung*. 2016. Vol. 69, No. 1. S. 80–82.
9. Wang Lijun. Dui guo nei xun bo ge ji qi yin yue yan jiu zhuang kuang de shu ping. [J]. Nan jing yi shu xue yuan xue bao (Yin yue yu biao yan ban). 2005 (01): 71–74 ye. (In Chinese) [Wang Lijun. Commentaries to the Process of the Study of Schoenberg's Music in China. *Bulletin of Nanjing Academy of Arts*. 2005. Vol. 1, pp. 71–74].
10. Xu Yuan. Xun bo ge yu shi er yin zuo qu fa. [J]. Ren min yin yue. 1981 (09): 42–45 ye. (In Chinese) [Xu Yuan. Schoenberg and the Twelve-Tone Method of Composition. *People's Music*. 1981. Vol. 9, pp. 42–45].
11. He Siyuan, He Sixian. Xin shi qi zhong guo gang qin yin yue zuo pin chuang zuo tan xi. [J]. Yi shu ke ji. 2017, 30 (10): 55 ye. (In Chinese) [He Siyuan, He Sixian. Study of Chinese Compositions for the Piano from the New Period of Development of China. *Art, Science and Technology*. Hangzhou: Zhejiang Academy of Stage Design, 2017. No. 30 (10), p. 55].
12. Zheng Yinglie bian zhu. Xu lie yin yue xie zuo jiao cheng (Xiu ding ban). [M]. Shanghai: Shang hai yin yue chu ban she. 2007: gong 334 ye. (In Chinese) [Zheng Yinglie. *Serial Music Composition Course*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2007. 334 p.].



13. Zheng Yinglie. Luo Zhongrong shu xin ji. Qian Renping zhu bian. Zhong guo xin yin yue nian jian 2012. [M]. Shanghai: Shang hai yin yue xue yuan chu ban she. 2015: 441–514 ye. (In Chinese) [Zheng Yinglie. Letters from Luo Zhongrong. *New Music in China*. Ed. by Qian Renping. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Publishing House, 2012, pp. 441–514].

About the authors:

Fan Yu, Post-graduate Student at the Music History Department, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (603950, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0003-2960-7212**, battlecafe@163.com

Anna E. Krom, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (603950, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-6121-2766**, yannakrom@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / сост. и общ. ред. А. Н. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. 576 с.
2. Dethorne Jeffrey. Colorful Plasticity and Equalized Transparency: Schoenberg's Orchestrations of Bach and Brahms Music // *Theory Spectrum*. Spring 2014. Vol. 36, No. 1, pp. 121–145.
3. Diao Ying. Frederick Lau. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture // *Asian Music*. Winter/Spring 2014. Vol. 45, No. 1, pp. 142–144.
4. Kawabata M. Playing the “Unplayable”: Schoenberg, Heifetz, and the Violin Concerto, Op. 36 // *The Journal of Musicological Research*. 2015. Vol. 34, Issue 1, pp. 31–50.
5. Koo Sunhee. Instrumentalizing Tradition? Three Kayagŭm Musicians in the People's Republic of China and the Construction of Diasporic Korean Music // *Asian Music*. 2015. Vol. 46, No. 1, pp. 78–109.
6. Rees Helen. Environmental Crisis, Culture Loss, and a New Musical Aesthetic: China's “Original Ecology Folksongs” in Theory and Practice // *Ethnomusicology*. Winter 2016. Vol. 60, No. 1, pp. 53–88.
7. Szczepanski Beth. Lives in Chinese Music // *Asian Music*. Winter/Spring 2016. Vol. 47, No. 1, pp. 136–139.
8. Wißmann Friederike. Konstantin Voigt “Vers und Atonalität: Verfahren der Textvertonung in den drei atonale Liedern Arnold Schönbergs und Anton Webern” // *Die Musikforschung*. 2016. Vol. 69, No. 1. S. 80–82.
9. 王丽君. 对国内勋伯格及其音乐研究状况的述评[J]. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), 2005 (01): 71–74 [Ван Лицзюнь. Комментарии к процессу исследования музыки Шёнберга в Китае // Вестник Академии искусств Нанкина (рубрика «Музыка и исполнительство»). 2005. № 1. С. 71–74].
10. 徐源. 勋伯格与十二音作曲法[J]. 人民音乐, 1981 (09): 42–45 [Сюй Юань. Шёнберг и двенадцатитоновый метод композиции // Музыка народа. Пекин: Ассоциация китайских музыкантов, 1981. № 9. С. 42–45].
11. 贺思媛, 贺思娴. 新时期中国钢琴音乐作品创作探析[J]. 艺术科技, 2017, 30 (10): 55 [Хэ Сыюань, Хэ Сысянь. Исследование китайских фортепианных сочинений нового периода развития Китая // Искусство, науки и технологии. Ханчжоу: Чжэцзянская академия сценического дизайна, 2017. № 30 (10). С. 55].
12. 郑英烈编著. 序列音乐写作教程 修订版[M]. 上海: 上海音乐出版社. 2007: 334 [Чжэн Инле. Курс сочинения серийной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2007. 334 с.].
13. 郑英烈. 罗忠镕书信集. 钱仁平主编. 中国新音乐年鉴2012[M]. 上海: 上海音乐学院出版社. 2015: 441–514 [Чжэн Инле. Письма Ло Чжунжуна // Новая музыка в Китае / гл. ред. Цянь Жэньпин. Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2012. С. 441–514].

Об авторах:

Фань Юй, аспирант кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (603950, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0003-2960-7212**, battlecafe@163.com

Кром Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (603950, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-6121-2766**, yannakrom@yandex.ru

IRINA V. ALEXEYEVA*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia*
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

About the Genre Specificity of Instructive and Concert Vocalises

A unique branch of vocal performance is formed by specimens of the “wordless” vocalise – a musical genre formed in the countries of Western Europe and in Russia towards the mid-18th century. Situated beyond the perimeter of musicological thought, it nonetheless conceals numerous riddles. The latter include the structural and semantic organization of its two varieties: the instructive and the concert vocalises. Pertaining to one category, they remain individualized in their means of presentation and the specificity of their performance and, consequently, in the tasks which are set before the vocalist. Their expressive potential is formed in the process of interaction of musical and non-musical components, which require thorough attention. A separate problem is posed by the study of the genesis and historical evolution of the genre in the direction from applied specimens (the instructive vocalise) to artistic examples (the concert vocalise). The specificity of the vocal melody in vocalises is revealed through the prism of interaction between the acoustic, technical and expressive characteristic features of the singer’s voice performing and the vocal “orphoepy.” A typical feature for vocalises pertaining to the Russian and Western European vocal schools is its melodically melodic thematicism. It is examined in the article in close connection with the varied forms of vocal and instrumental practice of music-making.

Keywords: musical genres, instructive and concert vocalises, the singer’s voice, thematicism, musical compositions.

For citation: Alexeyeva Irina V. About the Genre Specificity of Instructive and Concert Vocalises. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 74–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.074-081.

И. В. АЛЕКСЕЕВА*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия*
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

О жанровой специфике инструктивных и концертных вокализов

Уникальной областью вокального исполнительства являются образцы «бессловесного» вокализа – музыкального жанра, сформировавшегося в странах западной Европы и России к середине XVIII века. Находящийся за периметром музыковедческой мысли, он всё ещё таит немало загадок. Среди них структурная и смысловая организация двух его разновидностей: инструктивного и концертного вокализов. Относящиеся к единому роду, они индивидуальны по способу бытования и специфике исполнения, а следовательно, по задачам, которые стоят перед вокалистом. Их выразительный потенциал формируется в процессе взаимодействия музыкальных и внемузыкальных компонентов, которые требуют пристального внимания. Отдельную проблему представляет изучение генезиса, исторической эволюции жанра в направлении от прикладных (инструктивный вокализ) к художественным образцам (концертный вокализ). Специфика вокальной мелодии вокализов проявляется сквозь призму взаимодействия акустических, технических и выразительных характеристик исполняющего её вокального голоса и вокальной «орфоэпии». Типологической особенностью вокализов, принадлежащих отечественной и западноевропейской вокальным школам, является фигурационно-мелодический тематизм. В статье он рассматривается в тесной связи с разнообразными формами вокальной и инструментальной практики музицирования.

Ключевые слова: музыкальные жанры, инструктивный и концертный вокализы, вокальный голос, тематизм, музыкальная композиция.

Для цитирования: Алексеева И. В. О жанровой специфике инструктивных и концертных вокализов // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 74–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.074-081.

In the history of musical culture there exist certain phenomena the perception of which is concentrated around quite obvious observations of their outward descriptions. Such is the phenomenon of vocalises, which represent a genre of vocal compositions performed without verbal texts and include both the “exercises in vocalization” and the “concert pieces.” Thus, various works in their genres have developed the attitude towards vocalises as musical material or etudes for voice designated solely for the purpose of development of virtuosic vocal technique and not possessing any independent substantive meaning. Nonetheless, they comprise an unique domain related not only to vocal pedagogy, but also to performance practice. At that, the study of structural and semantic organization of the two varieties of vocalises – the pedagogical and the concert types, which pertain to a single category, but are individualized in their means of existence and specificity of performance – has remained on the periphery of researchers’ thought. The attempt to make sense of the essence of the vocal genre as a unique artistic phenomenon prompts towards examining a set of important questions about the roles of the intra- and extra-musical, vocal and instrumental components in its genre content.

The original traits of the vocal compositions created during the course of several centuries by composers and pedagogues of various national schools¹ has been formed at the intersection of vocal and instrumental practice of music-making. The development of the vocalise has been carried out in the direction from applied practice generating the basic regular laws (the typization of content and form) in the pedagogical vocalise, to their artistic manifestation in the concert vocalise². The emergence of the principle of vocalization devoid of words forming the “core” of the genre took place within the context of the 11th century Western European vocal-choral culture. An important condition for the emergence of vocalises was the emergence of the various national schools of vocal singing³. The flourishing of solo singing in opera, the

instrumental concerto and the *bel canto* style lay at the foundation of the formation of the vocalise (from the mid-17th to the early 18th century). The turn toward the extra complicated virtuoso technique of vocal performance, the generalization of scientific knowledge of acoustics and the discipline of “vocalology” (“*vokalovedenie*” in Russian: a term of Yuri Rags), as well as the practical experience of the vocal-choral and instrumental intoning has led to the emergence of the concert vocalise (the 19th and early 20th century) genetically connected with the instructive variety. As a multifunctional phenomenon – an exercise in the formation of technically perfected singing and an autonomous artistic phenomenon – the vocalise has traversed a complex and a many-valued path of evolution the study which is conducive to an understanding of the genesis of this genre.

The specificity of the genre of the vocalise has been formed in close connection with the purpose of the two historically developed varieties – the instructive and the concert, which have interacted in the process of evolution. Thus, the applied role of the pedagogical vocalise in teaching vocal-technical skills to a singer portended the chamber-like qualities of its sound. On the other hand, the concert vocalise, which possessed artistic worth and was performed by the professional singer on stage, has posed a different challenge for him – to “line up” an interesting interpretation of a composition. Nevertheless, the pedagogical and the concert vocalise, which pertain to one category, possess common regular norms of thematic structure.

A through element for vocalises is the leading position of the vocal line with a concentration of technically complex components in the melodicism it demonstrates. Directed towards an interaction with the instrumental element, they bear witness to the role of the voice as a perfect instrument growing from one historical era to the next. The thought of the dependence of melodic organization of vocalises on the immanently musical components is not polemic, but deserves attention because it pertains to the methodologically crucial ones.

Thus, the specificity of the vocal melody in vocalises is determined in many ways by acoustic, technical and expressive characteristics of the voice performing it. At that, the peculiarity of “vocal speech,” or “orthoepy” (a term of Vladimir Morozov) reflects the norms of singing pronunciation of musical sounds developed by vocal practice. Its individual possibilities – sound-generation (gravity, mass, volatility of sound), smoothness of sound-leading, as well as temporal unfolding of vocal tones – are stipulated by the acoustic organization of the vocal apparatus of the singer. It conditions the phases of intonational life of musical sound – its reviviscence (attack), dynamic and timbral unfolding, and waning. The extension of the melodic phrases is in many ways programmed by breath, range, speed and rhythm of intonational “transference.”

Let us emphasize that the “corporeality” of the vocal tone, in the opinion of Evgeny Nazaykinsky, is conditioned by the “physical concreteness of the voice – the really sounding instrument, the singer’s vocal cords,” and the named components are “quite perceptible by ear” [5, p. 141]. At that, it is particularly the timbre which carries out the “concretely-characteristic function, since it gives a perception of the personality” [Ibid.]. Other sound elements add perceptions of the person, “his or her manner of performance – intonating, the timbral tessitura and other physical real characteristic features of the voice or instrument” [Ibid.]. In this connection it is difficult to overestimate the role of exercises in vocalization in the formation of the timbral traits of the singer’s voice.

Special interest is aroused by the universal non-musical components which are specific for each type of vocalise. Notwithstanding the fact that the vocalise is sung without words, its semantic organization presumes the importance of the sounds of speech: phonemes, morphemes and syllables. The phonemes contain semantically distinguishing features, for example, vocal vs. non-vocal features, hollowness vs. sonority, which participate in the process of sound-generation, the formation of the timbral characteristics of the voice, sound-leading. However, their role in the vocalise is not reduced merely to service functions. Without forming a cohesive lexical set, they participate in the organization of syntactical and semantic boundaries⁴ of the thematicism of the vocalise by means of the correspondence of the syntagmas of the verbal text in the language of the original to the melodic

motive. Researchers have observed that various national languages possess their own syntactic principles of articulation of speech, moreover, the pronunciation of the phonemes of vowels (*a, e, i*) in most European languages is not identical with each other. In this connection, the microelements of the word conjoined with the processes of breath aid the singer in perceiving the melodic syntax vocalises created by composers of various national vocal schools.

Simultaneously the phonemes and syllables carry out an applicative role of teaching the singer sound-generation and sound-leading. This is what the vocal orthoepy, the activization of the resonator apparatus of the singer and the presentation of his or her professional technical, expressive and virtuosic potential depend upon⁵. Moreover, the verbal components participate in highlighting the supporting melodic tones in the ornamental figures of the vocalise. As auxiliary elements of the content-related domain, they also play a phonetic role in the creation of emotional states. At the same time, the verbal peculiarities of the vocal orthoepy form the stylistic, nationally distinctive and communicative functions of the genre of the vocalise. As Liudmila Astrova observes, vocal speech becomes the expresser of a special “general or basic vocal emotion,” i. e. the feeling that “arises as the result of performance or listening to vocal music with words irrespectively from the artistic emotions connected with the poetic and musical content of a specific composition” [4, p. 112]. The length or shortness of syllables pronounced conjointly (*do, re, mi, etc.*), regulates the expanse, forms vocal phrases and creates the emotional tone of the performance of the vocalise.

The aforementioned unique and universal functions of the phonemes and morphemes do not exhaust all the perceptions of the verbal components which separate the instructive vocalises from the concert variety. Thus, in one instance the role of the extra-musical components in the text of the compilations is taken up by the introductions, recommendations and commentaries which are connected with the didactic purpose of the instructive vocalises. In another case the elements of a different artistic system (the title headings and dedications) carry out a communicative role in the concert vocalises. They involve the listener, the performer and the composer into the process of co-authorship. In addition, the title may indicate the cultural context, as well as the national specificity. Thus, the

title of the “Aria (Cantilena)” from the “Brazilian Bachiana No. 5” for voice and eight cellos by Heitor Villa-Lobos, written in memory of J. S. Bach, draws our attention to the Brazilian color of the vocalise. At the same time, Maurice Ravel’s “Pièce en forme de Habanera” alludes to the genre, as well as the Spanish cultural context. The title may also indicate at the stylistic references, for example, the romantic ones, with the synthesis of the arts typical for the style, generating new types of artistic utterance. These include the genres of artistic literature – the hymn, the ballad, the epic lay and others. The ability of ability to respond to impulses different in respect to its immanent musical resources expands the perception of the genre-related content, about the intense processes of evolution.

In the intonational and compositional structure of the vocalise – a brilliant representative of the era of homophony – the role of the principles of harmony is all too apparent. The cadential progressions, the harmonic pulsations, the modal-tonal logic synchronize the intra- and extra-musical components of the thematicism of the instructive vocalise. Its square structures hearken back to dance music or to the strophic quality of poetical speech, which genetically is connected to song. In the intonational “groundwork” of concert vocalises the periodicity and regularity of the succession of motives create rhythmoplastic figures of preimages of genres. Thus, the cliché of the waltz in the second movement of Reinhold Gliere’s Concerto for Voice and Orchestra forms an equable circular intonational motion which is organically continued by the “rounded” ternary-form composition. Naturally, the spectrum of action of the genre-related components is much broader, since it elucidates the artistic content of the “wordless” musical text.

Notwithstanding the fact that the vocal part in the vocalise presents that very relief which stipulates the form and the content of the musical whole, the melody pertains for the most part to the flat, non-relief type of thematicism. The ornamental type of intonating, close to the etude or prelude variety, is characterized by generality and dispersion of development. The intonational fluidity, modal-harmonic imbalance, variant-variational repetitions of one motive typical of the thematicism of vocalises testify of the predominance of the procedural element. And the musical text unites the general trait of artistic interpretation of emotions and expression by means of the dynamics of the intonational process⁶.

At the same time, the emotional atmosphere imprinted in vocal etudes or concert compositions without words differs considerably. Indeed, the lyrical tone of vocalises stems to the “genuine” (natural or living) emotions (Valentina Kholopova [9, p. 98]) with a motor-plastic, vocal or speech genesis. They are conveyed directly by the performer and are perceived by the listener. However, in the concert vocalise there is a predominance of a multilayer complex of “depicted” emotions stipulated by the artistic image. The emotional tone is modeled by the corporeal-sensual instrument – the human voice, which conveys the most intricate nuances of moods. Since it is formed by the singer’s “body frame,” the acoustic characteristic features of the orthoepy turn out to be connected to the utmost degree with psycho-emotional aspects. The raised question is rather complex, since the latter do not possess substantive concreteness and do not lend themselves to concise classification.

The specific features of the pedagogical and the concert vocalises is revealed in the genre-related genesis of the thematicism and the single-component compositional and dramaturgical rhythm (term of Victor Bobrovsky). This, the collateral subordination of the variants to one intonational idea in the instructive vocalises is stipulated by their applicative role – the affixation and securing of one vocal skill in each example. In the intonational prototypes of the instructive vocalises it is impossible to overlook the didactic component. For example, the vocalises with the virtuosic quasi-instrumental passages and ornamentation resemble in many ways 18th century opera arias and continue the aesthetics of *bel canto*. According to Eleonora Simonova “the foundation of all the ornamental insertions [arias. – *I. A.*] contains the same figures that are present in the exercises, which at that time served as important guides for singers” [6, p. 14]. And the synthesis of the cantilena with the virtuosity of the vocal line has become an indication of the singer’s professionalism in the instructive vocalises of the past and the present, pertaining to the Russian vocal school, as well as vocal schools of other countries.

Having overcome the boundaries of an applied character and having extended its artistic potential, the vocalise has preserved its single-intonational foundation genetically connected with its instructive purpose. Nonetheless, in the

instructive and concert specimens of vocalises the single-element idea is manifested in different ways. In the first case the clichéd, incomplete and sketchy qualities of the thematicism create the impression for a preliminary sketch for a composition to be subsequently completed. The factors limiting the content range – the absence of measure-based organization, the hyperbolized repetition of the formulas and the inert qualities of the melodic motion of the sequences assist the singer in his or her sound and timbre generation⁷. In another case the vocal part acquires the role of an integral and completed verbal utterance, the fanciful and quasi-improvisational outline of which resembles an extravagant narrative plot unfolding before the viewer. Nonetheless, it is subservient to the principle of dynamic waves with the stages characteristic to it – a concentration of intensity, during the attack and before it. It forms the emotional tone of the composition, since the “wavelike type of development is the internal process organized in a particular way” [7, p. 29]. Despite the technically complex and virtuosic intonational structure, in the concert vocalises the performer solves his or her artistic challenges.

The wavelike process in each example is organized in an original manner. Thus, the process of “endless” intonational unfolding of the vocal part in Rachmaninoff’s “Vocalise” fits into the harmonious architectonics of free binary form (with features of mirror symmetry). In the rare examples of concert vocalises expounded in sonata form, for example, the first movement of Gliere’s Concerto for Voice, the monothematic musical material is formed by means of numerous and diverse sequences. The adopted dramaturgical compositional logic is conditioned by the purpose of the concert vocalise devoted to presentation of the synthesis of the virtuosic and the artistic potentials of the voice, thereby approaching in its capacities to those of a musical instrument.

As we can see, associated with the functions of the instructive and concert vocalises are their compositional and dramaturgical solutions. The simple and compound ternary forms, typical for vocalises, “preserve the memory” of the early historical aria *da capo*⁸. The richness of its structural types may be observed in the pedagogical and concert specimens of the vocalise, the compositional solutions of which are diverse. Thus, the principles of solo singing, the dialogueness and virtuosity put the vocalise closer to an instrumental concerto.

The intonational improvisational qualities and the fluidity bring it together with the refined genre of the poem, whereas the concentration within the melody of the brightest effects and the vocal sound-leading testify of the closeness of the vocalise to the musical elegy. Characteristic features of other genres in the dramaturgical compositional fabric of the concert vocalise expand its artistic field to a considerable degree.

The principles of concert performance allow the performer to demonstrate vividly his or her professional skills – the virtuosic and timbral possibilities of the voice, his or her artistry and many other things. Thus, virtuosic solo performance in vocal cadenzas without the participation of the partner and dialogic structures bring in the idea of a competition between the voice and the instrument. For example, in Gliere’s Concerto the coloratura soprano competes with the orchestra and the solo clarinet. At that, the intonational specificity of the vocalise is demonstrated in the interaction of the vocal and the instrumental texts, expressed in the exchange of intonational lexis⁹. In this sense the duo of trills and roulades of the vocal and instrumental parts of Gliere’s vocalise manifests an enormous spectrum of feelings of the lyrical hero.

The timbral dialogue between the vocal and instrumental segments of the musical text forms the process of an endless intonational formation and creates an entire set of artistic effects. Thus, the vocal cadenza with the quasi-glissando chromatic gliding in Ravel’s “*Piece en forme de Habanera*” indicates the beginning of the recapitulation, while the alternating sound of the retorting passages in the vocal and piano parts in Stravinsky’s “*Pastorale*” imitate the effect of an echo.

The question of the genesis of the concert vocalise also includes the semantical dimension, wherein the principles of monothematicism and solo singing create perceptions of the monologic qualities of the verbal utterance. However, it demonstrates in a no less convincing way by means of a dialogue which never develops into an argument and does not cause a transformation of the lyrical image, but instead recreates the lyrical hero’s inner conversation. Indeed, the “genre modus” (a term of Marina Starcheus) of the concert vocalise is presented as a “peculiar outer expression of an inner vision and inner action, which in the musical text of a composition is reflected by a combination of outer fragmentation



with inner purposefulness, specific only for lyrical moods” [8, p. 50]. The conflict-free dramaturgy with intonational “self-motion,” complemented with “descriptive” details, becomes an ideal form, which researchers correlate with a unidirectional monologic speech reflecting the emotional-cognitive processes of a personality. In a concert vocalise it is embodied by means of a synthesis of vocal-conversational, instrumental and plastic vocabulary.

The interaction of the vocal and instrumental elements in the concert vocalise reflect features of romanticism. In the intonational structure their synthesis was demonstrated in the extension of the registral scope and the quantity of used intervals (their chromaticization and alteration), the speed of intonational transference. The indicated signs of sound imitation (mimesis) of musical instruments by the vocal sound have considerably expanded the content-wise scope of concert vocalises.

In conclusion of this article, let us note that the vocalise signifies a particular stage in the

development of vocal genres. Its substantial domain is generated as the result of the intersection of the intra- and the extra-musical, the vocal and the instrumental elements. Conditioned by the needs of the practice of music-making, it has evolved from an applied function (the instructive vocalise) to the direction of extension of musical capabilities (the concert vocalise). The ornamental-figuration thematicism of vocalises, based on the variant-variational repetition of structural-semantic unit-motives, is connected with the directedness towards presentation of the virtuosity of the voice. It has also determined in many ways the syntactic and artistic organization of the thematicism of vocalises. Having traversed through the stages of its formation, the vocalise has formed itself in vocal practice as an autonomous genre. At the same time, it has demonstrated the capability of interaction with the genres of instrumental music. The vocalise has entered the 21st century as one of the bright and multifaceted genres capable of further subsequent transformations.

NOTES

¹ The leading vocals turned out to be the Italian (17th–19th centuries), the French (18th) and the Russian (mid-19th – early 20th centuries). Among the composers who wrote concert vocalises were 20th century artists of world fame (Heitor Villa-Lobos, Reinhold Gliere, Maurice Ravel, Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky) and lesser known Russian and Western composers.

² About this see: [1].

³ Such, for example, was the “Schola Cantorum,” established in Rome by Gregory I for the preparation of church choir singers. It became a model for schools for church choir singers connected with monasteries in Reichenau, Cologne, Paris, Lyons, Cambrai and St. Gallen (8th–10th centuries).

⁴ In the musical scores of the vocalises the boundaries of the motives are frequently reflected graphically, for example, as commas: one of them indicates taking a short breath, while two indicate taking long (lengthy) breaths.

⁵ The most convenient phoneme for vocalization is *a*, which is autonomous in its sound-generation, but is included in the syllables *fa*, *la*, *ta*. On the other hand, pronunciation of the vowel *y* is uncomfortable for

forming a vocal sound and sound-leading, which is why it is not used in vocalises.

⁶ Studies of figurational thematicism from the indicated positions is contained in numerous publications of the Laboratory of Musical Semantics (LMS). For example, see: [14].

⁷ See the exercises from the “Complete School of Singing” by Alexander Varlamov, “L’ecole de chant” by Dupré, and “Exercises in Perfection of the Voice” by Mikhail Glinka, where there is no measure-metrical organization.

⁸ See the ternary *da capo* form in Sergei Prokofiev’s “Vocalise” and Igor Stravinsky’s “Pastorale.”

⁹ The clichés typical for the instrument bear information about its acoustic, technical and timbral peculiarities. They preserve the “memory” of performance (sound-emission, sound-leading, articulation), the conditions for its everyday existence, about the genre characteristics, etc. Study of various instrumental text through the prism of their interaction see in the publications of the Laboratory of Musical Semantics: [3; 10].

REFERENCES

1. Alekseyeva I. V., Guseva A. N. *Zhanr vokaliza: istoriya, teoriya i praktika* [Vocalization Genre: History, Theory and Practice]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory, 2016. 280 p.
2. Alekseyeva I. V. The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2 (27), pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
3. Alekseyeva I. V. The Functions of Instrumental Idioms in the Forming of Keyboard Music at the Time of Baroque. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1 (10), pp. 92–98.
4. Astrova L. I. Vokal'naya rech kak sintez slova i muzyki [Vocal Speech as a Synthesis of Word and Music]. *Slovo i muzyka: sb. st.* [Word and Music: A Collection of Articles] Comp. by E. I. Chigareva. Issue 2. Moscow, 2008, pp. 109–129.
5. Nazaykinskiy E. V. *Rol' tembra v formirovanii temy i tematicheskogo razvitiya v usloviyakh imitatsionnoy polifonii. Istoriya v muzyke: izbr. issledovaniya* [The Role of Timbre in the Formation of Themes and Thematic Development in the Context of Imitative Polyphony. History in Music: Selected Studies]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. 2009. 392 p.
6. Simonova E. R. *Iskusstvo arii v ital'yanskom opernom barokko (ot renessansnoy kantsonetty k arii da capo): issledovaniye* [The Art of Aria in the Italian Baroque Opera (from the Renaissance to the Aria da capo)]. Ufa: Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2005. 164 p.
7. Smirnov M. A. *Russkaya fortepiannaya muzyka* [Russian Piano Music]. Moscow: Muzyka, 1983. 335 p.
8. Starcheus M. S. Novaya zhizn' zhanrovoy traditsii [A New Life of the Genre Tradition]. *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical Contemporary]. Issue 6. Moscow, 1987, pp. 45–68.
9. Kholopova V. N. *Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobiye* [Music as an Art Form: Tutorial]. Ed. by S. I. Ikonnikova. St. Petersburg: Lan, 2000. 320 p.
10. Shaymukhametova L. N. Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniyakh zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv. [Semantics of Musical Dialogue in Clavier Works of West-European Composers of the XVII–XVIII Centuries]. *Semantika starinnogo urteksta: sb. nauch. tr.* [Semantics of the Ancient Uretext: Collection of Scientific Papers]. Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of the Arts. Ufa, 2002, pp. 16–37.
11. Alliot Martha. *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*. Yale University Press. Copyright, 2007. 361 p.
12. Patalini Alessandro. *The School of the Breath. Anthology with Commentary, of the Testimony on the Breath of the Belcanto*. Published by Zecchini. January, 2015. 289 p.
13. Stark James. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press; Toronto Buffalo London: Reprinted, 2003. 327 p.
14. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В., Гусева А. Н. Жанр вокализа: история, теория и практика. Уфа: УГИИ им. З. Исагилова, МаГК им. М. И. Глинки, 2016. 280 с.
2. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
3. Алексеева И. В. Роль интонационной лексики инструментов в формировании клавирного текста барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 92–98.



4. Астрова Л. И. Вокальная речь как синтез слова и музыки // Слово и музыка: сб. ст. / сост. Е. И. Чигарёва. М., 2008. Вып. 2. С. 109–129.
5. Назайкинский Е. В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии. История в музыке: избр. исследования. М.: Московская консерватория, 2009. 392 с.
6. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии da saro): исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исагилова, 2005. 164 с.
7. Смирнов М. А. Русская фортепианная музыка. М.: Музыка, 1983. 335 с.
8. Старчеус М. С. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. М., 1987. Вып. 6. С. 45–68.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / ред. С. И. Иконникова. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
10. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западно-европейских композиторов XVII–XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. науч. тр. Лаборатория музыкальной семантики УГИИ. Уфа, 2002. С. 16–37.
11. Alliot Martha. Singing in stile. A Guide to Vocal Performance Practices. Yale University Press. Copyright, 2007. 361 p.
12. Patalini Alessandro. The School of the Breath. Anthology with Commentary, of the Testimony on the Breath of the Belcanto. Published by Zecchini. January, 2015. 289 p.
13. Stark James. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. University of Toronto Press; Toronto Buffalo London: Reprinted, 2003. 327 p.
14. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики, заведующая кафедрой теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru



**MIKHAIL S. ZHIROV, OLGA YA. ZHIROVA, ELENA L. KHOROSHILOVA /
М. С. ЖИРОВ, О. Я. ЖИРОВА, Е. Л. ХОРОШИЛОВА**

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород, Россия

ORCID: 0000-0002-3774-915X, ZhirovMS@bgiik.ru

ORCID: 0000-0002-5553-8815, ZhirovMS@bgiik.ru

ORCID: 0000-0002-1000-6356, horoshilova-elena@mail.ru

The Special Stylistic Features of the Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: A Local Aspect*

The content of the article discloses the musical styles of songs of various genres of the regional tradition of the Podolkha village of the Prokhorov District of the Belgorod Region as a bright example of the traditional song culture of the Belgorod-Kursk territory of the basin of the Psyl River. This research disclosed the existence of calendar farming songs (spring, summer), which are characterized by a narrow range of sound, the simplest motor rhythmic patterns, laconic compositional structures and heterophonic texture. The integral and archaic qualities of the folksong tradition have been demonstrated by the broad circulation of karagods (a variety of round-dances, moving in circles with songs), tanki (moving in circles while singing songs and holding hands), "shirinki" (round dances with towels), original forms of "gulba" (folk festivities), and the developed male choreographic elements of "khozuny." The wedding karagod songs are performed in fast tempos while dancing, have a common compositional structure and refrains with the words "aliley," "lyoli-lyoli," "ladu-ladu," dushelmoya" ["my soul"]. In the texts of these genres there is a predominance of syllabic poetic structure, as well as a present of tunes with tonic verse. the range of the karagod, tanki and wedding songs is based on intervals of fourths and fifths. The ambitus (sound range of the mode) of the interval of the sixth present in some of the songs can be explained by a tertial superstructure of the top voice to the main voice. The melodic composition is realized by means of varied repetitions of one modal and intonational model. The singing model is strong and intense, as the result of which there exists the expression of "shouting" or "crying out" a song.

Keywords: singing tradition, stylistic features, karagod, "tanok," "gulba," sound range, rhythmic patterns, compositional structure, heterophony.

For citation: Zhirov Mikhail S., Zhirova Olga Ya., Khoroshilova Elena L. The Special Stylistic Features of the Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: A Local Aspect. *Problemy muzyikal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.

Стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Курского пограничья: локальный аспект

Содержание статьи раскрывает музыкальную стилистику песен разных жанров локальной традиции села Подольхи Прохоровского района Белгородской области как яркий пример традиционной песенной культуры Белгородско-Курского Попселья (территория бассейна реки Псёл). Исследование выявило бытование календарно-земледельческих песен (весенние, летние), для которых характерен узкий звуковой объём, простейшая моторная ритмика, лаконичные композиционные структуры, гетерофонная фактура. Цельность и архаичность народной песенности проявилась в широком распространении карагодов (разновидность хоровода, движение по кругу с песней), танков (движение по кругу с песней, взявшись за руки), «ширинок» (хороводы с полотенцами), самобытной формы «гульбы» (народное празднование), развитого мужского хореографического начала «хозунов». Свадебные карагодные песни исполняются в быстром темпе под пляску,

* Translated by Dr. Anton Rovner.

имеют общую композиционную структуру и «алилешный» припев (припев со словами «алилей», «лѣли-лѣли», «ладу-ладу», «душень моя»). В текстах этих жанров преобладает силлабическое стихосложение, имеют место и напевы с тоническим стихом. Диапазон карагодных, таночных и свадебных песен базируется на кварто-квинтовой основе. Секстовый амбитус (звуковой объём лада) некоторых песен объясняется терцовой надстройкой верхнего голоса основному. Мелодическая композиция реализуется посредством варьированного повторения одной ладоинтонационной модели. Певческая манера – крепкая, напряжённая, ввиду чего бытует выражение «кричать» или «скричать» песню.

Ключевые слова: певческая традиция, стилевые особенности, карагод, «танок», «гульба», звуковой объём, ритмика, композиционная структура, гетерофония.

Для цитирования: Жиров М. С., Жирова О. Я., Хорошилова Е. Л. Силевые особенности песенного фольклора Белгородско-Курского пограничья: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.

Study of the regional song traditions of the South of Russia remains one of the most crucial objects of research of contemporary musical folklore, which is founded on a number of premises:

- the production of immensely valuable factual material in the form of contemporary sound recordings, which make it possible to carry out theoretical analysis of works pertaining to folk music on a qualitatively new level;

- the availability of research-backed criteria of artistic evaluation of folk song performance practice extending the boundaries and depth of knowledge of the folk music of the Southern Russian region, which calls for a reconsideration of the current views of the art of singing as a multilayer ethnic cultural phenomenon with a branched genre-related system and specific regional features of being [2, p. 92];

- the demands of professional modern education for folk singers, as well as those of professional and amateur performance practice, both of which aspire to master the various regional folksong traditions in ways that are close to authentic sound with their subsequent artistic interpretation in performance in correspondence with the aims and goals of the tutorial process and concert activities.

This results in a naturally determined rise of the role and significance of the search process, the disclosure and allocation of the stylistic features of regional folksong traditions which make it possible to provide for the quality of perception and recreation of folk music compositions (the context, speech and musical intonations, symbolism, codes, “the play” of the song, etc.) as a genetic fund of the historical and cultural memory of the people.

Study of the song traditions of Southern Russia has presented the object of works by A. V. Rudneva, V. M. Shchurov, I. N. Karacharov, G. Ya. Sysoyeva, M. S. Zhiron, O. Ya. Zhirona, N. S. Kuznetsova¹ and other authors, which bears witness of the existence of many original local manifestations of folk music in the Belgorod Region. The song culture of the village Podolkhi of the Prokhorovka District of the Belgorod Region as a constituent part of the Belgorod-Kursk area near the Psjol River (a tradition highlighted by I. N. Karacharov) merits separate analysis due to having been previously insufficiently studied. The content of the present article is based on this author’s ethnographical musical materials notated on the territory of the research in the 1990s. To a certain degree these materials were expounded in work “Traditsii narodnoy khudozhestvennoy kul’tury Prokhorovskogo rayona” [“The Traditional of Folk Art Culture of the Prokhorovka District”] [3].

The territory of the contemporary Prokhorovka District, situated in the basin of the Psjol River, in ancient times, according to scholars, was the home of settlements of Eastern Slavs – Northerners, the main occupations of which was farming and stock-raising. This is testified by the ethno-cultural manifestations of “agrarian cult holidays, a presence of elements of pagan songs, the simplest musical instruments, objects of material culture, articles of the purpose of everyday use” [3, p. 3].

The natural dissipation of the early forms of folklore within the subsequent strata of archaic folklore have made it possible for researchers even after several centuries to discover artifacts

which confirmed their prior existence. Exemplary in this regard is the tradition of leading round-dances (“khorovods” or “karagods”) in the open air, including on the borderline territory between villages, participated by about five hundred people. This stylistic zone is characteristic for very developed choreographic forms of folk art, namely, the so-called “tanki” – a special variety of “karagod” of a noncircular type, based on a single chain, which constantly changes its direction, forming either a calk, a circle, a zigzag-like “snake,” a “wicker fence” or a “cabbage,” at other times dispersing into two or four parallel lines. Also revealed is the fact of the existence in the region of “shirinkas” [“towel”] (i.e. round-dances with towels), in which the performers move along the street under their towels, which they raise above, in parallel lines in the form of “turning the sleeves inside out.”

During major holidays (such as the “Krasnaya gorka” [“Red Hill”]) in this form of “karagod” the villagers moved onto a broad meadow – the main venue for the festive action, where the “karagod” began its motion “cum sole” (following the direction of the sun). On the foreground here were the “khozuny,” or “prancers” – men who set the rhythm, mood and character of the “karagod” song by jumps upwards, roundabout turns, successive stamps of foots in front, swaps of knees and cries of “Go on! Go on!” “More-more!” and short whistles. This type of mass celebration, in all probability, has been singled out from the earliest times into an independent phenomenon and has received the name of “gul’ba” [“revelry”]. In one of the first documents of Ancient Rus, the “Povest’ vremennykh let” [“The Primary Chronicle”] a testimony was preserved of public merrymaking conducted by several villages where demonic songs and dances were sounded.

In the traditional song performance practice in this local region it has become possible to trace the stylistic traits and forms of everyday activities peculiar to the Southern Russian tradition of the border area between the Belgorod and the Kursk Regions. Along with this several peculiarities of the local song tradition have been revealed. Of special interest are the so-called “spring” and “summer” songs occasioned particularly to these seasons. The characteristic refrains, “Ladu-ladu” and “Dushel’ moyo” [“My soul”], testify of the genetic connection of this body of lyrical songs with the ceremonial and the “karagod” varieties:

The green oak-wood,
Lyoli, ladu.
The green and flowery,
My soul.
(*Spring song*)

Reminiscences of the earliest musical instruments and the traditional song forms have been preserved by the words of the song “Vyidu ya” [“I will go out”] notated by us in the territory of our research:

...My play is not finished,
My song is not told.
And the unfinished tanki,
My friend not diverted,
Neither with pipes,
Nor with whistles...

As analysis shows, the local song tradition is presented with season songs, dance songs, “karagod,” “tanki,” wedding and lyrical songs of later origins.

The poetical content of the “karagod” songs includes the most diverse subjects connected with social, family, personal lives and everyday work of human beings. In general, the image-related and thematic content of the “karagod” and dance songs of the Podolkha village is close to plangent songs, which confirms the statement of V. Ya. Propp that the “round-dance and merrymaking songs differ little in their subject matter from the “progolosny” [supplicatory] songs: these likewise recount about family life and the same kinds of infelicitous family relations, but their tone is absolutely different. What is demonstrated in the “golosovye” [voiced] songs from a tragic side is shown here from a comical side. Tragedy turns into a farce” [6, p. 239]. The leading theme of the “karagod” songs is the theme of love – about young people meeting each other, creating families, about the various vicissitudes of amorous and family relationships.

The subject of extolling unmarried youth in the “karagod” songs is connected with the traditional symbols and images of prosperity and flourishing (“gardens,” “grapes,” “flowers”), which corresponds to the pagan concept of the tree of life. The “karagod” is led by a new pair, viewed as a future family maintaining its hereditary line and creating the new generation. For this reason, the symbols manifesting the force of growth and offspring are continuously present in the glorifying songs. Such images are richly adorned with epithets:

I will go to the green gardens,
I will catch a young nightingale...
(*"Poidu ya, moloda"*)
[*"I will come, a young woman"*])

My green gardens,
Green grapes.
Grapes, darling,
Curly rowan tree...
(*"A sady moi, sadochki"*)
[*"And my gardens, my gardens"*])

The main protagonists of songs of praise – the young man and the girl – are endowed with brilliant images (of a male and female dove), their future life appears in iridescent tones as idealized and embellished. An example of this may be served by the song *"Vo gorenke vo novoy"* [*"In the new house"*], where "everything is new, sharpened, gold-plated, brought over from the capital city." In the popular conception the "dove" is a pure, holy, divine bird. The perception of doves as being holy birds stems to the Christian tradition: the Holy Spirit descended from the heavens as a dove during the baptism of Jesus. A male and a female dove cooing together are a symbol of lovers. They are also widespread as poetic images of the bridegroom and bride in the wedding songs. The merits and riches of the main protagonists are described through their surrounding circumstances, which are described by the so-called technique of step-by-step narrowing down of the image: "new mountain," "oak wood table," "gold-plated legs," "the white table cloth was woven by sixty lathes," "brought over from Moscow."

The relatedness of the "karagod" of praise and the wedding songs is also confirmed by the presence of common clipped passages. For example, the episode of embroidering of the wedding towel is described with an identical set of word formulas, independently of what genre the strain belongs to:

To sew and embroider with silk,
Along the edges there is a variety,
Along the middle there are sequins...
(*"Oy ty, Donyushka"*)
[*"Oh you, Donyushka"*] – a "karagod" song)

Since the participants of the local "karagod" songs are girls and young men from the village, it is quite natural that in the "karagod" and dance songs the theme of peasants' work is frequently brought up, which, as a rule, always deviates to the theme of love. For example, in the song *"Poseyu ya lyon"* [*"I shall sew linen"*] the final outcome of the girl's

work of sewing linen is the motive of her choice of a mate and a helper. This is the poetical solution of the subject of matchmaking and marriage. It must be observed that few songs are entirely devoted solely to the theme of work:

Tell me, tell me, Dunyushka,
And do not conceal, my dearie,
How white linen is sown,
How white linen is torn,
How white linen is moistened,
How we will weave it.
(*"Skazhi, Dunyushka"*)
[*"Tell me, Dunyushka"*] – dance song)

Since not only girls, but also young women took part in the "karagod" songs, the subject of family relations has been widely imprinted into the songs of this genre. Here the young girl shows herself as a bold woman, not afraid of anybody, who willfully goes to a merrymaking events into a "young" gathering of singers of "karagod" songs. Undoubtedly, this is not a veritable reflection of the rules of family life, but a case of round-dance mischief on the part of the young peasant woman: *"Svyokor s pechki ubilsya, za kolodu zavalilsya"* [*"My father-in-law fell from the furnace and was killed, tumbling down beyond the stump-block"*].

One of the central images of the "karagod" songs is the street in the broadest meaning of the word, where the song choreographic action proper (the "gul'bishche" and "gul'ba," or carousal and revelry) was carried out:

I caroused at the revelry,
The friend of my heart is on my mind.
(*"Akh ty, gul'bushka, gul'ba"*)
[*"Oh, you carousal, revelry"*])

Give me a rouse of vodka,
So that I could drink myself drunk
And walk through the street.
On our street, on the marketplace
There are violins, as well as bagpipes.
There are also previous sweethearts...
(*"Trakhnulis' chashki, tarelki"*)
[*"The cups and plates came crashing"*])

In their emotional moods the "karagod" songs come close to dance tunes endowed with a humorous character. Such is the song *"Udarilsya komarishka so dubishka"* [*"The mosquito bumped against the oak"*] the main protagonist, having fell of an oak tree "strewed about his bones," "shattered his boisterous head."

Due to the fact that in all the "karagod" songs and dance tunes of the researched territory

an integral component of their structure was choreography and, consequently, lexis on their various manifestations, it follows that the poetical aspect of these songs is distinguished by a diversity of actions, reflecting motion: “I walked through the street,” “I caroused in the revelry,” “I shall go, a young girl, into the green gardens,” “do not go past the green garden,” “I strolled by the bank, I strolled by the green one,” etc.

Altogether, the subject matter and the images of the “karagod” songs of the Podolkha village fit quite adequately into the system of the common Russian round-dance images. The greatest distinction is contained in the musical filling of the described texts [1, p. 111].

The complex of the musical characteristic features is defined by the term “song type,” utilized by many researchers of folk music: “...as a result of its predicament, the concept of ‘song type’ also extends into the level of characterization of inner-textual phenomena, on separate elements of structure, specific means and methods of expression intrinsic particularly to song forms: the type of song strain (verse-phrase), the song chant of a directedness of intonation organized in a special way, modal-scalar organization, melodic construction, musical-strain rhythm and accent relationship, etc.” [5, p. 35].

The specimens of the local musical folklore presented for analysis have a set of parallels between the genres of “karagod” and wedding songs, which is revealed on various levels. First of all, both the wedding and the “karagod” songs share a common compositional structure, at the basis of which lies a symmetry of rhythm, as well as an even number of rhythmic periods of the type of: ab/rr, ab/rb, etc.

Example 1 “Svalilasya dubrovushka so verkha”
[“The Leafy Grove Tumbled Down
from Above”]
(wedding song)

1. Сва - ли - ла - ся ду - б(ы) - ро - вуш - ка со вер - ка,
со - ез - жа - ла вот (ы) Нас - теч - ка со д(ы) - во - ра.
со - ез - жа - ла вот (ы) Нас - теч - ка со д(ы) - во - ра.
вот Нас - теч - ка со д(ы) - во - ра.

Example 2 “A vse gosti po lavochkam sidyat”
[“And all the Guests Continue Sitting
on their Benches”]
(“karagod” song)

да у - се гос - ти,
да у - се гос - ти,
1. А в(ы) - се гос - ти, да у се гос - ти,
гос - ти, да у - се гос - ти,
у - се гос - ти по ла-воч-кам си-дят, у - се гос-ти да по ла-воч-кам си-дят.
у - се гос - ти по ла-воч-кам си-дят, у - се гос - ти по ла-воч-кам си-дят.
у - се гос - ти по ла-воч-кам си-дят, у - се гос - ти по ла-воч-кам си-дят.
у - се гос - ти по ла-воч-кам си-дят, у - се гос - ти по ла-воч-кам си-дят.

Second, the wedding songs, just like the “karagod” songs, are performed along with dance in a fast tempo. They bear a distinctly expressed rhythmic pulsation. Third, both examined genres use common refrain words “lyoli, lyolyushki,” “ley, ley,” etc. Proceeding from the aforementioned indications, it makes sense to examine the rhythmical structure of wedding and “karagod” songs jointly.

The assortment of verse formulas in the analyzed tunes is diverse: practically each specimen is distinct by its structure of verse. Nonetheless, one could trace out distinctly a tendency of combining the tunes with a one-element verse of the type of: 4+4 (“Kak na pole na polyane” [“How on the field, on the meadow”]); 6+6 (“Na zoryushke rano” [“Early at Dawn”]); 7+7 (“Vo goren’ke, vo novoy” [“On the hill, on the new one”]). A significant group of songs is comprised by tunes with a tonic verse: “U Vanyushi vesyolaya golova” [“Vanyusha has a Merry Head”], “Poydu ya, moloda” [“I will go, a young woman”], “Udarilsya komarishka s dubishka” [“The Mosquito bumped against an Oak”], “Trakhnulis’ chashki, tarelski” [“The Cups and Plates went Crashing”]. All these examples pertain to the three-beat verse, adjoining the “kamarinskaya.” The appearance of such versification in dance tunes of the Belgorod Region is not perceived by us as a singular phenomenon. On the contrary, its presence harmoniously inserts the local tradition into the overall Russian choral culture.

In their compositional structure the poetical texts of the “karagod” songs of the Podolkha

possess solely strophic form, which may contain a refrain, or it may be organized without one. The “karagod” songs may also be characterized for their melodies with the strophic form of a poetical text with an inner-strophic and chain repetition of an entire verse. Examples of inner-strophic repetitions include the following: KE = aa/AA (aa/ab/ab).

Da ty, Donyushka,
Da ty, Donyushka,
Ty, Donyushka – lyubushka.
Ty, Donyushka – lyubushka.
[Oh you, Donyushka,
Oh, you, Donyushka.
You, Donyushka, are my love,
You, Donyushka, are my love.]

The rhythmic structure of the “karagod” songs is characterized by a temporal periodicity of structural units of musical form – structures marked by pauses or musical segments. One of the tags of the genre in the “karagod” tunes marked by pauses is the presence of refrains: “oi, li, oi, li, lyali, lyoli,” etc. The refrains may be either small and correspond to the syllabic group of the verse, or large and correspond to the entire verse:

V nas na pole, na polyane, lyoli, ladu...
[At our place on the hill, on the meadow, lyoli, ladu]
(small refrain)
Vo gorenke vo novaya, vo svetlitse svetlovoy,
Ekh, lyoli, oi, lyoli, ekh, lyoli, lyoli, lyoli...
[In a new hut, in a light room,
Hey, lyoli, ho, lyoli, hey, lyoli, lyoli, lyoli]
(large refrain)

One of the bright stylistic features of the “karagod” songs is the juxtaposition of rhythmic periods with diverse types of rhythmic pulsation. The round-dance forms with changes of count units frequently correlate with a particular form of poetic verse: its first section is formed by means of repeating the first syllable group of the verse (as a rule, four-syllabled), while the second one is built on the repetition of the entire verse (aa/ab/ab). As the result of the change of rhythmic pulsation the second period of the melo-verse in its temporal scale is equal to the first, despite the double augmentation of the syllable capacity (“Okh ty, Donyushka” [“Oh, you, Donyushka”], “Use gosti po lavochkam” [“All the guests sat on the benches”]).

The lyrical songs of the researched tradition pertain to the so-called tunes pertaining to the late traditional musical style. They possess an elementary type of composition and correspond

with syllabic and measure-based syllabic-accentual verse. The most widespread tunes have turned out to be those combined with a measure-based syllabic-accentual verse with the accentuation in the line on the third syllable (the formula of the verse is 8+7). On the level of compositional construction lyrical songs possess their own specific features. As a rule, the verse consists of four rhythmic units, corresponding to each line of a quatrain: ab/cd. In addition, in lyrical songs there is a lack of refrain songs that are so characteristic for ceremonial folk songs and the “karagod” songs. As the result of analysis of the rhythmic structure of folk songs of the studied region the following conclusions have been made:

- in the texts of the “karagod” songs in most cases the syllabic-accentual versification predominance, there are refrains with accentual lines, like the “kamarinskaya”;
- in their compositional structure the poetical texts of the “karagod” songs possess exclusively strophic form (with or without refrains);
- overall, the forms of the “karagod” songs are characterized for their symmetrical construction: rhythmic periods, as a rule, consist of two or four refrains.

We have revealed a stable dependence of the symmetry of the form on the respective type of refrain.

Thus, the melodies of refrains of the “alilyo” type presume an unchangeable motor rhythm, bear in themselves a symmetry of form, unlike the melodies with the refrain words that contain in themselves different types of musical time. The pitch organization of the songs of the area near Oleshensky village in the Bryansk Region must be regarded as a combination of various musical components, which include modal-scalar construction, melodic composition and various types of polyphonic texture.

On the level of melodic-intonational analysis the wedding and “karagod” songs demonstrate a set of common features, among which are:

- 1) The use in the tunes of a working range, as a rule, not exceeding the interval of a fifth, or even a fourth (Example 3).

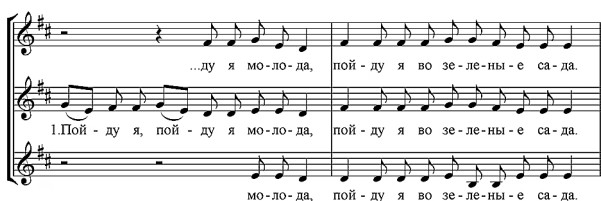
Some of the songs go as far as to span the range of the sixth, but the range of the perfect fourth or fifth still remains to be the working foundation, whereas the ambitus of the sixth can be explained by the add-on of a third to the basic range;

Example 3 “Letela galushka”
[“The Jackdaw was Flying”]
(wedding song)



2) The realization of the melodic composition is based on varied repetition of one modal and intonational model (Example 4);

Example 4 “Poidu ya, poidu ya moloda”
[“I shall go, I shall go a young lady”]
(dance tune)



3) the manifestation of the melodies with a single-type texture can be explained by variant heterophony.

In the researched tradition the sequence of sounds of the lyrical songs is presented by the full seven-note scale, which is an indication of a late style of the traditional song culture. The search for expressivity of the melodicism and the peculiarities of the textures of the analyzed songs create sequences of sounds consisting not only of the seven basic steps, but also those that reach 10- or 11-step scales. Such extensive sequences of sound are created as the result of octave doublings of the 1st, 3rd and 7th scale steps (Example 5).

Example 5 “Letel oryol”
[“The Eagle Flew”] (lyrical)



The melodic construction of this genre is distinguished for an immense diversity; the main means of musical creativity is melody. We have discerned two stable principles of organization in the tunes which are derivative from the initial intonation and have the following features: 1) descending motion (most often stepwise) in the range of a sixth in the upper voices and that of a fourth in the lower voices; 2) the ascending motion within the range of a fourth with the successive descending filling or an ascending stepwise filling-in of a fourth (Example 6).

Example 6 “V nas po polyu, da po polyane”
[“At our place, on the field, on the meadow”]
(wedding song)



The final cadential sections are developed on the basis of several melodic turns. The most characteristic is the motive spanning the range of a fourth (Example 7).

Example 7 “V nas po polyu, da po polyane”
[“At our place, on the field, on the meadow”]
(wedding song)



Another melodic model of the cadential section is singing of the tones around the tonic pitch upon its repetition.

The modal-scalar structure of the local lyrical songs is interconnected with the type of texture expressed in functional two-voice polyphony. This type of polyphony is characteristic for singing styles of later formation. Usually in this type the chief vocal part is performed by the lower voices, while the upper voice carries the role of the supporting voice (See Example 5 “Letel oryol” [“The Eagle Flew”]). An original trait of the researched tradition



is the equivalence of the vocal parts. In the general structure of the mode the independence of the voices is preserved in the lower, as well as in the higher voice, as a result of which all the basic modal and intonational models are realized.

While characterizing the song tradition of the Podolkha village of the Prokhorov District, it is, first of all, important to highlight its general and characteristic features and traits. In particular, it is the existence of songs of the calendar-agricultural cycle, those related to the family and everyday life (such as wedding songs), dance tunes, “karagod,” lyrical and “chastushka” [folk rhyme] songs. A characteristic feature of the folk songs of the Podolkha village is the total absence of drawn-out lyrical songs. The local lyrics are represented by later-period urban songs or lyrical songs of Ukrainian origin. The traditional tunes from the village are rhythmically distinct, their melodic outline is simple and sparse.

When speaking of the stylistic foundations of the song culture, it is necessary to mark out the large amount of seasonal songs with a narrow range of melodies, the simplest motor rhythm, laconic compositional structures and heterophonic texture. All of this yet again confirms the hypothesis of its ancient roots. If the voices move in a free manner horizontally, this generates a large number of dissonating vertical sonorities, which endows the

songs with a special acerbity of sound. This is also promoted by the strong, intense manner of singing of village performers. It is demonstrated in the loud, pronouncedly emotional replication of calendar, round-dance and dance songs traditionally performed on the street. Such manner of singing reminds of the precisely pitched scansion. For this reason, the widely prevailing expression among folk singers “kritchati” [“to shout”] or “skritchati” [dialect jargon of the previous term] in the sense of “shouting out” a song is perceived practically in the literal sense [4, p. 79]. This specific peculiarity of the local performance has been noted by us during the process of recording a local authentic vocal ensemble. The manner of singing the songs connected with the motions and dances in the Kursk Region near the Psol River “in a concordant voice” (loudly, in a heart-rending manner) is described by A. V. Rudneva².

The integral and archaic quality of the folk singing style has been demonstrated in the predominant functioning of the “karagod” songs, including the “shirinkas” (the round-dances with towels), the “tanki,” the wedding and calendar songs. Altogether, the singing tradition of the Podolkha village of the Prokhorovka District of the Belgorod Region presents a bright specimen of the regional style of the Belgorod and Kursk Regions near the Psol Region.

NOTES

¹ See: Rudneva A. V. *Narodnye pesni Kurskoy oblasti* [Folk Songs of the Kursk Region]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1957; Shchurov V. M. *Belgorodskoye Prioskol'ye: pesennyy notnyy sbornik* [The Belgorod Region by the Oskol River: Compilation of Songs]. Issue 2. Belgorod: Belgorod State Center of Folk Art, 2004; Shchurov V. M. *Yefim Sapelkin i yego ansambl'* [Yefim Sapelkin and his Ensemble]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1969; Shchurov V. M. *Pesel'niki iz sela Foshchevatovo* [Singers from the Village Foshchevatovo]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989; Shchurov V. M. *Pesni Userdskoy storony* [Songs of the Userd Area]. Moscow: Kompozitor, 1995; Shchurov V. M. *Userdskiy pishchiki* [Userd Reeds]. Pamyati K. V. Kvitki: sbornik statey [In Memoriam K. V. Kvitka: a Compilation of Articles]. Edited and Compiled by A. Banin. Moscow, 1983; Shchurov V. M. *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya* [The Southern Russian Song Tradition]. Moscow: Kompozitor, 1987;

Karacharov I. N. *Pesennaya traditsiya basseyna reki Psol (Belgorodsko-Korskiye pogranichie)* [The Song Tradition of the Psol River Basin (The Border Area between the Belgorod and the Kursk Regions)]. Belgorod: Krestyanskoye delo, 2004; Sysoyeva G. Ya. *Pesennyi stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranichia: monografiya* [The Song Style of the Border between the Voronezh and the Belgorod Regions: a Monograph]. Voronezh: Voronezh Regional Printing House, 2011; Zhiron M. S. *Regional'naya sistema sokhraneniya i razvitiya traditsiy narodnoy khudozhestvennoy kul'tury: uchebnoe posobie* [Regional System of Preservation and Development of the Traditions of Folk Artistic Culture: a Textbook]. Belgorod: Belgorod State University Press, 2003; Zhiron M. S. *Traditsionnye prazdniki i obryady Belgorodchiny: uchebnoe posobie* [Traditional Holidays and Rituals of the Belgorod Region: a Textbook]. Belgorod, 2002; Zhiron M. S., Zhiron O. Ya., Alexeyeva O. I., Sarayeva L. P. *Fol'klornye traditsii Valuyskogo rayona:*

uchebno-metodicheskoe posobie [Folklore Traditions of the Valuy Region: Tutorial-Methodological Manual]. Belgorod: Belgorod State Institute of Arts and Culture, 2011; Zhirova O. Ya. Traditsionnaya prazdnichno-obryadovaya kul'tura Belgorodchiny v sovremennoy srede regiona: monografiya [The Traditional Culture of Holidays and Rituals of the Belgorod Region in the Contemporary Environment of the Region: a Monograph]. Belgorod: Belgorod State Institute of Culture, 2004; Kuznetsova N. S. Svadebnyy muzykal'no-etnograficheskiy kompleks v pessennoy traditsii verkhnego Prioskol'ya [Musical Ethnographic Complex

of Wedding Songs in the Song Tradition of the Upper Region near the Oskol River]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 2017; Kuznetsova N. S. U vorot bela beryoza stoyala: svadebnye pesni russkikh syol Chernyanskogo i Novooskol'skogo rayonov Belgorodskoy oblasti [By the Fence the White Birch Stood: Wedding Songs of the Russian Villages of the Chernyanka and New Oskol Districts of the Belgorod Region]. Belgorod: POLITERRA, 2012.

² See: Rudneva A. V. Narodnye pesni Kurskoy oblasti [Folk Songs of the Kursk Region]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1957.

Изучение местных певческих традиций Юга России остаётся одной из центральных тем современной музыкальной фольклористики, что обосновано рядом предпосылок:

- формированием богатейшего фактологического материала в виде современных звукозаписей, позволяющих осуществлять теоретический анализ произведений народной музыки на качественно ином уровне;

- наличием научно обоснованных критериев художественной оценки народно-певческого исполнительства, расширяющих границы и глубину познаний о музыкальном фольклоре южнорусского региона, требующих пересмотра сложившихся взглядов на певческое искусство как многогранное этнокультурное явление с разветвлённой жанровой системой, самобытными региональными особенностями бытования [2, с. 92];

- запросами современного профессионального народно-певческого образования, профессионального и любительского исполнительства, стремящихся к освоению региональных народно-песенных традиций в приближенном к подлинному звучанию виде с последующей их творческо-исполнительской интерпретацией в соответствии с целями и задачами учебного процесса, концертной деятельности.

Ввиду этого закономерно возрастает роль и значимость процесса поиска, обнаружения и выделения стилевых свойств местных народно-песенных традиций, позволяющих обеспечить качество восприятия и воссоздания произведений фольклора (контекст, речевая и музыкальная интонации, символика, коды, «игра» песни и т. д.) как генетического фонда историко-культурной памяти народа.

Исследованию южнорусских песенных традиций посвящены работы А. В. Рудневой, В. М. Щурова, И. Н. Карачарова, Г. Я. Сысоевой, М. С. Жирова, О. Я. Жировой, Н. С. Кузнецовой¹ и других авторов, что свидетельствует о наличии на Белгородчине множества самобытных локальных проявлений музыкального фольклора. Песенная культура села Подольхи Прохоровского района Белгородской области как составной части Белгородско-Курского Попселья (традиция выделена И. Н. Карачаровым) заслуживает отдельного анализа в силу недостаточной изученности. Содержание данной статьи базируется на авторских музыкально-этнографических материалах, записанных на исследуемой территории в 90-е годы XX столетия. Частично эти материалы изложены в работе «Традиционная народная художественная культура Прохоровского района» [3].

Территория современного Прохоровского района, расположенная в бассейне реки Псёл, в древние времена, по свидетельству учёных, принадлежала поселениям восточных славян – северянам, главным занятием которых было земледелие и скотоводство. Об этом свидетельствуют этнокультурные проявления «аграрных, культовых праздников, наличие элементов языческих верований, ранних форм музыкального фольклора в виде архаичных песен, простейших музыкальных инструментов, предметов материальной культуры, изделий бытового назначения» [3, с. 3].

Естественное растворение ранних форм фольклора в последующих пластах архаического фольклора позволяет исследователям даже спустя столетия находить артефакты, подтверждающие их былое существование. Показательна

в этом отношении традиция вождения хороводов (карагодов) на открытом воздухе, в том числе – на пограничной между сёлами территории, в которых участвовало порядка пятисот человек. Для данной стилиевой зоны характерны весьма развитые хореографические формы народного искусства, так называемые «танки» – особая разновидность карагодов некругового типа, основанная на единой, но постоянно меняющей направление движения цепи, образующей то подковку, то круг, то зигзагообразную «змейку», «плетень», «капустку», то расходящуюся на две или четыре параллели. Выявлен и факт бытования в регионе «ширинок» (хороводов с полотенцами), в которых исполнители под поднятыми вверх полотенцами движутся по улице двумя параллельными линиями в форме «выворачивания рукава».

В большие праздники (Красная горка) такой формой карагода селяне продвигались на широкий луг – основное место праздничного действия, где карагод начинал движение «посолонь» (по солнцу). На первый план здесь выступали «хозуны», «скакуны» – мужчины, которые задавали ритм, настроение и характер карагодной песни прыжками вверх, поворотами вокруг себя, поочерёдными притопами ногами впереди себя, хлопками по коленям, выкриками: «Давай-давай!», «Ещё-ещё!», коротким свистом. Подобное массовое гуляние селян, по всей вероятности, ещё в древности выделилось в самостоятельное явление и получило название «гульбы». В одном из первых документов Древней Руси – «Повести временных лет» – сохранилось свидетельство об игрищах между сёлами, где звучали бесовские песни и пляски.

В традиционном песенном исполнительстве этой локальной зоны прослеживаются стилистические черты и формы бытования, свойственные южнорусской традиции белгородско-курского пограничья. Вместе с тем нами выявлены и некоторые особенности местной песенной традиции. Особый интерес представляют так называемые «весенние» и «летние» песни, приуроченные именно к этим временам года. Характерные припевы «Ладу-ладу», «Душель моё» – свидетельствуют о генетической связи данного корпуса лирических песен с обрядовыми и карагодными:

Зелёная дубровушка,
Лёли, ладу.
Зелёная кудрявая,
Душель моё. (Весенняя)

Воспоминание о древнейших музыкальных инструментах, традиционных формах песенности сохранили слова песни «Выйду я», записанной нами на исследуемой территории:

...У мене игра недоиграна,
Песенка не досказана.
Да не довоженный таночек,
Не забавленный дружочек.
Да не дудками,
Да не гудками...

Как показывает анализ, местная песенная традиция представлена сезонными, плясовыми, карагодными, таночными, свадебными, лирическими песнями позднего происхождения.

Поэтическое содержание карагодных песен включает самые разнообразные темы, связанные с общественной, семейной, личной жизнью и бытом человека. В целом образно-тематическое содержание карагодных и плясовых песен села Подольхи близко протяжным песням, подтверждая слова В. Я. Проппа о том, что «хороводные и игровые песни по своим темам мало чем отличаются от проголосных: в них отражается та же семейная жизнь и те же неблагоприятные семейные отношения, но тон их совершенно иной. То, что в голосовых песнях показано с трагической стороны, здесь показано со стороны комической. Трагедия превращается в фарс» [6, с. 239]. Ведущей темой карагодных песен является тема любви – о знакомстве молодых людей, создании семьи, различных перипетиях любовных и семейных отношений.

Тема величания холостой молодёжи в карагодных песнях связана с традиционными символами и образами благополучия и процветания («сад», «виноград», «цветочки»), что соответствует языческому понятию древа жизни. Ведёт карагод новая пара, которая осознаётся как будущая семья, продолжающая род и создающая новое поколение. Поэтому символы, воплощающие растительную силу, постоянно присутствуют в величальных песнях. Такие образы богато украшены эпитетами:

Пойду я во зелёные сада,
Уловлю я молодого соловья... («Пойду я, молода»)
Сады мои зелёные,
Зелёные винограды.
Винограды – ненаглядья,
Кучерявая рябина... («А сады мои, садочки»)

Главные герои величальных песен – парень и девушка – наделены яркими образами (голубя и голубушки), их будущая жизнь предстаёт

в радужных тонах, идеализированная и приукрашенная. Примером может служить песня «Во горенке во новой», где «всё ново, точно, позолочено, из стольного града доставлено». В народном понимании «голубь» – чистая, святая, божья птица. Представление о голубе как святой птице восходит к христианской традиции: в виде голубя Святой Дух сошёл с небес во время крещения Иисуса. Воркующие голубь с голубкой – символ влюблённых. Широко распространены они и в качестве поэтических образов жениха и невесты в свадебных песнях. Достоинство и богатство главных героев описывается через окружающую их обстановку, которая подаётся так называемым приёмом ступенчатого сужения образа: «новая горенка», «столик дубовой», «ножки позолочены», «скатерть бела, в шестьдесят станков тканя», «из Москвы привезена».

Родство величальных карагодных и свадебных песен подтверждается и наличием общих клишированных мест. Например, эпизод вышивания свадебного рушника описывается одинаковым набором словесных формул, независимо от той или иной жанровой принадлежности напева:

Шёлком шити, вышивати,
По краюшкам – рядушкам,
По серёдке – блёстачки...
(«Ох, ты, Дунюшка» – карагодная)

Поскольку участники местных карагодов – это сельские девушки и юноши, то вполне естественно, что в карагодных и плясовых песнях нередко затрагивается тема крестьянского труда, которая, как правило, всегда переходит в тему любви. Например, в песне «Посею я лён» результатом сеяния льна девушкой является мотив выбора друга-помощника. Это поэтическое решение темы сватовства и брака. Надо отметить, что специально теме труда посвящено мало песен:

Скажи, скажи, Дунюшка,
Да не потай, голубушка,
Как белай лён сеят.
Как белай лён ломят.
Как белай лён мочат.
Как мы его будем ткати.
(«Скажи, Дунюшка» – плясовая)

Так как в карагодах принимали участие не только девушки, но и молодые женщины, тема семейных отношений широко запечатлена в песнях данного жанра. Здесь молодка предстаёт

смелой, никого не боящейся женщиной, которая самовольно уходит на гулянье в «молодой» карагод. Безусловно, это не реальное отражение правил семейной жизни, а хороводное озорство молодой крестьянки: «Свёкор с печки убилися, за пень-колоду завалился».

Одним из центральных образов карагодных песен является улица в самом широком значении этого слова, где собственно и разыгрывалось песенно-хореографическое действие (гульбище, гульба):

Я гуляла на гульбе,
Сердечный друг на уме.
(«Ох, ты, гульбушка, гульба»)
Дайте по чарочке горелки,
Чтоб я пьяна напилася
И по улице прошлася.
В нас на улице, на рынке
Там и скрипки, и волынки.
Там и прежние сударки...
(«Трахнулись чашки, тарелки»)

По своему эмоциональному настрою к карагодным песням близки плясовые, имеющие шуточный характер. Такова песня «Ударился комаришка со дубишка», герой которой, упав с дуба, «раструсил свои кости», «разбил буйную головку». Ввиду того, что во всех карагодных и плясовых песнях исследуемой территории неотъемлемым компонентом структуры являлась хореография, а следовательно, и лексика в различных её проявлениях, то и поэтика этих песен отличается разнообразием действий, отражающих движение: «я по улице прошлася», «я гуляла на гульбе», «пойду молода во зелёные сада», «не ходи мимо зелёного сада», «я по бережку похаживала, по зелёному погуливала» и т. д. В целом тематика и образы карагодных песен села Подольхи вполне вписываются в систему общерусских хороводных образов. Наибольшее отличие содержится в музыкальном наполнении описанных текстов [1, с. 111].

Комплекс музыкальных характеристик определяется понятием «песенный тип», используемым многими исследователями фольклора: «...в силу своей обусловленности понятие “песенный тип” распространяется и на уровень характеристики внутритекстовых явлений, на отдельные элементы структуры, специфические средства и способы выражения, свойственные именно песенным формам: тип песенной строфы (стиха-фразы), песенного распева особым образом организованной интонационной

направленности, ладовой организации, мелодического строя, музыкально-стиховой ритмики и акцентности и др.» [5, с. 35].

Представленные к анализу образцы местного музыкального фольклора имеют ряд параллелей между жанрами карагодных и свадебных песен, что проявляется на различных уровнях. Во-первых, и свадебные, и карагодные песни имеют общую композиционную структуру, в основе которой заложена симметрия ритмического рисунка, а также чётное количество ритмических периодов, типа: ab/tg , ab/rb и т. п. (примеры № 1, № 2)*.

Во-вторых, свадебные песни, как и карагодные, исполняются под пляску в быстром темпе. В них чётко выражена непрерывная ритмическая пульсация.

В-третьих, оба рассматриваемых жанра используют общие припевные слова: «лѣли, лѣлюшки», «лей, лей» и т. п. Исходя из перечисленных выше признаков, целесообразно рассматривать ритмическое строение свадебных и карагодных песен вместе.

Набор стиховых формул в анализируемых напевах разнообразен: практически каждый образец отличается своей стиховой структурой. Тем не менее в них чётко прослеживается тенденция сочетания напевов с одноэлементным стихом типа: 4+4 («Как на поле, на поляне»); 6+6 («На зорюшке рано»); 7+7 («Во горенке, во новой»). Значительную группу песен составляют напевы с тоническим стихом: «У Ванюши весёлая голова», «Пойду я, молода», «Ударился комаришка со дубишка», «Трахнулись чашки, тарелки». Все примеры относятся к трёхударному стиху, примыкающему к типу «камаринской». Появление подобного типа стихосложения в плясовых песнях Белгородчины не представляется нам исключительным явлением. Скорее наоборот – его наличие гармонично вписывает местную традицию в общерусскую хороводную культуру.

По композиционному строению поэтические тексты карагодных песен села Подольхи имеют только строфическую форму, которая может содержать рефрен, а может быть организована и без него. Для карагодных песен характерны и напевы со строфической формой поэтического текста с внутрислобным и цепным повтором

целого стиха. Примеры внутрислобных повторов: $KE = aa/AA$ ($aa/ab/ab$).

Да ты, Донюшка,
Да ты, Донюшка.
Ты Донюшка – любушка,
Ты Донюшка – любушка.

Для ритмического строения карагодных песен характерна временная периодичность структурных единиц музыкальной формы – цезируемых построений или музыкальных сегментов. Одним из маркеров жанра в цезируемых карагодных напевах является наличие рефренов: «ой, ли, ой, ли, ляли, лѣли» и т. п. Рефрены могут быть или малыми и соответствовать слоговой группе стиха, или большими и соответствовать целому стиху:

В нас на поле, на поляне, лѣли, ладу...

(малый рефрен)

Во горенке во новой, во светлице светловой,

Эх, лѣли, ой, лѣли, эх, лѣли, лѣли, лѣли...

(большой рефрен)

Одной из ярких стилистических особенностей карагодных песен является сопоставление ритмических периодов с различной ритмической пульсацией. Хороводные формы со сменой счётной единицы часто соотносятся с определённой формой поэтической строфы: первый её раздел образуется путём повтора первой слоговой группы стиха (как правило, четырёхсложной), а второй – строится на повторе всего стиха ($aa/ab/ab$). Благодаря изменению единицы ритмической пульсации второй период мелострофы по своим временным масштабам равен первому, несмотря на двойное увеличение слогового объёма («Ох, ты, Донюшка», «Усе гости по лавочкам»).

Лирические песни исследуемой традиции относятся к так называемым напевам с познетрадиционной музыкальной стилистикой. Они имеют первичный тип композиции и сочетаются с силлабическим и стопным силлабо-тоническим стихом. Наиболее распространёнными оказались напевы, сочетающиеся со стопным силлабо-тоническим стихом с ударением в стопе на третьем слоге (формула стиха: 8+7). На уровне композиционного строения лирические песни имеют свою специфику. Как правило, строфа состоит из четырёх ритмических единиц,

* Нотные примеры см. на с. 86–88.

соответствующих каждому стиху в четверостишии: ab/cd. Кроме того, в лирических песнях отсутствуют припевные слова, столь характерные для обрядового фольклора и карагодных песен.

В результате анализа ритмического строения песенного фольклора исследуемой территории были сделаны следующие выводы:

- в текстах карагодных песен в большинстве случаев преобладает силлабическое стихосложение, имеют место напевы с тоническим стихом типа «камаринской»;
- по композиционному строению поэтические тексты карагодных песен имеют только строфическую форму (с рефреном и без рефрена);
- в целом для карагодных форм характерно симметричное строение: ритмические периоды, как правило, состоят из двух или четырёх рефренов.

Нами выявлена стабильная зависимость симметрии формы от типа рефрена. Так, напевы с «алилэшным» рефреном предполагают не меняющуюся моторику, несут в себе симметричность формы, в отличие от напевов с припевными словами, которые содержат в себе разное музыкальное время. Звуковысотную организацию подолешенских песен следует рассматривать как объединение различных музыкальных компонентов, в которое входят ладовое строение, мелодическая композиция и типы многоголосной фактуры.

На уровне мелодико-интонационного анализа свадебные и карагодные песни проявляют ряд общих признаков, среди которых:

- 1) использование в напевах сравнительно небольшого рабочего диапазона, как правило, не превышающего интервала квинты и даже кварты (пример № 3).

Отдельные песни реализуются в секстовом диапазоне, но рабочей по-прежнему остаётся квартово-квинтовая основа, а секстовый амбитус объясняется терцовой надстройкой верхнего голоса к основному;

- 2) реализация мелодической композиции основана на варьированном повторении одной ладоинтонационной модели (пример № 4);

- 3) воплощение напевов в единой фактуре объясняется вариантной гетерофонией.

В исследуемой традиции звукоряд лирических песен представлен полной семиступенной шкалой, что является признаком позднего стиля традиционной песенной культуры. Поиск выра-

зительности мелодики и особенности фактуры анализируемых песен создают звукоряды, не только состоящие из семи основных ступеней, но и достигающие пределов 10–11-ступенных. Такие широкообъёмные звукоряды создаются благодаря октавному удвоению 1, 3, 7 ступеней (пример № 5).

Мелодическое строение данного жанра отличается большим разнообразием, главным средством музыкальной выразительности является мелодия. Нами выявлены два устойчивых принципа организации в напевах, которые являются производными от начальной интонации и имеют следующие признаки: 1) нисходящее движение (чаще всего поступенное) в диапазоне сексты для верхних голосов и кварты – для нижних; 2) восходящий ход в объёме кварты с последующим нисходящим заполнением или восходящее поступенное заполнение кварты (пример № 6).

Заключительные каденционные разделы развиваются на основе нескольких мелодических оборотов. Наиболее характерной является попевка в объёме кварты (пример № 7). Другая мелодическая модель каденционного раздела – опевание опорного тона при его повторении.

Ладовое строение местных лирических песен находится во взаимосвязи с типом фактуры, выраженной в функциональном двухголосии. Этот тип многоголосия характерен для певческих стилей позднего формирования. Обычно при таком типе основная голосовая партия исполняется нижними голосами, а верхний голос выполняет функцию подголоска (пример № 5 «Летел орёл»). Особенностью исследуемой традиции является равнозначность голосовых партий. В общей структуре лада самостоятельность голосов сохраняется как в нижнем, так и в верхнем голосе, в результате чего реализуются все основные ладово-интонационные модели.

Характеризуя песенную традицию села Подольи Прохоровского района, необходимо, прежде всего, выделить наиболее общие и характерные её черты и свойства. В частности, это бытование песен календарно-земледельческого круга, семейно-бытовых (свадебных), плясовых, карагодных, лирических, частушек. Характерной особенностью песенного фольклора села Подольи является то, что здесь полностью отсутствуют протяжные лирические песни. Местная лирика представлена поздней городской песней или лирическими песнями украинского происхождения. Традиционные напевы села



ритмически чётки, подвижны, их мелодический рисунок прост и скуп.

Если говорить о стилевых основах песенной культуры, то следует отметить большое число сезонных песен с узким диапазоном мелодий, простейшей моторной ритмикой, лаконичными композиционными структурами, гетерофонной фактурой. Всё это в очередной раз подтверждает гипотезу о её древних корнях. Если голоса движутся свободно по горизонтали, то это порождает множество диссонирующих вертикальных созвучий, что и придаёт песням особую терпкость звучания. Этому способствует также крепкая, напряжённая манера пения сельских исполнителей. Она проявляется в громком, подчёркнуто эмоциональном воспроизведении календарных, хороводных и плясовых песен, традиционно исполняемых на улице. Такая манера пения напоминает вы-

сотно-определённое скандирование. Поэтому широко бытующее среди народных певцов выражение «кричать» или «скричать» песню воспринимается практически буквально [4, с. 79]. Данная специфическая особенность местного исполнительства подмечена нами в ходе записи местного аутентичного ансамбля. Манеру петь «в голос» (громко, насадно) песни, связанные с движением и пляской в Курском Попселье, описала А. В. Руднева².

Цельность и архаичность народной песенности проявилась в преобладающем функционировании карагодных песен, в том числе «ширинок» (хороводов с рушниками), танков, свадебных, календарных песен. В целом, певческая традиция села Подольхи Прохоровского района Белгородской области являет собой яркий образец регионального стиля Белгородско-Курского Попселья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Руднева А. В. Народные песни Курской области. М.: Сов. композитор, 1957; Щуров В. М. Белгородское Приосколье: песенный нотный сборник. Вып. 2. Белгород: БГЦНТ, 2004; Щуров В. М. Ефим Сапелкин и его ансамбль. М.: Сов. композитор, 1969; Щуров В. М. Песельники из села Фощеватово. М.: Сов. композитор, 1989; Щуров В. М. Песни Усердской стороны. М.: Композитор, 1995; Щуров В. М. Усердские пицки // Памяти К. В. Квитки: сб. ст. / ред. сост. А. Банин. М., 1983; Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. М.: Композитор, 1987; Карачаров И. Н. Песенная традиция бассейна реки Псёл (Белгородско-Курское пограничье). Белгород: Крестьянское дело, 2004; Сысоева Г. Я. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья: монография. Воронеж: Воронежская областная типография, 2011; Жиров М. С. Региональная система сохранения и развития традиций народной

художественной культуры: учеб. пособие. Белгород: Изд-во БелГУ, 2003; Жиров М. С. Традиционные праздники и обряды Белгородчины: учеб. пособие. Белгород, 2002; Жиров М. С., Жирова О. Я., Алексеева О. И., Сараева Л. П. Фольклорные традиции Валуйского района: учебно-методическое пособие. Белгород: БГИКИ, 2011; Жирова О. Я. Традиционная празднично-обрядовая культура Белгородчины в современной среде региона: монография. Белгород: БелГИК, 2004; Кузнецова Н. С. Свадебный музыкально-этнографический комплекс в песенной традиции верхнего Приосколья: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017; Кузнецова Н. С. У ворот бела берёза стояла: свадебные песни русских сёл Чернянского и Новооскольского районов Белгородской области. Белгород: ПОЛИТЕРРА, 2012.

² См.: Руднева А. В. Народные песни Курской области. М.: Сов. композитор, 1957.

REFERENCES

1. Alexeyeva Irina V. The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Golenishcheva Ekaterina E., Kulapina Olga I. From the History of 19th Century Russian Folk Music Studies: from Empirical Study to Theory. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 90–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.090-096.

3. Zhiron M. S., Zhiron O. Ya. *Traditsii narodnoy khudozhestvennoy kul'tury Prokhorovskogo rayona* [The Traditions of the Folk Artistic Culture of the Prokhorov District]. Belgorod: Belgorod State Universal Scholarly Library, 2001. 154 p.
4. Karacharov I. N. *Pesennaya traditsiya basseyna reki Psel* (Belgorodsko-Kurskoe pogranich'e) [The Song Tradition of the Psel River Basin (The Border Area between the Belgorod and the Kursk Regions)]. Belgorod: Krest'yanskoe delo, 2004. 422 p.
5. Mekhnetsov A. M. *Tipicheskoe v prirode i formakh fol'klora* [Typical in the Nature and the Forms of Folklore]. *Zvuk v traditsionnoy narodnoy kul'ture: sb. nauch. st.* [Sound in Traditional Folk Culture: a Collection of Scholarly Articles]. Comp. by N. N. Gilyarova. Moscow: Nauchtekhlitizdat, 2004, pp. 22–54.
6. Propp V. Ya. *Poetika fol'klora: sobr. tr.* [The Poetics of Folklore: Compilation of Works]. Moscow: Labirint, 2000. 239 p.

About the authors:

Mikhail S. Zhiron, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, ZhironMS@bgiik.ru

Olga Ya. Zhirona, Ph.D. (Pedagogy), Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, ZhironMS@bgiik.ru

Elena L. Khoroshilova, Associate Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-1000-6356**, horoshilova-elena@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Голенищева Е. Е., Кулапина О. И. Из истории отечественной фольклористики XIX века: от эмпирии к теории // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 90–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.090-096.
3. Жиров М. С., Жирова О. Я. Традиции народной художественной культуры Прохоровского района. Белгород: Белгородская государственная универсальная научная библиотека, 2001. 154 с.
4. Карачаров И. Н. Песенная традиция бассейна реки Псел (Белгородско-Курское пограничье). Белгород: Крестьянское дело, 2004. 422 с.
5. Мехнецов А. М. Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре: сб. науч. ст. / сост. Н. Н. Гилярова. М.: Научтехлитиздат, 2004. С. 22–54.
6. Пропп В. Я. Поэтика фольклора: собр. тр. М.: Лабиринт, 2000. 239 с.

Об авторах:

Жиров Михаил Семёнович, доктор педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, ZhironMS@bgiik.ru

Жирова Ольга Яковлевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, ZhironMS@bgiik.ru

Хорошилова Елена Леонидовна, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-1000-6356**, horoshilova-elena@mail.ru

BESLAN G. ASHKHOTOV*Northern-Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russia
ORCID: 0000-0003-0525-8898, bashkhotov@mail.ru*

The Shikapshina as a National Symbol of the Culture of the Adyghes (Circassians)*

The article examines the history of the existence of the folk musical chordophone the *shikapshina* (a group of string-necked lutes), its functional role and meaning in the traditional culture of the Adyghes, its revival and the stages of its modernization in the changing sociocultural conditions of the 19th and 20th centuries. In the past the sphere of functioning of the shikapshina in the life and fate of the people was multifaceted. It fulfilled a peculiar function of a communicative channel of inter-generation transmission of the ethnic culture of the people, and the active bearer of folklore traditions, the sage, the poet, the song creator and performer (*dzheguaklue*) enjoying indisputable authority and genuine love in society, who held the shikapshina in his hand, identified the inherently valued folk culture and its social status. The shikapshina was used both as a solo and an ensemble instrument in the genres of instrumental and dance music, and was also capable of accompanying ritual, epical (Nart), historical-heroic songs; for the most part the shikapshina was concordant with lamentation songs and purifying songs.

Keywords: ethnic culture, the Adyghes (Circassians), musical instruments of the Adyghes, the shikapshina as a type of bowed-necked lutes.

For citation: Ashkhotov Beslan G. The Shikapshina as a National Symbol of the Culture of the Adyghes (Circassians). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 97–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.097-105.

Б. Г. АШХОТОВ*Северо-Кавказский государственный институт искусств
г. Нальчик, Россия
ORCID: 0000-0003-0525-8898, bashkhotov@mail.ru*

Шикапшина как национальный символ культуры адыгов (черкесов)

В статье рассматривается история бытования народного музыкального хордофона *шикапшины* (группа смычковых шейковых лютней). Показаны функциональная роль и значение инструмента в традиционной культуре адыгов, процесс возрождения и этапы модернизации в меняющихся социокультурных условиях XIX–XX веков. Сфера участия шикапшины в жизни и судьбе народа в прошлом была многогранной. Инструмент являлся своеобразным коммуникативным каналом межпоколенной трансмиссии этнической культуры. Активный носитель фольклорных традиций, мудрец, поэт, песнотворец и исполнитель (*джэгуаклуэ*) на шикапшине пользовался в социуме непререкаемым авторитетом и искренней любовью, отождествляя самоценную народную культуру и её общественный статус. Шикапшина применялась как сольно, так и в ансамбле в жанрах инструментальной и танцевальной музыки, могла сопровождать обрядовые, эпические (нартские), историко-героические песни. В большей степени шикапшина созвучна песням-сетованиям и очистительным песням.

Ключевые слова: этническая культура, адыги (черкесы), музыкальные инструменты адыгов, шикапшина как тип смычковых шейковых лютней.

Для цитирования: Ашхотов Б. Г. Шикапшина как национальный символ культуры адыгов (черкесов) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 97–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.097-105.

* Translated by Dr. Anton Rovner.

On the picturesque expanses of the Caucasus, ranging from the Black Sea coasts to the Caucasus mountains and the basins of the Kuban and Malka Rivers, from the earliest times there have lived a large number of peoples who have spoken different dialects of the same language, and have called themselves the Adyghe. Next to them live the Abkhazians, who similarly to the Adyghe are the indigenous peoples of the Caucasus. According to linguists, the Adyghe and the Abkhazians comprise a single group in terms of their languages – the Adyghe-Abkhazian group within the overall family of the Caucasian languages. From the times of Ancient Greece, the forefathers of the Adyghe were named in various ways: *Maetotae*, *Sinds*, *Kerkets*, *Zikhs* and *Kasogs*. Starting with Herodotus and Strabo, history has preserved information about the places of their abodes and about certain traits of their characters: “When you swim across the Bosphorus, you will find Sinds there...” [7, p. 16], “Kerkets who commit any kind of crime are removed from sacred service” [9, p. 56]. From the times of the late Middle Ages the Adyghe had already been called *Circassians*, especially in the West, up to the present time. Franciscan monk Wilhelm de Rubrouck testified in 1253: “To the south from us there were the greatest mountains, on the sides of which, to the direction of the desert, Circassians and Alans live... who confess the Christian belief and up till now struggle against the Tatars...” [6, p. 36]. Towards the end of the Caucasian war in the 1860s 12 Adyghe tribes had remained in the Caucasus (the Kabardinians, Bzhedugs, Temirgoeys, Shapsugs, Abzakhs, Beslanians, etc.). At the present time the Adyghe live dispersed in three administrative territories of the Northern Caucasus: the Kabardino-Balkar Republic (the Kabardinians), the Karachaevo-Circassian Republic (the Circassians) and the Republic of Adygheia (the Adygheans).



Photo 1. The Aushiger Village (Kabardino-Balkaria), near which is located the grave-mound of the legendary hero of the folk song “Andemirkhan”



Photo 2. The hero of the epos “Narty” Ashamez

The centuries-long history of the Adyghe testifies of the axiological achievements of the people of civilizational significance. These were the Maikop and Koban archeological cultures, the grave mounds of which have preserved the artifacts from the 3rd to the 1st millennia BC: the megalithic monuments (the dolmens); the heroic epos “Narty”; the code of unwritten laws and rules (the common laws – *adygé habzê*); the social institutions (hospitality, patronage, atay, horsemanship, etc.). In the conditions of the lack of their own statehood, the latter provided self-regulation and self-development of the people, the territorial integrity and preservation of their culture. The high specimens of civilizational achievements may also include the Kabardinian horse – one of the most ancient breeds (as the result of selection the Anglo-Kabardinian horse received worldwide fame in the 1960s); the special structure of the solo-and-group singing; the *cherkesska* as an original form of male outer garments, etc.

The present article is devoted to one of the relicts of the Adyghe traditional culture, the *shikapshina*, presenting a semantic dominant of musical thinking marked by the timbre-intonation model and an example of ethnic audition (Izaliy Zemtsovsky), which has become the national symbol of the people.

The range of musical instruments of the Adyghe was presented by a diversity of musical instruments, including winds, strings and percussion instruments. The origins of some of them are endowed with mythological content. Thus, the heroic epos “Narty” (the 2nd millennium BC) recounts of the birth of the *kamyl*, presenting a brand of vertical flutes. The protagonist of the epos, the patron of cattle and forests Ashamez was resting one day, and he woke up from captivating sounds. He saw a broken tree,

on which the core of one of the branches was eaten by worms. From the resultant apertures sounds were emitted, which drew Ashamez's attention to a great degree. Having pruned the branch, he adjusted it to the form of a musical instrument, one end of which was painted in white, and the other – in black. When he blew into the white end, all the surrounding things were transfigured, reflecting in the fertility of the land and the increase of offspring of cattle, and when he blew into the other end – it resulted in natural disasters and hunger.



Photo 3. A collection of ancient shikapshinas.
National Museum of Regional History (Nalchik)

The names of the musical instruments of the Adyghe in most cases contain the root *pshina* (*pshiné*), interpreted by folk terminology as a musical instrument, whereas the specifying word of the variety of instruments indicates either on an important detail of its construction, or on the means of its sound-production, or on its characteristic outer contours. Some of the instruments have indications which disclose the characteristic sound, a means of sound-production or the materials they are manufactured from. For example, the *lepepshiné* (the – *pshiné* for fingers is a plucked string instrument), the *pshinedyk' uak' ué* (a type of angle harp), the *pshinek' eb* (the *k' eb* is a pumpkin, a *pshiné* of a roundish form), the *pkh' etslych* (resoundingly hit wooden plates), the *k' amyl* (*kamyl*), the *bzh' amiy* (manufactured from horns of large horned cattle, the *bzh' é*, i.e. horn), etc.

The gender-based allocation of instrumental performance was determined by the mental particularities of the Adyghe patriarchal society. In this connection in traditional everyday life, as

in the song legacy, the practice of playing musical instruments and the right of its social manifestation was for the most part the prerogative of men. Performance on musical instruments by women was limited to the frameworks of the family circle.

Musical instruments were widely used in many spheres of the Adyghe traditional culture, carrying out soloist and ensemble functions. A mixed ensemble of instruments could be varied and bore the spontaneous character of its contingent. This depended on concrete situations, the time and place of the artistic self-expression, and also on the presence in the singers' ensemble of an experienced instrumentalist skilled at playing any particular instrument and the preservation of any separately taken local tradition. The solo and ensemble instrumental performance practice allowed for the inclusion into the playing of the musicians of unison choral accompaniment in the form of short rhythmicized refrain-like phrases, performed by men, including the instrumentalists themselves.

The distinguishable side of the folk music of the Adyghe is the autonomous coexistence of vocal-choral and instrumental music-making, which predetermines the non-mandatory participation of the instrument in the process of singing. This is chiefly connected with the solo-and-group performance, where in the declamatory melodicism of the soloist the structural-organizing and mode-regulating functions are performed by the bourdon male chorus. The statistical data of the documented specimens of the socially relevant genres (epic, historical-heroic, and lyrical-epic songs) confirm the inclusion of the instrumental stratum, limited to the participation of the shikapshina, in only one fifth of the documented song examples.

At the same time the sound of instruments was frequently used in the solo and polyphonic song genres. In the mythological chants addressed to various benefactors, and also in the ritual songs of the yearly cycles (the shepherds' tunes for bringing out the flock, putting the sheep to sleep, signaling calls of notification, etc.) the instrumental participation, usually on woodwind instruments, has been preserved. In the wedding cycle the song genres were frequently accompanied by playing on string instruments, not to mention the large body of dance melodies.

Instrumental music was used in an extra-curricular manner in some genres not typical for it, connected with the process of work, for example, in the songs of plowmen – the *vaklué uered* (*vaklué* –

to plow, *uered* – song). Our attention is also drawn by the fact placed on record of accompaniment on the shikapshina in an Arob song. Here the choice of the instrument is not perceived to be an accidental one, since its timbre sound, concordant with the human voice, corresponded with the atmosphere of profound reflection and character of the meditative song of a cattle driver. In this connection a systematic character is assumed by the folk terminology defining the meanings of such songs “dzapé uered” (in Kabardinian: “song on the tip of the tooth”) the semantic translation of which is closer to the expression of “song under the tongue.”

Along with the songs for curing smallpox, the everyday life of the Adyghe included instrumental tunes employed in folk medicine. In this case the “Shchlopshchaklué” (Shchapsh) rite acquired a sacred character, when “get-togethers” of youth were organized at the bedstead of the indisposed person, and their functions were directed at the creation of an atmosphere of noisy merriment. For this aims ambivalent humor, songs and dance were brought in. Each person who attended the ritual banged on a sonorous metal object hanging on a door for the sake of frightening away evil spirits. Instrumental tunes, most often performed on the shikapshina, also sounded in the ritual. They carried the function of being timed to each form of doctoring: alleviating pain, removing a bullet, curing fractures and dislocations. The entire complex of diverse actions was directed at truncation of pain and sufferings of a male, the expression of which contradicted his metal behavior.

A preeminent example of the inseparable interaction of solo and group singing with the instrumental accompaniment is presented by the singing procession during the search of a drowned man, the *Psyheg'é* (Cry into the water). Usually the instrumental part was performed by the wind instrument, the *kamyl*. The mythological meaning of the participation of the instrument in this ritual consisted in the fact that when the compound of the vocal-instrumental ensemble approached the place where the drowned man was lying, it was particularly the instrument became silent, as if broken down with grief.

Due to the tendency of broad circulation of the harmonica in the last quarter of the 19th century into the everyday life of many of the peoples of the Caucasus, all the traditional instruments have been brought down to a secondary position, whereas some of them have disappeared irretrievably.

This phenomenon is explained by the physical characteristics of the harmonica – a brilliant and powerful sound, which holds a firm position as an accompanying instrument in folk choreography. However, in the solo and group singing of the Adyghe the harmonica has not taken root. The main reason is provided by the chordal-harmonic texture of the instrument, which contradicts the style of the Adyghe traditional singing. We must also note of such an important factor that the keyboard harmonica has not acquired its own name, so the folk terminology assigned to it the neutral term in the vocabulary of the Adyghe language, *pshina* (the musical instrument).

At that, it must be noted that the instrument, in its origins coming from a different culture, has absorbed in it the national traits of music of the oral tradition of the peoples of the Caucasus, including the special ethno-cultural traits. Thus, the various performance traditions appeared, which has given a concrete name to the instrument – the Kabardinian harmonica, the Ossetian harmonica, the Adygheian harmonica, etc. Despite the rather successful attempts at reviving the traditional musical instruments, up the present time the keyboard harmonica has preserved its active role in the culture of the peoples of the Caucasus.

At the same time, it is important to state that due to the well-known bearers of the folklore tradition especially revered by the people, the shikapshina, which was the closest to the spirit of culture and was a favorite of the people, has not disappeared. They were Elmurza Shaozhev and Khasan Khavpachev (Kabardino-Balkaria), Aslambech and Tembot Chich (Adygheia), Cherim Patov (Karachayevo-Circassia), Ibrahim Dzhamirze and Indris Naguchev (the Krasnodar Region) and Lazar Derbitov (the Stavropol Region). Notwithstanding the complete influence of the harmonica on the musical traditions of the Adyghe, these people and many others were able to transmit to succeeding generations the traditional form of folklore performance on the shikapshina, having left thousands of recordings of enduring value.

Thus, in the Adyghe ethnic culture the predominant position has always been taken by the *shikapshina*, which pertains to a group of bowed stringed necked lutes. This type of instruments is broadly circulated among the peoples of the Northern Caucasus with similar features of construction, manner of performance and expressive capabilities: among the Balkarians and Karachayevians it is the *kyl-kobuz*, among the Abkhazians it is the *a-p'yartsa*,

among the Ossetians it is the *kissyn-fandyr*, and among the Chechens it is the *atukh-pandur*.

The *kunatskaya*, which was the guest house or guest room, serving also as the arena of demonstration of cultural values, contained an honorary place on which the shikapshina hung, on which not only a guest of the house, but also any chance traveler or fellow-villager could play upon desire. It was the *kunatskaya* in particular, as one of the sacred spaces of the developmental site of ethnic culture, and the shikapshina with its chamber sound, presenting the aesthetic ideal of the auditory spectrum in the traditional culture of the Adyghe, corresponded to the atmosphere of concentrated solemnity and calm interchange of various types of information. When people entered the *kunatskaya*, to express their respect to the guest, a friendly atmosphere was established there. At that, epic narrations about glorious heroes were performed, as well as majestic songs about recent historical events and dramatic lamentation songs. This is how the creative act was carried out, which involved the participation of all those present in verbal eloquence and vocal-instrumental and dance performance. In all of these events the shikapshina was involved in the most active participation, accompanying songs or effervescent dance, during the course of which the shikapshina was joined by the percussion instrument, the *pkhatsich* (a kind of ratchet) and active hand clapping, which created a single energetic space, into which all those present were involved. In other words, in everything which took place in the *kunatskaya* one of the characteristic features of the social activation of the folk musical instruments in the life of the ethnos was activated.

The shikapshina could be kept in each house, as a particular kind of “visiting card,” reflecting the attitude of the master of the house to the values of his culture. Ethnographers assert that the shikapshina was the favorite instrument of the noblemen, and if any one of them was able to play the instrument, his pertaining to this social category was not subjected to any doubt. The English traveler James Bell remembers in his travel notes in the Caucasus how once he came into the house of a well-born person, where he saw an elderly prince teaching his grandson how to play the shikapshina [5, p. 341]. This fact may bear witness that the system of education in the Adyghe society presumed the indispensable ability to play a musical instrument, and particularly the shikapshina.

The Adyghe active bearers of the folk music heritage (the *dzheguaklué*, who are the players,

songwriters and narrators) likewise never parted with it. During its countless travels in settlements, including other ethnic territories, accompanying warriors in their campaigns and being present in various military clashes, the shikapshina hung from their waists, taking the place of their daggers. All the facts and images observed by them were imprinted in the grandiose heroic songs and lamentation songs in honor of the slain heroes, accompanied by this instrument.

A semantic meaning was also present in the raw material from which the shikapshina was made – these were noble species of wood – pear-trees, walnut-trees and maple trees, the structure of which was distinct for the softness of their wood substance, which gave ease both to the work of the master and the supple expressivity of the forms of the details made of it. In olden times preference was given to the pear tree (“the Circassian bergamot”), which contained a special sacred character in itself. In the worldview perceptions of the Adyghe, this tree, in particular, was an object of worship as the Tree of Life, which symbolized fertility and renewal.

Thereby, the like facts from the previous lives of the Adyghe bore witness of the high social status of the shikapshina, which concentrated in itself the value-based content of spiritual heritage – the musical symbol of national culture and pride of the people. In this sense of special interest are the texts of the folk songs, in which the hero in the most dramatic moments of his life finds support and recumbence in the magic power of the folk instrument, capable of cathartic cleansing. Thus, in the lyrical-epical songs (“The Lamentations of Martin the Brave,” “The Lamentations of Nartug,” etc.) the valiant knight, previously tormented by undeserved accusations in his address, speaks from the first person: “Soon I shall die – I say, – so I am playing the old Adyghe shikapshina.”

Frequently in the folk instrumental practice one may encounter attempts at perfection of traditional musical instruments. It is known that Vasily Andreyev perfected the balalaika with the aim of a more effective sound and the inclusion of it into the orbit of ensemble music-making. As a result, the balalaika achieved a high professional level in its development. But, at the same time, the balalaika has left behind it the symbolic sign of belonging to the Russian culture. It is possible to cite the origin of the harmonica in the early 19th century in Germany (one of the hypotheses) as an artificial musical tool and its unprecedented circulation

throughout the entire planet. Notwithstanding the relatively short period of time, it has transformed, due to its functional duties, into the significance of a national instrument, and then, having modernized, has achieved the status of a high class professional instrument. A similar path was also traversed by the Caucasus keyboard harmonica in the culture of most of the peoples of the Caucasus. shikapshina

The Adyghe shikapshina has also been subjected to constructive alterations. Having emerged in the distant past, it functioned for many years as a two-stringed instrument. Sound generation on the shikapshina was carried out by means of an arched bow on extended hairs from horses' tails, which is what directly determined its complexly composite name (shikapshiné: *shi* – horse, *k'é* – tail, *pshiné* – musical instrument). The frequency of the sound oscillations and the timbre coloration of the instrument was formed within its wooden body. However, there may have been other samples as well. Sergei Taneyev, who visited the Caucasus at the end of the 19th century, conveyed the words by the Balkar enlightener Ismail Urusbiyev that “its upper soundboard was previously made of rams' skin, and now it is made of wood” [12, p. 197].

Gradually the hair was replaced by animals' guts, for the sake of achieving a more qualified sound, and this resulted in a brighter and more lucid sound generation, while the body of the instrument made entirely out of wood of various configuration broadened the acoustical capabilities, and the shikapshina, generally speaking, acquired a more attractive aesthetical appearance. In the 1920s another fact of the alteration of the construction of the shikapshina was placed on record. According to the testimony of the French aristocrat Thebou de Marigny, who served in Russia from 1837 to 1839, writes: “I was a witness to several dances, which were performed accompanied by the sounds of a sort of violin with three strings...” [13, p. 114].

Starting from the 1930s there emerged a more intensive stage of reconstruction of the shikapshina. First Elmurza Shaozhev (1898–1971), a well-known performer on the instrument and preserver of performing traditions, was invited to the republican radio, where an instrumental trio was created. Besides Shaozhev, was comprised

of the legendary musicians, Kuratsa Kashirgov (harmonica) and Tanakhum Ashurov (zurna).

The harmonica and the zurna were distinct for their noticeable dynamic range and a greater range of sound, which extended the capabilities of the shikapshina. For this reason, Shaozhev, having in mind the aim of achieving a harmonious sound balance in the trio, chooses the variety of the three-stringed instrument, thereby having firmly consolidated it in the living folkloristic practice. Subsequently, he was also the initiator of the addition of the fourth string to the instrument. The same period also featured the replacement of gut strings for steel strings, which was carried out by the virtuoso performer on the shikapshina and its manufacturer, Khasan Khavpachev, who has left hundreds of recordings of instrumental music and young students. Such alterations in the construction of the shikapshina have been accepted with good grace by folk musicians, and have been firmly consolidated in the characteristic features of the instrument up to the present day.

V. G. Oiberman, a specialist in musical instruments and their manufacturer worked in Kabardino-Balkaria during the time period from the 1960s to the 1980s, and he had an immense amount of experience of restoration of traditional instruments of the various peoples of Russia. Having studied archival materials and museum artefacts and, thereby, having prepared a scholarly base, he began to restore the string instruments of the Adyghe, improving their acoustic possibilities. As the result of this longstanding and fruitful work, having made string instruments of diverse sizes, Oiberman was conducive to the establishment of the first national orchestra “Bzh'amiy,” as well as other ensembles.

It is also necessary to mention the merits of the remarkable master of manufacture of the shikapshina, performer and pedagogue Zamudin Guchev (Republic of Adygheia), who opened up a museum-workshop.

Adhering to the practice of the past, Guchev has preserved the initial form of the instrument and the traditions of its performance, cultivating the two-stringed shikapshina out of principle. He also founded in the city of Maikop the specialized Republican Children's School for the Arts, where



Photo 4. The outstanding performer on the shikapshina Elmurza Shaozhev (1898–1971)



the musical instruction is carried out solely on the national Adyghe instruments.



Photo 5. Pupils of pedagogue, performer and master Zamudin Guhev (Republican Children's School for the Arts, the city of Maikop)

In 2014 on the base of the four-stringed shikapshina a new variety of the instrument was created, with six strings. A well-directed working name for it was given by composer Jabrail Haupa – the *pshynebzykh* – a pshina with six voices. The creator of the essentially new instrument was a young musician with a university-level education, the well-known performer on the shikapshina, pedagogue and manufacturer of the instrument, Zuber Evazov.

In the conditions of the broad revival of the traditional musical instruments of the Adyghe during the last few decades, the shikapshina has already found its definite niche at the levels of elementary, intermediate and higher professional education. The lengthy contemplations and artistic search of the young master have brought him to the decisive step of transformation of the shikapshina, which in his opinion meets its present-day needs in both solo and ensemble performance. The pshinabzykh has preserved its hereditary connection with the shikapshina: likewise, it pertains to the family of bowed string instruments, the form of the contact of the instrument with the performer (gripping it between the legs), and the main features of performance are identical in the two instruments. The new qualities of the instrument include: a considerable broadening of the pitch range,

the noticeable range of the resonating body and fingerboard, while its timbre has achieved a softer chest character. The creator of the instrument, Evazov himself says: "...while technical passages can be played much more conveniently on the four-stringed shikapshina, lyrical melodies sound much more expressive on its six-stringed variety."

The pshinabzykh is presently at the stage of its formation, and only time will show what possibilities it is still concealing. Its firm consolidation on various levels of performance, including folk performance practice, will make it possible to clarify the classificatory accessory of the pshinabzykh, which is genetically connected with the shikapshina.

Such is, briefly, the history of the Adyghe shikapshina, its functional role and significance in ethnic culture, its revival and the stages of its modernization in the new sociocultural conditions. The most significant ethno-organologist of contemporaneity Igor Matsievsky justly highlights the circulation of the form of bourdon polyphony in the musical thinking of the Caucasus peoples, naming one of the important reasons for such interaction – "the presence of bourdon-based musical instruments (of the type of the *shikapshina*), undoubtedly, presents a serious generating factor" [8, p. 105].



Photo 6. Zuber Evazov, pedagogue, performer and manufacturer (city of Nalchik)



Photo 7. Pshinabzykh (6-stringed shikapshina). Master Zuber Evazov, the city of Nalchik)

REFERENCES

1. Ashkhotov B. G. The Unfading Values of Traditional Culture. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2014. No. 3 (16), pp. 25–29.
2. Ashkhotov B. G. On the Ontological Foundations of the Adyghe Genre of Nart Pshinatley. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2010. No. 1 (6), pp. 41–49.
3. Ashkhotov B. G. Traditsionnaya kul'tura i tsivilizatsiya. Istoricheskiy rakurs oppozitsionnogo rassmotreniya [Traditional Culture and Civilization: The Historical Perspective of an Oppositionary View]. *Sotsiokul'turnye problemy kavkazskogo regiona v kontekste globalizatsii: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 14–16 maya 2007 g.* [The Sociocultural Issues of the Caucasus Region in the Context of Globalization: Proceedings of the Russian Scholarly and Practical Conference May 14–16, 2007]. Nalchik, 2007, pp. 98–107.
4. Ashkhotov B. G. Formy i funktsii vzaimodeystviya pesennogo tvorchestva i instrumental'noy muzyki [Forms and Functions of Interaction of Song Creativity and Instrumental Music]. Ashkhotov B. G. *Adygskoe narodnoe mnogogolosie: fenomen podvizhnogo burdona* [Adyghe Folk Polyphony: the Phenomenon of a Mobile Bourdon]. Saarbrücken, Deutschland: Palmarium Academic Publishing, 2015. 453 p.
5. Bell Dzh. Dnevnik prebyvaniya v Cherkesii v techenie 1837, 1838, 1839 gg. [Bell J. Diary of My Sojourn in Circassia During 1837, 1838 and 1839]. *Adygi, balkartsy i karachaevtsy v izvestiyakh evropeyskikh avtorov XIII–XIX vv.* [The Adyghes, Balkars and Karachayans in the Reports by European Authors from the 13th to the 19th Centuries]. Edited by V. K. Gardanov. Nalchik, 1974, pp. 329–352.
6. Vil'gel'm de Rubruk. Puteshestvie v vostochnye strany Vil'gel'ma de Rubruk v leto blagosti [Wilhelm de Rubrouck. Journey to the Eastern Countries of Wilhelm de Rubrouck in the Years of Goodness]. *Adygi, balkartsy i karachaevtsy v izvestiyakh evropeyskikh avtorov XIII–XIX vv.* [The Adyghes, Balkars and Karachayans in the Reports by European Authors from the 13th to the 19th Centuries]. Edited by V. K. Gardanov. Nalchik, 1974, pp. 329–352.
7. Gellanik Mitilenskiy. O narodakh [Hellanicus of Mytilene. About Peoples]. *Antichnye istochniki o Severnom Kavkaze* [Ancient Sources about the North Caucasus]. Compiled by B. M. Atalikov. Nalchik, 1990, p. 16.
8. Matsievskiy I. V. Adygskoe narodnoe mnogogolosie (Ob issledovanii B. G. Ashkhotova) [Adyghe Folk Polyphony (About the Study of B. G. Ashkhotov)]. Matsievskiy I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. Volume 2. St. Petersburg, 2013, pp. 103–108.
9. Nikolai Damasskiy. Svod strannykh zakonov [Nicolaus Damascenus. A Code of Strange Laws]. *Antichnye istochniki o Severnom Kavkaze* [Ancient Sources about the North Caucasus]. Compiled by B. M. Atalikov. Nalchik, 1990, p. 56.
10. Rudichenko T. S. Traditional Musical Culture in the Modern World. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 2 (13), pp. 23–28.
11. Sokolova A. N. *Traditsionnaya instrumental'naya kul'tura zapadnykh adygov: sistemno-tipologicheskoe issledovanie: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Traditional Instrumental Culture of the Western Adyghes: a Systemic-Typological Study: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 2006. 41 p.
12. Taneev S. I. O muzyke gorskikh tatar [About the Music of Mountain Tatars]. *Pamyati S. I. Taneeva* [In Memoriam Sergei Taneyev]. Moscow: Muzgiz, 1947, pp. 195–211.
13. Thebu de Marin'i E. *Poezdki v Cherkesiyu* [Taitbout de Marigny E. Trips to Circassia]. Compiled and translated from the French by C. A. Malbakhov. Nalchik: Ehl-Fa, 2006. 208 p.
14. Kharaeva F. F. *Traditsionnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka adygov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Traditional Musical Instruments and Instrumental Music of the Circassians: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 29 p.
15. Khashba I. M. *Abkhazskie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Abkhaz Folk Musical Instruments]. Suhumi: Alashara, 1967, 239 p.
16. Shu Sh. Adygskie narodnye muzykal'nye instrumenty [Circassian Folk Musical Instruments]. *Kul'tura i byt adygov* [The Culture and Way of Life of the Circassians]. Issue 1. Maykop, 1977. 158 p.
17. Jordania Joseph M. *Who Asked the Fust Question? Origins of Human Choral polyphony, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi state University, International Research for Traditional Polyphony. Tbilisi, 2006, pp. 134–142.
18. Sokolova A. Zhu – Vocal Part of Adyghe Traditional Instrumental Polyphony. *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony*. Ed. by R. Tzurtzumia, J. Jordania. Tbilisi, 2010, pp. 267–291.

About the author:

Beslan G. Ashkhotov, Dr.Sci. (Arts), Pro-Rector for Studies, Professor at the Music History and Theory Department, Northern-Caucasus State Institute of Arts (360000, Nalchik, Russia),
ORCID 0000-0003-0525-8898, bashkhotov@mail.ru



ЛИТЕРАТУРА



1. Ашхотов Б. Г. Немеркнущие ценности традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3 (16). С. 25–29.
2. Ашхотов Б. Г. Об онтологических основаниях адыгских нартских пшинатлей // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 41–49.
3. Ашхотов Б. Г. Традиционная культура и цивилизация. Исторический ракурс оппозиционного рассмотрения // Социокультурные проблемы кавказского региона в контексте глобализации: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Нальчик, 2007. С. 98–107.
4. Ашхотов Б. Г. Формы и функции взаимодействия песенного творчества и инструментальной музыки // Ашхотов Б. Г. Адыгское народное многоголосие: феномен подвижного бурдонного многоголосия: монография. Saarbrücken, Deutschland: Palmarium Academic Publishing, 2015. 453 p.
5. Белл Дж. Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837, 1838, 1839 гг. // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / общ. ред. В. К. Гарданова. Нальчик, 1974. С. 329–352.
6. Вильгельм де Рубрук. Путешествие в восточные страны Вильгельма де Рубрука в лето благодати // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / общ. ред. В. К. Гарданова. Нальчик, 1974. С. 16–29.
7. Гелланик Митиленский. О народах // Античные источники о Северном Кавказе / сост. Б. М. Аталиков. Нальчик, 1990. С. 16.
8. Мациевский И. В. Адыгское народное многоголосие (об исследовании Б. Г. Ашхотова) // Мациевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. С. 103–108.
9. Николай Дамасский. Свод странных законов // Античные источники о Северном Кавказе / сост. Б. М. Аталиков. Нальчик, 1990. С. 56.
10. Рудиченко Т. С. Традиционная музыкальная культура в современном мире // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 23–28.
11. Соколова А. Н. Традиционная инструментальная культура западных адыгов: системно-типологическое исследование: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2006. 41 с.
12. Танеев С. И. О музыке горских татар // Памяти С. И. Танеева. М., 1947. С. 195–211.
13. Тэтбу де Мариньи Э. Поездки в Черкесию / сост. и пер. с фр. К. А. Мальбахова. Нальчик: Эль-Фа, 2006, 208 с.
14. Хараева Ф. Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 29 с.
15. Хашба И. М. Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми: Алашара, 1967, 239 с.
16. Шу Ш. Адыгские народные музыкальные инструменты // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1977. Вып. 1. С. 158.
17. Jordania, Joseph M. Who Asked the Fust Question? Origins of Human Choral Polyphony, Intelligence, Language and Speech. Tbilisi state University, International Research for Traditional Polyphony. Tbilisi, 2006, pp. 134–142.
18. Sokolova A. Zhu – Vocal Part of Adyghe Traditional Instrumental Polyphony // The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony / Ed. by R. Tzurtsumia, J. Jordania. Tbilisi, 2010, pp. 267–291.

Об авторе:

Ашхотов Беслан Галимович, доктор искусствоведения, проректор по учебной работе, профессор кафедры истории и теории музыки, Северо-Кавказский государственный институт искусств (360000, г. Нальчик, Россия), **ORCID 0000-0003-0525-8898**, bashkhotov@mail.ru



GALINA V. MAYAROVSKAYA, DARIA G. RODIONOVA*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia**ORCID: 0000-0002-5876-9264, majar@bk.ru**ORCID: 0000-0002-6373-6547, sunshila@yandex.ru***The Russian Gnesins' Academy of Music
as a Foundational Methodological Center for Development
of Education in the Sphere of Culture and Art***

The article is devoted to the relevant problem of meeting the strategic challenges of artistic education determined by Russian state documents. A foundation for the existing system is the early professionalization of the students, which is connected in the tightest way with an active involvement of the most gifted children with art and creativity. As practice shows, the achievement of success requires the traversal of a lengthy path of education, beginning with the music school and continuing it on the middle level – the musical college and then the institute for higher education.

Of special significance in this process is the methodological provision of the process of education and upbringing. From 1962 to 1991 the Ministry of Culture of the USSR had an affiliate branch which was the Soviet Methodological Cabinet for Educational Institutions for the Arts and Culture. Parallel with this in the 1980s activities were carried out by the Republic's Methodological Cabinet affiliated with the Ministry of Culture of the RSFSR, where the leaders of the scholarly-methodic sections were representatives of the Gnesins' Musical Pedagogical Institute (presently the Russian Gnesins' Academy of Music).

Presently on the basis of the Russian Gnesins' Academy of Music there exists a Center for In-Service Education and Retraining of Employees of Culture and Art. Within the structure of the academy the Federal Resource Methodological Center for Development of Education within the Sphere of Culture and Art was established, the main task of which was the preservation and development of the unique three-level educational system of "music school – music college – institute of higher education," provision of methodological and consultative aid for educational institutions and the advancement of the quality of education.

Keywords: the cultural polity of the Ministry of Culture of the Russian Federation, musical education, methodological center, Russian Gnesins' Academy of Music.

For citation: Mayarovskaya Galina V., Rodionova Daria G. The Russian Gnesins' Academy of Music as a Foundational Methodological Center for Development of Education in the Sphere of Culture and Art. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 106–110. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.106-110.

Г. В. МАЯРОВСКАЯ, Д. Г. РОДИОНОВА*Российская академия музыки им. Гнесиных, г. Москва, Россия**ORCID: 0000-0002-5876-9264, majar@bk.ru**ORCID: 0000-0002-6373-6547, sunshila@yandex.ru***Российская академия музыки имени Гнесиных
как базовый методический центр развития образования
в сфере культуры и искусства**

Статья посвящена актуальной проблеме решения стратегических задач художественного образования, определённых российскими государственными документами. Фундаментом сложившейся системы является ранняя профессионализация обучающихся, теснейшим образом связанная с активным приобщением наиболее одарённых детей к искусству и творчеству. Как показывает практика, для достижения успеха необходимо

* Translated by Dr. Anton Rovner.

пройти долгий путь обучения, начиная от музыкальной школы, с продолжением его в среднем звене – училище – и высшем учебном заведении.

Особое значение в этом процессе играет методическое обеспечение учебно-воспитательного процесса. С 1962 по 1991 год при Министерстве культуры СССР работал Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. Параллельно с ним в 1980-е годы осуществлял деятельность Республиканский методический кабинет при Министерстве культуры РСФСР, где руководителями научно-методических секций музыкального образования являлись представители Музыкально-педагогического института (ныне Российская академия музыки) имени Гнесиных.

Сегодня на базе Российской академии музыки имени Гнесиных работает Центр повышения квалификации и переподготовки работников культуры и искусства. В структуре академии открыт Федеральный ресурсный методический центр развития образования в сфере культуры и искусства, основная задача которого – сохранение и развитие уникальной трёхступенчатой системы музыкального образования «школа–училище–вуз», оказание методической и консультативной помощи учебным заведениям, повышение качества образования.

Ключевые слова: культурная политика Министерства культуры Российской Федерации, музыкальное образование, методический центр, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Для цитирования: Маяровская Г. В., Родионова Д. Г. Российская академия музыки имени Гнесиных как базовый методический центр развития образования в сфере культуры и искусства // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 106–110. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.106-110.

On February 29, 2016 a Decree of the government of the Russian Federation No. 326 implemented the “Strategy of the State Cultural Policy for the Period until 2030.” This document of perspective planning of the development of culture and art was presented as an “inter-route phenomenon,” which covered all the types and directions of sociocultural activities, science, art, inter-ethnic and international interaction, cooperation, as well as education, upbringing of the population of the country and development of the growing generation.

Already in the Decree of the President of the Russian Federation from February 24, 2014 No. 808 it was noted that during the 250 years of the existence of Russian education in the sphere of the arts a unique system of professional preparation of artistic personnel has been created. At its core lies the principle of continuity of professional education from the age of five or six to the advanced level of undergoing all stages of intermediate and advanced education. The accessibility of education in children’s musical and artistic circles, choreographic circles and studios has not only made it possible for children to attend them *en masse*, but also assisted pedagogues in bringing to the front especially gifted pupils and providing for their farther professional education regardless of their social position or place of dwelling [5]. This system of professional preparation of artistic workers has been acknowledged on an official level as a part of our cultural heritage and has been a decisive factor securing for Russia one of the primary positions in

the world as a great cultural dominion. Our authority in the sphere of music, theater, ballet and other arts has virtually become a pivot for the image of Russia and continues to remain such up to the present day. What people think of us from Alaska to Australia is in many ways the result of their becoming familiar with the great Russian culture and a token of their respect for it.

In order for us to preserve our high international status, it is necessary, keeping in consideration the experience of previous generations, to provide for a further perfection of the entire system of artistic education, since it is education in particular which creates the foundation for the strategic development of culture and art, gradually acquainting each pupil in schools for the arts, musical colleges and institutions of higher education with the genuine values of the Russian civilization, endowing future musicians with patriotic feelings, aesthetical perceptions, tastes, ideals...

The foundation of the system of artistic education is formed by the aspiration towards professionalization, beginning from an early age, which must be infused already in the children’s schools for the arts. The essence of their activities is geared on active immersion of each child into the world of the beautiful and sublime, the selection of the most gifted children and assistance in their formation and development. The artists formed by children’s schools for the arts include virtually all of our outstanding cultural activists, – among them, pianist Denis Matsuyev, conductor Vladimir

Yurovsky and singer Anna Netrebko. They also include ballet artists Ulyana Lopatkina, Diana Vishneva and Svetlana Zakharova – after all, pupils are accepted to choreographic colleges while still being children, at the age of 10. Let us also not forget Russian popular music, so beloved by the people: their representatives, from Alla Pugacheva to Dima Bilan and Valeria, have passed through our music schools. Even the recent participants of the competition “Eurovision” – the Moldovan artists, laureates of the 2017 contest – have also been formed by the Russian system of musical education.

At the core of this system there exists a unique methodology which guides a gifted child from the first steps in art to realize himself or herself as a young professional, which presents the basis of this entire system. This same approach makes it possible to educate an average professional stratum, i.e., possibly, not as much the future stars themselves as those who would educate the future stars, as well as their auditorium, this whole army of “talents and admirers.” The merit of this type of methodology consists in the fact that the performers are able to work not only with uncommonly gifted children, but also simply with capable and motivated youngsters, and to open up the doors to the profession to them.

A lot has been done during the years of the Soviet regime so that the methodological equipment of our education remained on a high level, the result of which was that the tutorial manuals, as well as the achievements of the best teachers were the domain of the entire community of pedagogues in all the regions of the country. In 1962 in affiliation with the Ministry of Culture of the USSR the Soviet Methodological Cabinet for Educational Institutions for the Arts and Culture was created, which existed until 1991; parallel with this the Republic’s Methodological Cabinet for Educational Institutions for the Arts and Culture, affiliated with the Ministry of Culture of the USSR had carried out its activities. Prior to that, back in 1970 the scholarly-methodological sections were created. The leaders for almost all the sections of the Scholarly-Methodological Council for Musical Education were chosen among the representatives of the Gnesins’ Musical-Pedagogical Institute, which included soloist of the Bolshoi Theater Natalia Shpiller and director of the Choral Cappella of Russia Alexander Yurlov. The Department of Pedagogy and Methodology continues successfully to work in the Institute. The most important thing was that in the system of the Ministry of Culture of Russia virtually in all the regions of the country there were so-called

methodological cabinets functioning, which were engaged in methodological provisions and assistance to pedagogues and the schools for the arts. As the result of their activities our education in the sphere of art was given constant support and worked effectively.

The situation which emerged in the early 1990s had a negative influence on the functioning of children’s schools for the arts and on the system of their methodological provision. Thus, according to the statistics from 2014 the tutorial-methodological centers functioned only in 52 regions of the Russian Federation, which amounted to only slightly more than half, or 61% of the country.

In eight of the districts of the Russian Federation the tutorial-methodological service was completely absent, whereas in 25 regions it was presented in the form of structural subdivisions of educational institutions and institutions of culture.

This fact confirms the existence of basic problems which are in need of solution. It is not by chance that they have found reflection in the state-provided documents – “The Strategy of the State Cultural Policy for the Period up to 2030” and “The Foundations of the State Cultural Policy.”

The aforementioned problems include, first of all, the following:

- a deficit in the provincial regions of employees in the sphere of the arts, most notably, orchestral musicians, directors of artistic musical ensembles and ballet choreographers;
- the invasion of mass culture into the children’s schools for the arts, spontaneous creations of Popular Music Vocal Departments and other methodologically unsecured directions, which hampers a value-oriented upbringing for our youth;
- cutbacks of the infrastructure of professional education, including curtailment of the quantity of children’s schools for the arts, which deteriorated the situation of the replacement and professional preparation of artistic personnel.

In connection with this during all the recent years the Ministry of Culture has been carrying out an immense job of solving the problems of children’s schools for the arts and, in particular, their methodological provision. A set of documents has been implemented, among which was the Law regarding Education, presenting the possibility for specialized schools in the spheres of the arts to work within a legal environment, as well as more localized documents, such as the “Conception of Development of Musical Education prior to 2020,” and a set of others. A great breakthrough was also

exemplified by the legislative recognition of pre-professional programs in the children's schools for the arts and separation of supplementary education into two different strata – pre-professional and generally aesthetic education.

Nevertheless, all of these efforts of the Ministry of Culture are still not capable of solving in full measure the programs identified in the state documents. These problems require more active measures, such as the creation of effective methodological provision for the educational process (this is especially relevant in the cases of musical schools and schools for the arts), i.e. the *creation of a federal resource center for strategic directions for the development of supplementary education for children*, which has direct relevance to pre-professional education in the sphere of the arts. This in particular is stipulated by the project “Accessible Supplementary Education for Children,” which was implemented on November 30, 2016 by the Presidium of the President of the Russian Federation for Strategic Development and Priority Projects. In addition, in the “Bases of the State Cultural Policy” it is marked out that it is called upon to “create the conditions for the high quality of artistic education and for those children who do not plan to become professionals.” The habit of life, the norm of the young generation must be determined by the “ability to orientate oneself freely in classical and contemporary painting, music and the other arts” [5]. It is also necessary to bear in mind those “revolutionary” changes which have taken place in the perception and mentality of the young generation: contemporary youth is the generation of the Internet and social media. In the present day there is a need for serious methodological restructuring of the programs, curriculums, and means of transmission of information – based on scholarly knowledge – in order to bring up both future professionals in the sphere of art and amateurs. There is a need for qualified methodological support, in addition, bearing the aim in mind of maximizing the cultural level of the auditorium, its spiritual and moral, aesthetical, and patriotic upbringing, so that various “adventurists of art” would not be able to impact so easily the minds of our youth, provoking it towards antisocial behavior. It is not by chance that the Ministry of Culture of the Russian Federation has set before it the goal of creating a federal methodological center on the basis of one particular state institution which possesses an immense cumulative experience of work in the present field,

a high professional status, its own infrastructure and personnel-related resources corresponding to the conditions for the solution of the arisen problems.

These requirements on the federal level have been satisfied by the Russian Gnesins' Academy of Music.

The Academy, which previously bore the name of the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute, has always been a methodological center of both the Soviet Union and the Russian Federation. Today the Academy presents a unique example of an educational institution in the sphere of the arts. It includes all the levels of musical education – from a children's school for the arts to the highest professional link, as well as all the musical specializations mastering classical and folk music, pop and jazz art, musical pedagogy, musical management and production.

Thus, in our times the Russian Gnesins' Academy of Music preises a methodological center for education in the sphere of the arts, ranking on an international level: it is officially acknowledged as a basis-oriented institution for higher education on the level of the leaders of the countries which are members of the Commonwealth of Independent States in the sphere of the art of music and musical education. In the Academy on the basis of the Department of Contemporary Mastery and Contemporary Performance there is a Department of UNESCO included. The basis of the achievements of the Academy is the aforementioned Department of Pedagogy and Methodology, which has successfully functioned from the day of the establishment of the Gnesins' Institute, as well as the Department of In-Service Education and Retraining of Employees of Culture and Art, through which hundreds of specialists have passed. It was the Gnesins' Academy in particular which, having the wish to support the system of children's schools for the arts, has established and supported ROSKI – the Institute for the Development of Education in the Spheres of Culture and the Arts, which has functioned since 2012 up to the present day. Through the Decree of the Collegiate of the Ministry of Culture of the Russian Federation from August 8, 2017 the Federal Resource Methodological Center for Development of Education in the Sphere of Culture and Art was established within the structure of the Academy. The main task of the Center is the preservation and development of the unique system of musical education “school – college – institution of higher education,” the provision of methodological and

consultative aid to educational institutions and raising the quality of education.

The establishment of the Federal Resource Methodological Center for Development of Education in the Sphere of Culture and Art has created a solid foundation for the preservation and

consolidation of the leading position of Russia as a great cultural dominion capable of implementation of the state cultural polity into life, laying a solid foundation for the continuation of our cultural identity and patriotic upbringing of children and youth.

REFERENCES

1. Arakelova A. O. "Human Resources Decide Everything." *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2010. No. 2, pp. 6–10.
2. Zorilova L. S. Belenov L. D. Modern Problems of Music Education in Russia. *Muzyka i vremya/Music and Time*. 2016. No. 3, pp. 3–5.
3. Mayarovskaya G. V. Protsess poshel [The Process Went]. *Igraem s nachala: vserossiyskaya muzykal'no-informatsionnaya gazeta* [We Play from the Beginning: the Russian Music and Information Newspaper]. 2017. August 31. URL: <http://gazetaigraem.ru/a19201708> (20.04.2018).
4. *Strategiya gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 g. ot 29 fevralya 2016 g. № 326* [The Strategy of the State Cultural Polity for the Period up to 2030 from February 29, 2016 No. 326]. URL: <http://legalacts.ru/doc/rasporjazhenie-pravitelstva-rf-ot-29022016-n-326-r/> (20.04.2018).
5. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki* [Fundamentals of State Cultural Polity]. *Ukaz Prezidenta RF ot 24 dekabrya 2014 g. № 808* [Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014 No. 808]. URL: <http://kremlin.ru/events/administration/21027> (20.04.2018).

About the authors:

Galina V. Mayarovskaya, Rector, Ph.D. (Pedagogy), Professor, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5876-9264**, majar@bk.ru

Daria G. Rodionova, Associate Professor of Producing and Management for the Performing Arts and the Department of Folk Art and Production, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-6373-6547**, sunshila@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Аракелова А. О. «Кадры решают всё» // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 6–10.
2. Зорилова Л. С., Беленов Л. Д. Современные проблемы музыкального образования в России // Музыка и время. 2016. № 3. С. 3–5.
3. Маяровская Г. В. Процесс пошёл // Играем с начала: всероссийская музыкально-информационная газета. 2017. 31 августа. URL: <http://gazetaigraem.ru/a19201708> (Дата обращения: 20.04.2018).
4. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 г. от 29 февраля 2016 г. № 326. URL: <http://legalacts.ru/doc/rasporjazhenie-pravitelstva-rf-ot-29022016-n-326-r/> (Дата обращения: 20.04.2018).
5. Основы государственной культурной политики // Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808. URL: <http://kremlin.ru/events/administration/21027> (Дата обращения: 20.04.2018).

Об авторах:

Маяровская Галина Васильевна, ректор, кандидат педагогических наук, профессор, Российская академия музыки им. Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5876-9264**, majar@bk.ru

Родионова Дарья Геннадьевна, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств факультета фольклорного искусства и продюсерства, Российская академия музыки им. Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-6373-6547**, sunshila@yandex.ru



ДУН ВАНЬ

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

ORCID: 0000-0003-4127-0931, 923522329@QQ.COM

**Фортепианные произведения
китайского композитора Ли Инхая**

В статье представлен обзор фортепианного творчества китайского композитора Ли Инхая (р. 1927). Рассматриваются особенности стиля, характерные черты музыкального языка произведений для фортепиано. Основное внимание уделяется специфике опусов Ли Инхая, которая заключается в объединении музыкальных традиций Востока и Запада. Ли Инхай заимствует композиционные приёмы народной мелодики своей страны, совмещая их с западной ладовой манерой письма и инструментальными особенностями фортепиано. Важно, что созданные им произведения не утрачивают свойственный китайской музыке национальный колорит. Благодаря этому сочинения Ли Инхая получают в Китае широкое признание, а использование современных приёмов западной музыки обеспечивает понимание и принятие их одновременно и со стороны европейской аудитории. В результате фортепианное творчество композитора пользуется широкой известностью как на родине, так и за рубежом. Автор статьи проводит аргументированный анализ его особенностей, даёт характеристику ряду произведений, демонстрирующих успешное слияние двух музыкальных культур.

Ключевые слова: музыкальная культура Китая, фортепианная музыка Китая, китайская традиционная музыка, лады китайской музыки, Ли Инхай.

Для цитирования: Дун Вань. Фортепианные произведения китайского композитора Ли Инхая // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 111–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.111-117.

DUN VAN

Russian State Pedagogical A. I. Herzen University, St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0003-4127-0931, 923522329@QQ.COM

**The Piano Compositions
of Chinese Composer Li Yinghai**

This article contains an overview of the legacy of piano works by Chinese composer Li Yinghai. The peculiarities of the style and the characteristic features of the musical language of the piano compositions are examined. Special attention is given to the principal specificity of Li Yinghai's piano music, which consists in the fact that the composer blends in his music the characteristics of the musical traditions of the East and the West. Li Yinghai adopts compositional techniques of traditional folk melodicism of his country, combining it with the Western modal-scalar structure and with the instrumental features of the piano. It is important that the compositions written by him do not lose the specific features of the national style of the Chinese music. As a result, Li Yinghai's compositions have received broad recognition in his native country. In addition, application of modern techniques of Eastern music made the composer's works understood and recognized in Europe as well. Thereby, the composer's piano works have become popular both in the China and in other countries. In view of this, this article gives a argumentative analysis of Li Yinghai's musical compositions, which demonstrate a successful blend of two musical cultures.

Keywords: the musical culture of China, the piano music of China, Chinese traditional music, the modes of Chinese music, Li Yinghai.

For citation: Dun Van. The Piano Compositions of Chinese Composer Li Yinghai. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 111–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.111-117.

Известный китайский композитор Ли Инхай посвятил свою жизнь исследованию и развитию музыки Китая. Сочетание западной композиторской техники, с одной стороны, и музыкального строя, мелодики, гармонии и национальной китайской манеры – с другой, внесло существенный вклад в развитие китайской фортепианной музыки. Композитор не только создал множество произведений, которые отличаются национальным самобытным стилевым изяществом, но и написал ряд трудов, посвящённых исследованию теоретических и практических аспектов данной музыкальной области.

В начале 1950-х годов Ли Инхай делает обработки 100 народных песен. Затем композитор отбирает 50 из них и издаёт фортепианный сборник «50 китайских народных пьес для фортепиано». Этот труд содержит народные песни из 21 региона Китая. Создание данного цикла фортепианных пьес способствовало обновлению вокальной мелодики и гармонического письма Китая. Это произошло благодаря тому, что композитор не стал слепо следовать ранним музыкальным формам народных песен, а осуществил их переработку: взяв за основу теоретические исследования ладогармонического строя народной музыки и вобрав при этом лучшее из классического музыкального наследия, Ли Инхай обновил народно-песенную традицию.

Рассмотрим как пример пьесу «Сорвать цветы тростника». Это переложение трудовой записки местности Субэй провинции Цзянсу. Оно сохранило в себе изначальный ритм песни, при этом мелодическая линия передаёт первозданный лиризм и изысканность стиля. Более того, здесь композитор адаптирует полифоническую манеру письма: мелодические линии каждого голоса взаимодополняют друг друга, одновременно сохраняя независимость. Всё это создаёт живой и свежий художественный образ народной песни.

«Шитый лотосом чехол» – фортепианное переложение народной песни провинции Шаньси. Ритмический рисунок аккомпанемента строится на движении шестнадцатых, при этом на каждую сильную долю приходится пауза. Композитор не только сохранил чистый и искренний стиль народного материала, но и привнёс песенную текучесть, а также углубил нежный и кроткий образ молодой девушки, грезящей о любви.

Ли Инхай тщательно работал с каждой народной мелодией, используя комбинацию современных композиторских приёмов и яркую фортепианную манеру, что помогло раскрыть заключённое в песнях многообразие народных музыкальных черт. Подобное сочетание вкупе с современными художественными особенностями сформировало выразительный и лаконичный музыкальный стиль музыки Ли Инхая.

В предисловии к сборнику «50 китайских народных пьес» Ли Инхай пишет: «Данный сборник в первую очередь направлен на непосредственное изучение гармонического строя народных песен и их применение в образовательном процессе. Таким образом, главная задача – предпринять попытку глубже исследовать и освоить народный лад, а также тональную систему» [10, с. 1]. В сборнике мы видим многообразие различных приёмов. Например, в пьесе № 3 «Тибетский танец» преобладает полифонический склад, в пьесе № 6 «Песня горцев Аньхой» добавлен параллельный голос, в пьесе № 21 «Гада Мейлин» – аккордовая фактура, в пьесе № 42 «Шитый лотосом чехол» – гармонические фигурации. 50 фортепианных пьес имеют различное территориальное происхождение, что не только объясняет разнообразие содержащихся в них музыкальных черт, но и воссоздаёт миниатюрные образы китайской традиционной культуры. Структура произведений, а также их гармонический строй отличаются чистотой и ясностью, благодаря чему данные пьесы по праву можно назвать классическими образцами фортепианной миниатюры.

В сборнике «50 народных фортепианных пьес» Ли Инхай соединяет западную ладогармоническую систему с китайским традиционным пентатоническим ладом, раскрывая самобытное музыкальное содержание в области мелодической структуры, а также формируя уникальный музыкальный стиль, пронизанный чарующей силой народного искусства.

В китайской традиционной композиторской технике используется пентатонический лад. В своей музыке Ли Инхай берёт за основу схожую систему, извлекая идеи для творчества посредством глубокого исследования народного материала. Сочетая современные приёмы с новой системой музыкального языка, он стремится передать концепцию утончённого спокойствия, ясной звуковой последовательности, а также чистых и лаконичных образов. Благодаря своему

уникальному взгляду на китайскую фортепианную культуру, а также превосходным знаниям и навыкам в данной области, Ли Инхай вносит огромный вклад в развитие китайской музыки. Он активно развивает самобытное музыкальное мировоззрение, беспрестанно ищет поэтическое вдохновение, на основе чего создаёт оригинальные произведения. Кроме того, Ли Инхай пишет труды «Краткий обзор народного пентатонического лада» (1959), «Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» (1963) и другие, проводя многолетние исследования традиционной музыки Китая.

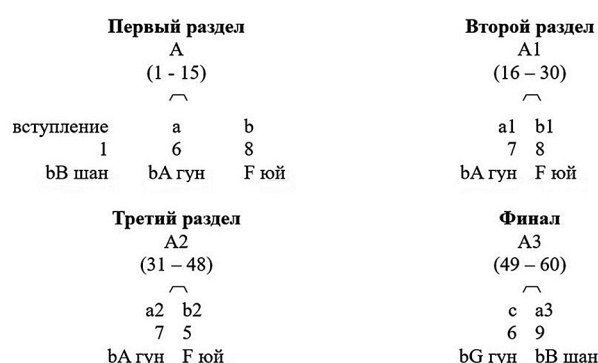
«Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано» дополнили учебные пособия, при этом став своеобразным эталоном китайских фортепианных этюдов. Данный сборник из 20 этюдов обладает богатым внутренним содержанием, «включая отработку транспонирования целотонного лада, чередования параллельных кварт и терций, аккордового арпеджио, лада фольклорных песенок Хунань, а также упражнения на исполнение удвоенных созвучий, параллельных квинт, октав и пентатонических мелизмов» [11, с. 23]. Создание данного сборника решило проблему использования аппликатуры в пентатонической гамме: благодаря специфичной базовой технике каждый этюд вносит свою лепту в обучение её исполнению. Этот труд закладывает основу для освоения пентатоники, которая является краеугольным камнем традиционного строя в фортепианной музыке. Он обогатил область китайского фортепианного творчества, способствуя «процветанию китайской фортепианной музыки» [там же, с. 45] и одновременно послужив толчком для её «адаптации и укоренения» [там же, с. 56].

Композиторы старшего поколения проводили длительные кропотливые изыскания, в результате которых им удалось установить связь между «ладово-гармоническим устройством»¹ и выражением «содержания музыкального произведения»². Это послужило прекрасной базой для активного развития национальной самобытности китайской музыки. Благодаря неустанным усилиям ряда деятелей, в течение нескольких десятилетий фортепианные произведения, наделённые национальными художественными чертами, не прекращали выходить в свет, постепенно приобретая всеобщую известность. Можно утверждать, что пьесы Ли Инхая «Китайская флейта и барабан в сумерках» и «Прощание

с уезжающим другом» являются образцами воплощения национального стиля в творчестве композитора. В них заимствован гармонический склад и основной мотив древних классических песен, которые получают дальнейшее развитие на основе музыкальных чувств, заложенных в оригинальной пьесе.

Например, произведение «Прощание с уезжающим другом», написанное композитором в 1978 году, является сольным фортепианным переложением пьесы для старинного циня. В ней четыре раздела (см. схему 1).

Схема 1



На вышеприведённой схеме можно увидеть, что данная пьеса следует современным музыкальным композиционным принципам. Созданная композитором форма соответствует структуре исходной пьесы. Её художественные черты включают в себе ярко выраженный характер древности, который сочетается с эстетикой традиционной музыкальной культуры.

Также в 1972 году Ли Инхай пишет фортепианную пьесу «Китайская флейта и барабан в сумерках», являющуюся переложением инструментальной музыки для пипы. Произведение состоит из 11 частей (вступления, темы, восьми вариаций и финала). А структура его проявляется в смене темпов «свободный – медленный – быстрый – свободный» (см. схему 2).

Национальные черты, а также мелодизация гармонии придают музыкальной форме ясность и чёткость. Для лучшего выражения чувств и большей выпуклости создаваемых образов Ли Инхай применяет гибкую ритмическую модель, свойственную китайской музыке, а также свободно варьируемый темп, которые вместе активизируют другие приёмы, используемые в произведении. Все эти черты показывают его горячую любовь к родине.

Схема 2

Вступление Колокол и барабан в мольнях (1-7) свободный темп 3+4 Доминанта В	Тема А Предзакатное солнце на берегу реки (8-20) анданте 4+4+5 Лад Аs Гун	A1 Гора Дуншань под восходом Луны (21-33) модерато 4+4+5 Лад Es Шан	A2 Ветер изгибает извилистый поток (34-56) свобода ритма 8+10+5
A3 Расщепление тени цветка (57-70) Адажио 5+4+5	Куплет A4 Скрытая граница между водой и облаком (71-79) Адажио 1+5+8+4+5 As Шан	A5 Вечерняя песня рыбака (100-134) Аллегretto 4+4+4+4+4+4+4+3+5 Es Гун	A6 Лодка кружится, ударяясь о берег (135-154) Ускорение адажио до аллегretto 7+8+5 As Шан
A7 Крик на стремнине (155-192) Ускорение адажио до модерато 4+4+4+6+4+4+4+4+4 Es Юй	Повторное проведение A8 Плеск возвращающейся лодки (193-254) Адажио постепенно ускоряется до модерато 14+14+20+(главная тема 4+3) +финал 6 Лад Es Юй превращается в As Шан	Финал (255-268) Свободный темп 4+2+8 Лад А Шан	

В этих двух пьесах свойства старинного циня и пипы сочетаются с современными эстетическими идеями. Композитор смог отобразить в них лучшее из китайской традиционной музыки: главным элементом он сделал основной мотив и лад исходной классической песни и проявил при этом новаторское мышление, что позволило древней классической пьесе, образно говоря, наполниться дыханием современности и при этом не только сохранить отпечаток изыщества китайской культуры, но и одновременно раскрыть силу выразительности музыки для фортепиано.

Фортепианное творчество Ли Инхя унаследовало лучшее из китайской традиционной музыки, придав ей новое звучание. Композитор выбрал делом своей жизни развитие национальной культуры, создал множество инструментальных произведений в китайском стиле, тем самым предоставив людям по всему миру возможность ближе познакомиться с музыкой Китая, а деятелям искусства последующих поколений продолжить распространение этнической музыки. Помимо этого, композитор обогатил её творческое поле, что стало бесценным опытом для дальнейшего инструментального творчества. Являясь композитором и педагогом, Ли Инхай всегда придерживался в своём творчестве принципа национального письма, целенаправленно стремясь выразить в нём китайский стиль. В его

основе лежит традиция, сочетающаяся с композиционным опытом западной музыки.

Стоит отметить фортепианную пьесу «Вариации на тему “Смена дворцов”», которая была написана на заказ в 2000 году в Шанхае для «Кампании по сбору фортепианных произведений для детей Китая XXI века». Она состоит из 6 частей: темы, четырёх вариаций и финала. Вариации уникальны по своей ладовой структуре, которая представляет собой смену следующих основных тонов: гун – чжи – шан – юй – цзюэ – чжи. Данная очерёдность наблюдается как в самой теме, так и в каждой вариации. Последовательность беспрерывно модулирует в одноимённые тональности, при этом ладовая структура каждой из вариаций различна. Известный му-

зыковед Го Хэчу дал данной особенности следующую оценку: «Тема “Смены дворцов” не является чем-то новым или редким. Но её новизна и уникальность в данной пьесе заключается в использовании приёма последовательной смены (“смены дворцов”), на основе которого и создаются вариации на тему» [8, с. 37]. Произведение, выдержавшее испытание временем, раскрывает талант композитора, отражая «ценность новизны и уникальности». Несмотря на небольшой объём «Вариаций на тему...», в них «с помощью новаторского приёма, выраженного в специфической ладовой структуре вариаций, раскрывается смысл произведения, в связи с чем оно заслуживает нашего особого внимания» [там же, с. 38]. Подобный успех объясняется тем, что Ли Инхай проводил постоянные исследования в области теории композиции и поиска новых композиторских приёмов, реализуя полученные знания на практике.

Композитор также создаёт множество других ярких фортепианных произведений, среди которых – сюиты «Зоопарк», «Со слов бабушки», «Цирковые зарисовки», прелюдия «Тибетский танец», пьесы «Хождение по канату», «Высокая луна» и пр. Эти произведения в одинаковой мере демонстрируют интеллект композитора, а также другие особенности его личности.

Песни с фортепианным сопровождением занимают особое место в творчестве компо-

зителя. В таких произведениях, как «Высокие горы Тайцзы», «Приходит февраль», «Аламухан», «Под серебристым светом Луны», «Гаолитай», «Восхваление Жёлтой реки», «Ян Байлао» и других, фортепианное сопровождение и вокальная партия искусно дополняют друг друга, не утрачивая при этом своей индивидуальности. Свежие образы, богатая гармония, ясные слои музыкальной ткани, простое исполнение – всё это доставляет удовольствие как вокалисту, так и аккомпаниатору. Стоит особо отметить произведение в сопровождении фортепиано под названием «Ян Байлао», которое наиболее ярко передаёт выразительный местный колорит и народный дух. Эта пьеса является переложением арии из оперы «Девушка с белыми волосами», которая представляет самое раннее сравнительно законченное произведение крупной формы, относящееся к жанру новой китайской оперы. Данная ария, особенно полюбившаяся публике, написана для баритона. В ней объединены музыкальная и дра-

матическая составляющие оперы, в результате чего возникает свежий художественный образ, обладающий яркими чертами современности и национального колорита. Ли Инхай взял за основу стиль оперы, своеобразно «воссоздавая» произведение. Он написал художественную песню, состоящую из вступления, заключения и четырёх вариаций, при этом между каждыми двумя эпизодами есть неповторяющиеся интерлюдии, благодаря которым всё произведение проникнуто единым духом.

Рассмотренные фортепианные произведения несут в себе новый звуковой эффект китайского изящества. Они разнообразили колорит творческого поля китайской музыки, стимулируя национальное музыкальное искусство к активному развитию. Ли Инхай добился больших успехов в области фортепианного творчества, внося огромный вклад в развитие китайской музыки. Одновременно он обогатил и мировую фортепианную сферу, что стало следствием выхода на международную арену китайской музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В мелодике пентатонного лада существует различие между основным и вспомогательным тонами. Основные тоны – тоны пентатоники С, G, D, A, E, таким образом, вспомогательные – F и B. Здесь главной проблемой является сочетание пентатонной гармо-

нической структуры с мажоро-минорной системой, основанной на трезвучиях.

² Подразумеваются используемые в произведении различные исполнительские приёмы для выражения эмоционального содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Владивосток, 2002. 43 с.
2. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 216 с.
3. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 3 (88). С. 61–64.
4. Лупинос С. Б. Этносоциальные процессы и музыкальная культура древности: Китай, Корея, Япония // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. 1995. № 2. С. 76–80.
5. Пэн Ч. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 23 с.
6. 王文俐. 中国钢琴曲的民族化技法简析. 北京: 中国音乐. 2004 (3). 78–80页 [Ван Вэнли. Краткий анализ национальной техники при исполнении китайских фортепианных произведений // Пекин: Музыка Китая. 2004. № 3. С. 78–80].
7. 汪毓和. 关于中国钢琴音乐艺术在中国的发展. 北京: 人民出版社. 2003. 101页 [Ван Юхэ. О развитии фортепианного музыкального искусства в Китае. Пекин: Народное издательство, 2003. 101 с.].

8. 郭和初. 黎英海《移宫变奏曲》的独特性以及其创作手法分析. 武汉: 武汉音乐学院学报. 2002 (4). 37–39页 [Го Хэчу. «Вариации на тему “Смена дворцов”» Ли Инхая – анализ самобытности произведения и композиторской техники // Учебный вестник Уханьской консерватории. 2002. № 4. С. 37–39].
9. 黎英海. 继承与求索—中国民族音乐文集. 上海: 上海音乐出版社. 2004. 56页 [Ли Инхай. Преемственность и искания – собрание сочинений китайской народной музыки. Шанхай: Шанхайское изд-во, 2004. 56 с.].
10. 黎英海. 中国民歌钢琴小曲50首. 上海: 上海音乐出版社 1994. 31页 [Ли Инхай. Пятьдесят китайских народных песен для фортепиано. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1994. 31 с.].
11. 黎英海. 五声音调钢琴指法练习. 北京: 人民音乐出版社. 2002. 88页 [Ли Инхай. Пентатонические аппликатурные этюды для фортепиано. Пекин: Народное издательство, 2002. 88 с.].
12. 潘妍娜. 板眼—中国传统音乐的节拍节奏方式. 陕西: 音乐天地. 2008 (3). 80–83页 [Пан Янна. Конечная и начальная доли такта – ритмические образцы китайской традиционной музыки // Шаньси: Музыкальная сфера. 2008. № 3. С. 80–83].
13. 樊祖荫. 音乐与人: 中国现当代音乐研究文集. 上海: 上海音乐出版社. 2004. 66页 [Фан Цзуин. Музыка и человек: собрание сочинений современной музыки. Шанхай: Шанхайское изд-во, 2004. 66 с.].
14. 周为民. 中国钢琴曲的创作发展与演奏特征. 广州: 星海音乐学院学报. 2007 (5). 43–47页 [Чжоу Вэймин. Творческое развитие и характерные особенности исполнения китайских фортепианных произведений // Гуанчжоу: Вестник Синхайской консерватории. 2007. № 5. С. 43–47].
15. 沈念慈. 浅论中西音乐之比较研究. 上海: 上海艺术家. 1995 (4). 113–116页 [Шен Няньцы. Сравнительный анализ западной и китайской музыки // Шанхай: Шанхайский работник искусства, 1995. № 4. С. 113–116].

Об авторе:

Дун Вань, аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), ORCID: 0000-0003-4127-0931, 923522329@qq.com



REFERENCES



1. Alkon E.M. *Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada: kontinual'noe i diskretnoe: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Musical Thinking of the East and the West: the Continual and the Discrete: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Vladivostok, 2002. 43 p.
2. Van In. *Pretvorenie natsional'nykh traditsiy v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX–XXI vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Implementation of National Traditions in Chinese Music of 20th and 21st Century Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2008. 216 p. (In Russian).
3. Gayday P. V. *Rol' traditsionnoy muzykal'noy kul'tury v razvitiy fortepiannogo iskusstva Kitaya* [The Role of Traditional Musical Culture in the Development of the Art of Piano Playing in China]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Volgograd State Pedagogical University News]. 2014. No. 3 (88), pp. 61–64.
4. Lupinos S.B. *Etnosotsial'nye protsessy i muzykal'naya kul'tura drevnosti: Kitay, Koreya, Yaponiya* [The Ethno-Social Processes and the Music Culture of Ancient Cultures: China, Korea, Japan]. *Izvestiya Vostochnogo instituta Dal'nevostochnogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Oriental Institute of the Far Eastern State University]. 1995. No. 2, pp. 76–80.
5. Pen Ch. *Ladovaya sistema kitayskoy muzyki i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Pehn Ch. The Tonal System of Chinese Music and its Realization in the Music of 20th Century Composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 23 p.
6. Wang Wenli. *Zhong guo gang qin qu de min zu hua ji fa jian xi*. Beijing: *Zhong guo yin yue*. 2004 (3). 78–80 ye. (In Chinese) [Wang Wenli. A Brief Analysis of Performances of Chinese Piano Works with the Use of National Techniques. Beijing: *China's Music*. 2004. No. 3, pp. 78–80].
7. Wang Yuhe. *Guan yu Zhong guo gan qin yin yue yi shu zai Zhong guo de fa zhan*. Beijing: *Ren min yin yue chu ban she*. 2003. 101 ye (In Chinese) [Wang Yuhe. *The Development of the Art of Piano Music in China*. Beijing: People's Publishing House, 2003. 101 p.].



8. Guo Hechu. Li Yinghai “Yi Gong bian zou qu” de du te xing yi ji qi chuang zuo shou fa fen xi . Wu Xan: Wu Xan yin yue xue yuan xue bao. 2002 (4). 37–39 ye (In Chinese) [Guo Hechu. Li Yinghai, Variations on a Theme “The Change of Palaces” – Analysis of the Work’s Originality and Compositional Technique. *Wuhan: Wuhan’s Conservatory’s Bulletin*. 2002. No. 4, pp. 37–39].
9. Li Yinghai. Ji cheng yu qiu suo – Zhong guo min zu yin yue wen ji. Shang Hai: Shang Hai yin yue chu ban she. 2004. 56 ye (In Chinese) [Li Yinghai. *Continuance and Research – Collected Edition of Chinese Traditional Music*. Shang hai: Shanghai Publishing House, 2004. 56 p.].
10. Li Yinghai. Zhong guo min ge gang qin xiao qu 50 shou. Shang hai: Shang hai yin yue chu ban she 1994. 31 ye (In Chinese) [Li Yinghai. *50 Chinese National Piano Pieces*. Shanghai: Shanghai Musical Publishing House, 1994. 31 p.].
11. Li Yinghai. Wu sheng yin diao gang qin zhi fa lian xi. Beijing: Ren min yin yue chu ban she. 2002. 88 ye (In Chinese) [Li Yinghai. *Pentatonic Fingering Practice on the Piano*. Beijing: People’s publ., 2002. 88 p.].
12. Pan Yanna. Ban yan – Zhong guo chuan tong yin yue de jie pai jie zou fang shi. Shan Xi: Yin yue tian di. 2008 (3). 80–83 ye (In Chinese) [Pan Yanna. The Initial and the Final Beats of the Bar – Rhythmical Patterns of Chinese Traditional Music. *Shanxi: Musical Sphere*. 2008. No. 3, pp. 80–83].
13. Fan Zuyin. Yin yue yu ren – Zhong guo xian dang dai yan jiu wen ji. Shanghai: Shanghai yin yue chu ban she. 2004. 66 ye (In Chinese) [Fan Zuyin. *Music and the Human Being: Collected Edition of Modern Music*. Shanghai: Shanghai Publishing House, 2004. 66 p.].
14. Zhou Weimin. Zhong guo gang qin qu de chuang zuo fa zhan yu yan zou te zheng. Guang zhou: Xing hai yin yue xue yuan xue bao. 2007 (5). 43–47 ye (In Chinese) [Zhou Weimin. Creative Evolution and Special Features of Performance of Chinese Piano Works. *Guangzhou: Xinghai Conservatory’s Bulletin*. 2007. No. 5, pp. 43–47].
15. Shen Nianci. Qian lun Zhong xi yin yue zhi bi jiao yan jiu. Shang hai: Shang hai yi shu jia. 1995 (4). 113–116 ye (In Chinese) [Shen Nianci. A Comparative Analysis of Western and Chinese Music. *Shanghai: The Shanghai Art Worker*. 1995. No. 4, pp. 113–116].

About the author:

Dun Van, Post-graduate Student at the Department of Music Upbringing and Education, Russian State Pedagogical A. I. Herzen University (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-4127-0931**, 923522329@qq.com





А. В. ГАЛЯТИНА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия

ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru

Транскрипции хореографических образов М. Петипа в балете С. Прокофьева «Золушка»

В статье рассматривается последний балет Сергея Прокофьева «Золушка», где композитор обращается к стилю академического балета Мариуса Петипа. Впервые в своём балетном творчестве Прокофьев выстраивает композицию по типу классических спектаклей: с делением на акты с обязательным включением классических, исторических и характерных сюит. Однако в соответствии с собственным стилем, композитор иронизирует над моделью академического балета, высмеивая не столько «старый» балет, сколько драмбалет – официальный жанр советского музыкального театра, где действовал рутинный принцип использования шаблонных ритмических рисунков. Традиционные ритмоформулы при этом часто противоречили образам героев балетной драмы.

Каноны балетов Петипа используются в драматургии «Золушки» для воплощения образов королевского двора. В отличие от мира глубоких чувств главной героини, в её окружении выделяется чопорность и холодность – качества, определявшие стиль спектаклей Петипа в балетном театре. Классические танцы в балете Прокофьева получают комический оттенок благодаря деформации их жанровых ритмоформул. Объектом иронии композитора выступают многие известные хореографические номера спектаклей Петипа.

Ключевые слова: балеты Сергея Прокофьева, Мариус Петипа, академический балет, балет «Золушка», комическое в музыке.

Для цитирования: Галятина А. В. Транскрипции хореографических образов М. Петипа в балете С. Прокофьева «Золушка» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 118–123.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.118-123.

ANNA V. GALYATINA

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia

ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru

Transcription of Marius Petipa's Choreographic Images in Sergei Prokofiev's Ballet "Cinderella"

The article examines Sergei Prokofiev's last ballet "Cinderella," where the composer turns to the style of the academic ballet of Marius Petipa. For the first time in his ballet output Prokofiev builds the composition according to the type of classical performances: with division into acts with incumbent inclusion of classical, historical and characteristic suites. However, in correspondence with his own style, the composer expresses irony over the model of the academic ballet, mocking not as much the "old" ballet as the dramballet (dramatic ballet) – the official genre of Soviet musical theater, where there was a routine principle of use of conventional rhythmic patterns. At the same time, the traditional rhythmic formulas frequently contradicted the images of the protagonists of the ballet drama.

The canons of the ballets of Petipa are employed in the dramaturgy of "Cinderella" for demonstration of images of the royal court. Unlike the world of profound feelings of the main heroine, her surroundings are marked by primness and coldness – qualities which determined the style of Petipa's performances in ballet theater. The classical dances in Prokofiev's ballet obtain a comical tint as the result of deformation of their genre-related rhythmic formulas. The object of the composer's irony is demonstrated by many well-known choreographic numbers of Petipa's performances.

Keywords: the ballets of Sergei Prokofiev, Marius Petipa, academic ballet, the ballet “Cinderella,” the comical in music.

For citation: Galyatina Anna V. Transcription of Marius Petipa’s Choreographic Images in Sergei Prokofiev’s Ballet “Cinderella”. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 118–123. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.118-123.

В творчестве Сергея Прокофьева последний балет «Золушка» выделяется среди других сочинений этого жанра. Если предыдущие шесть балетов ломали устои балетной музыки, то в «Золушке» композитор возвращается к нормам XIX века. «Я писал “Золушку” в традициях старого классического балета», — указывает С. Прокофьев (цит. по: [3, с. 221]). Однако остаётся неясным, на стиль какого «старого балета» — классического или романтического — опирался композитор, создавая «Золушку».

Уточнение вносит либреттист Н. Волоков¹. В предисловии к либретто «Золушки» он пишет: «Мне казалось, что русскому балету стоит вспомнить о Золушке ещё и потому, что в работе над этим сюжетом мы сумеем коснуться традиций русской классической хореографии, созданных и указанных нам великим Чайковским, особенно в его “Спящей красавице”» (цит. по: [5, с. 88]). Данный комментарий отсылает к жанру академического балета «эпохи Петипа».

Незримое присутствие М. Петипа ощутимо в балете «Золушка». Первое, что обнаруживает его стиль — это возвращение Прокофьева к композиции академического балета, ставшей визитной карточкой Петипа. Так, «Золушка» состоит из трёх актов с обязательными сюитами внутри и дивертисментом в последнем из них. В балете присутствует и характерная хореографическая форма — классический танцевальный цикл. Если учесть, что композитор ранее не использовал в балетных сочинениях подобных форм, то обращение к ним в «Золушке» демонстрирует установку композитора на авторский стиль мастера императорского балета.

При этом Прокофьев обращается к жанрово-стилевым закономерностям классического балета с долей иронии. Композитор подшучивает над стереотипами балетов «эпохи Петипа»: прежде всего, над музыкально-стилистическими нормами балетов Л. Минкуса, Ч. Пуни, но

также и над некоторыми известными сценическими номерами постановок Петипа. Композитор «играет» с музыкальными моделями академического балета.

Субъективной причиной пародирования и «передразнивания» классических норм в балете «Золушка» стало отношение Прокофьева к шаблонам и стандартам. В последнем балетном произведении композитор смеётся не над героями сказки Ш. Перро, а над эстетикой «старых» балетов. Точнее, балетов Петипа, нормы стиля которого подвергались критике в первой половине XX века, хотя ещё невольно и присутствовали в драмбалете — главном балетном жанре советского театра². По словам Т. А. Горячевой, «процесс “весёлого расставания” музыкального искусства со своим прошлым сделал комическое актуальной эстетической категорией музыки этого периода» [2, с. 18].

Объектом пародирования в балете становятся не только академические каноны танца, но и музыкальный язык. «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приёмы», — замечал Прокофьев (цит. по: [7, с. 3]). То же можно сказать о прокофьевской балетной музыке, где комизм достигается несоответствием канонизированных музыкально-выразительных средств реальной сценической ситуации или амплуа героя. Столкновение (несоответствие) разных уровней музыкального текста (ритмоформула — жанр, жанр — интонация) создаёт эффект веселья.

Шутливый тон подачи стилевых норм балетов Петипа, безусловно, имеет и драматургическое значение. Так, при помощи деформированных балетных формул композитор создаёт сферу образов, противоположных Золушке. Если в показе главной героини Прокофьев стремился передать чувства, то в обществе, её окружающем, — бесчувствие, чопорность.

Именно эти признаки закрепились у деятелей балетного театра XX века за спектаклями Пети́па, поставленными по правилам академизма³. В них «белый» стиль классического танца казался «безэмоциональным».

Для подтверждения сказанного обратимся к анализу балетной музыки. Но прежде определим способы проявления комического. Комическое в музыке исследуется в трудах Б. Бородин [1], Т. Горячевой [2], А. Коробовой [6], О. Соломоновой [9]. Авторы выделяют устоявшиеся языковые средства проявления комического: жанр скерцо, заострённые акценты, повторность реплик, эффект неожиданности, противопоставление, примитивизация музыкально-выразительных средств, искажение норм классического музыкального языка и другие. Для того чтобы осознать и выявить модусы комического в музыке, необходимо сопоставить жанрово-стилевые, композиционные, эстетические, языковые параметры произведения с классическими образцами (см.: [6]).

Так, в «Золушке» нарушается порядок номеров классического танцевального цикла. Он начинается с вариаций, подводящих к Адажио, а завершается Кодой. Внутри танцевальных циклов композитор использует типичные для «старых балетов» жанровые формулы. Например, в первом действии возникает танец «Падешаль» (танец с шалью). Само название танцевального номера уже указывает на ироничное отношение автора к традиционному *Pas de Châte*. В музыке вместо лёгкого, воздушного танца перед слушателями возникает «колющее» скерцо. Ирония композитора распространяется здесь на типичные для женского танца ритмоформулы польки и вальса с их неожиданным сопоставлением. Основу танца представляет скерцо в быстром темпе, с мелкими длительностями и скачкообразной мелодией. Ритм польки при этом передаёт не девичью игривость образа, как это обычно использовалось в выходных вариациях солисток в балетах М. Пети́па, Л. Иванова, напротив, он придаёт танцу угловатость. Примитивная формула вальса, пробивающаяся сквозь скерцо, обрисовывает грубоватые манеры сестёр.

Над типичными в хореографии Пети́па прыжками балерин, зачастую не связанными с образом, композитор смеётся в вариации «Худышки». «Несуразность» прыжков в танце Про-

кофьев подчёркивает ритмоформулой старинной жиги, стилистически противоречащей музыке и хореографии академизма.

В «Вариации Кубышки» показана угловатая пластика героини, стремящейся к изысканному танцу. Плавное движение нарушается благодаря тому, что ритм вальса возникает вновь и вновь, перебиваемый различными нетанцевальными ритмическими оборотами.

Прокофьев в «Золушке» шутит над некоторыми конкретными номерами балетов Пети́па. Композитор создаёт звуковые символы, отсылающие слушателя к визуальным образам [9], в данном случае, хореографическим «изюминкам» мастера императорского балета. Например, «Танец кавалеров» из второго акта направляет слушателей к «Адажио Авроры с четырьмя кавалерами» из балета «Спящая красавица» П. Чайковского. В обоих случаях проступает торжественный тон, но ритм бурре в музыке Прокофьева преувеличивает чёткость и манерность танцевального образа, необходимые для классических движений в мужском танце второй половины XIX века.

«Вариации для четырёх танцовщиков» из балета «Раймонда» А. Глазунова становятся объектом иронии в «Танце четырёх сверстников» Прокофьева. Данный номер у Пети́па выделялся на фоне множества женских вариаций. Здесь мужской танец вновь заявлял свои права на первенство, которое в XIX веке было утрачено в связи с главенством роли прима-балерины. Композитор обращается в музыке к модели хореографии мужских вариаций – с обязательными прыжками, которыми щеголяли исполнители у Пети́па, порой нарушая целостность хореографии. Момент прыжка в музыке мужских вариаций «старых балетов» часто координировался пунктирной ритмической группой. В «Золушке» пунктирный ритм гиперболизирован: он приходится на каждую из четырёх долей, словно танец должен состоять только из одних прыжков.

Обязательными составляющими академических балетов выступали историко-бытовые и характерные сюиты. Второй акт «Золушки» так же, как и второй акт «Спящей красавицы», начинается с историко-бытовой сюиты. Прокофьев использует в ней ритмоформулы старинных танцев. В «Придворном танце» можно угадать ритм аллеманды. Но он присутствует в скрытом виде, проявляясь только в мелодии.



Параллельно ритму старинного танца возникает ритм галопа (с цифры 134), что создаёт комический эффект.

Традиционную для Петипа характерную сюиту Прокофьев вводит в последнем акте. И здесь композитор нарушает её целостность, пронизывая танцы сюиты ритмом галопа (движение которого отображает поиски Принцем Золушки). Сюита обнаруживает сходство с танцами невест из «Лебединого озера», «Щелкунчика»: в «Соблазне» изображается испанская невеста, в «Ориенталии» – арабская. В «Соблазне» Прокофьев не использует ритмоформулы привычного для балетов Петипа болеро. Музыка лишена типичных испанских танцевальных ритмоформул. Испанский колорит создаётся благодаря ладу – использованию II низкой ступени. Присутствует также жанровый намёк на серенаду в первой части и ритмоформула галопа – во второй. Серенада (танец первой пары) угадывается за счёт звучаний, имитирующих гитару: движения по звукам разложенных аккордов, квинтолей и секстолей мелодии, подобным гитарным переборам. Такие приёмы в первом разделе и энергичный ритм галопа во втором создают искусственный образ страстных испанских танцев балетов Петипа.

Подобно тому, как это происходит в «Щелкунчике», в «Соблазне» Прокофьева ритмическое оstinato (движение фигураций шестнадцатыми в мелодии) нарушается включением гемииолы, что образует эффект неожиданности.

Традиционный для начала балетов Петипа марш заменён в «Золушке» во вступлении и начальных номерах гавотом, ещё более способствующим передаче чопорного стиля классических балетов. Выход героев в последнем действии всегда у Петипа начинался также с марша, но Прокофьев выбирает галоп – более подходя-

щий для передачи по-юношески стремительных шагов Принца, а не медленного шествия королевской семьи, завершающего императорские балеты.

В «Золушке», как видим, Прокофьев комически преломляет стиль балетов Петипа для воплощения образов, характеризующих королевский двор. Бесчувственность окружения короля подчёркивается устоявшимися элементами музыкального стиля академического балета и, прежде всего, через принцип создания балетной музыки на основе закреплённых за рядом танцевальных номеров жанровых ритмоформул. Модели классического балета Прокофьев помещает в новый контекст, используя музыкально-выразительные средства, нарушающие стереотипы ритмической организации танцев. В результате традиционные ритмоформулы вариаций перестают нести главную функцию: координации музыки и движения. Они «мелькают» на фоне таких нетрадиционных танцевальных номеров, как галоп, скерцо, пронизывающих музыку балета и придающих ему комический характер.

Композитор высмеивает рутинный принцип создания музыки для балетного спектакля – не только академического, но современного ему драмбалета, где одни и те же ритмические рисунки как по шаблону переносились из одного балета в другой. Кроме музыки балетов Петипа, поле критики со стороны композитора распространяется на шаблоны хореографии – обязательные для ряда танцев типы движения, часто не имеющие образного значения. Гиперболизацией какой-либо ритмоформулы танца, за которой в хореографии закрепился определённый рисунок движения, композитор подчёркивает механистичность балетной графики. Всё это служит изображением чопорности и холодности королевского двора, контрастирующего с живой, чувственной Золушкой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Необходимо отметить, что С. Прокофьев работал над «Золушкой» с несколькими балетмейстерами: сначала с В. Чабукиани, затем с К. Сергеевым. Постановка же Р. Захарова в 1945 году осуществлялась на уже готовую музыку.

² В первой половине XX века нормы стиля балетов императорского мастера стали подвергаться критике. Стиль балетов Петипа – академический, классический – воспринимался деятелями балетного театра начала XX века как явление устаревшее. Именно так

относились к нему С. Дягилев (см.: [4]), М. Фокин и А. Горский. Их творчество было направлено против неукоснительных правил академических балетов. Эту же линию в 1920-х годах уже советского периода продолжил К. Голейзовский, творивший в противовес большому балету в жанре миниатюры. Новый взгляд на наследие Петипа сформировал Ф. Лопухов. Восстановленные им спектакли Петипа были теоретически изучены и стали неким шаблоном в создании нового жанра советского балета – драмбалета. В нём использовались композиция и формы академического балета, помещённые в новые условия трансляции

актуальных литературных источников. Но никто не видел и не хотел видеть прямых связей советского балета с императорским. Петипа хотя и вспомнили, но на пьедестал балета не вознесли.

³ Так, книга М. Фокина называется «Против течения», то есть против стиля балетов Петипа. В противовес «белому» бесчувственному классическому танцу, являющемуся основой академизма Петипа, балетмейстеры в начале XX века выступили со свободной пластикой, танцем модерн, открывающим перед зрителями стихию чувств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Комическое в музыке. М.: Композитор, 2004. 206 с.
2. Горячева Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2009. 167 с.
3. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с.
4. Илларионов Б. А. 1910. Петипа и Дягилев // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. № 3. С. 116–122.
5. Карнович О. А. Сказка на балетной сцене (интерпретация сюжета «Золушки»): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 220 с.
6. Коробова А. Г. Комическое в музыке как модальность художественного текста и её проявления в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 135–142.
7. Курышева Т. А. Солнечная симфония // Советская культура. 1991. 5 января.
8. Сафонова Т. В., Фомина З. В. Об основаниях оптимизма в музыке С. С. Прокофьева // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 66–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.066-071.
9. Соломонова О. Б. И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум (смеховое зазеркалье русской музыкальной классики): монография. Киев: Задруга, 2006. 380 с.
10. Шувалова А. А. О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями (на материале высказываний композитора и его современников) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 147–152. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.147-152.
11. Akopyan L. O. The Modernist Trend in Soviet Russian Music between the Wars: an Isolated Episode or a Part of a Big Current? // Lietuvos Muzikologija. 2016. V. 17, pp. 82–92.
12. Glivinsky V. V. Fedoseyev I. S. The St. Petersburg Classic School: Myth or Reality? // European Journal of Arts. 2016. No. 1, pp. 14–20.
13. Orlov V. S. Prokofiev and the Myth of the Father of Nations: the Cantata “Zdravitsa” // Three Oranges Journal. 2014. No. 26, pp. 16–24.
14. Pohorila M. S. Transformation of Classic Dance in Ballets in One Act of Oleksii Ratmanskyyi // Науковий вісник київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. № 18. С. 57–63.
15. Zenkin K. V. The Perceptual Spaces in Music and the Role of Reflection Symmetry in their Structuring Symmetry // Culture and Science. 2014. V. 25. No. 3, pp. 157–176.

Об авторе:

Галятина Анна Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1685-8469**, agalyatina@74.ru



REFERENCES



1. Borodin B. B. *Komicheskoe v muzyke* [The Comical in Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 206 p.
2. Goryacheva T. A. *Komicheskoe v muzyke kak fenomen istorii khudozhestvennoy kul'tury: dis. ... kand. filos. nauk* [The Comical in Music as a Phenomenon in the History of Artistic Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences]. St. Petersburg, 2009. 167 p.
3. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva* [The Theater of Prokofiev]. Moscow: Kompozitor, 2012. 376 p.
4. Illarionov B. A. 1910. Petipa i Dyagilev [1910. Petipa and Diaghilev]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2017. No. 3, pp. 116–122.
5. Karnovich O. A. *Skazka na baletnoy stsene (interpretatsiya syuzheta "Zolushki")*: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Fairy Tale on the Ballet Stage (Interpretation of the Plot of "Cinderella"): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2016. 220 p.
6. Korobova A. G. The Comic as Modality of Artistic Text and its Appearances in Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. No. 2, pp. 135–142.
7. Kurysheva T. A. Solnechnaya simfoniya [The Solar Symphony]. *Sovetskaya kul'tura* [Soviet Culture]. 1991. 5 January.
8. Safonova T. V., Fomina Z. V. About the Foundations of Optimism in Sergei Prokofiev's Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 66–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.066-071.
9. Solomonova O. B. *I kogda smeetsya litso – vmeste s nim ne veselitsya um (smekhovoe zazerkal'e russkoy muzykal'noy klassiki): monografiya* [And When the Face Laughs – While Along with it the Mind is not Happy (Laughter through the Looking Glass of the Russian Musical Classics): a Monograph]. Kiev: Zadruga, 2006. 380 p.
10. Shuvalova A. A. Concerning Sergei Prokofiev's Manner of Working on His Musical Compositions (on the Material of the Composer's and His Contemporaries' Statements). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 147–152. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.147-152.
11. Akopyan L. O. The Modernist Trend in Soviet Russian Music between the Wars: an Isolated Episode or a Part of a Big Current? *Lietuvos Muzikologija*. 2016. V. 17, pp. 82–92.
12. Glivinsky V. V. Fedoseyev I. S. The St. Petersburg Classic School: Myth or Reality? *European Journal of Arts*. 2016. No. 1, pp. 14–20.
13. Orlov V. S. Prokofiev and the Myth of the Father of Nations: the Cantata "Zdravitsa". *Three Oranges Journal*. 2014. No. 26, pp. 16–24.
14. Pohorila M. S. Transformation of Classic Dance in Ballets in One Act of Oleksii Ratmanskiiy. *Naukoviy visnik kiivs'kogo natsional'nogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo* [Scholarly Bulletin of the Kiev National I. K. Karpenko-Caryy University of Theater, Cinema and Television]. 2016. No. 18, pp. 57–63.
15. Zenkin K. V. The Perceptual Spaces in Music and the Role of Reflection Symmetry in their Structuring Symmetry. *Culture and Science*. 2014. V. 25. No. 3, pp. 157–176.

About the author:

Anna V. Galyatina, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Music History, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia),
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.01: 75.01: 378

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.124-132

Э. Э. ПУРИК, М. Г. ШАКИРОВА, М. Л. АХМАДУЛЛИН

Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы

Бирский филиал Башкирского государственного университета

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исматова

г. Уфа, г. Бирск, Россия

ORCID: 0000-0001-8256-6937, elza.purik@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4905-8118, marinn.shakirova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

Синестетический подход в развитии художественного восприятия студентов на занятиях по формальной композиции

Художественное восприятие – противоречивый процесс, основанный на единстве рационально-логического и эмоционально-чувственного начал. В статье изложена методика развития художественного восприятия студентов на занятиях по формальной композиции, основанная на синестезии – через обращение к ассоциациям, межсенсорным аналогиям, возникающим при одновременном воздействии изобразительного искусства и музыки. Подобный метод, опирающийся на закрепление цветовых ассоциаций и параллелей между произведениями живописи и музыки, позволяет добиться целостного представления об искусстве, раскрыть его образную природу. Обращение к музыке на занятиях со студентами художественных направлений раскрывает эмоциональную природу искусства, способствует углублению творческого процесса, усиливающего воздействие искусства на личность. Абстрактное искусство, в частности, абстрактный экспрессионизм, лирическая абстракция находятся ближе всего к музыке по степени воздействия на чувства человека, обладают способностью вызывать сложные, многослойные ассоциации без конкретизации образа. Авторы статьи показывают эффективность синестетического подхода в обучении формальной композиции, позволяющего студентам прочувствовать, пережить эмоциональное содержание абстрактной картины. Результатом обучения является развитие у студентов способности к полноценному восприятию и оценке искусства, а также к созданию ярких, выразительных живописных произведений.

Ключевые слова: полихудожественное воспитание, синестезия, формальная композиция, художественный образ, художественное восприятие, художественно-творческие способности.

Для цитирования: Пурик Э. Э., Шакирова М. Г., Ахмадуллин М. Л. Синестетический подход в развитии художественного восприятия студентов на занятиях по формальной композиции // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 124–132. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.124-132.

ELZA E. PURIK, MARINA G. SHAKIROVA, MARS L. AKHMADULLIN

Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla

Birsk Branch of Bashkir State University

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, Birsk, Russia

ORCID: 0000-0001-8256-6937, elza.purik@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4905-8118, marinn.shakirova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

The Synesthetic Approach in the Development of Artistic Perception in Students during Instruction in Formal Composition

Artistic perception is a contradictory process, based on the unity of the rational-logical and emotional-sensuous elements. The article expounds a methodology of development of artistic perception of students during



instruction in formal composition based on synesthesia – by turning to associations, intersensory analogies occurring upon the simultaneous impact of the visual arts and music. Such a method, based on securing color associations and parallels between works pertaining to the visual arts and music makes it possible to achieve an integral perception of art and to disclose its image-related nature. Turning to music during instruction of students of artistic directions reveals the emotional nature of art and aids the extension of the creative process which strengthens the impact of art on personality. Abstract art, in particular, abstract expressionism, as well as lyrical abstraction, is situated at the closest proximity to music in their level of impact on people's feelings and are capable of arousing complex multilayer associations without any concrete images. The authors of the article show the effectiveness of the synesthetic approach in teaching formal composition, which enables the students to feel through and live through the emotional content of an abstract picture. The result of this instruction is the development in students of the capability of a full-fledged perception and evaluation of art, as well as in the creation of bright, expressive works of visual art.

Keywords: poly-artistic upbringing, synesthesia, formal composition, artistic image, artistic perception, artistic creative abilities.

For citation: Purik Elza E., Shakirova Marina G., Akhmadullin Mars L. The Synesthetic Approach in the Development of Artistic Perception in Students during Instruction in Formal Composition. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 124–132. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.124-132.

Художественное восприятие – процесс постижения произведения искусства, его формы и внутреннего духовного содержания. Способность к адекватному восприятию художественных произведений требует целенаправленного обучения, расширения представлений об искусстве и действительности, развития отзывчивости к красоте искусства и природы, понимания её закономерностей. Сущность данного восприятия заключается в постижении художественно-образной природы искусства, поскольку образ является его ключевым понятием. Главная цель и смысл любого искусства состоят в эстетическом отображении действительности, а способность к его пониманию может быть сформирована только через осознание пластического языка, средств, которыми оперирует художник, и того содержания, что заложено в основу произведения.

Познавательный по своей природе процесс художественного восприятия осуществляется благодаря работе различных анализаторов – зрительных, осязательных, если речь идёт об изобразительном искусстве, и слуховых, если говорить о музыке. Восприятие искусства требует активной работы многих механизмов психики: эмоционально-чувственных и интеллектуальных, а также репродуктивных, основанных на непосредственном отражении, и продуктивных, основанных на воображении, причём их соотношение на разных уровнях восприятия отличается. В акте восприятия произведения искусства

изобразительные средства трансформируются в эмоционально-выразительные. Именно поэтому форма художественного произведения (композиция, ритм, цвет и т. д.) слита воедино с его содержанием (сюжетом, идеей, чувством, настроением).

Развитие способности к полноценному восприятию искусства, по мнению Б. П. Юсова, основано на понимании трёхступенчатой структуры этого процесса, предложенной им и его коллегами по НИИ художественного воспитания АПН СССР ещё в 80-е годы XX века. Структура художественного восприятия, согласно этому исследованию, включает три аспекта: во-первых, познавательный – то есть запас знаний, представлений и образов, художественную эрудицию (знания по теории и истории искусства, формальные знания); во-вторых, сенсорно-эмоциональный – то есть отзывчивость на элементы формы произведения и его содержания (отзывчивость на язык искусства, чувство формы, ритма, гармонии, понимание содержания произведения); и в-третьих, нравственно-волевой, аффективный аспект – сопереживание, умение выражать своё суждение об искусстве (общение по поводу искусства, субъективное отношение к произведению, способность ассоциировать художественное событие с собственным опытом, активное восприятие авторской позиции) [11, с. 43].

Специфика процесса развития способностей к художественному восприятию заключается

в том, что эстетическое познание действительности, эмоционально-эстетическая оценка окружающих явлений начинается с процесса восприятия. Сам же процесс восприятия произведений искусства требует переживания и понимания художественного образа и средств, создающих его. При этом многообразие эстетических явлений означает многообразие средств выражения для различных видов искусства (изобразительного искусства, музыки, поэзии), позволяющих создавать сходные образы, передавать настроение. Кроме того, обогащение художественного опыта является обязательным условием развития вкуса, способности к адекватной оценке и пониманию искусства.

Становится очевидным, что для полноценного восприятия произведения необходимы в единстве познания, способность чувственно воспринимать язык конкретного вида искусства, отождествлять себя с автором, активно участвовать в художественном действии.

Восприятие искусства зрителями различных возрастов нередко характеризуется отсутствием или недостаточной сформированностью рассмотренных выше качеств. Исследования, посвящённые выявлению особенностей восприятия различных видов искусства (музыки, изобразительного искусства, литературы), показывают, что определённая дефектность, фрагментарность восприятия, типичные для детей и подростков, обусловлены не только возрастом, но и обучением. В основе такого восприятия нередко лежат неверные установки, сложившиеся стихийно или в результате неправильного обучения. Они могут сохраняться на протяжении долгого времени и у взрослых при условии отсутствия должной подготовки. К таковым можно отнести требование сходства, граничащего с наивным реализмом, сюжетное восприятие, непонимание условности искусства, неумение видеть в художественном образе подтекст, символ, знак, а также неспособность задерживать внимание и давать оценку своему и чужому творчеству, неумение обосновать свою оценку [10, с. 56].

Способность к пониманию языка искусства опирается на знания и может быть развита в процессе анализа, оценки, обсуждения произведений искусства. Эмоциональная реакция на форму, на различные выразительные средства эффективнее всего развивается в процессе деятельности – художественно-творческой при обучении изобразительному искусству, испол-

нительской – в музыкальном образовании. Способность сопереживать, реагировать на эмоционально-смысловые аспекты развить сложнее, эта сторона восприятия связана с ассоциативным мышлением и требует комплексного воздействия на личность.

О полноценном восприятии искусства мы можем говорить лишь в том случае, когда зритель понимает, *что* изображено в произведении и *о чём* оно, а также осознать, *как* оно создано, за счёт каких средств достигается воздействие на зрителя. Качество восприятия, его глубина зависят от степени подготовленности и требуют специальной тренировки.

Активные методы позволяют обучить специалистов творческих направлений, способных решать профессиональные проблемы, развить рефлексию, творческие способности, продуктивный стиль мышления и деятельности.

Основной задачей нашего исследования является использование эффективной методики развития художественного восприятия на занятиях по формальной композиции. Предложенная методика позволяет добиться у студентов целостного представления об искусстве через раскрытие природы художественных явлений на основе взаимодействия изобразительного искусства и музыки. Совершенствование художественного восприятия происходит гораздо успешнее, если в изучении искусства обеспечивается единство восприятия и творчества, раскрывается единая образная основа живописи и музыки, а выразительные средства живописи сравниваются с музыкально-выразительными средствами.

Восприятие художественного произведения зависит от множества факторов и установок, предыдущего опыта зрителя, особенностей его личности. В ходе знакомства с произведением зритель может реагировать на сюжет и его занимательность, внешнюю привлекательность и красоту изображения, а также сходство, реалистичность, понятность изображаемого, часто не осознавая собственных представлений о том, какой должна быть идеальная картина.

В процессе обучения изобразительному искусству важно показать, что наряду с внешней стороной – формой – существует другая, лежащая гораздо глубже, – содержание произведения. В искусстве обе стороны важны: и то, *что* хочет сказать художник, и то, *как* он это делает, какие средства использует [6]. При этом следует



учитывать, что анализ даёт понимание основ искусства, но не всегда позволяет ощутить его пластические достоинства, эмоционально-чувственную природу. Самым сложным здесь является вопрос о том, как вызвать ответную эмоциональную реакцию зрителя на произведение.

Известно, что человек может глубже понять любое произведение, уловить атмосферу, настроение, если задействовать различные его рецепторы – зрительные, слуховые. Изучив особенности восприятия художественных произведений студентами, мы пришли к заключению, что обращение к музыке – наиболее продуктивный метод, поскольку музыка активизирует ассоциативный ряд, создаёт соответствующую атмосферу, настраивает на переживание искусства на эмоциональном уровне. При этом включаются память, воображение, углубляется творческий процесс, усиливающий воздействие искусства на личность.

В музыкальном образовании развитие восприятия также важно. Основные задачи здесь, по сути, сопоставимы с возникающими в обучении изобразительному искусству: осмысление художественного образа сочинения, его адекватное восприятие и воспроизведение, понимание музыкального языка. Отсюда возникает идея упорядоченного объединения различных предметов эстетического цикла для формирования у учащихся структурированного, широкого комплекса художественно-эстетических знаний. Базой послужили сформулированные Б. П. Юсовым принципы полихудожественного воспитания, основанного на общности всех видов искусства, образной природе художественных явлений, а также комплексного изучения различных видов искусства на единой образно-художественной основе [11].

Проблемы взаимодействия музыки с литературой, изобразительным искусством, театром рассматриваются многими исследователями также сквозь призму синестетичности музыкально-художественного сознания [4; 12]¹. Л. Н. Шаймухаметова в последнее десятилетие активно развивает экспериментальные программы музыкально-функционального, прикладного профиля, «...где в комплексе участвуют изображение, слово, музыка, цвет и свет» [8, с. 183]. Так, на занятиях музыкой в детских школах искусств предлагается использовать игру со словом, выполнить нотную запись ритма стиха, заменить ключевые строки стиха мелодией, по-

пытаться озвучить ключевой ритм стиха разными интонациями – голосом и на фортепиано [9].

И. Л. Ванечкина и И. А. Трофимова провели успешные эксперименты по «рисованию музыки», или «музыкальной графике», в ходе которых проверили эффективность метода в обучении музыке и живописи в условиях школы. Кроме того, была предпринята попытка исследовать, «...как именно в рисунках отражается музыка – от отдельных средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, лад, тембр, темп, фактура, динамика) до общего впечатления от разностилевых, разнохарактерных, программных и непрограммных сочинений» [1, с. 38]. В итоге доказана необходимость интегративного подхода к преподаванию дисциплин гуманитарного цикла как основополагающего принципа познания искусства через формирование в восприятии синтетических художественных образов, через понимание смысла художественного произведения [2, с. 34].

Идея тождественности в освоении действительности различными видами искусства ярко проявилась в XIX веке с появлением импрессионизма, тесно связанного с музыкой. В живописи импрессионизм характеризовался тонкой передачей мимолётного впечатления, особым вниманием к колориту. В музыке импрессионистов – то же тяготение к передаче неуловимых настроений через звуковые пятна, чистые тембровые краски. Музыкальные произведения К. Дебюсси – блестящие примеры импрессионизма (симфонический триптих «Море», фортепианные произведения «Лунный свет», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» и др.). Поисками колорита отличаются произведения А. Скрябина, М. Чюрлёниса и других композиторов.

О взаимодействии музыки и живописи известно давно. Музыка позволяет зрителю наполнить произведение новым содержанием, в то же время зрительные стимулы помогают более глубоко постичь музыкальный образ, понять и почувствовать выразительные средства музыки. Практика работы со студенческой аудиторией показывает, что наиболее обоснованным является сопоставление произведений музыкального и изобразительного искусства на основе ассоциативно-образной связи, семантического родства этих видов искусства.

Образ определяется чувствами, настроением, которые заложены в картине, он становится объединяющим началом при одновременном

воздействии на человека музыки и живописи. Настроение, передаваемое в живописи, легче уловить, если оно усиливается звучанием сходного по характеру и содержанию музыкального произведения.

Существует семантическое родство между колоритом – одним из важнейших средств эмоциональной выразительности в живописи – и тембром в музыке. Примеры взаимосвязи звука и цвета многочисленны как в музыке, так и в живописи. Так, В. Кандинский соотносил с определённым цветом тот или иной музыкальный тембр: любимые цвета – голубой, красный, синий – ассоциировались у него с тембрами различных музыкальных инструментов (труба – киноварь, флейта – светло-синий, виолончель – темно-синий и т. п.) [5]. Образ в живописи и музыке создаётся средствами художественного (музыкального) языка: тембр, колорит, ритм, темп – те его элементы, которые осознаются прежде всего. Ритм является основой поэзии и музыки, а также одним из самых действенных средств художественного выражения в пластических искусствах – живописи, скульптуре, архитектуре.

Связь между слуховым и зрительным восприятием позволяет усилить эмоциональное воздействие искусства не только в процессе восприятия, но и в процессе собственно творчества. Художник (музыкант), использующий другие виды искусства как средство вдохновения, достигает более высоких результатов.

Отсутствие в произведении искусства изображения как такового выдвигает его элементы (линейные, цветовые, композиционные) на ведущее место. От зрителя, воспринимающего абстрактное (беспредметное) искусство, требуется особая зрительная чувствительность, способность эмоционально реагировать на элементы художественной формы. «Художник, обращаясь непосредственно к элементам искусства (линия, цвет, пятно, масса), создаёт художественный организм, имеющий свою закономерность», – так охарактеризована суть абстрактного искусства в «Словаре художественных терминов», подготовленном Государственной академией художественных наук в 1920-е годы [7, с. 9]. Закономерность эта основана на ритмическом характере композиции.

Для абстрактной живописи музыка является искусством, родственным по своей природе именно благодаря, в первую очередь, ритму. Структурированность произведения, логика построения формы – та основа, которая помогает

объединить усилия музыки и живописи, воздействовать на личность, создавая ассоциативный ряд, облегчающий понимание эмоционально-образного содержания.

Выяснение того, как музыка влияет на восприятие картины, началось с выявления особенностей восприятия живописи студентами, изучающими изобразительное искусство, и провели ряд занятий с просмотром произведений различных стилей и направлений, разного качества. При анализе особенностей восприятия живописи студентами I курса художественно-графического факультета Башкирского государственного педагогического университета имени М. Акмуллы мы обратили внимание на определённые закономерности, которыми характеризуется этот процесс: многие реагируют на сюжет, тематику картины (32%); часть студентов привлекают внешняя эффектность произведения, необычность формы, явная стилизация, яркие краски (21%); легче воспринимаются произведения так называемого «салонного искусства», отличающиеся поверхностностью содержания; многие студенты не стремятся дать развёрнутое обоснование своей оценке, отмечая отдельные стороны формы (как правило), или отдельные композиционные приёмы, или колорит (36%).

Лишь небольшая часть студентов оказалась способна оценить содержание картины и её форму в единстве, охарактеризовать особенности пластического языка. Начальный уровень восприятия зависит как от индивидуальных особенностей студентов, так и от уровня их довузовской подготовки, обучения в художественной школе, студии.

Был проведён цикл занятий по изучению абстрактного искусства, прочитаны лекции по истории абстрактной живописи XX века, теории композиции, её законам, правилам и приёмам. Занятия проводились в рамках учебной дисциплины «Формальная композиция». Весь теоретический материал был проиллюстрирован работами художников-абстракционистов (В. Кандинского, К. Малевича, Л. Поповой, П. Клее, П. Мондриана и др.). В ходе лекций особое внимание уделялось анализу конкретных произведений, сравнительному изучению особенностей их пластического языка. Показ слайдов каждый раз сопровождался музыкальным фрагментом.

Абстрактная живопись воздействует на подсознание зрителя за счёт соединения экспрессивных возможностей ритма, контраста, цветовых

созвучий, динамики линий, символики, скрытой в малообъяснимых элементах картины. По эмоциональному напряжению к такой живописи (абстрактному экспрессионизму, лирической абстракции) близка современная музыка, музыкальный авангард, сутью которого является преобладание духовного содержания, экспрессия.

Художественный потенциал, которым обладает музыка, оказывает мощное влияние как на процесс творчества, так и на восприятие искусства, наполняя произведение новым смыслом. В процессе анализа художественных средств абстрактной живописи использовался эффект синестезии, усиления визуальных стимулов благодаря прослушиванию музыки. Одновременно происходил процесс усиления эмоционального воздействия музыки за счёт опоры на визуальные образы. Создание визуального образа-представления музыкального звучания в комплексной синестезии превращало динамику в статику: «...мелодии переходят в линии, гармонии и тембры – в краски, а регистр и фактура образуют границы визуального полотна» [3, с. 18].

Средства музыкальной выразительности (мелодия, интонация, лад, темп, динамика, регистр, тембр), используемые в музыке, сопоставимы с такими художественными средствами в абстрактной живописи, как динамика (статика), характер ритмического строя картины, колорит.

В работе со студентами-художниками ставилась цель углубить их представления об абстрактной живописи, расширить творческий опыт за счёт овладения опытом искусства авангарда. К абстрактной живописи были подобраны музыкальные произведения, позволяющие глубже раскрыть образно-эмоциональное содержание картины. Живописные произведения, показанные студентам, подбирались с точки зрения пластических задач – композиционных, цветовых, образных, – поставленных на каждом занятии.

При этом музыка использовалась не только в качестве фона: при прослушивании применялись такие методы и приёмы, как сравнение и анализ средств выразительности для того, чтобы студенты могли понять суть музыкального образа, почувствовать настроение, выраженное в звуках. Так, например, при просмотре работ В. Кандинского звучала музыка С. Губайдулиной – каденция из Вариаций на шесть гексахордов «Под знаком Скорпиона» для симфонического оркестра и баяна.



Рис. 1. В. Кандинский. Композиция VI. 1913

Постепенно нарастающее напряжение, «нервный» ритм, «упорядоченный» хаос, которые несёт в себе эта музыка, помогают глубже почувствовать динамику картины Кандинского «Композиция VI», мощный водоворот цветовых пятен, линий, форм, сложную организацию пространства, наплывающего на зрителя, создающего ощущение абсолютной энергии.

При показе работы П. Мондриана «Красное дерево» мы обратились к творчеству И. С. Баха (звучала Ария из оркестровой Сюиты № 3). Колорит картины образуют гармонично организованные аккорды, созвучие цветов строго продумано. Понять и ощутить эту гармонию помогает классическая музыка. Выразительные возможности цветов, их способность гармонизировать или контрастировать легче прочувствовать через гармонию звуков, космическую глубину произведения Баха.

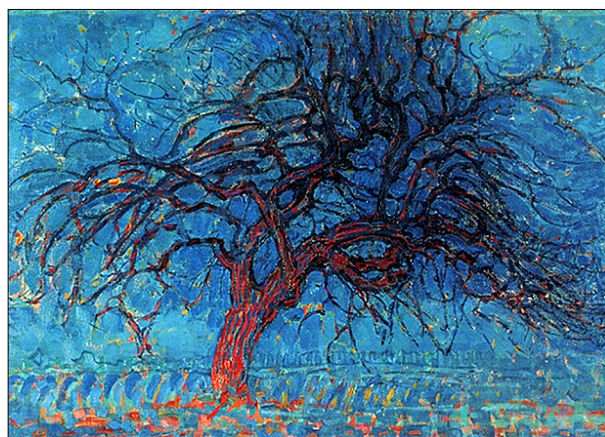


Рис. 2. П. Мондриан. Красное дерево. 1910

При знакомстве студентов с работой П. Клее «Приближение» звучал концерт для скрипки с оркестром Софии Губайдулиной «Offertorium». Композиция Клее строится на ритме цвета, но не тона. У Губайдулиной преобладает плавный, спокойный музыкальный фон с подчеркнuto проявляющимися «неровными» ритмами.

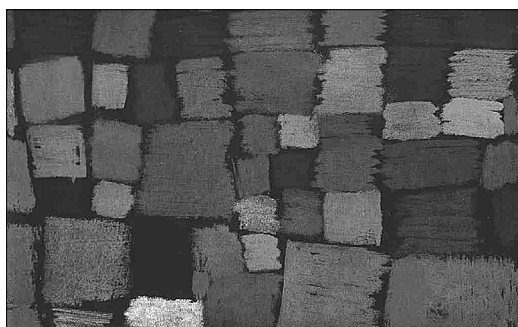


Рис. 3. П. Клее. Приближение. 1934

Одновременное воздействие музыки и живописи, усиливающее эмоциональное воздействие на зрителя и слушателя, всегда эффективно. Дополняя друг друга, различные виды искусства обретают для воспринимающего их в единстве человека новый, личностный смысл, даже знакомые уже произведения открываются с новой, неожиданной стороны.

Вторая часть занятий строилась на выполнении творческих работ.

Методика проведения практических занятий включала ряд этапов.

1. Определение цели: выполнить абстрактную композицию, используя водорастворимый материал (акварель, гуашь).

2. Постановка задач творческой работы: создать целостную, уравновешенную композицию, опираясь на заданные условия (для каждого занятия свои – статика, динамика; доминанта, отсутствие доминанты; ритм равномерный, замедляющийся, ускоряющийся и др.); передать

определённое настроение, используя весь комплекс выразительных средств (линия, форма, цвет, колорит, техника).

3. Показ произведений из абстрактной живописи, сопровождающийся соответствующим музыкальным фрагментом. Методы обучения: сравнение, анализ, демонстрация приёмов работы.

4. Итоговый анализ и обсуждение работ с точки зрения поставленных задач.

После проведения цикла занятий были проанализированы: а) уровень восприятия произведений абстрактной живописи студентами, способность понимать язык искусства, образное содержание, эмоциональную характеристику изображаемого, умение анализировать комплекс использованных художественно-выразительных средств; б) уровень выполнения студентами творческих работ, умение выбирать и использовать художественные средства для создания образа, выразительность, эмоциональность работ, их новизна и оригинальность.

Результаты нашей работы показали, что организация учебного процесса, построенного на использовании произведений изобразительного искусства и музыки, имеющих близкую образно-эмоциональную основу, приводит к повышению эффективности обучения.

Был сделан вывод о том, что обращение к музыке в процессе восприятия абстрактной живописи способствует развитию творческих способностей студентов, повышает качество творческих работ, их выразительность, уровень понимания языка искусства. Наряду с прямым результатом – возросшим уровнем развития художественного восприятия – можно наблюдать и такие побочные результаты, как повышение мотивации к творчеству, рост интереса к искусству и музыке; развитие художественного и музыкального вкуса; смещение акцента с технологического подхода к художественно-пластическому, основанному на передаче чувств, усложнении ассоциативного ряда в работах студентов; совершенствование способности к сопоставлению выразительных возможностей музыки и изобразительного искусства. Это ещё раз подтверждает мысль о том, что целостность, образность, ассоциативность – та основа, которая может объединить восприятие изобразительного искусства и музыки, способствуя интенсивному освоению художественного языка.

 ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие синестетичности музыкально-художественного сознания предложено Н. П. Коляденко: [4].

 ЛИТЕРАТУРА

1. Ванечкина И. Л. «Дети рисуют музыку»: эксперименты для школы будущего // Научный Татарстан. 1999. № 4. С. 36–39.
2. Коляденко Н. П. Взаимодействие искусств в художественном воспитании // Художественное образование и наука. 2016. № 4. С. 33–35.
3. Коляденко Н. П. Визуальные гештальты в синестетической интерпретации музыкальных текстов // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 17–21.
4. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
5. Петрова В. П. Интеграция как метод развития профессиональных компетенций в художественном образовании // Инновационные тенденции интеграции и гуманитаризации образования: материалы Всерос. конф. «Юсовские чтения» / науч. ред. Е. П. Олесина, ред.-сост. О. И. Радомская, под общ. ред. Л. Г. Савенковой. М., 2015. 294 с.
6. Пурик Э. Э., Шакирова М. Г. Развитие художественного восприятия в процессе обучения изобразительному искусству: электронный журнал // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2015. № 2. URL: http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal_pdf/purik_shakirova_285-290.pdf
7. Словарь художественных терминов. ГАХН, 1923–1929 гг. / под ред. И. М. Чубарова. М.: Логос-Альтера, Ессе Номо. 2005. 504 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Об учебном предмете и программе «Введение в специальность “Музыковедение”» // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 182–188.
9. Шаймухаметова Л. Н. О концепции креативной работы с музыкальным текстом в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской академии искусств // Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ, ДШИ и в обучении хобби-музыкантов: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2014. С. 4–8.
10. Юсов Б. П. Изобразительное искусство и детское изобразительное творчество: очерки по истории, теории и психологии художественного воспитания детей. Магнитогорск: МаГУ, 2002. 283 с.
11. Юсов Б. П. К проблеме взаимосвязи искусств в детском художественном развитии // Теория эстетического воспитания. М., 1975. Вып. 3. С. 43–55.
12. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.

Об авторах:

Пурик Эльза Эдуардовна, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой изобразительного искусства, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru

Шакирова Марина Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологического образования, Бирский филиал Башкирского государственного университета (452453, г. Бирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru

Ахмадуллин Марс Лиронович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры рисунка и дизайна, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru



REFERENCES



1. Vanechkina I. L. «Deti risuyut muzyku»: eksperimenty dlya shkoly budushchego [“Children Draw Music”: Experiments for the School of the Future]. *Nauchnyy Tatarstan* [Scholarly Tatarstan]. 1999. No. 4, pp. 36–39.
2. Kolyadenko N. P. Vzaimodeystvie iskusstv v khudozhestvennom vospitanii [Interaction of the Arts in Artistic Education]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Artistic Education and Science]. 2016. No. 4, pp. 33–35.
3. Kolyadenko N. P. The Visual Gestalts in the Synesthetic Interpretation of Musical Texts. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. № 2 (11), pp. 17–21.
4. Kolyadenko N. P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: na materiale iskusstva XX veka* [The Synesthetic Character of the Musical and Artistic Consciousness: on the Material of 20th Century Art]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory, 2005. 392 p.
5. Petrova V. P. Integratsiya kak metod razvitiya professional'nykh kompetentsiy v khudozhestvennom obrazovanii [Integration as a Method of Development of Professional Competences in Artistic Education]. *Innovatsionnye tendentsii integratsii i gumanitarizatsii obrazovaniya: materialy Vseros. konferentsii «Yusovskie chteniya»* [Innovative Tendencies of the Integration and Humanitarization of Education: Proceedings of the Russian Conference “Yusov Readings”]. Ed. by E. P. Olesina, O. I. Radomskaya, L. G. Savenkova. Moscow, 2015, pp. 294.
6. Purik E. E., Shakirova M. G. Razvitie khudozhestvennogo vospriyatiya v protsesse obucheniya izobrazitel'nomu iskusstvu [Development of Artistic Perception in the Process of Teaching Visual Arts]. *Pedagogika iskusstva: setevoy elektronnyy nauchnyy zhurnal* [The Pedagogy of Art: Online Electronic Scientific Journal]. 2015. No. 2. URL: http://www.arteducation.ru/sites/default/files/journal_pdf/purik_shakirova_285-290.pdf
7. *Slovar' khudozhestvennykh terminov. GAHN, 1923–1929 gg.* [Dictionary of Artistic Terms. State Academy of Artistic Sciences, 1923–1929]. Ed. by I. M. Chubarov. Moscow: Logos-Altera, Ecce Homo, 2005. 504 p.
8. Shaymukhametova L. N. On the Discipline and Program “Introduction into Musicology”. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1 (10), pp. 182–188.
9. Shaymukhametova L. N. O kontseptsii kreativnoy raboty s muzykal'nym tekstem v laboratorii muzykal'noy semantiki Ufimskoy akademii iskusstv [Concerning the Concept of Creative Work with the Musical Text in the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa Academy of Arts: from the Editor-Compiler]. *Kreativnaya rabota s muzykal'nym tekstem v DMSH, DShI i v obuchenii khobbi-muzykantov* [Creative Work with the Musical Text in Children's Music Schools, Children's Art Schools and in Training of Hobby Musicians]. Ufa, 2014, pp. 4–8.
10. Yusov B. P. *Izobrazitel'noe iskusstvo i detskoe izobrazitel'noe tvorchestvo: ocherki po istorii, teorii i psikhologii khudozhestvennogo vospitaniya detey* [The Visual Arts and Children's Creativity in the Sphere of the Visual Arts: Essays on the History, Theory and Psychology of Children's Artistic Education]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State University, 2002. 283 p.
11. Yusov B. P. K probleme vzaimosvyazi iskusstv v detskom khudozhestvennom razvitiy [Concerning the Problem of Interrelation of Arts in Children's Artistic Development]. *Teoriya esteticheskogo vospitaniya* [Theory of Aesthetic Education]. Issue 3. Moscow, 1975, pp. 43–55.
12. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.

About the authors:

Elza E. Purik, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor, Chair of the Visual Arts Department, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru

Marina G. Shakirova, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Technological Education Department, BirsK Branch of Bashkir State University (452453, BirsK, Russia), **ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru

Mars L. Akhmadullin, Ph.D. (Arts), Professor of the Drawing and Design Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru



И. Б. ИГНАТОВА, Е. А. ПОКРОВСКАЯ, О. А. КИРЕЕВА*Белгородский государственный институт искусств и культуры
г. Белгород, Россия**ORCID: 0000-0002-9775-2078, ignatova@bsu.edu.ru**ORCID: 0000-0001-5546-7458, karolina-25@mail.ru**ORCID: 0000-0003-0465-4506, vicerektor@bgiik.ru*

О подготовке музыкантов в творческом вузе на основе дуальной системы обучения

В статье рассматривается вопрос модернизации подготовки музыкантов в современном творческом вузе на основе дуальной системы обучения, освещаются некоторые её особенности и преимущества. Обозначено, что умения и навыки, приобретённые во время практических занятий по дуальной системе, значительно увеличивают гибкость и мобильность студентов, снижают опасность социальной дезадаптации, повышают профессиональный уровень.

Отмечено, что ряд системных проблем отечественного образования требует детального пересмотра, необходимость модернизации образовательной системы осознаётся Правительством РФ и поддерживается государством. Выявлены основные причины снижения качества профессиональной подготовки музыкантов в учебных заведениях, наблюдаемые в последнее время. Переход на дуальное обучение в России поддержан Президентом РФ на заседании наблюдательного совета Агентства стратегических инициатив по продвижению новых проектов.

Статья отражает актуальную проблему формирования конкурентоспособных специалистов и становления профессионалов с более высоким современным уровнем образования. Сегодня работодатели заинтересованы в молодых специалистах, которых не требуется доучивать и переучивать на рабочем месте.

Ключевые слова: сфера культуры и искусств, профессиональное образование, творческий вуз, обучение музыканта, дуальная система обучения.

Для цитирования: Игнатова И. Б., Покровская Е. А., Киреева О. А. О подготовке музыкантов в творческом вузе на основе дуальной системы обучения // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 133–139.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.133-139.

IRINA B. IGNATOVA, EVGENIYA A. POKROVSKAYA, OLGA A. KIREYEVA*Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia**ORCID: 0000-0002-9775-2078, ignatova@bsu.edu.ru**ORCID: 0000-0001-5546-7458, karolina-25@mail.ru**ORCID: 0000-0003-0465-4506, vicerektor@bgiik.ru*

About the Traiting of Musicians in Artistic Institutions of Higher Education on the Basis of the Dual System of Education

The article examines the issue of modernization of the training of musicians in the contemporary artistic institution of higher education on the basis of the dual system of education, and some particular features and advantages of this system are elucidated. It is indicated that the skills and experiential habits acquired during the time of practical studies based on the dual system of teaching considerably increase the flexibility and mobility of the students, reducing the danger of social disadaptation and raising the level of professionalism.

It is noted that a number of systemic problems of Russian education require detailed revision and modernization of the educational system is realized by the Government of the Russian Federation and is supported by the state. The basic reasons for the decrease of the quality of professional training of musicians in educational institutions observed in recent times. The transition to the dual system of education in Russia is supported by the President of the Russian

Federation at a session of the supervisory council of the Agency of Strategic Initiatives for Implementation of New Projects.

The article reflects the topical problem of formation of achievement-oriented specialists and the formation of professionals with a higher present-day level of education. Today employers are interested in young specialists whom it is not necessary to teach up and retrain at their place of work.

Keywords: sphere of culture and the arts, professional education, artistic institute of higher education, training of a musician, dual system of education.

For citation: Ignatova Irina B., Pokrovskaya Evgeniya A., Kireyeva Olga A. About the Training of Musicians in Artistic Institutions of Higher Education on the Basis of the Dual System of Education. Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship. 2018. No. 2, pp. 133–139. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.133-139.

Сложившаяся в последнее время ситуация в области подготовки кадров для сферы культуры и искусств характеризуется рядом системных проблем, требующих детального пересмотра. Современные вузы, как в Российской Федерации, так и в других странах, стоят на пороге перехода к новому этапу развития – функционированию в формате вузов «третьего поколения». То есть вобравших в себя лучшие традиции мировой и отечественной высшей школы в деле подготовки специалистов, способных создавать в своей структуре мультидисциплинарные социальные связи в кооперации с профильными предприятиями (организациями) для подготовки специалистов будущего, востребованных через 5–10 лет.

Готовность к такому переходу имеет особое значение для творческих вузов, музыкальных колледжей, как правило, опирающихся не столько на стратегии развития, сколько на традиционные практики как в организации учебного процесса, так и в методике обучения, его содержании. В то же время творческим вузам и музыкальным колледжам крайне непросто адаптироваться к социальным и организационным изменениям: во многом от качества этой адаптации будет зависеть их эффективность в подготовке конкурентоспособных специалистов, музыкантов, которые должны овладеть не только профессиональными компетенциями, востребованными сегодня, но и компетенциями специалистов будущего.

Выработка стратегической педагогической модели развития творческих вузов, музыкальных колледжей требует системного решения целого ряда проблем и вопросов: определения приоритетов инновационного, интеллектуально-технологического развития учебного заведения; вы-

явления специальности будущего; минимизации рисков оптимизации в связи с введением новых государственных образовательных стандартов. Иначе говоря, концентрации внимания на важных моментах в организации учебного процесса с точки зрения инновационного и интеллектуально-технологического развития.

Усиление конкурентоспособности выпускников любого учебного заведения во многом зависит от профессорско-преподавательского состава. И это первая проблема, требующая особого решения, которое, в частности, заключается в организации процесса регулярного профессионального саморазвития педагогов в соответствии с требованиями времени и мотивации совершенствования общепедагогических компетенций, способствующих актуализации педагогического пространства.

Следующая актуальная проблема связана с *формированием конкурентоспособных специалистов и становлением профессионалов с более высоким современным уровнем образования*. Работодателей интересует готовность выпускников к осуществлению профессиональной деятельности, так как чаще всего молодой специалист овладевает навыками работы в конкретном учреждении (организации) в среднем через год и ликвидировать разрыв между теорией и практикой обычно приходится учреждению, для которого обеспеченность квалифицированными кадрами – вопрос первостепенный. Работодатель вынужден использовать различные формы профессиональной адаптации молодых специалистов: от применения института наставничества до разработки и реализации специальных программ обучения и профадаптации. Отсюда вытекают ещё две немаловажные проблемы:

1) *несоответствие образовательных программ квалификационным требованиям работодателей к профессиональным компетенциям молодых специалистов*, которые по окончании учебных заведений нуждаются в длительном периоде приспособления к производственным условиям, оборудованию и принципам построения взаимоотношений в трудовом коллективе;

2) *недостаток в федеральных государственных образовательных стандартах внимания к практико-ориентированной подготовке студентов в образовательных учреждениях культуры и искусств*.

В результате работодатели не заинтересованы в молодых специалистах, которых необходимо доучивать и переучивать, и приглашают на работу специалистов необходимого им уровня подготовки и квалификации. И тем самым создаётся следующая актуальная проблема – *трудоустройство выпускников*.

Таким образом, на современном этапе модернизации действующей системы образования в вузах искусств и культуры по всем направлениям подготовки (от программ среднего профессионального до программ высшего образования) архиважным становится переход на дуальную систему обучения с опорой на потребности работодателей как потенциальных партнёров. И это – один из решающих факторов подготовки специалистов нового поколения.

Анализ научной литературы (И. А. Гричаникова, И. Б. Игнатова, Н. В. Посохова, С. П. Романов, Л. Н. Самолдина, Г. А. Федотова, А. Шелтен [2; 5; 9–12]) показал, что именно дуальная система обучения способна решить вышеназванные проблемы. Ни одна образовательная система в мире не привлекала такого пристального внимания отечественных и зарубежных исследователей. Все они едины во мнении, что данная система уникальна своей практико-ориентированной подготовкой будущих специалистов. Полностью копировать её, естественно, невозможно, но перенять и применять в отечественном образовании наиболее эффективные элементы вполне реально, в том числе в творческих вузах.

Образование в сфере культуры и искусств сегодня является государственным приоритетом, позволяет прогнозировать рост востребованности высококвалифицированных творческих специалистов.

В Послании Президента Федеральному Собранию (1 декабря 2016 года) определяется раз-

витие образования и культуры в качестве главных целей государственной политики. В один ряд с государственной и экономической ставится творческая жизнеспособность общества. Утверждается необходимость разработки и реализации проектов в области классической литературы, культуры, истории. Отметим, что проектные компетенции (необходимые для исполнения указанной задачи) приобретаются специалистами в условиях высшего образования. Следовательно, чтобы обеспечить рынок сотрудниками, способными генерировать перспективные проекты, необходима модернизированная система высшего образования в области культуры и искусств. Переход на дуальное обучение в России поддержан Президентом РФ на заседании наблюдательного совета Агентства стратегических инициатив по продвижению новых проектов.

«О формировании национальной системы подготовки и переподготовки кадров социальной сферы» шла речь на заседании Правительства Российской Федерации (октябрь 2016)¹. Отмечалось, что востребованность высококвалифицированных кадров с проектными компетенциями в области культуры и искусств – это один из индикаторов формирования новой национальной системы подготовки и переподготовки кадров данной сферы.

Требования к квалификации специалистов в области культуры и искусств с 2011 года значительно возросли. Так, в соответствии с приказом Министерства здравоохранения и социального развития Российской Федерации «Об утверждении Единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих, раздел “Квалификационные характеристики должностей работников культуры, искусства и кинематографии”»², артисты театральных, музыкальных и танцевальных коллективов должны иметь высшее образование, для отдельных категорий артистов (например, артистов инструментальных оркестров) необходима магистратура.

Упомянутый факт убедительно свидетельствует о жизнеспособности высшего образования в области культуры, а вместе с положениями Послания Президента РФ об особой роли культурного развития есть основания предполагать устойчивый спрос на специалистов такого уровня образования.

В Белгородском государственном институте искусств и культуры сегодня действуют

следующие магистерские направления: педагогическое образование, социально-культурная деятельность, библиотечно-информационная деятельность, антропология и этнология, дизайн, декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. Кроме того, активно функционирует аспирантура по таким направлениям подготовки, как языкознание и литературоведение, образование и педагогические науки, культурология. Помимо прочего, в вузе открываются два диссертационных совета.

Серьёзные изменения ожидаются в социально-трудовой сфере в связи с принятием и внедрением системы профессиональных стандартов. До 2020 года в организациях, имеющих пакет акций государства, относящихся к бюджетному сектору, будут постепенно внедрены профессиональные стандарты³. Для их результативного введения потребуется переподготовка работников, в том числе в отрасли культуры и искусств. Министерство труда и социальной защиты РФ при этом указывает на необходимость дополнительного государственного финансирования данного процесса. Необходимость модернизации подготовки кадров для сферы культуры и искусств (артистов, музыкантов, преподавателей и др.) осознаётся Правительством РФ.

По мнению специалистов Агентства стратегических инициатив по продвижению новых проектов (созданного при Правительстве РФ), на сегодня текущая ситуация в России в сфере образования такова, что:

- в большинстве случаев происходит бесцелевой набор абитуриентов; не спланированы ни количество, ни направления подготовки, ни специализация под рабочее место;
- все учебные заведения стремятся в силу экономической целесообразности набрать как можно больше студентов, не обращая внимания на их способности, личные качества и потребности организаций, учреждений и т. д.;
- места прохождения практики никак не связаны с будущим трудоустройством;
- количество практических занятий в вузах минимально, наставничество или полностью отсутствует, или низкого качества;
- планового или закономерного карьерного роста у выпускников вузов нет, сегодня всё зависит от личных качеств выпускника и стечения обстоятельств⁴;
- состояние практической подготовки студентов, которое наблюдается в последние годы,

не отвечает требованиям сегодняшних работодателей, и связано это именно со снижением внимания к данному виду подготовки в учебных мастерских и на базовых предприятиях.

К такому выводу приходит и ряд учёных (С. П. Романов, Л. Н. Самолдина, Г. А. Федотова и др.). Так, в работе «Научно-методическое обеспечение дуальной целевой профессиональной подготовки студентов в ссуз» Л. Н. Самолдина, проведя анализ состояния практической подготовки студентов, выявляет ряд следующих проблем:

- 1) работодатели не заинтересованы принимать на работу молодых специалистов, так как на рынке труда имеется большое количество высококвалифицированных специалистов;
- 2) студенты заранее настроены на временное пребывание на базе практики, поэтому неохотно включаются в рабочий процесс;
- 3) нет материальной заинтересованности практикантов (такую заинтересованность даёт только дуальное обучение – учреждения культуры, заинтересованные в студентах, заключают образовательные договоры);
- 4) практическая подготовка часто проводится на устаревшем оборудовании, так как работодатель не может доверять неопытному молодому специалисту современные дорогостоящие приборы и установки [10].

Очевидно, что требуется детальный пересмотр организации учебного процесса в творческом вузе или музыкальном колледже. Необходимы системные изменения на каждом этапе обучения:

- студент, зачисленный на 1-й курс музыкального колледжа или творческого вуза, чётко должен понимать, на базе какого учреждения культуры будет проходить его учебная практика;
- при организации практики каждый студент уже с 1-го курса должен быть ориентирован на обучение и адаптацию на будущем рабочем месте, в конкретном коллективе (студенты факультета исполнительского искусства и факультета музыкального творчества Белгородского государственного института искусств и культуры имеют возможность во время обучения в вузе проходить практику в профессиональных творческих коллективах Белгородской государственной филармонии, в учреждениях дополнительного образования и т. п. с последующим трудоустройством);



– в образовательной организации должен быть сформирован высококлассный педагогический коллектив; наставниками студентов, в частности, во время прохождения последними практического обучения должны стать талантливые педагоги, профессора, народные артисты РФ, заслуженные деятели искусств РФ, мастера своего дела;

– в результате студент после окончания обучения остаётся работать на месте практики (Белгородский государственный институт искусств и культуры заключил более 150 договоров с учреждениями культуры и искусств города Белгорода, Белгородской области и других регионов России);

– каждый выпускник, прошедший профессиональное обучение на базе профильной организации, должен иметь возможность профессионального и карьерного роста (выпускники Белгородского государственного института искусств и культуры востребованы в учреждениях культуры и искусств не только Белгородской области, но и далеко за её пределами; БГИИК ежегодно получает заявки на специалистов из Мурманска, Ханты-Мансийска, Ямало-Ненецкого АО и других регионов).

Таким образом, студенты-музыканты не просто осваивают программные музыкальные произведения в учебном заведении. Они совер-

шают свои навыки в исполнении, например, в симфоническом оркестре или оркестре народных инструментов; изучают работу руководителей, их взаимодействие с участниками коллектива, тем самым у будущих специалистов формируются психологические компетенции, появляется ответственность за уровень своей подготовки, осознание необходимости «лёгкого» включения в работу коллектива, подчинения его правилам и т. п. Умения и навыки, приобретённые во время практических занятий по дуальной системе обучения, значительно увеличивают гибкость и мобильность работников, снижают опасность их социальной дезадаптации, повышают профессиональный уровень.

Общая цель дуальной системы обучения в творческом вузе, музыкальном колледже – это профессиональное образование как средство достижения экономических, социальных и личных целей. Система важна с трёх сторон – экономической эффективности (заинтересовано государство), социальной интеграции (заинтересовано деловое сообщество), личного развития (заинтересованы молодые люди и их родители). И мы с уверенностью можем сказать, что дуальная система обучения актуальна и может служить основой для комплексного развития любого региона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. заседание, проведённое О. Голодец (26 октября 2016 года): [4].

² Приказ № 251 от 30 марта 2011 года.

³ Министр труда и социальной защиты Российской Федерации М. Топилин отметил на Совещании

(2 ноября 2016 года), что «до конца года будет подготовлено порядка 150 профессиональных стандартов» [7].

⁴ О дуальном образовании см.: [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственная программа Российской Федерации «Развитие образования» на 2013–2020 годы. URL: <http://минобрнауки.рф/документы/4106>.

2. Гричаникова И. А., Посохова Н. В. Модернизация подготовки кадров для социокультурной сферы на основе принципов дуального образования // Профессиональное образование в России и за рубежом. 2014. № 4 (16). С. 140–143.

3. Дуальное образование // Агентство стратегических инициатив. URL: <http://www.asi.ru/molprof/dualeducation/>.

4. Заседание Совета по вопросам попечительства в социальной сфере (26 октября 2016 г.) // Правительство Российской Федерации (официальный сайт). URL: <http://government.ru/news/25012>.

5. Игнатова И. Б., Покровская Е. А. Дуальное обучение: перспективы развития в России // Образование и общество. 2015. № 6 (95). С. 22–25.
6. Министр труда и социальной защиты на Совещании у Президента РФ (11 ноября 2016 года) // Министерство труда и социальной защиты Российской Федерации (официальный сайт). URL: <http://www.rosmintrud.ru/labour/20/55/>.
7. Об образовании в Российской Федерации: Федеральный закон от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ (ред. от 03.02.2014 г.). URL: <http://base.garant.ru/70291362/>.
8. Послание Президента РФ Федеральному Собранию 1 декабря 2016 г. URL: <http://m.garant.ru/hotlaw/federal/1030346/>.
9. Романов С. П. Развитие дуальной системы инженерно-педагогического образования в высшем учебном заведении: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Нижний Новгород, 2008. 50 с.
10. Самолдина Л. Н. Научно-методическое обеспечение дуальной целевой профессиональной подготовки студентов в ссуз: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Казань, 2008. 23 с.
11. Федотова Г. А. Развитие дуальной формы профессионального образования: опыт ФРГ и России: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 2002. 32 с.
12. Шелтен А. Введение в профессиональную педагогику: учеб. пособие / под ред. Г. М. Романцева. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. проф.-пед. ун-та, 1996. 288 с.

Об авторах:

Игнатова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и методики профессионального образования, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-9775-2078**, ignatova@bsu.edu.ru

Покровская Евгения Александровна, преподаватель кафедры искусства народного пения, соискатель кафедры педагогики и методики профессионального образования, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 000-0001-5546-7458**, karolina-25@mail.ru

Киреева Ольга Анатольевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры педагогики и методики профессионального образования, первый проректор, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0003-0465-4506**, vicerektor@bgiik.ru



REFERENCES



1. *Gosudarstvennaya programma Rossiyskoy Federatsii «Razvitie obrazovaniya» na 2013–2020 gody* [The State Program of the Russian Federation “The Development of Education” for 2013–2020]. URL: <http://minobrnauki.rf/dokumenty/4106>.
2. Grichanikova I. A., Posokhova N. V. Modernizatsiya podgotovki kadrov dlya sotsiokul'turnoy sfery na osnove printsipov dual'nogo obrazovaniya [Modernization of Training of Personnel for the Sociocultural Sphere on the Basis of the Principles of Dual Education]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom* [Professional Education in Russia and Abroad]. 2014. No. 4 (16), pp. 140–143.
3. *Dual'noe obrazovanie* [Dual Education]. Agentstvo strategicheskikh initsiativ [Agency of Strategic Initiatives]. URL: <http://www.asi.ru/molprof/dualeducation/>.
4. Zasedanie Soveta po voprosam popechitel'stva v sotsial'noy sfere (26 oktyabrya 2016 g.) [Meeting of the Board on Guardianship in the Social Sphere (October 26, 2016)]. *Pravitel'stvo Rossiyskoy Federatsii (ofitsial'nyy sayt)* [Government of the Russian Federation (Official Website)]. URL: <http://government.ru/news/25012>.
5. Ignatova I. B., Pokrovskaya E. A. Dual'noe obuchenie: perspektivy razvitiya v Rossii [Dual Education: Prospects of Development in Russia]. *Obrazovanie i obshchestvo* [Education and Society]. 2015. No. 6 (95), pp. 22–25.
6. Ministr truda i sotsial'noy zashchity na Soveshchaniy u Prezidenta RF (11 noyabrya 2016 goda) [Minister of Labor and Social Protection at the Meeting with the President of the Russian Federation (November 11, 2016)]. *Ministerstvo truda i sotsial'noy zashchity Rossiyskoy Federatsii (ofitsial'nyy sayt)* [Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation (Official Website)]. URL: <http://www.rosmintrud.ru/labour/20/55/>.



7. *Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii: Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 g. № 273-FZ (red. ot 03.02.2014 g.)* [On Education in the Russian Federation: Federal Law No. 273-FZ of December 29, 2012 (as Amended on 03.02.2014)]. URL: <http://base.garant.ru/70291362/>.
8. *Poslanie Prezidenta RF Federal'nomu Sobraniyu 1 dekabrya 2016 g.* [Message of the President of the Russian Federation to the Federal Assembly on December 1, 2016]. URL: <http://m.garant.ru/hotlaw/federal/1030346/>.
9. Romanov S. P. *Razvitie dual'noy sistemy inzhenerno-pedagogicheskogo obrazovaniya v vysshem uchebnom zavedenii: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk* [Development of the Dual System of Engineering and Pedagogical Education in Higher Educational Institutions: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogy]. Nizhny Novgorod, 2008. 50 p.
10. Samoldina L. N. *Nauchno-metodicheskoe obespechenie dual'noy tselevoy professional'noy podgotovki studentov v ssuz: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [Scholarly-Methodological Provision of Dual Target Professional Training of Students in the Specialized Secondary Schools: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogy]. Kazan, 2008. 23 p.
11. Fedotova G. A. *Razvitie dual'noy formy professional'nogo obrazovaniya: opyt FRG i Rossii: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk* [Development of the Dual Form of Professional Education: the Experience of the Federal Republic of Germany and Russia: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogy]. Moscow, 2002. 32 p.
12. Shelten A. *Vvedenie v professional'nyu pedagogiku: uchebnoe posobie* [Introduction to Professional Pedagogy: Textbook]. Ed. by G. M. Romantsev. Ekaterinburg: Publishing House of the Ural State Professional-Pedagogical University, 1996. 288 p.

About the authors:

Irina B. Ignatova, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor at the Department of Pedagogy and Methodology of Professional Education, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-9775-2078**, ignatova@bsu.edu.ru

Evgeniya A. Pokrovskaya, Faculty Member at the Department of the Art of Folk Singing, Post-graduate Student at the Department of Pedagogy and Methodology of Professional Education, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 000-0001-5546-7458**, karolina-25@mail.ru

Olga A. Kireyeva, Ph.D. (Pedagogy), Professor at the Department of Pedagogy and Methodology of Professional Education, First Vice-Rector, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0003-0465-4506**, vicerektor@bgiik.ru





**4th INTERNATIONAL FEURICH COMPETITION
FOR PIANO, VOICE, CHAMBER MUSIC AND COMPOSITION
2019**

A platform for young artists from all over the world to present their talents. Our jury doesn't only look on your technique, but honours your very personal way of bringing a piece of music to life.

Final round
June 29th to July 1st, 2019
"Kaisersaal" at



Informations will be online in late fall 2018.
Get in touch and we will send you an email,
as soon as we will be open for applications:
competition@feurich.com, "update 2019"

competition.feurich.com