

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

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

## MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2019 / 2 (35)

2019 / 2 (35)

Проблемы  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
НАУКИ

MUSIC  
SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>





# Проблемы музыкальной науки

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

2019, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2

## 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 Исмагилова, Россия

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

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

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

Д-р иск. **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. **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. Саттарова, Таджикистан

### УЧРЕДИТЕЛИ:

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

Воронежский государственный институт искусств

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

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

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

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

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship, 2019, № 2

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

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

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

# Music Scholarship

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

2019, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

### EDITOR IN CHIEF

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

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Vladislav E. Devutsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

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

Dr.Sci. (Arts) **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvash State Institute of Humanities, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Grigory R. Konson**, Russian State Social University, Moscow, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alla G. Korobova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Irina V. Polozova**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Elena E. Polotskaya**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Oksana E. Sheludyakova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. **Farogat Azizi**, 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, 2019, No. 2

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

### Редактор

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

Дизайн: Аскаров Рашит Наилевич

Вёрстка: Гритаенко 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 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

### Editor

**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 24.06.2019. Формат 60 x 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 14,7. Усл.-печ. л. 22,3. Заказ № 220167. 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 Исмәгилева: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро» 450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, 3.

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

Signed in for printing 24.06.2019. Format: 60 x 84<sup>1/8</sup>. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 14,7. Printing l. 22,3. Order No. 220167. Run of 120 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal 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, Lenin str., 14. Printed on the printing facilities of "IdealPro" Co. Ltd 450057, Ufa, prospect Salavata Yulaeva, 3. Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru



## Журнал «Проблемы музыкальной науки» Music Scholarship

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

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

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

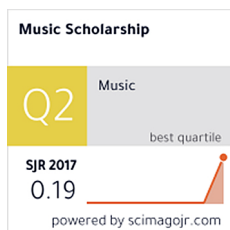
13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

Издатель – Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмәгилова – 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

### Горизонты музыкознания

- 7 Калужникова Т. И.**  
Младенческие и птичьи вокализации:  
некоторые аналогии

### Теория музыки

- 17 Окунева Е. Г.**  
Особенности композиционной работы  
в «Sechs Vermessene» Эрнста Кшенека:  
взаимодействие сериализма и алеаторики

### Культурное наследие в исторической оценке

- 29 Варламов Д. И.**  
Процесс академизации русского народного  
инструментального искусства
- 38 Газиев И. М.**  
Граммофонные записи  
татарских исполнителей начала XX века  
в «Восточном каталоге» Алана Келли

### Музыкальная культура народов России

- 45 Бондаренко М. В.**  
Былинная традиция и её бытование  
на территории Саратовского Поволжья
- 55 Филонович С. А.**  
Взаимовлияние русской  
и украинской традиционной культуры  
в Суджанском районе Курской области

### Музыкальная культура народов мира

- 63 Азизи Ф. А.**  
К вопросу о логике мажорной композиции

### Музыкальный текст и исполнитель

- 76 Гордеева Е. В.**  
О смысловых структурах  
музыкального текста  
в тематизме фортепианных произведений
- 87 Liudmila N. Shaymukhametova**  
Semantic Transformations  
in the Musical Themes  
of Domenico Scarlatti's Clavier Sonatas
- 97 Ninel F. Garipova**  
The Semantic Structures  
of Domenico Scarlatti's Sonata  
for Clavier K. 466, L. 118, in F minor

### Информационные технологии и музыка

- 105 Elena N. Pirayazeva**  
Algorithmic Compositions are a Phenomenon  
of Electronic Music
- 111 Краснокулов А. В.**  
Сонификация: как «звучит»  
ежедневная физическая активность?

### Музыка в системе культуры

- 120 Демченко А. И.**  
Мир и человек начала XX века  
в зеркале музыкального искусства России.  
Очерк второй
- 132 Зайцева М. Л., Будагян Р. Р.,  
Сушкова-Ирина Я. И.**  
Тенденции развития  
музыкального направления *classical crossover*  
в творчестве инструментального дуэта  
«Игудесман и Джун»

### Художественный мир

#### музыкального произведения

- 139 Сокольяк Н. Л.**  
Об алеаторике исполнительского процесса  
в «Антифонах» Сергея Слонимского
- 147 Лимитовская А. В.**  
«Море» Клода Дебюсси:  
тембровоакустический образ водной стихии

### Из истории зарубежной музыки

- 155 Князь З. Н.**  
От Рихарда Вагнера – к собственному стилю:  
оперное творчество  
в статьях Камиля Сен-Санса

### Музыкальное образование

- 166 Junita Batubara, Sumathi Maniam**  
Enhancing Creativity through Musical Drama  
for Children with Special Needs  
(Down Syndrome) in Education  
of Disabled Children
- 178 Концова И. В.**  
Музыкальная форма и её освещение  
в школьных учебниках по музыкальной  
литературе

### Анонс



## Contents

### Horizons of Musicology

- 7** *Tatiana I. Kaluzhnikova*  
Infants' and Birds' Vocalizations:  
Certain Analogies

### Music Theory

- 17** *Ekaterina G. Okuneva*  
The Particularities of Compositional Work  
in Ernst Krenek's "Sechs Vermessene":  
Interconnection between Serialism  
and Aleatory Technique

### Cultural Heritage in Historical Perspective

- 29** *Dmitri I. Varlamov*  
The Process of Academization  
of the Art of Russian Folk Instrumental Music
- 38** *Idris M. Gaziev*  
Gramophone Recordings  
of Early 20th Century Tatar Performers  
in Alan Kelly's "The Orient Catalogue"

### Musical Culture of the Peoples of Russia

- 45** *Maria V. Bondarenko*  
The Bylina Tradition and its Existence  
on the Territory  
of the Saratov Near-Volga Region
- 55** *Svetlana A. Filonovich*  
Interaction of the Russian  
and Ukrainian Traditional Cultures  
in the Sudzhan District of the Kursk Region

### Musical Culture of the Peoples of the World

- 63** *Faroghat A. Azizi*  
Concerning the Issue of the Logic  
of Maqom Composition

### The Musical Text and its Performer

- 76** *Elena V. Gordeyeva*  
About the Semantic Structures  
of the Musical Text  
in the Thematicism of Piano Compositions
- 87** *Liudmila N. Shaymukhametova*  
Semantic Transformations  
in the Musical Themes  
of Domenico Scarlatti's Clavier Sonatas
- 97** *Ninel F. Garipova*  
The Semantic Structures  
of Domenico Scarlatti's Sonata  
for Clavier K. 466, L. 118, in F minor

### Information Technology and Music

- 105** *Elena N. Piryazeva*  
Algorithmic Compositions are a Phenomenon  
of Electronic Music
- 111** *Alexei V. Krasnoskulov*  
Sonification:  
How Everyday Physical Activity "Sounds"?

### Music in the System of Culture

- 120** *Alexander I. Demchenko*  
The World and the Human Being  
of the Beginning of the 20th Century  
Reflected by the Art of Music in Russia.  
Second Essay
- 132** *Marina L. Zaitseva, Regina R. Budagyan,  
Yankelika I. Sushkova-Irina*  
Tendencies of Development  
of the Musical Trend *Classical Crossover*  
in the Performances of the Instrumental Duo  
"Igudesman & Joo"

### The Creative Worlds of Musical Compositions

- 139** *Natalia L. Sokolvyak*  
About the Aleatory Technique  
in the Performing Process  
in Sergei Slonimsky's *Antiphons*
- 147** *Anna V. Limitovskaya*  
Claude Debussy's *La Mer*:  
The Timbral-Acoustical Image  
of the Aquatic Element

### History of Western Music

- 155** *Zoya N. Knyaz*  
From Richard Wagner to a Personal Style:  
The Operatic Legacy  
in the Articles of Camille Saint-Saëns

### Musical Education

- 166** *Junita Batubara, Sumathi Maniam*  
Enhancing Creativity through Musical Drama  
for Children with Special Needs  
(Down Syndrome) in Education  
of Disabled Children
- 178** *Irina V. Kuposova*  
Musical Form and its Elucidation  
in School Textbooks of Music Literature

### Announcement





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 37.015.3-053.4:78

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.007-016

**Т. И. КАЛУЖНИКОВА**

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

*ORCID: 0000-0001-9064-3170, tkalugnikova@mail.ru*

### **Младенческие и птичьи вокализации: некоторые аналогии**

В статье предпринято сравнительное рассмотрение мелодики в вокализациях (голосовых сигналах) младенцев и птиц. Установлено, что для этих сфер характерен общий набор таких мелодических единиц, как крики, восхождения, нисхождения, волны, зигзаги, маятники, скачки, репетиции. Названные единицы восходят к восьми типовым моделям – *мелодемам*, обнаруживают сходство в семантическом наполнении и аналогичным образом функционируют в системе коммуникации. Знакомство с литературой показывает, что отдельные моменты сходства названных сфер уже отмечались исследователями (в основном зарубежными), однако ракурс, избранный в данной работе, прежде не находил применения. Выявленное родство в одних случаях интерпретируется учёными как заимствование организации человеческой речи из птичьей акустической сигнализации, в других – как действие общих генетических механизмов звукопорождения у людей и пернатых. Мелодические формулы, аналогичные структурам, представленным в младенческих и птичьих голосовых сигналах, зафиксированы в фольклоре разных народов и даже современном композиторском творчестве. По-видимому, здесь мы имеем дело с универсалиями, регулирующими организацию мелоса во многих (притом напрямую не связанных друг с другом) акустических сферах и отсылающими к сложнейшей проблеме эволюционных параллелизмов в становлении и развитии интонирования.

Ключевые слова: вокализации младенцев и птиц, мелодемы, человеческая речь и птичье пение, мелодические универсалии.

*Для цитирования:* Калужникова Т. И. Младенческие и птичьи вокализации: некоторые аналогии // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 7–16.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.007-016.

**TATIANA I. KALUZHNIKOVA**

*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia  
ORCID: 0000-0001-9064-3170, tkalugnikova@mail.ru*

### **Infants' and Birds' Vocalizations: Certain Analogies**

The article undertakes comparative examination of melodicism in vocalizations (vocal signals) of infants and birds. It is established that these spheres are characterized by a common selection of such melodic units as outcries, ascent and descent of register, waves, zigzags, pendulums, leaps and repetitions. The indicated units harken back to eight typical models – *melodemes*, discover similarity with each other in their semantical content and in an analogous way function within



the system of communication. Familiarization with the literature on the subject demonstrates that separate moments of similitude of the aforementioned spheres have already been marked out by researchers (primarily those outside of Russia), however the angle chosen in this work has not been examined before. The demonstrated relationship has been interpreted by scholars in some instances as derivation of the organization of human speech from bird acoustical signalization, and in other cases – as the action of common genetic mechanisms of sound-generation among humans and the feathered race. The melodic formulas analogous to the structures presented in infants' and birds' vocal signals, have been observed in the folk music of various peoples and even in contemporary music composition. Apparently, here we have to do with universals regulating the organization of the melodic principle in many acoustic spheres (moreover, not connected to each other directly) and referring to the most complex issue of evolutionary parallelisms in the formation and development of intonation.

**Keywords:** vocalizations of children and birds, melodemes, human speech and bird singing, melodic universals.

*For citation:* Kaluzhnikova Tatiana I. Infants' and Birds' Vocalizations: Certain Analogies. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 7–16. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.007-016.

**М**ысль о сходстве младенческих вокализаций с пением пернатых, возникшая около двадцати лет назад, была инициирована работой над монографией «Акустический Текст ребёнка» [4]. Уже тогда некоторым сегментам в расшифровках фонограмм были предпосланы ремарки «щебет» и «воркованье». Позднее, после знакомства с мессияновскими записями птичьих песен, поразительно напомнившими голосовые сигналы маленьких детей [9], стало ясно, что необходимо сравнительное изучение обозначенных звуковых сфер. Анализ литературы показал: хотя отдельные аналогии между ними проводились (в основном зарубежными исследователями), ракурс, избранный в данной статье, прежде не обсуждался.

На первый взгляд, сравнение птичьего пения с музыкальной и речевой деятельностью человека может показаться странным. В самом деле, не логичнее ли в данном случае обратить внимание на человекообразных обезьян,

родственных нам во многих отношениях? Однако в отличие от большинства животных, чья звуковая коммуникация имеет инстинктивный характер, птицы, помимо певческого инстинкта, владеют механизмом вокального научения, отсутствующего у ближайших предков *Homo sapiens*. По словам Дж. Акерман, «такое вокальное научение редко встречается в животном мире и на сегодняшний день обнаружено только у попугаев, колибри, певчих птиц, птиц звонарей, нескольких видов морских млекопитающих (таких, как дельфины и киты), летучих мышей и всего одного вида приматов – людей» [1, с. 205]. Учёные пришли к выводу, что птицы владеют одной из самых сложных и точных систем звукового общения среди сухопутных животных. Вероятно, не случайно мозг многих пернатых, на удивление большой для размеров их тел, наряду с человеческим определяется как «увеличенный». Кроме того, есть и объективные биологические доказательства родства названных акустических сфер, о которых речь пойдёт далее.

Предварительные наблюдения позволяют говорить о наиболее очевидной близости птичьих голосовых реакций младенческим глоссолалиям<sup>1</sup>. Однако каковы истоки подобной близости, на каких структурных уровнях акустических текстов такая близость проявляется, какие сигналы в «высказываниях» детей и пернатых совпадают, – эти и многие другие вопросы пока не имеют ответов.

В настоящей работе<sup>2</sup> развиваются положения, первоначально обозначенные в публикации [5]: а) вокализации младенцев (детей первого года жизни) и птиц содержат некоторый общий набор стереотипных мелодических структур (своего рода «словарных единиц», «лексем»), б) типовые «лексемы» демонстрируют определённые соответствия в семантическом наполнении, в) они аналогичным образом функционируют в системе коммуникации.

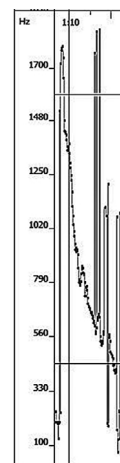
При сопоставлении изучаемых явлений за точку отсчёта принят *мелодический контур (рельеф, рисунок)*. В его строении, наряду с основным звеном – ядром, могут присутствовать предъядерный (анакруза) и постъядерный (клаузула) участки [8, с. 141]. Важно, что помимо конструктивных признаков, рассматриваемым единицам свойственны также определённые значения, отсылающие не столько к слуховым, сколько к пространственным представлениям, в которых на первый план выходят такие параметры звучаний, как «широко – узко», «вверх – вниз», «высоко – низко» и т. п. (ср.: маятник, волна, восхождение, нисхождение и др.). Наконец, рельефы связаны и с различными мускульными ощущениями, всегда возникающими при вокальной артикуляции и восприятии мелодии.

Для систематизации сравниваемых «лексем» использовано понятие *мелодема*, заимствованное из теории речевой

интонации, где оно трактуется как модель родственных мелодических контуров [там же]. Наблюдения показывают, что весь массив выявленных типовых элементов<sup>3</sup> восходит к **восьми мелодемам**. Это: *крик, восхождение, нисхождение, волна, зигзаг, маятник, скачок, репетиция*. Иногда в одном обороте просматриваются черты *различных моделей* (например, репетиции и других рисунков, скачка и разнообразных видов плавного движения и т. п.). Средняя продолжительность звучания типовых фрагментов колеблется в зоне от сотых долей секунды до нескольких (приблизительно 5–6) секунд. Ниже приведены образцы «словарных» единиц, производных от названных мелодем (примеры № 1–5).

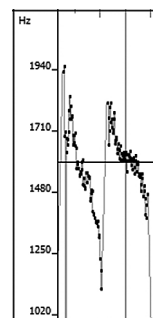
## НИСХОЖДЕНИЯ

Пример № 1 а Лука Крушинский (3 мес., 24 дн.).  
Фоноархив автора



Пример № 1 б

Кенар<sup>4</sup>

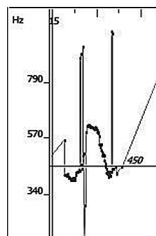




## ВОЛНЫ

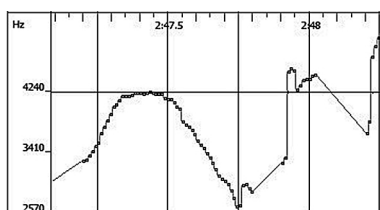
Пример № 2 а

Миша Васильев (11 мес.).  
Фоноархив автора:



Пример № 2 б

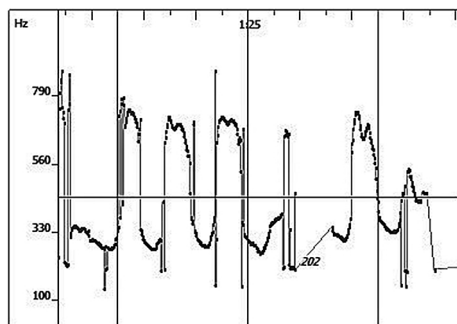
Обыкновенный соловей,  
ночная песня<sup>5</sup>:



## МАЯТНИКИ

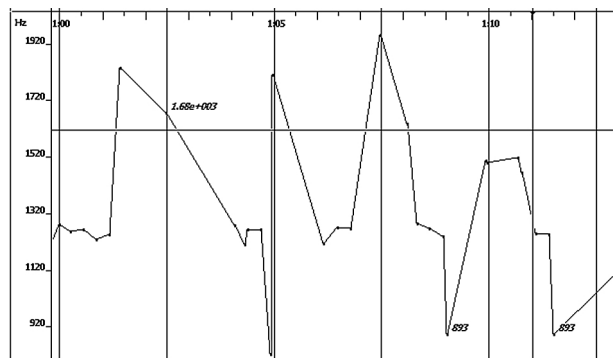
Пример № 3 а

Миша Васильев (11 мес., 7 дн.).  
Фоноархив автора



Пример № 3 б

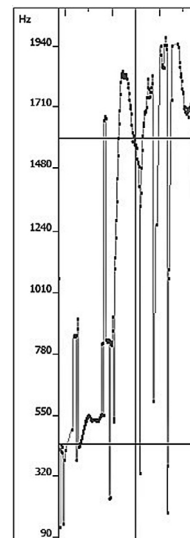
Полевой жаворонок<sup>6</sup>



## СКАЧКИ

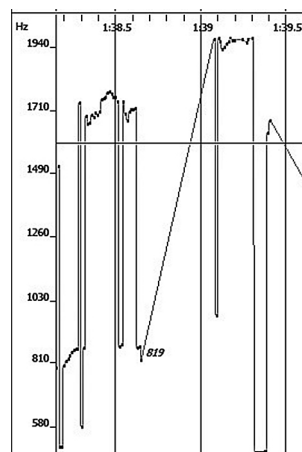
Пример № 4 а

Миша Васильев (11 мес., 17 дн.).  
Фоноархив автора



Пример № 4 б

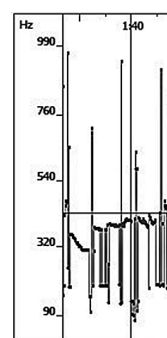
Чёрный дрозд<sup>7</sup>



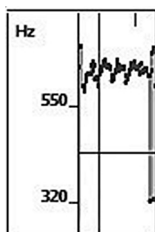
## РЕПЕТИЦИИ

Пример № 5 а

Маша Лисянская (1 год, 7 дн.).  
Фоноархив автора



## Пример № 5 б

Удод<sup>8</sup>

Значимыми разделами мелодических «словарей» детей и птиц являются **звукоподражания**, базирующиеся на интонациях, почерпнутых из окружающей среды. У младенцев возникновению акустических имитаций предшествуют бимодальные знаковые комплексы – «звукожесты», объединяющие указательный жест и фонацию, либо полимодальные, включающие жест, мимику и звук. Предпосылки для рождения ономотопей складываются в лепете, где на основе аутоэхолалии (подражания самому себе в процессе многократного однообразного повторения набора тонов и слогов) формируется способность ребёнка к воспроизведению внешних звучаний.

Собственно звукоподражания входят в детский «репертуар» во второй половине периода младенчества, особенно активно – в восьми-девятимесячном возрасте. Все слышимые и воссоздаваемые малышами элементы фоносферы образуют несколько видов имитируемых объектов: звуки живой природы (главным образом голоса знакомых ребёнку животных), интонации вербальной речи и пения (например, «баюканья»), заимствованные из колыбельных песен мамы или бабушки), обороты инструментальной музыки, изредка – транспортные сигналы.

Имитации широко бытуют и у птиц, которые могут воссоздавать пение своих сородичей, голоса зверей, «фонограммы» небиологического происхождения (индустриальные звучания, бытовые шумы), а в неволе – человеческую речь. Будучи

врождённым качеством, способность пернатых к подражанию напоминает в этом отношении природную склонность многих живых существ к игре.

Принято различать явление голосовой имитации и возникающее на его основе пересмешничество. Если имитация – это специфическое качество высшей нервной деятельности птиц, имеющее широкий спектр проявлений и доступное многим членам птичьего сообщества, то пересмешничество, состоящее в копировании звуков, не типичных для своего вида, свойственно довольно узкому кругу пернатых (наиболее выдающиеся среди них – представители семейства пересмешниковых, обитающие на американском континенте) [1, глава 5; 6, с. 790–791]. Искусными пересмешниками считаются скворцы, наделённые даром воспроизводить самые разнообразные звучания. К этой группе относятся и так называемые «говорящие» птицы (наряду со скворцами это попугаи, вороны, галки, грачи, сороки), многим из которых удаётся с высокой степенью точности воспроизводить фонемы человеческой речи.

Из окружающего звукового пейзажа пернатыми отбираются преимущественно те звучания, чьи физические характеристики соответствуют свойствам их голосового аппарата и оказывают сильное воздействие на нервную систему. Особенно явно это выражается при онтогенетическом формировании видоспецифической песни, когда птенцы в гнездовой период запоминают и отчасти имитируют сигналы отца, а молодые самцы в первую весну размножения активно подражают пению взрослых особей своего вида. Наконец, известны случаи использования голосовых и пластических имитаций в брачных церемониях.

Помимо способности к порождению сольных вокализаций, младенцы и птицы

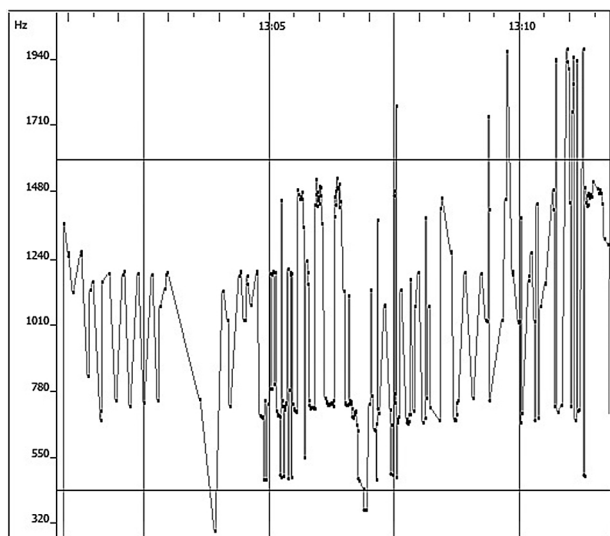


владеют **дуэтными (диалогическими) и групповыми формами коммуникации**. У маленького ребёнка диалоги зачастую соотносятся с ситуациями, когда кто-то из старших общается с ним в особом речевом регистре *baby talk*, что вызывает радостное агуканье или смех дитяти. Особенно широко распространён вид парного интонирования, в котором на обращения взрослого малыш отвечает голосовыми сигналами. Нередко в процесс спонтанного акустического взаимодействия включаются несколько младенцев. В таких случаях на крик одного из них отзываются находящиеся рядом сверстники, что приводит к возникновению какофонии. Последнюю, впрочем, нельзя считать абсолютно хаотичной, поскольку ей присущи общий (негативный) эмоциональный настрой членов группы и сходство артикулируемых ими криковых мелооборотов.

Ансамбли есть и у *птиц*, причём они могут возникать при воспроизведении как песен, так и иных вокализаций. Наиболее типичны дуэты, обычно представляющие собой переключки самца и самки, иногда двух самцов, обитающих на сопредельных участках. Реже встречается одновременное звучание обоих голосов (пример № 6).

Пример № 6

Травник.  
Токование двух самцов<sup>9</sup>



Совместное пение, при котором две или несколько особей вступают поочередно, воссоздавая полный рисунок видовой песни либо иной мелодии в высшей степени согласованно, последовательно, биоакустики называют «антифонным». Для пар, образующихся на много лет, характерны слаженные дуэтные формы. К примеру, журавлиный сигнал «курлыкание» – это следующие один за другим в быстром темпе возгласы самца и самки. Склонность к дуэтам и трио с раннего птенцового возраста наблюдается у сов<sup>10</sup>.

Во время взаимных контактов птиц на местах кормёжки, отдыха или ночёвки можно услышать их «хоровые» сигналы. Рождение подобных «хоров» учёные связывают со «звуковой индукцией» – склонностью пернатых реагировать голосом на звучания окружающей среды и «заражаться» ими. Хотя птичье коллективное пение кажется неупорядоченным, в нём обнаруживается действие как минимум двух организующих факторов. Первый – это выражение всеми участниками коммуникации единого эмоционального настроения, обычно беспокойства (не случайно такие явления называют «птичьими переполохами»), отчего «хоровая партитура» насыщается похожими у различных особей тревожными голосовыми реакциями. Вторым фактором служит «сближение манер исполнения». Оно заключается в том, что некоторые самцы одного и даже разных видов, поющие рядом, нередко воспроизводят близкие варианты песни, что создаёт полную иллюзию «разговора» либо «турнира» певцов [6].

О характере координации между строением мелодических единиц и заключёнными в них значениями судить крайне сложно. Очевидно, что изучаемые конструктивные элементы сами по себе достаточно неопределённые в **семантическом плане**, наполняясь более-менее конкрет-

ной информацией (в основном психофизиологического свойства) лишь в ансамбле с тембром, регистром, громкостью, темпом, ритмом. Три сегмента составляют «план содержания» рассматриваемых вокализаций. Таковы комплексы физиологического/«социального» дискомфорта, комфорта и промежуточного между ними «нейтрального» состояния. Единственной акустической сферой, демонстрирующей относительную стабильность в соотношении структурного и семантического аспектов вокализаций, является группа реакций дискомфорта, базирующихся главным образом на мелодемах крика, иногда – репетиции. В конкретизации смыслового облика мелодических структур важную роль играет направленность интонирования – центробежная (дистантная) либо центростремительная (контактная). Для дистантных сигналов, отличающихся напряжённостью, характерны энергетически насыщенные средства выразительности, тогда как контактными оборотам, отражающим среднюю или слабую «температуру» эмоций, свойственно привлечение приёмов с умеренными и низкими динамическими показателями [5, глава 2].

Функционирование сравниваемых мелодических вокализаций протекает в условиях *утилитарных* и *символических контекстов*. Утилитарное назначение имеет *бытовой поведенческий комплекс*, направленный на удовлетворение физиологических потребностей (в обоих случаях это сон, приём пищи, отдых, а у пернатых – ещё и уход за покровами, обследование территории обитания). В состав его акустического плана входят сигналы дискомфорта и комфорта, издаваемые детьми, птенцами и взрослыми особями в повседневной обстановке.

Символические формы поведения являются элементами *ритуализированного* и *игрового комплексов*, где первостепенное

значение приобретают социальные факторы. Так, ритуализированный характер присущ некоторым аспектам общения младенца с матерью, в частности, баюканью, генетически и типологически связанному с ритуалом. Игровое начало в самостоятельной акустической деятельности малышей появляется примерно в середине первого года жизни. С этого времени параллельно с манипулированием предметами ребёнок прибегает к игре регистрами своего голоса (гуление), физической стороной звуков и слогов (лепет), вызывающей у него позитивные ощущения.

На существование символических практик у пернатых (такие практики называются «ритуалами», «ритуализованными демонстрациями», «демонстративным поведением») обращают внимание многие орнитологи. В литературе описаны церемонии угрозы и умиротворения, установления и поддержания иерархии в сообществах, смены партнёра на гнезде во время высиживания птенцов, кормления выводка и др., а также брачные процедуры, в том числе – восхитительные танцы. Ритуализованные демонстрации квалифицируются исследователем звуковой коммуникации у птиц Е. Н. Пановым, как «высоко стереотипный комплекс реакций», который складывается в ходе филогенетической эволюции на основе преобразования бытовых поведенческих форм в символические (например, реальной агрессии в демонстрацию агрессии) [7, с. 13].

Для особей всех видов и возрастов характерны также игры: манипулирование предметами, парные полёты, преследования, пируэты и кувыркание в воздухе, купание в снегу, катание с крыш и т. п. Многие из них типичны для разных представителей животного мира, а некоторые свойственны маленьким детям. Остаётся добавить, что в символических формах птичьего поведения заметная роль при-



надлежит акустической составляющей.

Какова же природа отмеченного сходства? По всей видимости, его глубинной причиной является близость законов, на основе которых организованы довербальная и вербальная формы человеческой речи, с одной стороны, и пение пернатых – с другой. Это явление в последние годы активно обсуждают и по-разному интерпретируют представители мировых научных школ. Некоторыми авторами оно расценивается как результат прямого *заимствования* основ речевой деятельности человека из голосовой сигнализации птиц [3]. Согласно иной точке зрения, здесь отражается общность генетических механизмов речи и птичьих вокализаций. Подобные механизмы обусловлены наличием совпадающих генов, устанавливающих связи между корой мозга и вокальным трактом и изменяющих свою активность в тот период, когда ребёнок учится говорить, а птица – петь. Поэтому специалисты полагают, что птичье пение может послужить богатейшей базой для исследования речевых процессов у людей [10]<sup>11</sup>.

Симптоматично, что модели, аналогичные описанным в статье, зафиксированы в архаическом музыкальном фолькло-

ре разных народов (таковы, в частности, типы мелодики –  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ , обнаруженные в раннефольклорных материалах Э. Е. Алексеевым [2]). Самое любопытное, что кроме музыки устной традиции учёный называет и другие области, где встречаются перечисленные структуры (песни птиц и звериные крики, голосовые реакции младенцев и даже современное композиторское творчество). Не вытекает ли отсюда, что в данном случае мы имеем дело с *универсалиями*, образующими фундамент мелоса во многих непосредственно не связанных между собой интонационных сферах, которые различаются по времени формирования и месту в звучащем мире? И если в книге Э. Е. Алексеева запечатлено их видение сквозь призму фольклора, то настоящая работа отсылает к дофольклорным явлениям, в генезисе отделённым друг от друга громадным временным промежутком.

Думается, поставленные вопросы заинтересуют всех, кто размышляет над *закономерностями становления и развития интонирования* – как речевого, так и музыкального. Нет сомнений в том, что их междисциплинарное изучение принесёт науке немало открытий.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В детском и птичьем вокальном «репертуаре» представлены разные виды вокализаций, последовательно формирующиеся в ходе онтогенеза. Младенцам свойственна самореализация посредством «эмоционально-выразительных комплексов», компонентами которых, наряду с мимикой, жестикуляцией, телодвижениями, являются врождённые голосовые реакции – крики, плач, смех, гуление и лепет. У птиц обычно выделяют краткие, дискретные, генетически запрограммированные крики и позывы (позывки), издаваемые

особями обоего пола в разнообразных ситуациях на протяжении всего года, а также песни, сочетающие унаследованные признаки с приобретёнными и связанные преимущественно с репродуктивным периодом в жизни пернатых. Помимо голосовых (тональных), птицы прибегают и к шумовым («инструментальным») сигналам, которые сопутствуют тем или иным сторонам их деятельности – полёту, отыскиванию и добыванию пищи, бегу, прыжкам, нырянию. Шумовые звучания встречаются и в акустическом самовыраже-



нии детей. В настоящей работе подобные звуковые элементы не рассматриваются.

<sup>2</sup> Материалами исследования послужили голосовые сигналы детей и птиц, почерпнутые из двух групп источников. Первую составили аудиозаписи младенческих глоссолалий, сделанные автором от десяти детей (их возраст – от 2,5 месяцев до 1 года) при содействии родителей в 1980–2000-е годы в Екатеринбурге. Вокализации фиксировались в соответствии с методом выборочного наблюдения, причём «информанты» специально не отбирались и наблюдались в течение определённого времени индивидуально. Ко второй группе относятся: фонограммы птичьего пения, зафиксированные на грампластинках «Птицы СССР. Определитель по голосам», «Голоса птиц в природе» и «Голоса птиц уссурийской тайги», в разные годы выпущенных Всесоюзной фирмой грамзаписи «Мелодия»; звуковой справочник-определитель «Голоса птиц России»; интернет-сайты «Пение птиц в природе», «Голоса птиц». При переводе аудиозаписей в графический формат использована программа Sonic Visualizer и плагин к ней – Aubio Pitch Detector.

<sup>3</sup> Разумеется, типовыми оборотами не исчерпывается всё многообразие мелодической

«лексики» детей и пернатых. В реальной практике слой стереотипных единиц дополняется и усложняется другими – индивидуальными составляющими звуковой речи, в значительной мере определяющими её специфику.

<sup>4</sup> См.: URL: [http://iplayer.fm/q/пение птиц в природе/](http://iplayer.fm/q/пение_птиц_в_природе/) (Дата обращения: 10.12.2015).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Грампластинка: Голоса птиц в природе. Серия 3 / записи Б. Вепринцева. М.: Мелодия, 1971. Д–10755-6.

<sup>9</sup> Грампластинка: Птицы СССР. Определитель по голосам. Кулики: улиты, бекасы, кроншнепы / записи Фонотеки голосов животных АН СССР 1961–1981 гг. / подготовка изд., описание и расшифровка голосов птиц Б. Вепринцева. М.: Мелодия, 1982. С 90–18025-6.

<sup>10</sup> Образцы ансамблей сов представлены в работах: [5, с. 104–105 – дуэт; 9, р. 230 – трио].

<sup>11</sup> Указанная работа – одна из многих статей, опубликованных в том же выпуске журнала «Science», где обсуждается данная тема (см.: pp.1311–1334).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акерман Дж. [Ackerman Jennifer]. Эти гениальные птицы: [пер. с англ.] / науч. ред. П. Квартальнов. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 468 с.
2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
3. Ильичёв В. Д., Силаева О. Л. Сопоставление видовых сигналов птиц и речевых сигналов человека // Известия РАН. Серия: Биология. 2002. № 1. С. 67–73.
4. Калужникова Т. И. Акустический Текст ребёнка (по материалам, записанным от современных российских городских детей). Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2004. 904 с.
5. Калужникова Т. И. Вокализации детей и птиц: опыт сравнения (к постановке проблемы). 2-е изд., испр. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2019. 156 с.
6. Мальчевский А. С., Пукинский Ю. Б. Роль звуковой индукции в голосовом поведении птиц. 2-е изд., стер. // Русский орнитологический журнал. 2009. Т. 18. Экспресс-выпуск 483. С. 779–801.
7. Панов Е. Н. Механизмы коммуникации у птиц. М.: Наука, 1978. 306 с.



8. Черемисина-Ениколопова Н. В. Законы и правила русской интонации: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 1999. 520 с.
9. Messiaen Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949–1992)*: en 7 t. Paris: Édition Musicales Alphonse Leduc, 1999. T. V: en 2 vol. 1er vol. Chants d'Oiseaux d'Europe. 375 p.
10. Zhang Guojie, Jarvis Erich D., Thomas M., Gilbert P. A Flock of Genomes // *Science*. 2014. Vol. 346. No. 6215, pp. 1308–1309.

*Об авторе:*

**Калужникова Татьяна Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-9064-3170**, [tkalugnikova@mail.ru](mailto:tkalugnikova@mail.ru)

## REFERENCES

1. Akerman Dzh. [Ackerman Jennifer]. *Eti genial'nye ptitsy* [These Brilliant Birds]. Translation from the English. Edited by P. Kvartal'nov. Moscow: Al'pina non-fikshn, 2018. 468 p.
2. Alekseev E. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie* [Early Folk Intonation]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.
3. Il'ichev V. D., Silaeva O. L. Sopostavlenie vidovykh signalov ptits i rechevykh signalov cheloveka [Comparison of Specific Signals of Birds and Signals of Human Speech]. *Izvestiya RAN. Seriya: Biologiya* [News of the Russian Academy of Sciences. Series: Biology]. 2002. No. 1, pp. 67–73.
4. Kaluzhnikova T. I. *Akusticheskiy Tekst rebenka (po materialam, zapisannym ot sovremennykh rossiyskikh gorodskikh detey)* [The Acoustic Text of the Child (Based on Materials Written from Modern Russian City Children)]. Yekaterinburg: Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2004. 904 p.
5. Kaluzhnikova T. I. *Vokalizatsii detey i ptits: opyt sravneniya (k postanovke problemy)* [Vocalization of Children and Birds: An Attempt of Comparison (Concerning the Formulation of the Issue)]. 2nd Edition, corrected. Yekaterinburg: Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2019. 156 p.
6. Mal'chevskiy A. S., Pukinskiy Yu. B. Rol' zvukovoy induksii v golosovom povedenii ptits [The Role of Sound Induction in the Voice Behavior of Birds]. 2nd Edition, Revised. *Russkiy ornitologicheskiy zhurnal* [Russian Ornithological Journal]. 2009. Vol. 18. Express Edition 483, pp. 779–801.
7. Panov E. N. *Mekhanizmy kommunikatsii u ptits* [The Mechanisms of Communication among Birds]. Moscow: Nauka, 1978. 306 p.
8. Cheremisina-Enikolopova N. V. *Zakony i pravila russkoy intonatsii: uchebnoe posobie* [The Laws and Rules of Russian Intonation: Textbook]. Moscow: Flinta: Nauka, 1999. 520 p.
9. Messiaen Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949–1992)*: en 7 t. Paris: Édition Musicales Alphonse Leduc, 1999. T. V: en 2 vol. 1er vol. Chants d'Oiseaux d'Europe. 375 p.
10. Zhang Guojie, Jarvis Erich D., Thomas M., Gilbert P. A Flock of Genomes. *Science*. 2014. Vol. 346. No. 6215, pp. 1308–1309.

*About the author:*

**Tatiana I. Kaluzhnikova**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-9064-3170**, [tkalugnikova@mail.ru](mailto:tkalugnikova@mail.ru)



**Е. Г. ОКУНЕВА**

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

*ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

## **Особенности композиционной работы в «Sechs Vermessene» Эрнста Кшенека: взаимодействие сериализма и алеаторики**

Эрнст Кшенек охотно воспринял идеи интегрального сериализма в 1950-е годы, апробировав их в своей музыкальной практике («Spiritus Intelligentiae, Sanctus» op. 152, «Sestina» op. 161, «Sechs Vermessene» op. 168, «Quaestio temporis» op. 170). Пик его интереса пришёлся на тот период, когда тотальная детерминированность испытывала кризис, и современные композиторы устремились к иному полюсу – алеаторике. Теоретические размышления Кшенека о проблемах сериализма, а также о взаимоотношениях преднамеренного и случайного нашли отражение в статье «Extents and Limits of Serial Techniques» (1960). Музыкальным воплощением размышлений стал фортепианный цикл «Sechs Vermessene» op. 168 (1958), в названии которого запечатлелась непереводаемая игра понятий: немецкое слово «vermessen» означает одновременно «измеренный» и «своевольный».

Сериальная экспансия в этом сочинении охватывает высотную и ритмическую сферы, плотность, интенсивность, регистр. В статье подробно анализируются первые четыре пьесы. Автор проводит параллели с композиционными процедурами Милтона Бэббитта (метод регистрового расслоения), Пьера Булеза (контрапункт параметров), Оливье Мессиана (техника симметричных пермутаций) и Джона Кейджа (метод случайных действий), реконструирует прекомпозиционный звуковой материал пьесы № 4, выявляет ошибки и неточности, возникающие при реализации сериальных схем в сочинении. Анализ выявляет тесную взаимосвязь детерминированного и индетерминированного в композиционном процессе «Sechs Vermessene». Например, математические вычисления, осуществлённые композитором для точной фиксации ритма, приводят к необходимости использовать новый вид нотации (волнистые штили), которая в итоге лишь приблизительно отражает точные значения.

Изучение фортепианного цикла Кшенека, а также его теоретических работ позволяет переосмыслить традиционное соотношение сериализма и алеаторики. Переход к композиции, использующей метод случайных действий, не следует считать реакцией на тотальную детерминированность; также не стоит противопоставлять эти методы друг другу. Алеаторика – закономерное и неизбежное следствие сериализма.

**Ключевые слова:** Эрнст Кшенек, «Sechs Vermessene», Пьер Булез, Джон Кейдж, Оливье Мессиян, Милтон Бэббитт, серийная музыка, сериализм, алеаторика.

**Для цитирования:** Окунева Е. Г. Особенности композиционной работы в «Sechs Vermessene» Эрнста Кшенека: взаимодействие сериализма и алеаторики // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 17–28. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.017-028.

**EKATERINA G. OKUNEVA***Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

## **The Particularities of Compositional Work in Ernst Krenek's "Sechs Vermessene": Interconnection between Serialism and Aleatory Technique**

Ernst Krenek happily accepted the ideas of integral serialism in the 1950s testing them in their musical practice ("Spiritus Intelligentiae, Sanctus" opus 152, "Sestina" opus 161, "Sechs Vermessene" opus 168, "Quaestio temporis" opus 170). The peak of this interest on his part concurred with the period when total serial determinacy experienced a crisis, and contemporary composers directed their attention to the opposite musical pole – the aleatory technique. Krenek's theoretical elaborations on the issue of serialism, as well as on the interactions between the predetermined and the random elements found their reflection in the article "Extents and Limits of Serial Techniques" (1960). The resulting musical manifestation of these thoughts was the piano cycle "Sechs Vermessene" opus 168 (1958), the title of which imprinted the untranslatable pun of two conceptions: the German word "vermessen" can be translated simultaneously as "measured" and "self-willed."

The serial expansion in this composition encompasses the spheres of pitch and rhythm, as well as density, intensity and register. The article analyzes in detail the first four pieces of the cycle. The author draws parallels with the compositional procedures of Milton Babbitt (the method of registral delamination), Pierre Boulez (the counterpoint of parameters), Olivier Messiaen (the technique of symmetrical permutations) and John Cage (the method of random actions), reconstructs the pre-compositional sound material of the fourth piece, and demonstrates the mistakes and inaccuracies arising upon the realization of the serial schemes in the piece. The analysis reveals the close interconnection between the determined and undetermined elements in the compositional process of the "Sechs Vermessene." For example, the mathematical computations carried out by the composer for the precise fixation of rhythm leads to the necessity of making use of a new means of notation (wavelike stems), which in the end reflects the precise meanings only approximately.

Study of Krenek's piano cycle, as well as of the composer's theoretical works, makes it possible to reevaluate the traditional correlation of serialism with the aleatory technique. The transition to composition using the method of random actions must not be considered a reaction to total determinacy; moreover, these methods must not be presented as being opposed to each other. The aleatory technique is, in essence, a natural and inevitable consequence of serialism.

**Keywords:** Ernst Krenek, "Sechs Vermessene," Pierre Boulez, John Cage, Olivier Messiaen, Milton Babbitt, serial music, serialism, aleatory technique.

*For citation:* Okuneva Ekaterina G. The Particularities of Compositional Work in Ernst Krenek's "Sechs Vermessene": Interconnection between Serialism and Aleatory Technique. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 17–28. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.017-028.





Наряду с бурными изменениями в художественном мышлении, XX веку свойственна сильная рефлексия. Стремление осмыслить происходящие перемены, определить ценность, значение и смысл того или иного художественного метода, осознание кризисности многих явлений искусства, поиски выхода из тупика, необычайный интерес к творческому процессу, – всё это характерно для художественной рефлексии западноевропейской музыки XX столетия. Стремительный темп новаций, языковые изменения вызвали необходимость комментариев к своим произведениям, разъяснения эстетических позиций.

Среди фигур, серьёзно размышляющих над проблемами современной композиции – австрийский композитор и музыковед Эрнст Кшенек (1900–1991). Его сериальные сочинения и теоретические работы, освещающие вопросы развития серийной техники, в отечественном музыкознании малоизвестны. Между тем композиторские тексты позволяют не только проникнуть в тайны сложных технических процедур, какими изобилует его сериальная музыка, но нередко пересмотреть сложившиеся точки зрения на то или иное явление, по-новому представить его значение в контексте развития художественной культуры.

В течение 1950-х годов Эрнст Кшенек активно сотрудничал с Крайхштайнским музыкальным институтом. Организатор летних курсов Вольфганг Штайнеке придавал особое значение его пребыванию в Дармштадте [4]. В конце 1940-х годов интерес к серийной технике необычайно возрос, поэтому руководители нуждались в высококвалифицированных специалистах, способных объяснить принципы додекафонии дармштадтским студентам. Кшенек выступил автором первого учебника по серийной технике

[8], активно применял её в своей практике и обладал собственным видением путей её развития.

Склонный к рациональному постижению действительности, композитор охотно воспринял идеи интегрального сериализма, получившие распространение в первой половине 1950-х годов, и отстаивал их перспективность даже тогда, когда истинные адепты признали сериальный путь тупиковым. Результатом его сотрудничества с Дармштадтом стали сочинения, в которых воплотились принципы многомерной серийности: «*Spiritus intelligentiae, Sanctus*» op. 152 (1955), «*Sestina*» op. 161 (1957), «*Sechs Vermessene*» op. 168 (1958), «*Quaestio temporis*» op. 170 (1959) и др.

Наряду с этим Кшенек подверг аспекты сериальной музыки глубокой теоретической рефлексии. В 1960 году он опубликовал в «*The Musical Quarterly*» статью «Расширения и ограничения серийной техники» [7], где высказал ряд важных соображений о проблемах сериализма, а также рассмотрел взаимоотношение контролируемого и случайного в процессе сочинения, поскольку во второй половине 1950-х годов алеаторика заняла ведущее положение в музыкальной практике.

Идею сериализма композитор связывал с распространением серийной концепции на все параметры музыкального языка. Двенадцатитоновая (додекафонная) музыка, имеющая дело только с высотными рядами, представлялась ему частным случаем более общего феномена, подобно тому, как классическая механика Ньютона находилась в границах специальной теории относительности, а та в свою очередь входила в общую теорию относительности [7, p. 211]<sup>1</sup>.

Кшенек полагал, что серия в силу заданного порядка интервальных структур обладает свойством инвариантности.

Применение ряда ко всем параметрам приводило, по его словам, к однородности конфигураций и устраняло из композиции всякие следы непредсказуемости или неожиданности. В своём творчестве он ещё в 1940-е годы пытался преодолеть инвариантность путём специально разработанного им метода ротации. Сочетание ротационных процедур с константными серийными элементами, по его мнению, вносило фактор случайности в сочинение, ибо принцип порядка, управляющий одним рядом, переносился на другой, основанный на иной закономерности<sup>2</sup>. Таким образом, случайность композитор трактовал как философскую категорию, выражающую нетипичную причинную связь.

Комментируя сериальные процедуры известных авангардистских опусов («Structures 1a» Булеза, «Elektronische Studie I» Штокхаузена), а также собственных пьес, Кшенек пришёл к ряду наблюдений, обнажающих противоречия сериализма. Так, описывая сериальный механизм в «Spiritus intelligentiae, Sanctus», он заявил о несоответствии целей и результатов композиционных процессов и непредсказуемости общего звукового облика оратории. «Можно сказать, что всё, что происходит в этой пьесе в любой данный момент, является преднамеренным и, следовательно, технически предсказуемым, – констатировал композитор. – Однако в то время как подготовка и компоновка материала, а также операции, выполненные там, являются следствием сериальной преднамеренности, слышимые результаты этих процедур не представляются целью процедур. С этой точки зрения результаты случайны» [7, р. 221]. Кшенек, по сути, подчеркнул парадокс сериальной музыки, которая контролирует все области композиции, но при этом по общему слу-

ховому впечатлению мало отличима от алеаторных опусов.

Не менее существенным было другое его соображение. В ходе анализа «Sestina» Кшенек отметил, что гармонический аспект произведения стал целиком зависеть от сериальных расчётов, регламентирующих не только последовательность звуков, но и временной интервал их вступления, их сочетания и проч. Творческий акт перестал связываться с категорией «вдохновения», ибо оно «не столь невинно, как предполагалось, а обусловлено огромным количеством воспоминаний, традиций, обучением и опытом» [Ibid., р. 228]. Иными словами, творческий процесс сводился к выбору механизма.

В статье Кшенеку удалось показать постоянную взаимообратимость преднамеренного и случайного в сериальном способе организации. Этот *circulus vitiosus* основывался на том, что вопреки прекомпозиционной системе и предопределённости всех процедур, каждое событие в сериальном сочинении одновременно оказывалось случайным, потому что «оно не предусматривалось сознанием, которое изобрело механизм и привело его в движение» [Ibid.]. С другой стороны, всё, что звучало, предопределялось именно *выбором* механизма, а значит, и «неожиданное случилось по необходимости» [Ibid., р. 229].

Размышления о детерминированном и индетерминированном в композиционном процессе нашли яркое воплощение в музыке Кшенека. Так, для «Sestina» – своего самого известного сериального произведения – он сочинил стихотворение, используя сложную поэтическую форму сестины, популярную в среде провансальских трубадуров XII–XIII веков. В качестве ключевых слов, которые подвергались перестановкам в каждой шестистрочной строфе, выступили

знаковые для второго авангарда понятия: Zeit (время), Zahl (число), Zufall (случай), Maß (мера), Gestalt (форма), Strom (поток). Сам Кшенек интерпретировал текст, как «размышление о сущности идеи, управляющей музыкальной конструкцией произведения» [Ibid., p. 223].

Стихотворение заканчивалось строками, вмещающими все шесть ключевых слов:

Wie ich mit **Maß** bezwinge Klang und **Zeit**,  
Entflieht **Gestalt** im unermessnen **Zufall**.  
Kristall der **Zahl** entlässt des Lebens **Strom**.

/ Как только **мерой** я покоряю звук и **время**,  
Оказывается **форма** во власти **случая**.  
Кристалл **числа** освобождает жизненный **поток**. /

При всей рафинированности звукового колорита «Sestina» имела весьма традиционный звуковой облик, который мало согласовывался с усилиями, вложенными композитором в сериальные расчёты пьесы.

Наиболее интересным сочинением Кшенека с точки зрения взаимоотношения детерминированного и случайного является фортепианный цикл «Sechs Vermessene» op. 168 (1958).

Название сочинения невозможно адекватно перевести на русский язык, поскольку в заголовке содержится игра противоречий. Немецкий глагол «vermessen» означает два действия – «измерять» и «ошибаться при измерении», прилагательное «vermessen» также обладает двойным смыслом – «измеренный» и «своевольный». Таким образом, уже заголовки сочинения ориентируют на особую взаимосвязь детерминированного и индетерминированного, преднамеренного и неопределённого в композиционном процессе.

Принципы сериальной конструкции цикла были кратко изложены Кшенеком

в упомянутой выше статье «Расширения и ограничения серийной техники». Композитор при этом уделил внимание лишь трём параметрам – высотности, ритму и плотности, оставив иные сферы (регистр, динамику) без комментариев. В ходе следующего анализа (наше внимание будет сосредоточено преимущественно на первых четырёх пьесах) попытаемся показать, каким образом запланированные композиционные решения оборачиваются непредвиденными результатами, а также акцентируем связь методов работы Кшенека с сериальными и алеаторными приёмами из некоторых известных опусов.

Всё сочинение регулируется одной высотной серией (пример № 1), которая при развёртывании в музыкальной ткани не подвергается изменениям. Здесь отсутствуют не только какие-либо линейно-пространственные формы (ракоход, инверсия, ракоходная инверсия), но и транспозиции базового ряда. В пьесах № 2, № 3 и № 5 доминирует непрерывное повторение исходной последовательности звуков, что заставляет вспомнить о самом раннем опыте додекафонной техники – Вальсе op. 23 Шёнберга. В других случаях применение полислойной структуры (пьеса № 1) и установление алгоритма для выбора элементов (пьеса № 4) обеспечивают высотное разнообразие в цикле.

Первые три пьесы базируются на общих закономерностях упорядочивания материала. В их основе лежит контрапункт пяти слоёв, отличающихся различной звуковой плотностью. Дифференциация зависит от количества одновременно взятых тонов. Высотный материал первого слоя определяют отдельные звуки (однозвучия), второго – двузвучия, третьего – трёхзвучия, четвёртого – четырёхзвучия и пятого – шестизвучия. Слои вступают поочерёдно, а затем движутся одновременно.

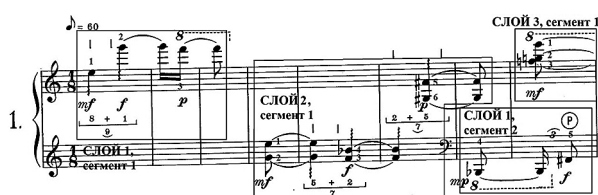


Пример № 1 Э. Кшенек. «Sechs Vermessene». Высотный ряд цикла



Слой 1 в первой пьесе основан на четырёх проведениях базового высотного ряда, последнее из которых – неполное. Звуковой материал распределён в 12 временных сегментах (термин Кшенека). Количество звуков в каждом сегменте, продолжительность сегментов, а также расстояние между ними регламентируются последовательностью интервальных величин исходной серии, образующей числовой ряд 3-2-5-4-2-6-5-4-2-1-3-1 (пример № 1). Это означает, что первый временной сегмент содержит 3 тона, длится 3 такта, и столько же тактов отделяет его от второго сегмента; второй сегмент включает 2 тона, равен по протяжённости 2-м тактам, и такое же количество тактов соответствует промежутку до третьего сегмента и т. д. (пример № 2).

Пример № 2 Э. Кшенек. «Sechs Vermessene», № 1, т. 1–8



Слой 2 представляет развёртывание двузвучий (такты 4–7 примера № 2). Он содержит 8 временных сегментов. Количество двузвучий в каждом сегменте определяется рядом интервальных величин, причём не полным, а первыми шестью значениями, которые затем начинают повторяться: 3-2-5-4-2-6-(3-2). Продолжительность сегментов и расстояние между ними детерминируются другим числовым рядом, который получен путём суммиро-

вания чисел интервальных двузвучий исходной серии (пример № 3).

Пример № 3 Э. Кшенек. «Sechs Vermessene». Числовой ряд интервальных двузвучий



Вычисления для слоёв 3, 4 и 5 осуществляются сходным образом. С увеличением плотности (количества одновременно звучащих тонов) увеличивается и сумма численных значений. Это означает, что расстояние между многозвучиями также возрастает.

В композиции, составленной подобным образом, горизонтальное развёртывание высотного ряда в каждом слое будет постоянно прерываться во времени, одинаковые звуки и созвучия окажутся в непосредственной близости, так что серийный принцип станет неочевидным, а высотный ряд – скрытым.

Такая структурная полислоиность отчасти ассоциируется с методом регистрового разделения М. Бэббитта. В начале его «Composition for Four Instruments» четыре трихорда, образующие совокупность 12 неповторяющихся высот, распределяются по четырём регистровым зонам кларнета так, что высотный ряд становится невозможно идентифицировать (пример № 4).

Пример № 4 М. Бэббитт. «Composition for Four Instruments», т. 1–6, схема регистрового распределения трихордов



Сам Бэббитт пояснял свой подход к материалу следующим образом: «Я по-своему понимаю ряд. Для меня это не вопрос обнаружения потерянного



ряда. Это не вопрос криптоанализа (где скрытый ряд?). Меня интересует эффект, который он может иметь, способ, каким он может заявить о себе не обязательно явно» [6, р. 27]. Эта позиция созвучна с желанием Кшенека преодолеть интервальную инвариантность ряда<sup>3</sup>.

Анализ первой пьесы показывает, что установленные числовые значения далеко не всегда точно соблюдаются Кшенеком. Например, длительность сегментов во втором слое вместо ряда 4-3-5-3-5-8-(4-3) образует ряд 4-3-9-3-3-8-(4-3). Расстояние между шестизвучиями, вопреки изначальным расчётам, составляет не 20 тактов, а 22 и т. п. Так в сериальный механизм вкрадываются неточности. Допускаются ли они сознательно композитором, или это обусловлено иными причинами?

С одной стороны, погрешность (а стало быть, случайность) определена человеческим фактором. Сравнение первой и второй пьес, чья ритмическая организация по замыслу композитора должна быть идентична, показывает, что Кшенеком допущен ряд невольных ошибок (например, не раз встречающиеся недописанные лиги, что приводит к укорочению звука или созвучия, а следовательно, и нарушению протяжённости того или иного временного сегмента<sup>4</sup>). С другой стороны, к неопределённости парадоксальным образом приводит сама система. Особенно очевидно это при рассмотрении ритмической организации.

Конкретные длительности для звуков и созвучий Кшенек получает путём несложных математических операций, связанных с базовым рядом интервальных величин. Например, первый сегмент первого слоя содержит три тона (пример № 2). Из ряда интервальных величин (пример № 1) берутся первые три числа. Их сумма составляет 10 (3+2+5). Едини-

цей временного измерения в данном сегменте Кшенек устанавливает  $3/10$  (0,3). Затем каждое из чисел он умножает на 0,3:  $3 \times 0,3$ ;  $2 \times 0,3$ ;  $5 \times 0,3$ . Полученные величины – 0,9; 0,6; 1,5 будут означать доли секунды, поскольку каждый такт соответствует одной восьмой при показателе метронома  $M=60$ .

Первые две величины невозможно выразить точно в длительностях традиционной нотации. В этой связи Кшенек был вынужден прибегнуть к новому способу записи. Не поддающиеся точному выражению значения он записал нотами с волнистыми штилями, указав их числовые соотношения. Например, первый такт разбит на 9 равных частей. Первая нота звучит 8 частей ( $8/9 \approx 0,9$ ), оставшаяся часть ( $1/9$ ) относится ко второму тону и т. д. (пример № 2). Детерминированность композиционного процесса привела не только к условному выражению точных значений, но и к вариабельности исполнительского процесса, поскольку даже самый опытный музыкант будет не в состоянии точно воспроизвести  $8/9$  секунды, не говоря уже о возможности человеческого слуха распознавать такие тонкие различия.

Параметр интенсивности также подвержен сериализации. На прекомпозиционном уровне Кшенек создал следующий ряд динамических нюансов:

*mf* – *f* – *p* – *mp* – *f* – *pp* – *p* – *mp* – *pp* – *ff* – *mf* – *ff*

Его репрезентируют первые 12 элементов каждого слоя (12 звуков в первом слое, 12 двузвучий во втором и т. п.).

После того, как оказываются исчерпанными возможности данного ряда, вступают производные ряды, образующиеся путём ротации, осуществляемой по алгоритму числового ряда интервальных величин. Это означает, что из непрерывно повторяющегося базового ряда динамических нюансов последовательно выбирается третий, второй, пятый, чет-

вёртый и т. д. элемент (схема 1).

Получившиеся производные ряды:

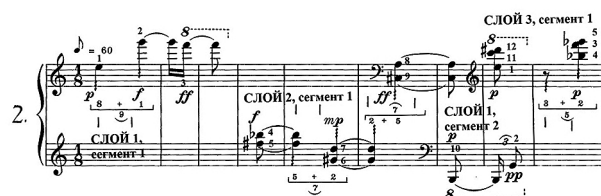
*p-f-ff-f-mp-ff-p-p-pp-p-pp-p*  
*ff-ff-f-pp-mf-f-ff-ff-f-mp-ff-mf*  
*f-p-ff-mp-pp-ff-f-pp-mf-f-mp-pp*  
*ff-f-p-mf-mf-p-ff-mp-pp-ff-p-mp*  
*p-pp-f-pp-mp-f-p-mf-mf-p-ff-mf*  
 и т.д.

Таким образом, на повторяющиеся ряды высот в каждом слое первой пьесы накладывается новый производный ряд динамических нюансов. Образующийся контрапункт параметров напоминает о методе Булеза в «Structures 1a» и «1c». Но этим аналогия не ограничивается. Как известно, цикл пьес Булеза опирается на единый прекомпозиционный материал, регулируемый одними и теми же серийными таблицами (квадраты примы и инверсии). Исследуя границы автоматизма и личного изобретения, первая книга «Structures» вместе с тем даёт представление о развитии взглядов композитора на сериальную технику. Признавая важность экспериментирования в композиторской работе, Булез в итоге приходит к идее «движения вне границ», к свободе от априорных законов (цит. по: [5, р. 296]).

Своеобразным исследованием границ сериализма является и цикл Кшенека. Как уже упоминалось, между первыми тремя пьесами из «Sechs Vermessene» существует особая взаимосвязь. Вторая пьеса целиком основывается на ритмической схеме первой, в ней присутствуют те же пять слоёв плотности, однако на исход-

ный материал накладывается новая сетка высот. Высотный ряд циркулирует теперь не дискретно, по отдельным слоям, а перманентно, игнорируя структурную стратификацию (ср. пример № 5 с примером № 2). Таким же образом Кшенек поступает и с интенсивностью. Вторая пьеса начинается с производного динамического ряда, элементы которого следуют поочередно и тем самым скрепляют между собой различные слои. В третьей пьесе на циркулирующую схему высот, заимствованную из второй пьесы, накладывается частично новый ритм (у первого слоя ритмическая схема остаётся неизменной).

Пример № 5 Э. Кшенек. Sechs Vermessene,



№ 2, т. 1–9

По сути, все три пьесы оказываются вариантами друг друга, что ощутимо и на слух, поскольку они начинаются одинаковым образом. Традиционное понятие вариаций, впрочем, здесь вряд ли применимо. Композитор не развивает и не видоизменяет материал. Перед нами словно бы разворачивается одна и та же пьеса, но с разных ракурсов. Кшенек упорядочивает материал сначала на основе единых принципов (первая пьеса), а затем применяет к отдельным параметрам

Схема 1. Алгоритм получения производных рядов динамики

|                                      |           |          |          |           |          |           |          |           |           |           |           |           |           |          |          |           |          |
|--------------------------------------|-----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|----------|-----------|----------|
| Исходный ряд элементов               | 1         | 2        | 3        | 4         | 5        | 6         | 7        | 8         | 9         | 10        | 11        | 12        | 1         | 2        | 3        | 4         | 5        |
|                                      | <i>mf</i> | <i>f</i> | <i>p</i> | <i>mp</i> | <i>f</i> | <i>pp</i> | <i>p</i> | <i>mp</i> | <i>pp</i> | <i>ff</i> | <i>mf</i> | <i>ff</i> | <i>mf</i> | <i>f</i> | <i>p</i> | <i>mp</i> | <i>f</i> |
| Числовой ряд интервалов              |           |          | 3        |           | 2        |           |          |           |           | 5         |           |           |           | 4        |          | 2         |          |
| Производный ряд динамических нюансов |           |          | <i>p</i> |           | <i>f</i> |           |          |           |           | <i>ff</i> |           |           |           | <i>f</i> |          | <i>mp</i> |          |



новые закономерности (вторая и третья пьесы). Его работа аналогична тому, что он описывал в статье «Расширения и ограничения серийной техники» как допущение возможности упорядочить арифметическую прогрессию чисел по иному порядку, например, алфавитному. Напомним, что для композитора в этом заключался элемент случайности, обусловленной неким внешним фактором. В этом смысле вторая и третья пьеса предстают альтернативными в отношении компоновки исходного материала.

Пьеса № 4 организована иначе. На прекомпозиционном уровне из исходной серии высот Кшенек создал четырёхэлементные ряды с разной плотностью, содержащие отдельные звуки, двузвучия, трёхзвучия и четырёхзвучия. Показательно, что эти структуры композитор обозначил английским словом «set». К ним он добавил два шестизвучия. Всего таким образом было заготовлено 50 высотных элементов, которые Кшенек пронумеровал от 1 до 50.

Далее он установил алгоритм последовательности, в какой будут появляться эти звуковые элементы на протяжении пьесы. Выбор элементов регламентировался числами ряда интервальных величин (3-2-5-4-2-6-5-4-2-1-3-1), которые определяли расстояние от одного элемента до другого (схема 2). Этот процесс идентичен методу, на основе которого выводились производные ряды динами-

ки в первых трёх пьесах. Интенсивность в данной пьесе определяется тем же способом.

Благодаря установленному алгоритму, нам удалось реконструировать высотный прекомпозиционный материал пьесы<sup>5</sup> (пример № 6).

Пример № 6 Э. Кшенек. «Sechs Vermessene», № 4, реконструированный прекомпозиционный звуковой материал



Метод работы Кшенека парадоксальным образом напоминает о композиционных процедурах, разнящихся по эстетическим ориентирам авторов. С одной стороны, извлечение порядковых номеров элементов в соответствии с определённой числовой моделью заставляет вспомнить технику симметричных пермутаций Мессиаана. Отличие заключается в том, что Мессиаан применял её каждый раз к новому производному ряду, а Кшенек – к непрерывно повторяющейся последовательности элементов. Такой метод также отчасти аналогичен технике Берга по

Схема 2. Алгоритм выбора звуковых элементов для пьесы № 4

|                               |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |       |
|-------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|-------|
| Ряд элементов                 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15... |
| Числовой ряд интервалов серии | 3 |   |   | 2 |   | 5 |   |   |   |    | 4  |    |    |    | 2     |
| Порядок избранных элементов   | 1 |   |   | 4 |   | 6 |   |   |   |    | 11 |    |    |    | 15    |

созданию деривативных рядов в «Лулу». Новые структуры образовывались там путём разнообразных манипуляций с непрерывно повторяющейся серией.

С другой стороны, прекомпозиционный материал и способ компоновки пьесы оказываются близки к ранним алеаторным опытам Кейджа. Так, создание пьесы путём выборки заранее заготовленных звуковых элементов имеет некоторое сходство с процессом сочинения «Music of Changes». Напомним, что американским композитором предварительно были также сочинены таблицы звуков, длительностей, динамических оттенков и проч. Он соединял части различных таблиц между собой методом случайных действий. Этот метод был связан с подбрасыванием монеток, которые определяли номер элемента в таблице. При всей непредвиденности подобной процедуры, она, тем не менее, не так уж произвольна, как кажется на первый взгляд. Метод композиции Кейджа обуславливался процессом гадания по китайской «Книге перемен». На самом деле определённое количество монет подбрасывалось определённое число раз и соотносилось с 64 гексаграммами. По сути, композиция детерминировалась своеобразным прекомпозиционным алгоритмом, подразумевающим статистическую вероятность<sup>6</sup>.

Общность композиционного процесса у Кейджа и Кшенека очевидна, разнится лишь принцип отбора элементов (жёстко детерминированный в «Sechs Vermessene»). Парадоксально, но близость можно обнаружить и во взглядах обоих авторов на композицию, и это вопреки абсолютно различным творческим импульсам. Так, размышления Кшенека о вдохновении в сериальной музыке коррелируют со следующим высказыванием Кейджа о методе случайных действий в «Music of Changes»: «Таким образом

можно создать музыкальную композицию, целостность которой не зависит от индивидуальных авторских пристрастий, ощущений и воспоминаний (психологии), а также от литературы и художественных “традиций”» [1, с. 41].

Итак, детерминированное и индетерминированное в цикле «Sechs Vermessene» оказываются тесно переплетёнными, а точнее, одно ведёт к другому. Свою апологию сериализма, представленную в статье «Расширения и ограничения серийной техники», Кшенек завершает словами: «Поскольку любая музыка, по-видимому, передаёт не столько предполагаемое содержание слышимой материи, сколько продукт реакции слушателя, вызванной его слуховым опытом, нет оснований допускать, что природа серийной музыки исключает возможность интерпретации её как средства какого-либо общения. Интерес, который она может вызвать, подобен тому, что вызывает процесс жизни, с которым серийная музыка связана в парадоксе хаотичного появления тотально и систематически прослеживаемой причинности. Сериальная музыка может означать по меньшей мере столько же, сколько сама жизнь» [8, р. 232].

Теоретические наблюдения Кшенека наряду с его музыкой позволяют представить соотношение сериализма и алеаторики в новом свете. Обычно эти техники рассматриваются как противоположные композиционно-технические и даже эстетические феномены. Алеаторика выступает противовесом тотальной детерминированности сериализма. Размышления Кшенека приводят к иному выводу. Предопределённое в той или иной мере таит в себе непредвиденное, случайность немыслима без необходимости, в таком случае и алеаторику следует считать закономерным и неизбежным следствием сериализма.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

<sup>1</sup> К аналогии с точными науками Кшенек прибегал не раз. Так, защищая концепцию сериализма от обвинений в абстрактной игре чисел, противоречащих природе самой музыки, он указывал, что эти числа всегда «производны от пропорций и измерений базовой музыкальной субстанции» [8, р. 219]. Хотя в ходе различных манипуляций они «отделяются от объектов, с которыми были связаны, и обретают собственную жизнь», результаты всех операций, тем не менее, переводятся в музыкальный материал [Ibid.]. Таким образом, между числом и звучащей реальностью в сериальной музыке образуется особая взаимосвязь. Он считал, что в аналогичных отношениях состоят математика и физика.

<sup>2</sup> В качестве упрощённого примера Кшенек указывал на возможность упорядочить последовательность чисел от 1 до 5 в алфавитном порядке: five, four, one, three, two.

<sup>3</sup> Полислонность композиционной структуры – одна из особенностей сериальной музыки и, безусловно, требует отдельного обстоятельного обсуждения. Здесь лишь отметим, что она может иметь разные формы проявления. Так, в «Mode de valeurs et d'intensités» Мессиана три модально-регистровых и временных области разведены графически по отдельным нотным станам. Мессиановское мышление по-своему (как бы на новом витке) актуализирует средневековую модальную практику (см. подробнее: [3, с. 212]). Разделение временных зон, осуществлённое в ритмическом этюде, впоследствии получило развитие в особом феномене – полифонии формант у Ноно (см. подробнее: [2, с. 28–35]). Однако если

у названных композиторов полислонность затрагивала в первую очередь регистровую и временную области, то в пьесе Кшенека она коснулась иной сферы – плотности.

<sup>4</sup> На основе анализа можно утверждать, что во второй пьесе ритмическая организация представлена более точно, чем в первой.

<sup>5</sup> На первый взгляд кажется, что Кшенек весьма произвольно определил исходную последовательность звуковых элементов. Тем не менее, в чередовании однозвучий, двузвучий, трёхзвучий и проч. обнаруживается своя закономерность. Первые 16 элементов объединяются в четыре ряда с пермутацией: 1-2-3-4/1-3-2-4/3-1-4-2/3-4-1-2 (число означает количество звуков в элементах, см. пример № 6). В 17-й ячейке располагается шестизвучие. Следующие 16 элементов формируют ещё четыре ряда, числовые показатели которых ракоходны по отношению к первым рядам: 4-3-2-1/4-2-3-1/2-4-1-3/2-1-4-3. В 34-й ячейке снова появляется шестизвучие. Оставшиеся 16 элементов чередуются по первоначальной схеме: 1-2-3-4/1-3-2-4/3-1-4-2/3-4-1-2.

<sup>6</sup> См., например: «Три монеты, подобранные один раз, дают 4 [варианта] горизонтальной линии <...> Три монеты, подкинутые трижды, дают 8 триграмм <...> Три монеты, подобранные 6 раз, дают 64 гексаграммы (2 триграммы, вторая записывается над первой), которые читаются по диаграмме чисел от 1 до 64, обычно разделённых на 8 горизонтальных секций, соответствующих восьми нижним триграммам, и 8 вертикальных секций, соответствующих восьми верхним триграммам» [1, с. 39].

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Кейдж Дж. Описание процесса сочинения «Музыки перемен» и «Воображаемого пейзажа 4» // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. М.: Московская консерватория, 2009. С. 39–45.

2. Окунева Е. Г. Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке. Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. 124 с.



3. Окунева Е. Г. Струнное трио Ефима Голышева в контексте идей раннего сериализма // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 200–215.
4. Окунева Е. Г., Крапивина Д. Е. Эрнст Кшенек в Дармштадте // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2018. № 4. С. 48–60.
5. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
6. Babbitt M. Words about Music / Ed. by Stephen Dembski, Joseph N. Straus. Madison: University of Wisconsin Press, 1987. 216 p.
7. Krenek E. Extents and Limits of Serial Techniques // The Musical Quarterly. 1960. Vol. 46. No. 2, pp. 210–232.
8. Krenek E. Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique. New York: G. Schirmer, Inc., 1940. 38 p.

*Об авторе:*

**Окунева Екатерина Гурьевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru

## REFERENCES

1. Keydzh Dzh. Opisanie protsessa sochineniya «Muzyki peremen» i «Voobrazhaemogo peyzazha 4» [Cage J. Description of the Process of Composing the “Music of Changes” and the “Imaginary Landscape 4”]. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya* [Composers about Modern Composition: A Chrestomathy]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009, pp. 39–45.
2. Okuneva E. G. *Printsipy organizatsii ritmicheskikh struktur v serial'noy muzyke* [Principles of Organization of Rhythmic Structures in Serial Music]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, 2014. 124 p.
3. Okuneva E. G. Strunnoe trio Efima Golysheva v kontekste idey rannego serializma [String Trio by Yefim Golyshev in the Context of the Ideas of Early Serialism]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2017. No. 4 (31), pp. 200–215.
4. Okuneva E. G., Krapivina D. E. Ernst Kshenek v Darmshtadte [Ernst Krenek in Darmstadt]. *Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2018. No. 4, pp. 48–60.
5. Petrusseva N. A. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii: issledovanie* [Pierre Boulez. The Aesthetics and Techniques of Musical Composition: Research]. Moscow; Perm: Real, 2002. 352 p.
6. Babbitt M. *Words about Music*. Ed. by Stephen Dembski, Joseph N. Straus. Madison: University of Wisconsin Press, 1987. 216 p.
7. Krenek E. Extents and Limits of Serial Techniques. *The Musical Quarterly*. 1960. Vol. 46. No. 2, pp. 210–232.
8. Krenek E. *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: G. Schirmer, Inc., 1940. 38 p.

*About the author:*

**Ekaterina G. Okuneva**, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru



**Д. И. ВАРЛАМОВ**

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

*ORCID: 0000-0002-7742-5037, varlamov2004@inbox.ru*

## **Процесс академизации русского народного инструментального искусства**

Русское народно-инструментальное искусство в XX столетии переживало активную академизацию. Учёные единодушно трактовали её как процесс достижения академического уровня исполнительства, творчества и обучения. Автор данной статьи критикует подобную трактовку и предлагает концепцию академизации, основанную на теории эволюции. Под академизацией здесь понимается эволюция мышления и творческой деятельности человечества от аутентичного фольклора к современному творчеству академического типа. Выявляются два типа академизации: естественная и искусственная, демонстрирующие единую сущность, – стремление к идеальной художественной парадигме. Однако в естественном процессе парадигма складывается спонтанно в ходе творческих поисков художников и селекционной деятельности общества, а в искусственном – заимствуется в иной культуре, и потому репродуктивная функция в искусственном процессе доминирует над креативной. Оба типа подвержены «постакадемическому синдрому» – негативным тенденциям, в искусственном процессе проявляющимся более остро. Преодоление «постакадемического синдрома» возможно через интеграцию академического творчества с аналогичной традицией фольклорного типа, развитие теории национального инструментализма, устранение в ней дуализма мышления и утверждение целостности феномена народности художественного творчества.

**Ключевые слова:** русское народно-инструментальное искусство, академизация искусства и образования, типы академизации, эволюционные и синергетические закономерности.

*Для цитирования:* Варламов Д. И. Процесс академизации русского народного инструментального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 29–37.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.029-037.

**DMITRI I. VARLAMOV**

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-7742-5037, varlamov2004@inbox.ru*

## **The Process of Academization of the Art of Russian Folk Instrumental Music**

The art of Russian folk instrumental music in the 20th century underwent an active stage of academization. Scholars have consentaneously interpreted it as the process of achievement of an academic level of performance and study. The author of the present article criticizes this kind of interpretation and proposes the conception of academization based on the theory of evolution. What is understood under the term academization here is the evolution of thinking and creative activity

of humanity from authentic folklore to contemporary music of the academic type. Two types of academization are brought out: the natural and the artificial, demonstrating a single substance – the aspiration towards an ideal artistic paradigm. However, in the natural process the paradigm is formed spontaneously during the course of the artists' creative search and the selective activity of society, and in the artificial it is borrowed from another culture, and so in the artificial process the reproductive function predominates over the creative. Both types are subjected to the “post-academic syndrome” – negative tendencies, which demonstrate themselves more acutely in the artificial process. Overcoming the “post-academic syndrome” is possible through the integration of academic art with the analogous tradition of the folklore variety, the development of the theory of national instrumentalism, removal of dualism of thinking from it and assertion of the integrity of the phenomenon of the folk trait of artistic creativity.

**Keywords:** the art of folk instrumental music, the academization of art and education, the types of academization, evolutionary and synergetic natural laws.

*For citation:* Varlamov Dmitri I. The Process of Academization of the Art of Russian Folk Instrumental Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 29–37. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.029-037.

Одной из инноваций в музыке XIX–XX веков стала академизация русского народного инструментального искусства. О необычайно интенсивной и исторически стремительной академизации национального инструментализма писали многие учёные и музыканты. Перед деятелями народно-инструментального исполнительства стояла задача – догнать по уровню развития ведущие музыкально-инструментальные школы (фортепианную, струнно-смычковую и др.) и тем самым влиться в так называемое академическое искусство. В частности, выдающийся балалаечник П. И. Нечепоренко в 1960-е годы писал: «Создавать профессиональную исполнительскую школу, расширить концертно-педагогический репертуар, выйти на уровень мировых стандартов исполнительского искусства – вот неотложная задача инструменталистов-народников» [11].

Качественные изменения в исполнительстве на русских народных инструментах действительно впечатляли:

исполнительство на баяне, балалайке и домре во второй половине XX столетия стало всё более соответствовать представлениям об академическом искусстве, был создан мощный массив оригинальных сочинений для этих инструментов (как в соло, так и в ансамбле). Возрос уровень исполнительства не только лучших музыкантов, но и в системе музыкального образования в целом. Это позволило участникам двух научных конференций 1998 года, посвящённых юбилеям кафедр народных инструментов в Киеве и Москве, сделать абсолютно объективный вывод о том, что исполнительство и творчество на русских народных инструментах естественно влилось в систему академического искусства и может претендовать даже на лидерство в ней [7].

Тем не менее, сама академизация представлялась как практика, так и учёным весьма абстрактным явлением с весьма размытым содержанием: каждый понимал его по-своему. Поскольку наиболее ярко это явление обозначилось в эволюции русского национального ин-



струментализма, то неудивительно, что его осмыслением занялись музыканты, работавшие именно в этом виде музыкального творчества. На рубеже XX–XXI веков появились первые дефиниции понятий «академизация» и «академический музыкальный инструмент» (В. А. Аверин, О. П. Васильев, В. Р. Ганеев, А. А. Горбачёв, М. И. Имханицкий, О. И. Спешилова). Все они представляли академизацию как процесс достижения определённого (в данном случае академического) уровня [9, с. 13], а сам этот уровень характеризовали наличием профессионального образования, международных конкурсов, совершенных инструментов, оригинального репертуара и т. п.<sup>1</sup> То есть, академический инструмент трактовался, как соответствующий этому уровню<sup>2</sup>.

Основанием для такого рода трактовки академизации во многом послужила теория М. И. Имханицкого, в рамках которой сформулированы два определения понятия «народный инструмент»: отдельно для фольклора и отдельно для академического искусства, – а также выстроена условная «лестница» между фольклорной и академической культурой [8]. При этом учёным не учитывался ряд факторов. Во-первых, академизация, как и академическое искусство, есть продукт эволюции, и в ней должны просматриваться эволюционные закономерности – интеграция и дифференциация, где последние проявляются в художественном сознании и творческой деятельности как унификация и десинкретизация. Во-вторых, само академическое искусство является не состоянием, которого можно достичь, а движением, и это движение, как и всякая эволюция, не имеет цели, а развивается в результате естественного отбора. Кроме того, из анализа выпало отечественное народно-инструментальное искусство предшествующих веков,

которое также есть продукт эволюции и тем самым академические тенденции в нём должны были проявляться (и действительно проявлялись, хотя и своеобразно) вполне в соответствии с национальными культурными традициями.

Наличие цели в академизации русского народного инструментария XX века (достижение определённого уровня), слабое влияние на процесс естественных эволюционных закономерностей и очевидный отход от национальных традиций заставили автора данной статьи усомниться в правильности определения тенденций национального инструментализма и соответственно формулировки понятия «академизация». В результате многолетних исследований родилась новая концепция академизации, основные позиции которой изложены в авторском монографическом сборнике статей «Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании» [1], а также других работах 2009–2017 годов [2; 3].

Суть концепции состоит в следующем: под понятием «академическое музыкальное искусство» подразумевается глобальное направление, возникшее в результате эволюции художественного мышления и творчества человечества, использующее унифицированный интонационный язык, который с помощью специфических художественно-выразительных средств, на основе осмысленной и эмоционально-чувственной интонации способен воплощать и транслировать антропосоциальные отношения. Соответственно, академизация есть изменение мышления и творческой деятельности человечества, эволюция художественного процесса от аутентичного фольклора к современному творчеству академического типа, преобразование синкретичного множества в унифицированное много-

образии, превращение разрозненного пространства культур в единую систему.

В этих определениях заключена сущность естественной академизации, которую учёные наблюдают в многовековой истории музыкального искусства. На протяжении тысячелетий многочисленные, сначала разрозненные музыкальные культуры, благодаря интеграции и десинкретизации мышления, языка и творчества человечества, постепенно превращали синкретичное множество в унифицированное целое. Был найден универсальный ключ – осмысленная и эмоционально прочувствованная интонация (понимаемая в асафьевском смысле), которая в результате социализации и естественного отбора завоёвывала всё большее социальное пространство.

Десинкретизация постепенно открывала новые художественно-выразительные средства (гармония, тембр, динамика и т. д.), расширяла образные, интонационные, жанровые, стилистические сферы музыкального искусства; интеграция унифицировала лады, создала темперицию, хроматический звукоряд, универсальную письменную систему хранения и передачи музыкальной информации; одновременно встречные процессы (унификации и десинкретизации) обогащали и социализировали интонационный тезаурус, наряду с интонационным, породили контанационное мышление, углубляли и усложняли содержание и формы исполняемых произведений, выработывали унифицированные нормы и принципы музыкального искусства в качестве эстетических и художественных образцов.

В результате естественного отбора арсенал музыкального искусства всё время пополняется лучшими творениями креативно одарённой части человечества, при этом всё, что не прошло «сито»

социализации, безжалостно отправлялось «на свалку истории».

И неожиданно в XIX–XX столетиях актуализируется целый пласт отечественной национально-инструментальной культуры, оригинальным обликом создавая новую яркую академическую ветвь. Что же произошло с русским народно-инструментальным искусством? Какими причинами объяснить взлёт их академической активности в XX–XXI веках? И к чему приведёт эта «запоздалая» и весьма своеобразная академизация?

Ответы на эти вопросы сложны, тем не менее их контуры намечаются уже сегодня. В истории русского народного инструментария необходимо различать два периода академизации: первый – естественный – зарождается в глубокой древности в недрах фольклорной культуры и продолжается по сей день; второй – искусственный – складывается в условиях формировавшейся в XX столетии системы профессионального обучения исполнителей на народных инструментах. Иными словами, в первой половине века в результате бифуркации в народно-инструментальном искусстве выделились два направления развития, отличающиеся типами академизации. Основанием для бифуркации стало изменение условий функционирования части вида в результате включения в систему музыкального образования, то есть в иную, чем ранее, систему.

Для понимания процессов актуализации академизации национального инструментализма в прошлом веке необходимо применить не просто эволюционный, а в первую очередь – синергетический подход к анализу явления.

Синергетика, как теория саморазвивающихся систем, доказывает, что синергетическим закономерностям подвержены нелинейные, открытые внутренним

и внешним колебаниям (флуктуациям) системы, которые демонстрируют стабильно-нестабильную динамику, упорядоченность или хаотичность. В них возникают пространственные, пространственно-временные или функциональные структуры, где качественные изменения в том числе обнаруживают эмерджентные новые качества<sup>3</sup>. В социальных, культурных, образовательных и иных системах, отвечающих названным качествам, складываются условия для саморазвития, и они удивительным образом реализуются в эволюционных тенденциях.

Знающий историю русских народных музыкальных инструментов может представить национальный инструментализм как систему и как составляющую (подсистему) национальной культуры. И он безусловно согласится с тем, что в первой половине XX века часть исполнителей на русских народных инструментах влилась в отечественную систему музыкального образования и тем самым актуализировала новые синергетические отношения, но уже в условиях иной подсистемы культуры (то есть системы образования). В результате эта система стала полностью соответствовать всем изложенным выше качествам, сформулированным Г. Хакеном [10], И. Пригожиным – основателями теории синергетики и методов её применения в социальных науках.

Народно-инструментальное искусство фольклорной традиции (назовём его – система А) в XIX столетии явно испытывало потребность в развитии своих художественно-выразительных возможностей в соответствии со звуковой парадигмой эпохи, что привело к активизации в тот период процессов академизации данного вида творчества. Деятельность В. В. Андреева, Н. И. Белобородова и их сподвижников красноречиво свидетельствует о том, что тен-

денции академизации отечественного народно-инструментального искусства отчётливо проявились уже в последней трети XIX века [4]. Это был естественный процесс интеграции с русской академической традицией.

Однако с включением исполнительства на народных инструментах в систему образования, в ней сложился дисбаланс между подсистемами исполнительства на русских народных (система В) и академических инструментах европейского типа (система С), который был исторически обусловлен различием этапов развития традиций. Открытые, взаимодействующие и одновременно неравновесные, подверженные флуктуациям подсистемы музыкального образования, в соответствии с синергетическими закономерностями, стремились к интегрированию, но этот процесс был односторонним, однонаправленным: слабые звенья, заимствуя опыт, «подтягивались» до более развитых. Именно поэтому теоретики академизации увидели в нём лишь движение к достижению определённого уровня. Иначе его можно было бы назвать заимствованием академической парадигмы, подражанием, адаптацией (приспособлением) традиционного инструментария к условиям академической традиции, то есть это был процесс искусственный.

С академизацией обучения на народных инструментах в рамках образовательной системы и устранением названного дисбаланса, нарушился баланс уже с коренной традицией русского народно-инструментального искусства (системой А). Академизация в первую очередь затронула только ту часть народно-инструментального искусства, которая развивалась в системе музыкального образования. Массовая фольклорная традиция, безусловно, также эволюционировала, однако



её естественная академизация не могла утнаться за взрывным характером искусственного процесса. В результате проблемы возникли и в системе В: некогда исключительно востребованный в российской среде вид искусства резко потерял свою популярность, социальную значимость. При этом мы продолжаем утверждать, что русский национальный инструментализм, несмотря на функционирование двух направлений – фольклорного (система А) и академического (система В), продолжает (пока) функционировать в рамках единого вида – народно-инструментального искусства. Основанием для такого утверждения является разработанная автором статьи теория народности музыкального инструментария [3].

Искусственная академизация русского народно-инструментального искусства, ослепившая быстрыми успехами и эффективными результатами, вместе с позитивными тенденциями академического искусства и образования принесла и негативные, ранее названные автором «постакадемический синдром» [1]. По этой причине сегодня мы вновь ищем пути достижения баланса отношений уже в тройственной цепочке подсистем: А – В – С.

На основании сказанного возникает естественный вопрос: почему при всём различии процессов естественной и искусственной академизации и утверждении о том, что в их основаниях лежат различные закономерности (эволюционные и синергетические), тем не менее оба типа называются академизацией? Ответ заключён в сущности академизации, а именно в её стремлении к идеальной художественной парадигме, образцу, виртуальному «опусу». Оба типа академизации демонстрируют единую сущность, однако художественные парадигмы каждой из них имеют специфику.

В процессе естественной академизации парадигма складывается спонтанно в ходе творческих поисков художников и селекционной (от лат. *selectio* – выбор, отбор) деятельности общества; в искусственной – парадигма уже сформирована, она заимствуется из иной культуры (системы)<sup>4</sup>, и потому синергетические закономерности в искусственном процессе доминируют над эволюционными (так же как репродуктивная функция над креативной).

Исследование процессов академизации искусства и образования, независимо от их типа, показывает, что к негативным тенденциям этого процесса относятся:

- *унификация* музыкального мышления и деятельности, рождающая тенденции к типизации, стандартизации, мышлению штампами;
- *формализация*, создающая приоритет техничности исполнения над художественностью;
- тенденция к *элитаризации* искусства;
- *нивелирование национальной идентичности*, отход от народных традиций<sup>5</sup>.

Негативные тенденции академизации, как уже было отмечено, проявляются в любом его типе (и естественном, и искусственном) как следствие цикличности всякой эволюции. Искусственная академизация при этом не только скоротечна в своём развитии, но и более глубока в проявлении «постакадемического синдрома».

Чтобы понять и прочувствовать отличия естественной и искусственной академизации, достаточно сравнить процесс развития отечественного народно-инструментального искусства XX столетия с академизацией русской музыкальной традиции XVIII–XIX веков. Первая по времени, в отличие от последующей, привела к «Золотому веку» русского

искусства. Главным её отличием было то, что она проходила под знаком приоритета национальной культуры, под знаменем теснейшей связи и взаимодействия (читай: интеграции) с русской традицией. Свидетельством тому являются не только публичные высказывания корифеев национального искусства, но и феномен народности русской музыки от М. И. Глинки до С. В. Рахманинова и Г. В. Свиридова, достаточно основательно проработанный отечественным музыковедением.

Искусственная академизация исполнительства на русских народных инструментах, напротив, характеризуется отрывом от народных традиций, постоянным стремлением «откреститься» от своей истории и своего прошлого, в результате чего «вместе с водой выплёскивается и младенец» – национальная составляющая народного искусства<sup>6</sup>. Такая тенденция объясняется как социальными причинами (к примеру, принижением художественных достижений в области народного искусства, наблюдавшемся в советский период истории России), так и распространённой ныне теорией национального инструментализма, рассматривающей народно-инструментальное искусство лишь как ступень на пути

к высокому академическому искусству, а не как самоценное явление в национальной и мировой культуре<sup>7</sup>.

Выводы напрашиваются однозначные: «лечение» постакадемического синдрома возможно только через интеграцию отечественного народно-инструментального исполнительства академического типа с аналогичной русской традицией фольклорного типа, с помощью развития теории национального инструментализма, устранения в ней дуализма мышления и утверждения целостности феномена народности художественного творчества. Русский национальный инструментализм, несмотря на условное разделение его на два направления – фольклорное и академическое, представляет собой целостное явление, основанное на единстве принципов, определяющих функционирование, с одной стороны, народной традиции, а с другой – академического искусства. Сущность *народного* едина во всех его проявлениях в музыкальном искусстве и художественном творчестве, что является гарантом сохранения этносоциального своеобразия художественных явлений в условиях глобализации на основе сохранения и развития народных традиций.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О. П. Васильев, суммируя идеи коллег, приходит к выводу о том, что для определения академического статуса музыкального инструмента имеют значение следующие параметры: модифицированная конструкция (усовершенствованный фольклорный прототип); обширный высокохудожественный оригинальный репертуар; развитая методика преподавания и система профессионального обучения, выходящие на меж-

дународный уровень; высокий уровень исполнительства [5, с. 152–156].

<sup>2</sup> А. А. Горбачёв предложил следующее определение: «Академическим можно называть инструмент, который прошёл основные этапы исторического развития, имеет обширный оригинальный репертуар, а также вышедшие за рамки национальной культуры концертное профессиональное академическое исполнительство и систему профессио-

нального обучения» [6, с. 15].

<sup>3</sup> Здесь автором в кратком изложении представлены десять основных постулатов синергетики, сформулированных Г. Хакеном.

<sup>4</sup> Процесс искусственной академизации имел место в историческом прошлом и ранее: к примеру, в изобразительном искусстве XVI–XIX веков существовало направление, в котором художники догматически следо-

вали внешним формам классического искусства Античности и эпохи Возрождения.

<sup>5</sup> Подробнее см.: [1].

<sup>6</sup> Не случайно в приведённом выше определении А. А. Горбачёва «академический инструмент» характеризуется, как «вышедший за рамки национальной культуры» [6, с. 13].

<sup>7</sup> См., к примеру: [8].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Варламов Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сб. ст. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. 85 с.
2. Варламов Д. И. Академизация народного инструментализма по-русски // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы: мат. Всерос. науч.-практ. конф. М., 2017. С. 9–14.
3. Варламов Д. И. Пространство и время Ивана Паницкого // Варламов Д. И. Онтология искусства: избранные статьи 2000–2010 гг. М.: Композитор, 2011. С. 241–246.
4. Варламов Д. И. Становление академической традиции в русском народно-инструментальном искусстве XIX столетия: учеб. пособие. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. 50 с.
5. Васильев О. П. К вопросу об академизации баяна // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования: сб. науч. тр. / Оренбургский гос. институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей; Оренбургский гос. ун-т. Оренбург, 2008. Вып. 4. С. 152–156.
6. Горбачёв А. А. Про то, благодаря чему мы, несмотря ни на что // Народник: информационный бюллетень. 2000. № 2. С. 14–16.
7. Давыдов Н. А. Академическому народно-инструментальному искусству – 60 // Народник: информационный бюллетень. 1998. № 2. С. 9–12.
8. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
9. Спешилова О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. 22 с.
10. Хакен Г. Синергетика. М.: Мир, 1980. 406 с.
11. Balalaika.org.ru. Всё о русской балалайке. URL: <http://balalaika.org.ru/peoples-necheporenko.htm> (Дата обращения: 15.03.2019).
12. Eggebrecht H. H. Opusmusik // Schweizerische Musikzeitung. 1975. Nu. 1. S. 2–11.

*Об авторе:*

**Варламов Дмитрий Иванович**, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-7742-5037**, [varlamov2004@inbox.ru](mailto:varlamov2004@inbox.ru)

 REFERENCES 

1. Varlamov D. I. *Akademizatsiya i postakademicheskiy sindrom v muzykal'nom iskusstve i obrazovanii: monograficheskiy sbornik statey* [Academization and the Post-Academic Syndrome in the Art of Music and Education: Monographic Compilation of Articles]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2016. 85 p.
2. Varlamov D. I. Akademizatsiya narodnogo instrumentalizma po-russki [Academization of Folk Instrumentalism in the Russian Style]. *Sokhranenie natsional'nykh traditsiy v narodno-instrumental'nom iskusstve: problemy i perspektivy: mat. Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Keeping National Traditions in the Art of Folk Instrumental music: Problems and Perspectives: Materials of All-Russian Scholarly Conference]. Moscow, 2017, pp. 9–14.
3. Varlamov D. I. Prostranstvo i vremya Ivana Panitskogo [The Space and Time of Ivan Panitsky]. Varlamov D. I. *Ontologiya iskusstva: izbrannye stat'i 2000–2010* [The Ontology of Art: Selected Articles 2000–2010]. Moscow: Kompozitor, 2011, pp. 241–246.
4. Varlamov D. I. *Stanovlenie akademicheskoy traditsii v russkom narodno-instrumental'nom iskusstve XIX stoletiya: uchebnoye posobiye* [The Formation of the Academic Tradition in the Art of Russian 19th Century Music: Textbook]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2010. 50 p.
5. Vasil'ev O. P. K voprosu ob akademizatsii bayana [Concerning the Question of Academization of the Bayan]. *Aktual'nye problemy istorii, teorii i metodiki sovremennogo muzykal'nogo iskusstva i obrazovaniya: sb. nauch. tr.* [Topical Issues of History, Theory and Methodology of the Present-Day Art of Music: Compilation of Articles]. Orenburg State L. and M. Rostropovich Institute of the Arts; Orenburg State University. Issue 4. Orenburg, 2008, pp. 152–156.
6. Gorbachev A. A. Pro to, blagodarya chemu my, nesmotrya ni na chto [About That Because of Which We, Despite Everything]. *Narodnik: informatsionnyy byulleten'* [Folklorist: Informative Bulletin]. 2000. No. 2, pp. 14–16.
7. Davydov N. A. Akademicheskomu narodno-instrumental'nomu iskusstvu – 60 [The Art of Academic Folk Instrumental Music is 60 Years Old]. *Narodnik: informatsionnyy byulleten'* [Folklorist: Informative Bulletin]. 1998. No. 2, pp. 9–12.
8. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [The History of Performance on Russian Folk Instruments]. Moscow: Publishing House of the Gnesins' Russian Academy of Music, 2002. 351 p.
9. Speshilova O. I. *Osobennosti razvitiya akkordeonnogo iskusstva v Rossii: avtorf. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Specific Features of the Development of the Art of the Accordion in Russia: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2006. 22 p.
10. Khaken G. *Sinergetika* [Haken H. Synergy]. Moscow: Mir, 1980. 406 p.
11. Balalaika.org.ru. *Vse o Russkoy balalayke* [Everything about the Russian Balalaika]. URL: <http://balalaika.org.ru/peoples-necheporenko.htm> (15.03.2019).
12. Eggebrecht H. H. *Opusmusik*. Schweizerische Musikzeitung. 1975. Nu. 1, S. 2–11.

*About the author:*

**Dmitri I. Varlamov**, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Pedagogy), Professor, Head at the Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-7742-5037**, [varlamov2004@inbox.ru](mailto:varlamov2004@inbox.ru)





**И. М. ГАЗИЕВ**

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова*

*г. Уфа, Россия*

*ORCID: 0000-0003-0317-9168, gazievidris60@gmail.com*

## **Граммофонные записи татарских исполнителей начала XX века в «Восточном каталоге» Алана Келли**

В начале XX века на территории России получила широкое распространение граммофонная запись. Одна из крупнейших компаний – английское акционерное общество «Граммофон» – создавала грамзаписи как русских исполнителей, так и представителей других народов, в том числе татарских певцов, музыкантов, артистов. Информация о первых грампластинках с участием татарских певцов частично приводится в работе исследователя Валентина Янина. Актуальность дальнейшего изучения граммофонных записей татарских исполнителей, поиск исторических источников привели автора данной статьи к установлению контакта с ведущим экспертом по истории компании «Граммофон», английским дискографом Аланом Келли. В его «Полном каталоге русских граммофонных записей, сделанных компанией “Граммофон” с 1899 до 1928 года в России и за рубежом» содержится ценная информация о самых первых образцах звукозаписи татарских певцов. В сфере научных интересов оказался также «Восточный каталог» Алана Келли, имеющийся в рукописном варианте и переданный автору статьи для изучения. В нём представлены грамзаписи татарских исполнителей с 1904 по 1913 год. Каталог впервые введён в научный оборот. Автор статьи рассматривает структуру каталога, выстраивает хронологию сессий татарских записей, указывает города, где проводились записи, выявляет забытые имена исполнителей, анализирует их репертуар. Благодаря «Восточному каталогу» Алана Келли получена уникальная возможность освещения истории граммофонных записей татарских певцов и музыкантов начала XX века.

**Ключевые слова:** граммофонная запись в России, акционерное общество «Граммофон», «Восточный каталог» Алана Келли, татарские исполнители.

**Для цитирования:** Газиев И. М. Граммофонные записи татарских исполнителей начала XX века в «Восточном каталоге» Алана Келли // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 38–44. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.038-044.

**IDRIS M. GAZIEV**

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

*ORCID: 0000-0003-0317-9168, gazievidris60@gmail.com*

## **Gramophone Recordings of Early 20th Century Tatar Performers in Alan Kelly’s “The Orient Catalogue”**

In the beginning of the 20th century gramophone recordings received wide circulation throughout the territory of Russia. One of the largest companies – the English public company “Gramophone” – created gramophone recordings both of Russian performers and of representatives of other peoples, including Tatar singers, musician and artists. Information about the first gramophone records with the

participation of Tatar singers is given in part in the work of researcher Valentin Yanin. The relevance of further study of gramophone recordings of Tatar performers, the search for historical sources, brought the author of the present article to establishment of contact with the leading expert in the history of the “Gramophone” company, English discographer Alan Kelly. In his “Complete Catalogue for Russian Gramophone Recordings Made by the “Gramophone” company from 1899 to 1928 in Russia and abroad” there is valuable information contained about the very first examples of recordings by Tatar singers, starting from 1901. “The Orient Catalogue” by Alan Kelly, available in manuscript form and passed to the author of the article for studies, also turned out to be within the sphere of scholarly interests. It presents gramophone recordings of Tatar performers from 1904 to 1913. This catalogue has been brought into scholarly use for the first time. The author of the present work examines the structure of the catalogue, establishes the chronology of the sessions of Tatar recordings, indicates the cities where the recordings were made, discloses forgotten names of performers and analyzes their repertoire. Due to Alan Kelly’s “The Orient Catalogue” the unique opportunity is obtained to elucidate the history of gramophone recordings of Tatar singers and musicians of the early 20th century.

**Keywords:** gramophone recording in Russia, “Gramophone” public society, Alan Kelly’s “The Orient Catalogue,” Tatar performers.

*For citation:* Gaziev Idris M. Sonification: Gramophone Recordings of Early 20th Century Tatar Performers in Alan Kelly’s “The Orient Catalogue” *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 38–44. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.038-044.

Информацию о первых записях татарских исполнителей находим в работе известного исследователя Валентина Янина «Каталог вокальных записей российского отделения компании “Граммофон”» [4]. Среди записей, относящихся к 1901 году, в разделе «Мужские голоса соло» зафиксировано пение тенора, однако имя исполнителя не указано. В других случаях приводятся только имена исполнителей или названия произведений [там же, с. 254]. Кроме того, в данном разделе есть записи, обозначенные сокращённо – «татарск.». В разделе «Женские вокальные ансамбли» восемнадцать песен также указаны кратко – «татарские песни» [там же, с. 441, 442].

Поиски исторических источников граммофонных записей татарских исполнителей начала XX века привели автора статьи в 2012 году к ведущему эксперту по истории компании «Граммофон», одному из авторитетных в мире дискографов – доктору Алану Келли (1928–2015),

с которым был установлен контакт. Более полувека английский учёный посвятил составлению подробной дискографии записей, произведённых компанией «Граммофон», работе в архивах звукозаписывающей компании «EMI Group» («Electric & Musical Industries»). В ходе изысканий Келли выстраивал дискографию, основываясь на языке исполнения, географии и на техническом происхождении каждой записи. Им сформированы русский, французский, итальянский и голландский каталоги компании «Граммофон» вместе с десятью томами матриц записей «HWV» – «His Master’s Voice» («Голос его хозяина»). Огромный объём информации Келли зафиксировал и растраскировал на CD-ROM. За выдающийся вклад по изучению истории звукозаписи и за дискографические исследования в 2007 году «Ассоциация коллекций звукозаписи» (ARSC) присудила Алану Келли премию «Lifetime Achievement Award»<sup>1</sup>.

В результате переписки с А. Келли автору статьи был любезно предоставлен «Полный каталог русских граммофонных записей, сделанных Граммофонной Компанией с 1899 до 1928 года в России и за рубежом» («The Russian Catalogue»)<sup>2</sup>. В «Русском каталоге» особую ценность представляют самые первые записи татарских певцов, музыкантов, осуществлённые в июне 1901 года в Казани [3].

В предисловии к «Русскому каталогу» Келли упоминает «Восточный каталог» («Orient Catalogue»), имеющийся в рукописном варианте. Узнав о нашем исследовании в области граммофонных записей татарских исполнителей, доктор Келли переслал неизданные материалы «Восточного каталога», сопроводив их письмом (от 8 февраля 2012 года)<sup>3</sup>. В частности, он пишет, что на протяжении почти шести десятилетий вёл работу по систематизации грамзаписи фирмы «Граммофон», и только «Восточный каталог» остался незавершённым. Трудность представляла та его часть, где записи велись на языках, не использующих латиницу или кириллицу (арабский, корейский и другие языки). Необходимо было получить данные, касающиеся также и татарского языка. И хотя номера матриц, каталожные номера были известны, однако, как пишет учёный, «имена исполнителей и названия произведений были введены только тогда, когда стали доступны печатные каталоги, а оригинальные тексты были транслитерированы на русский язык»<sup>4</sup>.

«Восточный каталог»<sup>5</sup> автором статьи впервые вводится в научный оборот. Его распечатка составляет 472 страницы (размер шрифта – 11). Основными языками являются арабский, афганский, бирманский, индийский, индонезийский, китайский, татарский, тибетский, турецкий, японский и другие.

В системе каталожной нумерации «Граммофона» «Восточный каталог» находится в пределах от 10000 до 19999 для граммофонных пластинок марки «Граммофон. Пишущий Амур» и от 100000 до 109999 (включительно) – марки «Зонифон». Нами выявлены записи татарской языковой группы, которая охватывает крымско-татарский (Crimean-Tartar), персидско-татарский (Persian-Tartar) и казанско-татарский (Kazan-Tartar) языки. В ходе изучения каталога обнаружено 436 записей казанско-татарских исполнителей, осуществлённых компанией «Граммофон» в России. В отличие от опубликованных печатных каталогов и списков татарских граммофонных пластинок, последовательность матричных номеров в структуре «Восточного каталога» позволяет определить место, где сделана запись, хронологию записей, иногда и точную дату.

Изучение каталога помогло установить хронологию татарских сессий звукозаписи российского отделения компании «Граммофон»:

- 1) 1904 – Казань (16 записей), Санкт-Петербург (64 записи);
- 2) 1906 – Казань (ноябрь, 45 записей), Санкт-Петербург (декабрь, 19 записей);
- 3) 1907 – Москва (июнь, 10 записей);
- 4) 1908 – Москва (февраль, 31 запись);
- 5) 1909 – Москва (12 июля, 6 записей), Казань (21–22 июля, 88 записей), Москва (декабрь, 6 записей);
- 6) 1910 – Москва (7–9 сентября, 10 записей), Москва (14 сентября, 23 записи);
- 7) 1912 – Санкт-Петербург (12 апреля, 14 записей), Москва (20 апреля, 4 записи), Нижний Новгород (23–26 августа, 66 записей);
- 8) 1913 – Санкт-Петербург (11–13 октября, 14 записей), Москва (1 декабря, 20 записей).

Данные «Восточного каталога» показывают, что в период с 1904 по 1913 год

компанией «Граммфон» были произведены 436 записей татарских исполнителей. Учитывая зафиксированные в «Русском каталоге» первые записи 1901 года (их 41), общее количество составляет 477 записей. Компания «Граммфон» планировала провести очередную сессию татарских записей в июле 1914 года. В рубрике «Хроника» журнала «Граммфонный мир» читаем: «Заведующий музыкальным отделом О-ва “Граммфон” Э. Брандау выезжает на днях в Нижний Новгород и далее по Волге, вплоть до Астрахани со специальной целью сделать целый ряд записей на татарском и калмыцком наречиях»<sup>6</sup>. Однако записи сделаны не были (информация о них отсутствует).

Граммфонные записи казанско-татарских исполнителей систематизированы по видам исполнения в отдельные блоки, каждый из которых включает определённый ряд последних цифр каталожного номера. Это даёт возможность проследить репертуар внутри каждого блока. Татарские певцы, музыканты, актёры в «Восточном каталоге» представлены следующими видами исполнения:

- 1) Инструментальный ансамбль (1–499);
- 2) Оркестр (500–999);
- 3) Чтение (1000–1999);
- 4) Соло «мужское пение» (2000–2999);
- 5) Соло «женское пение» (3000–3999);
- 6) Вокальные ансамбли (4000–4999);
- 7) Концертные инструменты (8104–8117);
- 8) Инструменталисты (9100–9149).

Каждая конкретная запись в структуре каталога обозначается следующим образом: на одной строке с именем исполнителя приводится название города, где производилась запись. Ниже, в левой колонке даются каталожный и матричный номера, далее – дата записи и название произведения. Например, в блоке

«Инструментальный ансамбль» (казанско-татарский ансамбль) информация выглядит так:

| KAZAN-TARTAR BAND |       |     |                 | (St Petersburg) |
|-------------------|-------|-----|-----------------|-----------------|
| X-100450          | 4950L | -06 | Bas kizim Apipa | 10401           |

Расшифровка означает, что татарский популярный наигрыш «Танцуй, девушка, Апи́па» («Бас, кызым, Эпи́пэ») записан в исполнении Казанско-татарского ансамбля в 1906 году в Санкт-Петербурге (номер по каталогу – X-100450, номер матрицы – 4950L). Номер 10401, расположенный под указанием места записи, означает, что данная запись дублируется и для пластинок «Граммфон. Пишущий Амур».

В блоке «Оркестр» отмечены 58 записей: «Оркестр (казанск.-татарск.)», «Татарский оркестр под управлением Хабибуллы Ахмадуллина», «Казанско-татарский струнный оркестр (гармонь, скрипка и мандолина)», «Мусульманский оркестр», «Казанско-татарский оркестр, рук. Х. Ахмадуллин».

Блок «Соло “мужское пение”» включает 202 записи: 82 – анонимных исполнителей (с указанием – «казанск.-татарск.») и 120 – известных популярных исполнителей начала XX века. Это куплетист Г. Камаев, певцы-гармонисты Х. Юсипов, М. Губайдуллин, певцы И. Дусанбеков, Т. А. Нурбаев, Ш. Сагитов, И. Адамантов. Известный певец Камиль Мутыги-Тухватуллин (1883–1941) на граммфонных пластинках «Пишущий Амур» и «Зонофон» осуществил 51 запись в 1910, 1912 и 1913 годы. Особый интерес представляют записи К. Мутыги-Тухватуллиным песен на стихи татарского поэта Г. Тукая (1910) [1, с. 62]. Информация об одной из записей в каталоге выглядит следующим образом:

| KAMILLE ALI MUTIGI TUHVATULLIN [TUKHMATULLIN] |        |        |                                    | (Crimean Tartar)(Moscow) |
|-----------------------------------------------|--------|--------|------------------------------------|--------------------------|
| X-4-102922                                    | 1309ae | 7-9-10 | Esli Moskvichi vozmuzt za shiborot |                          |



Песня «Если москвичи возьмут за шиворот» («Тотса мәскәүләр якан») записана Камилем Аль Мутыги-Тухватуллиным в сопровождении фортепиано 7 сентября 1910 года в Москве (номер по каталогу – Х-4-102922, матричный – 1309ае) для пластинки «Зонофон» формата «гранд»<sup>7</sup>. После имени «Камилл Аль Мутыги Тухватуллин» указан язык исполнения – крымско-татарский (Crimean Tartar). При выстраивании матричных номеров этой московской сессии «Грамофона» было выявлено, что записи певца вклиниваются в группу, имеющую обозначение: «Труппа крымско-татарских музыкантов». Тем самым Мутыги-Тухватуллин отмечен как крымско-татарский певец, хотя прослушивание записей указывает на язык исполнения – казанско-татарский.

В публикации автора статьи, посвящённой одному из первых татарских исполнителей начала XX века – Ибрагиму Адамантову, были также использованы данные из «Восточного каталога», знакомство с которыми позволило определить хронологию грамзаписей этого певца [7, pp. 96, 97].

В блоке «Соло “женское пение”» нами выявлены 23 записи двух московских сессий 1907 и 1908 года популярной певицы, первой татарской «шансонетки» Мариам Искандеровой [2, с. 59, 60]<sup>8</sup>. Песни «Соловей» («Сандугач», номер по каталогу – 103737) и «Ай, душечка» («Ай, бәгърем», номер по каталогу – Х-103738) – типичные образцы развлекательной музыки городской культуры татар.

Четыре записи песен в исполнении популярной певицы Нафисы Псняяковой<sup>9</sup> в блоке «Соло “женское пение”» произведены на граммофонной пластинке «Зонофон» и две – на пластинке «Пишущий Амур» в 1912 году в Нижнем Новгороде. О совместных выступлениях М. Искандеровой и Н. Псняяковой свои воспоминания оставил

татарский писатель, поэт, журналист начала XX века С. Сюнчелей: «Обе эти госпожи довольно красивые певицы. Возможно, если бы они получили соответствующее воспитание и образование, мы могли бы ими гордиться» [6, с. 237]. В блоке «Соло “женское пение”» также обнаружены 28 записей анонимных исполнительниц.

В блок «Вокальные ансамбли» вошёл «мужской дуэт» И. Адамантова и Г. Сахиба в сопровождении скрипки и фортепиано, а также «женское трио» в составе Н. Псняяковой, Г. Сиразетдиновой и С. Зайнуллиной в сопровождении инструментального ансамбля. Здесь же зафиксированы 48 записей анонимных ансамблей – дуэты, трио, квартеты<sup>10</sup>.

Две записи на пластинке «миньон» неизвестного инструментального дуэта обнаружены в блоке «Концертные инструменты». Это популярные в начале XX века татарские мелодии «Напев Сборов» («Жыен көе») (номер по каталогу – 108104, матричный – 49481) и «Оренбургский» («Оренбур-Касимский») (номер по каталогу – 108105, матричный – 49481), записанные в 1906 году в Санкт-Петербурге.

Пятнадцать записей игры на гармонике вошли в блок «Инструменталисты». Это две записи музыканта И. Кудашева-Ашказарского на грампластинку формата «миньон» и три его записи на грампластинку «гранд» в февральской сессии 1908 года в Москве. Известный гармонист А. Козлов записал 20 апреля 1912 года в Москве четыре наигрыша на пластинку «гранд». Здесь же имеются шесть записей «соло на гармонике» неизвестного исполнителя, осуществлённые 22 июля 1909 года в Казани.

Таким образом, благодаря «Восточному каталогу» Алана Келли получена уникальная возможность изучения истории татарской музыки в граммофонных записях, возрождения забытых имён татарских исполнителей начала XX века.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

<sup>1</sup> См.: Awards for Lifetime Achievement & Distinguished Service to Historical Recordings // Association for Recorded Sound Collection (ARSC), 2007. URL: <http://www.arsc-audio.org/awards/people.html> (Дата обращения: 15.09.2018).

<sup>2</sup> Working Files HWV The Russian Catalogue Amour CAT2 / Draft Alan Kelli, Prepared 10 February, 2007. (Gramophone/Zonofone / Rebikov). CD-ROM.

<sup>3</sup> Письмо хранится в личном архиве автора статьи.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> The Gramophone Company Limited ZONOPHONE RECORDS. THE ORIENT CATALOGUE / Compiled and edited by Alan Kelly. March, 2000. CD-ROM.

<sup>6</sup> См.: Хроника // Граммофонный мир. 1914. 25 июля.

<sup>7</sup> Автор данной статьи располагает записью песни.

<sup>8</sup> Автор статьи располагает двумя записями сессии 1907 года грампластинок «Зонифон» – «Соловей» и «Ай, душечка».

<sup>9</sup> Фамилия певицы указывалась в исторических источниках и как Позднякова. Однако написание Пснякова (именно так и даётся в каталоге) – более точное (слово «песнэк» в переводе с татарского означает «синица»).

<sup>10</sup> Автор статьи располагает записью песни «Ай, вай, кумушки» («Ай, вай, жиңгәчи») (номер по каталогу – G.C.-14466, матричный – 49311) в исполнении анонимного «женского дуэта».

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Газиев И. М. Записи произведений татарского поэта Габдуллы Тукая на граммофонных пластинках начала XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-2 (86). С. 61–63.

2. Газиев И. М. Из истории музыкальной культуры татар начала XX века: Мариам Искандерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 6-1 (68). С. 57–61.

3. Газиев И. М. Компания «Граммофон» в России: первые записи татарских певцов и музыкантов // Филология и культура / Philology and culture. 2014. № 4 (38). С. 249–254.

4. Грюнберг П. Н. История начала грамзаписи в России; Янин В. Л. Каталог вокальных записей Российского отделения компании «Граммофон». М.: Языки славянской культуры, 2002. 736 с.

5. Соколова А. Н. Представители компании «Граммофон» на Кавказе: из истории фонодокументирования в начале XX в. // Отечественные архивы. 2012. № 2. С. 39–47.

6. Сюнчелей С. Произведения и письма. Казань: Тат. кн. изд-во, 2005. 367 с. На тат. яз.

7. Gaziev I. M. Early 20th Century Tatar Gramophone Recording: Ibragim Adamantov. Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2018. No. 3, pp 94–98. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.094-098.

8. Gronow P., Englund B. Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899–1925 // Popular Music. 2007. Vol. 26, No. 2, pp. 281–304. DOI: 10.1017/S0261143007001298.

9. Lubinski C., Steen A. Traveling Entrepreneurs, Traveling Sounds: The Early Gramophone Business in India and China // Itinerario-International Journal on the History of European Expansion and Global Interaction. 2017. Vol. 41, No. 2, pp. 275–303. Special Issue: SI. DOI: 10.1017/S0165115317000377.

Об авторе:

**Газиев Идрис Мударисович**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры вокального искусства, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

## REFERENCES

1. Gaziev I. M. Zapisi proizvedeniy tatarskogo poeta Gabdully Tukaya na grammofonnykh plastinkakh nachala XX veka [Recordings of Works by Tatar Poet Gabdulla Tukai on Gramophone Records of the Beginning of the 20th Century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Theory and Practice]. 2017. No. 12-2 (86), pp. 61–63.
2. Gaziev I. M. Iz istorii muzykal'noy kul'tury tatar nachala XX veka: Mariam Iskanderova [From the History of the Musical Culture of the Tatars of the Early 20th Century: Mariam Iskanderova]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Theory and Practice]. 2016. No. 6-1 (68), pp. 57–61.
3. Gaziev I. M. Kompaniya «Grammofon» v Rossii: pervye zapisi tatarskikh pevtsov i muzykantov [The “Gramophone” Company in Russia: The First Recordings of Tatar Singers and Musicians]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture]. 2014. No. 4 (38), pp. 249–254.
4. Gryunberg P. N. *Istoriya nachala gramzapisi v Rossii* [The History of the Beginnings of Recording in Russia]; Yanin V. L. *Katalog vokal'nykh zapisey Rossiyskogo otdeleniya kompanii «Grammofon»* [Catalog of Vocal Recordings of the Russian branch of Gramophone Company]. M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 736 p.
5. Sokolova A. N. Predstaviteli kompanii «Grammofon» na Kavkaze: iz istorii fonodokumentirovaniya v nachale XX v. [Representatives of the “Gramophone” Company in the Caucasus: from the History of Phonodocumentation at the Beginning of the 20th Century]. *Otechestvennye arkhivy* [Domestic Archives]. 2012. No. 2, pp. 39–47.
6. Syuncheley S. *Proizvedeniya i pis'ma* [Works and Letters]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 2005. 367 p. (In Tatar)
7. Gaziev I. M. Early 20th Century Tatar Gramophone Recording: Ibragim Adamantov. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 94–98. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.094-098.
8. Gronow P., Englund B. Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music*. 2007. Vol. 26, No. 2, pp. 281–304. DOI: 10.1017/S0261143007001298.
9. Lubinski C., Steen A. Traveling Entrepreneurs, Traveling Sounds: The Early Gramophone Business in India and China. *Itinerario-International Journal on the History of European Expansion and Global Interaction*. 2017. Vol. 41, No. 2, pp. 275–303. Special Issue: SI. DOI: 10.1017/S0165115317000377.

About the author:

**Idris M. Gaziev**, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Vocal Art, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com



**М. В. БОНДАРЕНКО**

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

*ORCID: 0000-0002-4054-3937, maria\_hohlacheva@mail.ru*

## **Былинная традиция и её бытование на территории Саратовского Поволжья**

Статья посвящена обзору публикаций произведений эпического жанра – былин. Период собирательской деятельности образцов былин начинается в первой трети XIX века, продолжаясь до второй половины XX века включительно благодаря обширной работе представителей региональной фольклористики – филологов и этнографов. Анализ опубликованного и неопубликованного материала показывает, что основной очаг распространения жанра зафиксирован в северо-восточных районах Саратовской губернии (области). Данная территория является зоной вторичного заселения. Основной процесс миграции обозначился во второй половине XVI века и окончательно завершился ко второй половине XIX столетия. Несмотря на разнородные миграционные процессы, в течение нескольких веков на территории Саратовского края исследуемый ареал выделялся единым пластом заселения как по временным, так и по этническим факторам. Ещё в начале прошлого века известный саратовский исследователь, руководитель и организатор многочисленных этнографических экспедиций на территории пограничья Нижней и Средней Волги Борис Соколов отмечал, что саратовская былинная традиция является связующим звеном между Верхней и Нижней Волгой, и нет сомнения в том, что былины пришли по Волге от севернорусских поселений.

**Ключевые слова:** саратовские былины, музыкальный фольклор, Саратовское Поволжье, Борис Соколов, публикации былин, этнография.

*Для цитирования:* Бондаренко М. В. Былинная традиция и её бытование на территории Саратовского Поволжья // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 45–54.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.045-054.

**MARIA V. BONDARENKO**

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-4054-3937, maria\_hohlacheva@mail.ru*

## **The Bylina Tradition and its Existence on the Territory of the Saratov Near-Volga Region**

The article is dedicated to an overview of publications of musical compositions of the epic genre – bylinas. The period of the activity of collection of specimens of the bylinas begins in the first third of the 19th century, continuing up through the second half of the 20th century, due to the extensive work of representatives of regional folklore studies – philologists and ethnographers. Analysis of published and unpublished material shows that the main hotbed of dissemination of the genre is concentrated in the north-eastern districts of the Saratov gubernia (region). This territory



is a zone of repopulation. The basic process of migration took shape in the second half of the 16th century and finally ended towards the second half of the 19th century. Notwithstanding the heterogeneous migrating processes, during the course of several centuries on the territory of the Saratov region the researched areal was highlighted by a single stratum of population according to both temporal and ethnic factors. Still back in the beginning of the previous century the well-known Saratov researcher, director and organizer of numerous ethnographic expeditions on the territory of the boundary of the Lower and the Middle Volga Boris Sokolov remarked that the Saratov bylina tradition presents a link between the Upper and the Lower Volga, and there is no doubt that the bylinas arrived to the area along the Volga from the northern Russian settlements.

**Keywords:** the Saratov bylinas, musical folklore, the Saratov Near-Volga Region, Boris Sokolov, publications of bylinas, ethnography.

*For citation:* Bondarenko Maria V. The Bylina Tradition and its Existence on the Territory of the Saratov Near-Volga Region. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 45–54. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.045-054.

**В** настоящее время фольклористика располагает внушительными работами как филологического, исторического, так и музыковедческого направления в исследовании эпического жанра. Тщательное своевременное обследование Русского Севера, Западной России, отдельных регионов территории Юга позволило увековечить произведения песенного фольклора в нотных сборниках. Столичных учёных-фольклористов интересовали только так называемые «чистые» зоны, а саратовский фольклор, как и многие другие ареалы позднего, тем более полиэтнического заселения, почти на столетие выпал из поля зрения специалистов<sup>1</sup> в силу своего исторического формирования, разделив участь ряда районов России.

Лишь в конце 70-х годов XX века, под руководством основателя отделения «Руководитель народного хора», профессора Льва Львовича Христиансена, совместно со студентами и преподавателями Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова была возобновлена экспедиционная деятельность по собиранию фольклора. Музыканты обнаружили

поразительную сохранность и самобытность певческой культуры края, но комплексное научное обследование территории ещё не началось. Первые попытки осмысления музыкального компонента певческой культуры были предприняты лишь в первом десятилетии XXI столетия благодаря обширной научно-исследовательской деятельности заведующего кафедрой народного пения и этномузыкологии, профессора, доктора искусствоведения Александра Сергеевича Ярешко.

Саратовская губерния является важным звеном в изучении Поволжской традиционной культуры в целом, так как на её территории проходит граница влияния средневожского певческого стиля и зарождения нижевожских и казачьих традиций. Подтверждением служит музыкально-этнографический материал, в частности, эпос. На территории Саратовской губернии за двухвековой период зафиксировано сорок четыре произведения эпического происхождения: двадцать семь текстов былин, одиннадцать текстов в форме побывальщин, а также шесть образцов нотированных записей, среди которых одна – скоморошина<sup>2</sup>.



Упоминание о первой публикации в 1803 году саратовской былины «Илья Муромец на соколе-корабле» находится в комментариях к одноимённой былине в сборнике П. В. Киреевского<sup>3</sup>. Автор указывает, что былина существовала в четырёх вариантах<sup>4</sup>. Первая запись былины принадлежит С. П. Шевырёву, который передал её Киреевскому задолго до выхода в свет сборника. Все версии былины записаны в селе Даниловка Петровского уезда<sup>5</sup>.

Во второй половине XIX столетия записи песенных текстов проводились поэтессой Анной Никаноровной Мордовцевой и русским историком Николаем Ивановичем Костомаровым, «закинутом по независящим обстоятельствам в Саратов»<sup>6</sup>. В сборнике 1862 года<sup>7</sup> помещено восемь былин (пять основных сюжетов с вариантами): две – «О Добрыне», три – «Илья Муромец», по одной – «Алёша Попович», «Суровец», «Лукоян Берендеевич». В примечаниях к былине о «Суровце» собирателями указано следующее: «...к этому нет варианта, ибо списана от холщевика – верховаго мужика, а не от здешних»<sup>8</sup>. При этом не уточняются места фиксации эпоса, что вызывает ряд вопросов по поводу достоверности записей, особенно касающихся былины о Лукояне Берендеевиче. Специалисты отмечали, что своим сюжетом и утрированной сентиментальностью, не свойственной эпической традиции, это произведение сложно отнести к фольклорному. Об этом пишет в своём исследовании русский литературовед, этнограф Александр Николаевич Пыпин: «Из подделок новейших укажем две, которые ввели в заблуждение даже опытных исследователей, в своё время весьма авторитетных. Костомаров, занявшись собиранием песен в Саратовском крае, поддался мистификации и напечатал мнимую древ-

нюю былинку (Лукоян Берендеевич), новейший автор которой имел в виду только шутку»<sup>9</sup>. Далее Пыпин замечает в сноске: «Внушали сомнения и некоторые песни в сборнике из той же местности, который был издан Костомаровым в Летописях Тихонравова»<sup>10</sup>.

В 1881 году в «Саратовском сборнике»<sup>11</sup> публикуются две былины: фрагмент «О Заставе богатырской», записанный Александром Николаевичем Минхом<sup>12</sup> в Коленской волости Аткарского уезда, и былина об «Илье Муромце» (ссора с князем Владимиром). Запись последней, предоставленная землевладельцем Хвалынского уезда князем Ф. С. Голицыным, была зафиксирована от восьмидесятилетней крестьянки – мордовки Акулины Филипповны в селе Мордовский Карагуж Новоспасской волости Хвалынского уезда с примечанием: «...нерусским происхождением певички можно объяснить нестройность стихов и некоторые непонятные слова»<sup>13</sup>.

Обширная собирательская деятельность в области региональной фольклористики связана с Михаилом Евгеньевичем Соколовым – уроженцем слободы Неткачи Камышинского уезда. Он тщательно и методично обследовал Сердобский, Кузнецкий, Петровский, Аткарский, Саратовский, Балашовский и Камышинский уезды, собрав богатейшие песенные материалы с точной и достоверной паспортизацией и записью характерной фонетики. Первая его книга вышла в 1896 году и была посвящена былинам, военным, разбойничьим и воровским песням Саратовской губернии<sup>14</sup>. Весь былинный материал – «Сухан Богатырь», «Отъезд Добрыни Никитича» и «Неудачная женитьба Алёши Поповича», фонетическая запись «О Добрыне»<sup>15</sup> и «Иван Гостиный сын» – записан в селе Кутьине Петровского уезда<sup>16</sup> от «группы

мужчин», что обнаруживает факт бытования ансамблевой формы пения.

Традицию *пения хором* автор наблюдал и в последующих экспедициях, материалы которых помещены в «Трудах Саратовской учёной архивной комиссии»<sup>17</sup>: «Иван Гостиный сын» (в двух вариантах сёл Гремячка и Кутьино) былина «О Сухане»<sup>18</sup>. В селе Сосновка Петровского уезда<sup>19</sup> автором записаны шесть текстов в форме прозаической повествовательности: «Илья Муромец и Идолище», «Илья Муромец на пиру у Киевского князя», «Встреча Ильи Муромца с Соловьём-разбойником и его семейством», «Илья Муромец просит родительского благословения на дорогу в Киев», «Илья Муромец спасает Чернигов, осаженный татарами».

Собирательскую деятельность М. Е. Соколова неоднозначно принимали в кругах исследователей. Одни считали, что Соколов сделал открытие на уровне микролокальной традиции. Приведём фрагмент рецензии о работе Соколова из журнала «Этнографическое обозрение»: «Соколов наткнулся на следующий интересный факт. Два уезда Губернии Петровский и Саратовский до сего времени сохраняют в своём песенном репертуаре былины. Так, например, г. Соколов 19 ноября 1884 года записал в Кутьине Петровского уезда былины о Сухане-богатыре, Добрыне Никитиче и Иване. Затем 4 января в Гремячке Саратовского уезда г. Соколов слышал былин о Иване Гостином сыне. Хотя здесь известно только начало былины, но при этом оказалось, что как в Гремячке, так и Кутьине поют её очень сходно»<sup>20</sup>. Другие критиковали сборник Соколова за то, что якобы текст представлен автором с искажением: «Былины о столкновении Добрыни с Алёшей искажены. Одна из записей воспроиз-

водит пропетую былинку фонетически, а другая – правописанием, причём чтение “поищу себе дружинишку храбрую” вместо “харабрава” нам представляется искажением, так как под дружинишкой здесь разумеется товарищ. Ближайший вариант этой весьма скомканной былины находится у Киреевского. <...> Не представляя ничего нового, саратовские записи Соколова важны для суждения географии распространения былины»<sup>21</sup>.

Заметим, что не многие собиратели фольклора скрупулёзно и трепетно относились к фиксации текстов, учитывая все диалектные особенности и не делая авторской редакции, не подгоняя поэтический текст к общерусским канонам. Соколов мечтал о создании областного словаря, что позволило бы впоследствии составить научную классификацию русских «племён», а также наречий и говоров.

Собственно, этим и ограничивается перечень записей былины в Саратовском Поволжье, проделанных любителями, этнографами и историками. При всех неточностях и порой неграмотном подходе к фиксации и публикации сюжетов, данные архивные источники имеют, безусловно, историческую ценность.

Следующий период связан с деятельностью профессора Саратовского университета Бориса Матвеевича Соколова – идейного вдохновителя, организатора этнографического движения в Саратовском крае. С 1920 года прошлого столетия начали проводиться систематические работы по изучению и собиранию материалов народного быта и творчества. Учёный писал: «Не один только Север с Сибирью оказались хранителями этого поэтического богатства. Работники науки настойчиво искали былины в других местах нашей необъятной страны. Правда, такой живой эпической



традиции, как на Севере, исследователям в этих местах установить не пришлось, но для науки необычайно ценными являются сохранившиеся до нашего времени свидетельства её былого существования и вне пределов Севера и Сибири. Само географическое распространение былин является важным, достойным пристального внимания научным вопросом в области изучения истории нашего эпоса. С этой точки зрения изложение истории собирания былин в нашем Саратовском крае, также обозрение деланных здесь по настоящему времени былинных записей имеет не только местное, но общее научное значение»<sup>22</sup>.

Из накопленных записей, общее число которых приближается к 4000 произведений, былин зафиксировано всего четыре. Из них три – в форме побывальщины: «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Илья и Самсон»<sup>23</sup>, «Илья Муромец» (сюжет «Илья-сидень»)»<sup>24</sup>. Фрагмент былины «Об Иване Гостином сыне» записан от смешанного состава исполнителей<sup>25</sup>.

Б. М. Соколов в своём выступлении («О былинах, записанных в Саратовской губернии») в 1921 году на торжественном собрании по случаю 35-летней годовщины со дня образования Саратовского общества истории, археологии и этнографии дал не только подробный отчёт об экспедиционной деятельности, но и рассмотрел все сюжеты былин с их характерно-местными признаками. Он отметил: «Конечно, незачем делать попытки сравнения их с былинами Севера, где ещё до сих пор жива былинная традиция. Саратовские былины коротки, сухи, эпических “украшающих” приёмов мало; по сравнению с северными былинами это часто как бы лишь конспекты, резюме былины. Ряд из них дошёл относительно в цельном виде (Илья и раз-

бойники, Ссора Ильи, Илья на корабле, Добрыня и Змей)»<sup>26</sup>.

В 1924 году Александром Павловичем Скафтымовым – профессором кафедры русской литературы Саратовского университета – было выпущено учебное пособие «Поэтика и генезис былин», посвящённое эпосу<sup>27</sup>. Скафтымов надолго утверждается в истории фольклористики как критик «исторической школы», открывший самостоятельную художественную ценность былин.

Сразу после окончания Великой Отечественной войны, в 1946 году выходит в свет крупное региональное издание «Фольклор Саратовской области»<sup>28</sup>, обобщающее 25-летнюю этнографическую работу филологического факультета. В сборнике отображены различные жанры музыкального фольклора, в их числе – былины и побывальщины в записях с 1923 по 1925-й год: «Иван Гостинный сын», «Сухманушка», записанные от И. Ф. Токарева (племянника сказителя М. К. Токарева) в 1923 году. В этом же сборнике публикуются былины «Илья и станишники» («Ходил-то я гулял по диким степям») села Шаховского Хвалынского уезда и фрагмент «Женитьба Алёши Поповича», записанные советским литературоведом и краеведом Татьяной Михайловной Акимовой и научным сотрудником музея этнографии Михаилом Петровичем Советовым<sup>29</sup>. Материал получен от бывшего бурлака Воротынова в селе Болтино Кузнецкого уезда в 1925 году. Он рассказывал, что в молодости знал много былин и все их заучивал от бурлаков. Помещены также тексты нескольких побывальщин: «Жил Илья Муромец» от В. Г. Шляхова (58 лет) из села Всеволодино Балтайского района, «Илья Муромец и Соловей-разбойник» из села Б. Сестрёрки Кистендейского района. Также в сборнике говорится о неопубликованных



текстах по сёлам Максимовка Вольского уезда и Озёрки Новобурасского района<sup>30</sup>.

В сборнике «Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья» (1969)<sup>31</sup> помещены девять былинных текстов из ранее опубликованных материалов. В книге даётся характеристика и анализ сюжетов.

Первая *нотная* публикация появилась в 1902 году в сборнике И. В. Некрасова и Ф. И. Покровского<sup>32</sup>. Это былина «Иван Гостиный сын» в обработке для мужского хора. Её вариант, записанный преподавателем Саратовской консерватории И. Д. Тулупниковым во время полевой работы в составе этнографической экспедиции Нижне-Волжского областного научного Общества краеведения под руководством Б. М. Соколова, был опубликован в историческом сборнике<sup>33</sup>. Оба напева записаны в селе Кутьино Петровского уезда. В отчёте этнографической экспедиции за 1923 год Б. М. Соколов писал: «Найденные былины сохранились у лиц, связанных с прежними певцами родственными узами, но часто они были переданы в большей полноте и сохранности, чем они записаны М. Е. Соколовым. Лучшие певцы И. Ф. Токарев (1868 г. р.) и А. В. Бочкарёв (1863 г. р.). Помимо единоличного исполнения, распространено исполнение былин хором, особенно популярной об Иване Гостином сыне, которая теперь поётся даже на свадьбах»<sup>34</sup>.

Фундаментальный труд, посвящённый русскому музыкальному эпосу, публикуется в 1981 году Б. М. Добровольским и В. В. Коргузаловым [1]. В издании саратовские былины представлены пятью напевами: «Алёша Попович, Илья Муромец и татарин»<sup>35</sup>, «Выезд Суровца-Суздальца (Сухана)» и три варианта былины «Как у нашего, у князя у Володимерова»<sup>36</sup> («Иван Гостиный сын и князь Владимир») [там же, № 69, 70,

71, 71а, 71б]. Две из них – № 71 и 71а (былина «Об Иване Гостином сыне») были ранее опубликованы Некрасовым, Тулупниковым<sup>37</sup>.

Последняя музыкальная запись эпического жанра была сделана в 1991 году профессором А. С. Ярешко в селе Болтуновка Хвалынского района<sup>38</sup>. Речь идёт об уникальном фрагменте скоморошины «Птицы на море», представляющей собой одну из форм смеховой культуры в русском фольклоре. По мнению Добровольского и Коргузалова, содержание текстов с данным сюжетом является своеобразной антитезой содержанию апокрифического стиха «О Голубиной книге» [1, с. 351]. Как считает А. М. Астахова, основой сюжета являются первоисточники древнерусской литературы конца XIV века «Сказания о птицах» и «Совет птичий». Сюжет повествует об иерархии сословий на Руси: «Былиной использована одна сторона этого памятника – изображение под видом птиц разных сословий»<sup>39</sup>.

Борис Матвеевич Соколов глубоко верил, что изучение былин на саратовской территории только начинается, и в перспективе саратовские учёные «откопают ещё целый родник былевого эпоса», но как оказалось, собранный и систематизированный автором столетней давности материал на сегодняшний день является самой обширной по численности и осмыслению исследовательской работой. По ряду причин процесс фиксации был приостановлен, однако проблема изучения эпоса не утратила своей актуальности до сих пор. Б. М. Соколов пишет: «А всё-таки много зависит от энергии собирателей – на ловца и зверь бежит. Давайте же, не смущаясь ничем, никакими сомнениями, тем более безосновательными взглядами на второстепенную роль собирания этнографического материала,



с удвоенной энергией продолжать начатое здесь дело собирания!»<sup>40</sup>.

Исходя из изложенного архивного материала и проведенных филологами и историками исследований, обнаружился ареал распространения эпоса на территории Саратовской губернии. Основная зона размещения – Хвалынский, Новобурасский, Петровский и Саратовский, частично (в виде одной версии) Балашовский, Кузнецкий уезды. Это говорит о том, что былины записаны главным образом в северо-восточной части Саратовской и в пограничье Ульяновской областей. Как отмечает В. Г. Чуракова, – «с северно-великорусским, по преимуществу, народонаселением. Хотя записи былин из Петровского уезда отражают акающее наречие, но не трудно из анализа фонетической записи убедиться в том, что здесь мы имеем дело с акающими говорами на северно-русской основе»<sup>41</sup>.

Итак, предстоит дополнить и обобщить имеющуюся информацию новыми неопубликованными материалами и, воз-

можно, подкрепить гипотезу этнографов о возникновении эпоса на саратовской территории. В настоящее время саратовскими этномузыкологами ведётся активная работа по фиксации произведений эпического жанра, но как показывают экспедиционные поездки, былинная традиция на этой территории, впрочем, как и в большинстве других ареалов, угасает. Основная задача дальнейшей работы будет заключаться в выявлении характерно-местной специфики бытования исследуемого жанра, музыкально-аналитическом описании былин. Для целостного представления о саратовской эпической традиции и региональной традиционной культуре в целом, необходим синкретический (с точки зрения фольклористики) – всесторонний подход к изучению материала, не попавшего в поле зрения этномузыкологов. Однако при исследовании традиционной музыкальной культуры этой территории на примере свадебной традиции<sup>42</sup> наблюдения и выводы саратовских филологов, по большей степени, подтвердились.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С момента первого исследования региона Песенной комиссией Императорского Русского географического общества (1902). Руководители экспедиции: И. В. Некрасов, Ф. И. Покровский. В Саратовской губернии обследованию подлежало восемь уездов (Хвалынский, Вольский, Балашовский, Саратовский, Петровский, Кузнецкий, Аткарский, Сердобский). В результате было записано 80 народных песен с напевами, в том числе былины и исторические песни. Экспедиция 1903 года под руководством К. Ф. Жакова охватила Саратовскую, Самарскую, Пензенскую губернии. Проводилось изучение мордвы и сбор лингвистического

и этнографического материала. См.: <http://www.rgo.ru/ru/proekty/etnografiya/istoriya-etnografii-v-rgo/spisok-etnograficheskikh-ekspeditsiy> (Дата обращения: 15.03.2019).

<sup>2</sup> Рамки данной статьи ограничиваются обзором архивных сведений и публикаций былин Саратовского Поволжья. Анализ поэтики и музыкального материала – цель будущих исследований.

<sup>3</sup> Киреевский П. В. Песни, собранные П. В. Киреевским [Отд. 1, Песни былевые. Время Владимирово. Вып. 1. Илья Муромец, богатырь-крестьянин] / Общество любителей рос. словесности. М.: Тип. А. Семёна, 1860. VI, 94. С. 22.

<sup>4</sup> П. В. Киреевский указывает: первый вариант записан С. П. Шевырёвым (профессором Московского университета); второй доставлен А. М. Тургеневым (статским советником, губернатором Тобольской губернии); третий опубликован в журнале «Московский вестник» (1827, № 21); четвёртый опубликован в «Песенном сборнике» (1803).

<sup>5</sup> Ныне Лопатинский район Пензенской области.

<sup>6</sup> См.: Соколов Б. М. О былинах, записанных в Саратовской губернии // Научное приложение к журналу «Культура». 1922. № 1. С. 3.

<sup>7</sup> Летописи русской литературы и древностей, изданные Тихонравовым. Т. IV. М., 1862. С. 3–111.

<sup>8</sup> Соколов Б. М. О былинах... Указ. соч. С. 14.

<sup>9</sup> Пыпин А. Н. Подделки рукописей и народных песен // Памятники древней письменности: журнал. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1898. № 127. С. 33. См. также: Соколов Б. М. О былинах... Указ соч. С. 3.

<sup>10</sup> Пыпин А. Н. Указ. соч. Происхождение былины о Лукояне – задача следующих публикаций. В рамках этой публикации приводятся только факты.

<sup>11</sup> См.: Саратовский сборник: материалы для изучения Саратовской губернии. Саратов: Сарат. стат. ком., 1881. Т. 1, отд. 1. 1881. 571 с. Ныне – территория Ульяновской области.

<sup>12</sup> А. Н. Минх – Российский историк, краевед, этнограф, археолог, член Императорского Русского географического общества.

<sup>13</sup> Там же. С. 14.

<sup>14</sup> Соколов М. Е. Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии. Петровск: Тип. И. Г. Михеева, 1886. 40 с.

<sup>15</sup> Записана 11 декабря 1895 года от И. А. Бабушкина.

<sup>16</sup> Запись произведена 11 ноября 1895 года от крестьян (бывших государственных): Ивана Антиповича Бабушкина, Матвея Климовича Токарева, Венедикта Леонтьевича Мальцева.

<sup>17</sup> Соколов М. Е. Фонетическая запись сказаний об Илье Муромце // Труды Саратовской учёной архивной комиссии. 1908. Вып. 24. С. 122–131; Соколов М. Е. Одна былина, две исторические песни и предания // Труды Саратовской учёной архивной комиссии. 1909. Вып. 25. С. 244–245.

<sup>18</sup> Запись 25 января 1899 года «от группы мужчин» (И. А. Бабушкин, М. К. Токарев, В. Л. Мальцев, М. Б. Климов).

<sup>19</sup> Запись 3 февраля 1899 года от крестьянина Степана Егоровича Гусева.

<sup>20</sup> Былинная традиция в Саратовской губернии: рецензия на сборник М. Е. Соколова // Этнографическое обозрение. 1904. LXII, № 3. С. 138.

<sup>21</sup> Марков А. Рецензия на книгу М. Е. Соколова «Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии. Петровск, 1896» // Этнографическое обозрение. 1899. Т. I–IV. С. 364.

<sup>22</sup> Соколов Б. М. О былинах... Указ соч. С. 3.

<sup>23</sup> Экспедиция под руководством Б. М. Соколова, студенты Т. М. Акимов, М. П. Советов. Лето 1920 года, с. Шаховское Хвалынского уезда, от крестьянина Андрея Спиридоновича Краснова (75 лет).

<sup>24</sup> Запись Т. М. Акимовой в 1921 году в деревне Михайловка Чернышëвской волости Саратовского уезда от 85-летнего Осипа Максимовича Попова.

<sup>25</sup> Записана в селе Лох Саратовского уезда летом 1921 года студентом П. М. Козиным от местных жителей Екатерины Капустиной (55 лет) и Моисея Никонова (54 года).

<sup>26</sup> Соколов Б. М. О былинах... Указ соч. С. 6.

<sup>27</sup> Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. М.; Саратов: Книгоиздательство В. З. Яконова, 1924. 246 с.

<sup>28</sup> Акимов Т. М. Устное поэтическое творчество Саратовского Поволжья // Фольклор Саратовской области: сб. / под ред. А. П. Скафтымова. Саратов, 1946. С. 3–56.

<sup>29</sup> Записана от Комарова, 89 лет.

<sup>30</sup> Рукописи хранятся в архиве Саратов-

ского Областного музея краеведения.

<sup>31</sup> Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья: сб. / сост. и авт. послесл. Т. М. Акимова, В. К. Архангельская. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1969. 347 с.

<sup>32</sup> Некрасов И. В. 50 песен русского народа для мужского хора, собранных в 1902 году в Саратовской губернии И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским. М.: Песенная комиссия Русского географического общества, 1907. С. 8.

<sup>33</sup> Тулупников И. Композиция напева былины «Об Иване Гостином сыне» // Труды Нижне-Волж. обл. науч. об-ва краеведения (Саратов). 1928. Вып. 35, ч. 5. С. 20–24.

<sup>34</sup> Соколов Б. М. По Петровскому уезду. Из отчёта об этнографической экспедиции 1923 г. // Труды Нижне-Волжск. обл. науч. об-ва краеведения (Саратов). Саратов, 1926.

Вып. 34, ч. 4. С. 15.

<sup>35</sup> Запись В. В. Коргузалова в 1957 году в селе Комаровка Новобурасского района.

<sup>36</sup> Записана Коргузаловым в селе Вязмино Петровского района.

<sup>37</sup> См. примечания 32, 33.

<sup>38</sup> Чуракова В. Г. Народные песни села Ульянино Хвалынского района Саратовской области. Саратов, 1991. 121 с. Рукопись хранится в Архиве кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

<sup>39</sup> Астахова А. М. Былины Севера. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 2. С. 788.

<sup>40</sup> Соколов Б. М. О былинах... Указ. соч. С. 5.

<sup>41</sup> См.: Чуракова В. Г. Указ соч. С. 17.

<sup>42</sup> См.: [7].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Былины. Русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М.: Советский композитор, 1981. 552 с.

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. Гучева А. В. Песни в честь бога грома и молнии в адыгском обряде «Щыблэ удж» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 112–119. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.112-119.

4. Жиров М. С., Жирова О. Я., Хорошилова Е. Л. Стилиевые 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.

5. Королькова И. В. Свадебные групповые причитания в новгородских традициях: сравнительный аспект // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 12–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.012-015.

6. Кулапина О. И. Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 6–13. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013.

7. Хохлачёва М. В. Свадебные песни Саратовского Поволжья: научно-методическое пособие. Саратов: Саратовский источник, 2014. 298 с.

*Об авторе:*

**Бондаренко Мария Вячеславовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения и этномузыкологии, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-4054-3937**, [maria\\_hohlacheva@mail.ru](mailto:maria_hohlacheva@mail.ru)



 REFERENCES 

1. *Byliny. Russkiy muzykal'nyy epos* [Bylinas. Russian Musical Epos]. Compiled by B. M. Dobrovolskiy, V. V. Korguzalov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. 552 p.
2. Golenishcheva E. E. Kulapina O. 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. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.090-096.
3. Gucheva A. V. Songs in Honor of the God of Thunder and Lightning in the Adyghe Ritual “Shchyble Udzh.” *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 112–119. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.112-119.
4. Zhironov M. S., Zhironova O. Ya., Khoroshilova E. L. The Special Stylistic Features of the Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: A Local Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 82–96. (In Engl., In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.
5. Korol'kova I. V. Group Lamentations during Weddings in the Traditions of Novgorod: A Comparative Analysis. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 2, pp. 12–15. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.012-015.
6. Kulapina O. I. The Problem Questions of Contemporary Musicological Terminology. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 6–13. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013.
7. Khokhlacheva M. V. *Svadebnye pesni Saratovskogo Povolzh'ya: nauchno-metodicheskoe posobie* [Wedding Songs of the Saratov Volga Region: Scholarly and Methodological Manual]. Saratov: Saratovskiy istochnik, 2014. 298 p.

*About the author:*

**Maria V. Bondarenko**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Folk Singing and Ethnomusicology, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-4054-3937**, [maria\\_hokhlacheva@mail.ru](mailto:maria_hokhlacheva@mail.ru)



**С. А. ФИЛОНОВИЧ***Воронежский государственный институт искусств**г. Воронеж, Россия**ORCID: 0000-0003-2426-6949, skifa555@yandex.ru***Взаимовлияние русской и украинской  
традиционной культуры  
в Суджанском районе Курской области\***

Своеобразие традиционной музыкальной культуры Суджанского района Курской области определяется проживанием на его территории двух этнических групп – русских и украинцев, между которыми происходили как процессы этнического обособления, так и интеграции. Каждая из групп сформировала свою музыкальную культуру и систему музыкальных жанров, демонстрирующих большую степень различия. Музыкальный язык при этом оставался важным средством культурной самоидентификации. Система музыкальных жанров русских сёл относится к локальной традиции Курско-Белгородского пограничья, где централизующим компонентом выступает хороводная песня. Она влияет на такие жанры традиционного слоя, как таночные и свадебные песни, формируя особый репертуар инструментально-хореографических видов – *карагодных* припевок. Жанровая система украинских сёл складывается из незначительного по объёму слоя традиционных жанров – зимних величально-поздравительных песен и свадебных обрядовых припевок, тогда как главный песенный массив украинцев составляет лирическая песня.

Взаимодействие культур активно проявляется в позднем слое фольклора. Это бытование поздне-традиционной лирики, общерусских частушечных наигрышей и танцев городского происхождения как в русской, так и в украинской этнической среде. Подобное сближение традиционных культур обусловлено изменением этнического самоопределения украинцев и преодолением культурной обособленности, которая в более ранний период была условием самостоятельного развития двух музыкальных традиций.

Ключевые слова: Курская область, Суджанский район, русский и украинский фольклор, традиционная культура, этномузыкология.

Для цитирования: Филонович С. А. Взаимовлияние русской и украинской традиционной культуры в Суджанском районе Курской области // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 55–62. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.055-062.

---

\* Статья подготовлена по материалам фольклорных экспедиций Воронежского государственного института искусств 1998–2013 гг. [6, с. 67].

SVETLANA A. FILONOVICH

*Voronezh State Institute of Arts**Voronezh, Russia*

ORCID: 0000-0003-2426-6949, skifa555@yandex.ru

## Interaction of the Russian and Ukrainian Traditional Cultures in the Sudzhan District of the Kursk Region

The singularity of the traditional musical culture of the Sudzhan District of the Kursk Region is defined by the cohabitation on its territory of two ethnical groups – Russians and Ukrainians, between whom there occurred processes of both ethnic differentiation and integration. Each of these groups formed its own musical culture and system of musical genres demonstrating a great degree of difference from one another. At the same time, the musical language remained an important means of cultural self-identification. The system of musical genres of the Russian villages pertains to the local tradition of the bordering areas between the Kursk and the Belgorod Regions, where the centralizing component is provided by the round *khorovod* song. It affects such genres of the traditional stratum as *tanochnye* and the wedding songs, forming a special repertoire of instrumental-choreographic types – the *karagodny* refrain tunes. The genre system of Ukrainian villages is comprised of a strata of traditional genres inconspicuous in its scope – glorification of winter and congratulatory songs and wedding ritual refrain tunes, whereas the main song array of the Ukrainians is comprised of lyrical songs.

The interaction between the cultures is actively displayed in the late stratum of folk music. It is the existence of late-traditional lyricism, of general Russian *chastushka* tunes and dances of urban origin in both the Russian and the Ukrainian ethnic milieus. Such a rapprochement of traditional cultures is stipulated by the change of the ethnical self-determination of Ukrainians and the overcoming of cultural insularity, which at an earlier period provided the condition of independent development of two separate musical traditions.

**Keywords:** the Kursk Region, the Sudzhan District, Russian and Ukrainian folklore, traditional culture, ethnomusicology.

*For citation:* Filonovich Svetlana A. Interaction of the Russian and Ukrainian Traditional Cultures in the Sudzhan District of the Kursk Region. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 55–62. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.055-062.

Этническое обособление русских и украинцев, проживающих чересполосно, а также процесс аккультурации ярко проявляются в традиционной культуре Суджанского района Курской области. За более чем 350-летнюю историю взаимоотношений соседствующих русских и украинских сёл были сформированы этнические маркеры в традиционной материальной и ду-

ховной культуре, в том числе и в области музыкальных диалектов. Несмотря на то, что жители украинских селений в настоящее время затрудняются с определением своей национальности, нередко причисляя себя к русским, именно маркеры традиционной культуры выдают в них носителей украинского стереотипа поведения и мышления, во многом отличающихся от русских.



Обособление и взаимодействие двух культур на примере Суджанского района Курской области – цель данного исследования. Проблематика, возникающая при изучении этого вопроса, слабо освещена в науке, поскольку исследователей традиционной культуры в большей степени интересовали общие восточнославянские корни. Этнические и локальные различия становятся предметом наблюдения учёных с середины XX века в связи со значительным накоплением полевого материала.

Исторические факторы формирования традиционной культуры в Суджанском районе свидетельствуют о том, что исследуемая территория, опустевшая из-за монголо-татарского ига и войн с Литовским государством, получила импульс к новому развитию в середине XVII века. В 1664 году был основан город-крепость Суджа, а все прилегающие земли заселялись первоначально служилыми людьми из Московии и украинскими казаками-черкасами Сумского слободского полка. Каждая из переселенческих групп стремилась сохранить свой язык, костюм, быт, обряды, фольклор.

В источниках середины XIX века отмечается различие внешнего вида русских и украинских домов, а к началу XX века традиционная обмазка стен глиной, характерная для украинской этнической группы, приживается и у русских. Русские также переняли и украинский термин «хата» для обозначения жилого помещения. В настоящее время в планировке усадьбы этнические отличия сглажены у русских и украинцев: дом ставится вдоль улицы на одной линии с воротами и калиткой; хозяйственные постройки образуют открытый двор; внутренняя планировка представляет собой западно-южнорусский тип, где

печка стоит устьем к длинной стене [10, с. 106–107].

Традиционный костюм, напротив, сохранил этнические отличия. У русских женский (и девичий) костюм – это сарафанный комплекс, состоящий из глухого косоклинного сарафана на лямках с гофрированным задним полотнищем, рубахи и *завески* – высокого (от груди) передника. В зависимости от материала и декора сарафаны имели различную степень праздничности: *абликат* – для больших праздников, *шубка* – для невесты и молодайки, *воскресный* – для небольшого праздника, *рабочий* – для повседневного ношения, *саян* – из ситцевой ткани. Головные уборы у женщин: *кичка* или *сорока с позатыльной* в форме шапочки из позумента на твёрдой основе, *перевязы* (скрученные из платков повязки, украшенные цветами и лентами). Девушки покрывали голову платком.

Повсеместно в русских сёлах преобладает женская рубаха с прямыми поликами. До наших дней рубахи с косыми поликами не дошли, однако в коллекции Курского краеведческого музея таковые имеются. Ещё одна разновидность рубахи – с цельнокроёнными рукавами из *кисеи* – тонкой ажурной ткани. Зачастую такие рубахи имели широкие прямоугольные воротники – *козыри*. Важной узнаваемой особенностью курского костюма был тканый пояс со множеством навязанных сзади кушаков или платков.

Украинский женский и девичий костюм состоял из юбки, рубахи с прямыми поликами и красно-чёрной вышивкой по всему рукаву. Обязательным элементом традиционного украинского костюма были *корсетка* – жилет до бёдер, отрезной по талии со сборками сзади и *хвартук* – короткий (от талии) вышитый передник.



Отличался и мужской костюм: у русских это длинная (до колена) рубаша в мелкую красную клетку с прямыми поликами и вставными клиньями по бокам, которая подпоясывалась вязаными поясами. Концы поясов украшались кистями или связкой нитяных помпонов. «Верх рубахи по горловине имел неглубокий разрез, иногда без воротника на завязках, иногда со стойкой-воротником, который мог иметь застёжку по центру или сбоку», – пишет Е. Л. Алфёрова [1, с. 18]. Мужская рубаша украинцев – белая сорочка с прямым разрезом и с подкройными рукавами. Вышивкой украшали воротник-стойку, грудь и края рукавов.

Почти все жители русских сёл носили липовые лапти или *чуни* (верёвочные лапти). Они пришли на смену берестяным *поршням* [там же, с. 19–20]. В украинских сёлах предпочитали ходить в кожаной обуви – *черевиках* или сапогах.

Затронем язык, речь и бытовое общение. В быту, обычаях, говорах разница между украинцами и русскими подчёркивается и по настоящее время взаимными прозвищами. Украинцы, проживающие на территории Суджанского района, называют русских *москалями* (жителей Московии) или *кацапами* (выходцев с запада за обычай носить бородку как у козла – *кацапа*). В свою очередь русские называют всех украинцев *хохлами* (за обычай носить высокий чуб наподобие хохолка). Эти прозвища, видимо, появились давно и сегодня, утратив пренебрежительный оттенок, воспринимаются как народные этнонимы. Но суджанские *хохлы* осознают свою маргинальность по отношению к украинцам, проживающим в метрополии, называя себя *пэрэвэртнямы*, а свой язык не считают украинским, называя его *суржиком* (суржик – зерновая смесь).

У *суджанских хохлов* сохранился фонетический строй украинской речи и лексика бытового общения. Но в связи с отсутствием изданий, а также теле- и радиовещания на украинском языке, значительная часть лексики утрачена; потеряны навыки письма и чтения. С одной стороны, украинский язык русифицируется, с другой – многие русские и иностранные слова у местных хохлов произносятся на украинский лад. Таким образом, главным маркером этничности по-прежнему выступает язык.

Иные признаки национальной самобытности проявляются в *календарных обрядах, свадьбе, музыкальном фольклоре*. Главная особенность календарного цикла обрядов русских сёл – оформление крупных праздников *карагодными* (хороводными) гуляниями, на которые сходились жители окрестных сёл (Святки, Масленица, Пасха, Красная горка, Юрьев день, Троица, Петров день, престольные праздники). Украинское население в *карагодных* гуляниях участие не принимало, всячески показывая своё иное этнокультурное происхождение. Из украинских праздников весеннее-летнего периода главным является праздник Ивана Купала, который у русских не отмечается.

Древнеславянская общность и более позднее взаимовлияние двух культур выявляются в обрядах и величально-поздравительных песнях, исполняющихся во время святочных обходов дворов (под Рождество, под Старый Новый год, на Старый Новый год). У русских они все называются *колядками*, тогда как украинцы под Рождество поют *колядки*, а под Новый год – *щедровки*; соответственно и сами обходы называются – *колядовать* и *щедровать*. Однако в русском селе Плехово местные жители заимствовали термин *щедровать* для обозначения вообще

любого святочного обхода дворов, правда, произносят это слово с искажением – *щендровать*.

По напевам русские и украинские святочные песни не имеют существенных различий. В ритмической организации преобладают цезурированные слоговики со стихом 5+5 и цезурированные шести- и восьмивременники. По мелодико-фактурным признакам колядки образуют два типа: в форме коротких одноголосных припевок речитативного склада и в форме трёхголосного канта. Колядки в форме канта, характерные для украинской культуры в целом, у суджанских хохлов уже утрачены, но одна из них как заимствованная сохранилась у русских: «Радуйся! Ой, радуйся, Боже, освятите землю, Сын Божий родился».

В свою очередь украинцы заимствовали *посевальную* песню «Ходит Илья на Василья», распространённую в русском Приосколье. Такие заимствования связаны с тем, что ритмические типы и интонационные формулы святочных песен имеют генетическое восточнославянское родство, которое несущественно разошлось в период обособления этносов – русского и украинского. Это подтверждается многочисленными исследованиями. Например, как единый восточнославянский комплекс рассматривает святочный цикл песен О. А. Пашина [8, с. 186–199].

Слабое наполнение календарными песнями в традиции Курского Попселя, к которой относится и Суджанский район, отмечает И. Н. Карачаров, считая, что «они являются рудиментарным звеном традиции» [5, с. 21]. Так, например, масленичные песни представлены единичными образцами как в русских (Плёхово), так и в украинских сёлах (Малая Локня, Черкасское Поречное).

Масленичный период в русских сёлах чаще оформляется приуроченными песнями: лирическими, – например, о разлуке молодой женщины с родительским домом («Давно-давно я у батюшки была», «Я летала перепёлкою»), – хороводными песнями («Галымба», «Ой, что это за дивище»). Как указывает О. А. Пашина, хороводные песни замещают собственно обрядовые и берут на себя все их функции: «...хороводные песни, которые в восточнославянских традициях, где отсутствуют собственно обрядовые масленичные песни, являются практически единственным музыкальным жанром, обслуживающим масленичный период» [8, с. 239].

Различается оформление ранневесеннего периода в русских и украинских сёлах. В украинских сёлах песен, приуроченных к великопостному периоду, нет, а в русских сёлах период Великого поста отмечен исполнением двух жанров – постовых танков и постовых лирических песен.

*Постовые танки* представляли собой обрядовое шествие по селу. В пост их разрешалось водить только на Благовещение и Вербное воскресенье («Доня белая», «На речке, на быстрой», «На дворе дождь»), а вообще танки водили на многие календарные праздники, о чём писала А. В. Руднева: «Танки в Курской области водили с первых дней наступления весны и до самой осени» [9, с. 82]. По музыкальной структуре и манере исполнения *таночные* песни близки *карагодным*.

Лирические постовые песни зафиксированы в сёлах Плёхово, Борки, Спальное, Черкасское и Русское Поречное. Они выполняют функцию звукового маркера ранневесеннего (постового) периода и обладают особыми признаками в напеве: это малораспевная форма

текста, гетерофонная фактура, узкообъёмный (часто целотоновый) лад. Ярким примером этого жанра могут служить песни «Ой, да закипучий ключ белый колодезь», «Ветры-ветерочки» из села Плёхово. Все остальные праздники календарного цикла в русских и украинских сёлах практически не имеют специальных обрядовых песен и обслуживаются приуроченными лирическими и хороводными песнями.

Среди обрядов жизненного цикла главное место занимает *свадебный обряд*, который можно отнести к южнорусскому типу ритуала и который получил название в определении Б. Б. Ефименковой, как «свадьба-веселье». «В ней основное место занимают обрядовые акты, воплощающие контакты двух сторон – стороны невесты и стороны жениха: разного рода встречи, переезды, торги и выкупы, одаривания и угощения друг друга и т. п.», – отмечает исследовательница [3, с. 26]. Русская свадьба села Плёхово подробно описана в публикации Н. В. Ермаковой [2, с. 30–132].

Состав свадебных действий в обеих этнических культурах почти одинаков, но отличается народной терминологией: *сватовство – сватанья, пропой – мого-рыч, дворы глядеть – розглядыны, выкуп – торгы, повёртывать – покрывать* и т. д. Различаются и названия свадебных чинов: *сходатаи – сватуны, бояре – свадьбяны*, хотя есть и общие – *дружка, свашки, брат, сваты* и т. д.

Но более всего различий содержится в музыкальном наполнении свадебного обряда. Украинская свадьба обслуживается двумя типовыми напевами в форме припевок тирадного строения со стихами 6+6 («Поддай, мамо, голку и ныточку шолку», село Гуюво) и 5+3 («Мы до тэбэ, Таню, идэмо»). Тексты таких припевок регламентируют и комментируют обрядовые действия: ритуальный переход не-

весты в другой статус, другой род (посад, выкуп, отъезд невесты, переезд в дом жениха, смену головного убора). Для пляски украинцы, как правило, приглашали несколько инструменталистов (гармонь, барабан с тарелками).

Русский свадебный песенный цикл отличается большим разнообразием жанровых видов, форм, напевов. Избыточность ритмических и мелодических форм свадьбы не раз подчёркивалась исследователями как специфическая черта южнорусской песенной традиции. Песни имеют многострофное строение, а тексты представляют собой лирический комментарий. В русской свадьбе большую роль играют величальные песни, которые пелись молодым и каждому гостю, в соответствии с его статусом в обществе и свадебной ролью. Кроме того, весь обряд русской свадьбы скрепляется так называемыми «алилешными» песнями, сопровождающимися пляской, иногда – под инструментальное сопровождение.

Традиционная лирика представлена в русских сёлах формами малораспевной протяжной песни, чаще всего – сезонно-приуроченной женской лирикой: «Зацветала у лузе лоза», «Да по улице, улице» (село Борки, село Плёхово).

В украинской песенной традиции Суджанского района ранняя традиционная лирика, известная по записям экспедиций Курского педагогического института 80-х годов XX века, в настоящее время уже не фиксируется. Сейчас исполняются преимущественно песни позднего стилистического пласта: «Ой, орёл, ты, орёл», «Плывэ човэн» (село Гуюво, село Свердликово).

Подводя итоги о бытовании музыкального фольклора, отметим следующее: в этнических группах русских и украинцев Суджанского района жанровые



системы различны, особенно в слое традиционной песни, где взаимообмен можно считать слабым. Процессы заимствования обрядов и музыкального фольклора между русскими и украинцами Суджанского района не однородны: если русские включают в свой репертуар украинскую лирику, то украинцы не могут освоить сложную лексику русских протяжных песен. А вот позднетрадиционный пласт русского музыкального фольклора является общим для обеих этнических групп.

В настоящее время слой традиционной культуры как у русских, так и украинцев в связи с социальными и экономическими условиями жизни в селе практически исчезает, или становится очень тонким. Поэтому на основе постфольклора, в рамках так называемой «третьей культуры» (по терминологии С. Ю. Неклюдова [7, с. 2–4]) происходит процесс аккультурации, при котором и украинцы, и русские становятся его носителями.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алфёрова Е. Л. Костюмы Курской губернии. Курск: Курский Дом народного творчества, 2012. 68 с.
2. Ермакова Н. В. Старинная курская свадьба (село Плёхово Суджанского района). Курск: Курский гос. ун-т, 2005. 193 с.
3. Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение: введение в проблематику. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 64 с.
4. Жиров М. С., Жирова О. Я., Хорошилова Е. Л. Стилиевые 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.
5. Карачаров И. Н. Песенная традиция бассейна реки Псёл (Белгородско-Курское пограничье) / под общ. ред. В. М. Щурова. Белгород: Крестьянское дело, 2004. 422 с.
6. Каталог коллекций экспедиционных и стационарных записей основного фонда Кабинета народной музыки Воронежского государственного института искусств / Воронежский государственный институт искусств. Воронеж: Авалон, 2017. 74 с.
7. Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2–4.
8. Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. СПб.: Композитор, 2006. 280 с.
9. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. М.: Советский композитор, 1975. 310 с.
10. Чижилова Л. Н. Русско-украинское пограничье: история и судьбы традиционной бытовой культуры (XIX–XX в.). М.: Наука, 1988. 251 с.

### *Об авторе:*

**Филонович Светлана Александровна**, аспирантка, преподаватель кафедры этномузыкологии, Воронежский государственный институт искусств (394077, г. Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0003-2426-6949**, skifa555@yandex.ru



 REFERENCES 

1. Alferova E. L. *Kostyummy Kurskoy gubernii* [The Costumes of the Kursk Province]. Kursk: Kursk House of Folk Art, 2012. 68 p. .
2. Ermakova N. V. *Starinnaya kurskaya svad'ba (selo Plekhovo Sudzhanskogo rayona)* [A Historical Kursk Wedding (Village of Plyokhovo of the Sudzhan District)]. Kursk: Kursk State University, 2005. 193 p.
3. Efimenkova B. B. *Vostochnoslavjanskaya svad'ba i ee muzykal'noe napolnenie: vvedenie v problematiku* [The Eastern Slavic Wedding and its Musical Content: An Introduction to the Problem Range]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2008. 64 p.
4. Zhirov M. S., Zhirova O. Ya., Khoroshilova E. L. The Special Stylistic Features of the Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: A Local Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 82–96. (In Engl., In Russ.)  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096.
5. Karacharov I. N. *Pesennaya traditsiya bassejna reki Psel (Belgorodsko-Kurskoe pogranich'e)* [The Song Tradition of the Psel River Basin (the Belgorod-Kursk Boundary)]. Ed. by V. M. Shchurov. Belgorod: Krest'yanskoe delo, 2004. 422 p.
6. *Katalog kollektсий ekspeditsionnykh i statsionarnykh zapisей osnovnogo fonda Kabineta narodnoy muzyki Voronezhskogo gosudarstvennogo instituta* [Catalogue of Expeditionary and Stationary Collections of the Main Fund of the Folk Music Cabinet of the Voronezh State Institute of the Arts]. Voronezh State Institute of Arts. Voronezh: Avalon, 2017. 74 p.
7. Neklyudov S. Yu. Posle fol'klora [After Folklore]. *Zhivaya starina* [Living History]. 1995. No. 1, pp. 2–4.
8. Pashina O. A. *Kalendarno-pesennyi tsikl u vostochnykh slavyan* [The Calendar-Song Cycle of the Eastern Slavs]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 280 p.
9. Rudneva A. V. *Kurskie tanki i karagody* [The Kursk Tanks and the Karagoda]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 310 p.
10. Chizhikova L. N. *Russko-ukrainskoe pogranich'e: istoriya i sud'by traditsionno-bytovoy kul'tury (XIX–XX vek)* [The Russian – Ukrainian Borderlands: History and Destinies of the Traditional Everyday Culture (19–20 Century)]. Moscow: Nauka, 1988. 251 p.

*About the author:*

**Svetlana A. Filonovich**, Post-graduate Student, Lecturer at the Ethnomusicology Department, Voronezh State Institute of Arts (394077, Voronezh, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-2426-6949**, skifa555@yandex.ru





**Ф. А. АЗИЗИ**

*Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова*

*г. Душанбе, Таджикистан*

*ORCID: 0000-0002-5758-0304, farog48aziz@mail.ru*

## **К вопросу о логике макомной композиции**

Феномен макомной композиции занимает центральное место в макомотворчестве. Его пониманию способствует макомное мышление, к сожалению, постепенно исчезающее. Это обусловлено ослаблением канонов макома, изменениями процесса его познания и методических установок традиционной школы *устод-шогирд*.

Трактат «Баёзи Шашмаком» известного таджикского макомиста Фазлиддина Шахобова (1911–1974) – важнейший источник, содержащий классическое толкование данного вопроса. Он является единственным трудом, написанным в советское время представителем классической школы Шашмакома. Достоинство позиции Фазлиддина Шахобова состоит в том, что он приводит процессуальное толкование ладов-макомов в макомной композиции, демонстрируя логику её становления. Главными условиями развития выступают умения и навыки использования ладов-макомов в драматургии макома. На нескольких примерах в статье показано процессуальное толкование композиции макома через каноны лада, ритма и формообразования. Имеющиеся в трактате Шахобова сведения служат основанием для выводов о том, что главным композиционным методом в макоме является *асл-фаръ*. Этот метод уходит корнями в средневековые традиции, скрытую теорию макома, глубинное знание *парда/маком*. Именно *асл-фаръ* способен возродить макомное мышление.

**Ключевые слова:** музыкальная культура Таджикистана, Шашмаком, маком, асл-фаръ, Хороранг, Чоргох-Мухайяр, Уззолранг, фарсакиль, аслпарда.

**Для цитирования:** Азизи Ф. А. К вопросу о логике макомной композиции // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 63–75. DOI: 17674/1997-0854.2019.2.063-075.

**FAROGHAT A. AZIZI**

*Tajik National Conservatory named after T. Sattorov*

*Dushanbe, Tajikistan*

*ORCID: 0000-0002-5758-0304, farog48aziz@mail.ru*

## **Concerning the Issue of the Logic of Maqom Composition**

The phenomenon of maqom composition takes up a central position in the maqom musical tradition. Its comprehension is assisted by maqom thinking, which, unfortunately, is gradually becoming extinct. This is stipulated by the weakening of the maqom canons, the changes of the process of cognition of the maqom and the methodological notions of the traditional school of *ustod-shogird*.

The treatise “Bayozi Shashmaqom” by the famous Tajik maqom player Fazliddin Shakhobov (1911–1974) presents a most important source containing a classical interpretation of this question. It is the only work written during the Soviet period by a representative of the classic school of

the Shashmaqom. The merit of Fazliddin Shakhobov's position lies in that it brings a procedural interpretation of the maqom scalar modes in a maqom composition, demonstrating the logic of its formation. The main conditions of its development are represented by the ability and skill of using maqom scalar modes in the maqom dramaturgy. With the aid of several examples, the article demonstrates a procedural interpretation of maqom composition in adherence with the canons of modality, rhythm and form-generation. The information contained in Shakhobov's treatise serves as a foundation for drawing conclusions that the chief compositional method in maqom is the *asl-far*. This method hearkens back into medieval traditions, the hidden theory of the maqom, and profound knowledge of the *parda/maqom*. It is the *asl-far* in particular which is capable of reviving maqom musical thinking.

**Keywords:** the musical culture of Tajikistan, Shashmaqom, maqom, *asl-far*, Khororang, Chorgokh-Mukhayar, Uzzolrang, *farsaqil*, *aslparda*.

*For citation:* Azizi Faroghat A. Concerning the Issue of the Logic of Maqom Composition. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 63–75. (In Russ.) DOI: 17674/1997-0854.2019.2.063-075.

**П**онятие «макомная композиция» в таджикском музыковедении не новое. Ещё в эпоху Средневековья вопросы макомной композиции доминировали в музыкальных трактатах. Учению о композиции – *илм ул-таълиф* – уделялось особое внимание, посвящался самостоятельный раздел. Однако в современном макомоведении<sup>1</sup> столь значимый для средневековых теоретиков и музыкантов вопрос ушёл в тень. Несмотря на обилие работ по макомату, теория макомной композиции<sup>2</sup> до сих пор не рассматривалась как специальный вопрос исследования.

Недостаточная изученность теории макомной композиции нивелирует существенное отличие макомной композиционной формы. И это грозит тем, что начинает формироваться некое общее толкование данного вопроса для всех форм восточного макомата. Хотя, несмотря на наличие в них принципа макомности, композиционное решение далеко не одинаково. В связи с этим отметим, во-первых, что в отличие от других форм макомата, в композицион-

ной форме Шашмакома (и других формах таджикского макомата: таджикских локальных макомах, Фалаке и Фалаке-Мадхие) импровизация в активном смысле сведена до минимума. Это обусловлено вовлечением в таджикский макомат поэтики как системы. На примере и гиганта – Шашмакома, и других форм таджикского макомата, следует говорить о выработанном на протяжении веков музыкально-поэтическом мышлении в культуре таджикского народа. Этим обусловлено иное композиционное решение в Шашмакоме, что требует к себе особого внимания со стороны современного макомознания.

Во-вторых, напомним, что в условиях изменившейся в первой четверти XX века музыкально-художественной реальности, маком сменил свой художественный контекст. Сегодня ясно, что поиски осмысления макома в векторе взаимодействия с европейскими жанрами составляют иную направленность, относящуюся к новым тенденциям прошлого столетия, нежели собственно к макому. В этой ситуации маком нуждается в проч-

ной теоретической базе, на основе которой могут вырабатываться конкретные исследовательские стратегии. И вопрос изучения композиции макома возможно является одним из центральных.

Традиционно макомная композиция создавалась в непосредственном исполнительском акте. Известно, что директивными для музыканта-макомиста являлись ладовый и ритмический каноны. Своей значимостью они и определили двухчастность средневековых музыкальных трактатов с составными разделами – учение о композиции (*илм ул-таълиф*) и учение о ритме (*илм ул-иқоъ*). По содержанию первого раздела можно судить об уровне познания вопроса лада-макома в ту или иную эпоху. Важно, что оба главнейших канона – лад-маком и *ритм-усул* (корневая ритмоформула) – отличаются друг от друга не только строением и особенностями внутренней организации, но и своим статусом – *асли* (основной, корневой) и *фаръи* (производный). Поскольку в макомных композициях процесс ладообразования подобен процессу формообразования, *асл-фаръ* выступает и ведущим композиционным компонентом<sup>3</sup>.

Сквозь призму принципа *асл-фаръ* действующие каноны рассматривались, например, в музыкальном трактате Амира Хусрава Дехлави (XIII в.). В разделе *илм ул-таълиф*, где синтаксические элементы располагались в строгой иерархической системе, они характеризовались не только с точки зрения своей сущности или ладофункциональной значимости, но и с позиций композиционных функций. Основной целью трактатов всегда оставалось создание макомной композиции. При адекватном осознании формы изложения средневекового автора, обнаруживается, что все элементы, включаемые в раздел *илм ул-таълиф*, даны в контексте их роли в макомной композиции.

Функциональная значимость элементов актуализировалась в зависимости от степени познания вопроса в разные эпохи. В подобных толкованиях иногда наблюдается и переменность, и совершенство функций составляющих. Например, Абунасер Фараби (IX–X вв.) пишет о кадансовом назначении интервала кварты [4, с. 105–108]. Если у Фараби речь идёт лишь о мелодическом интервале, то у другого учёного-теоретика, Абу Али Ибн Сины (X–XI вв.) – и об её одновременном, «уплотнённом» звучании, в чём проявляются первичные формы осмысления гармонического интервала [5]. В традиционной таджикской музыке и на современном этапе кварта всегда сохраняет свою «кадансовость» вне зависимости от жанра и формы.

Так, начиная с IX–X веков учёных интересовал сам процесс создания композиции с соблюдением функциональных значений всех составляющих. Известно, что в вокальных произведениях распеваемое слово ведёт к синтетическому роду искусств. Понимание вокальных произведений Шашмакома тоже требует выхода за пределы чисто музыкальных закономерностей. Напомним, что если в средневековом Дувоздахмакоме имело место значение поэтического текста, то заимствование поэтики как системы произошло именно в Шашмакоме. Макомная композиционная форма, в равной степени и инструментальная, и вокальная – сложное явление, находящееся на стыке двух областей научного знания – музыки и поэтики.

По мере развития теории композиции в музыкальных трактатах большее внимание уделяется уже не синтаксическим категориям, а композиционно-драматургическим.

Необходимость отражения этой сложности и многомерности, по всей

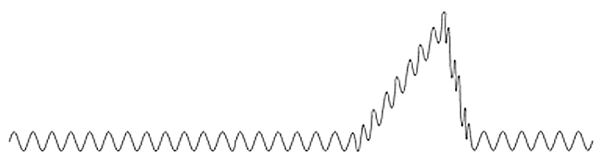


вероятности, и породила *баёз* – новую форму трактата<sup>4</sup>. Согласно традиции *баёза* макомисту-исполнителю представляется возможность на масштабном уровне музыкального произведения показать собственное видение. Макомное произведение проявляет себя в следующих известных ипостасях:

- макомная композиционная форма как процесс;
- макомная композиционная форма как принцип;
- макомная композиционная форма как данность<sup>5</sup>.

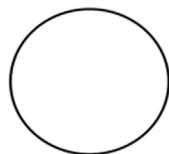
Графическое изображение макомной композиционной формы как процесса, с учётом месторасположения кульминации и спуска – *фаровард*, выглядит следующим образом:

Схема 1



Макомная композиционная форма как принцип – это бесконечно повторяющийся круг в контексте своего ритмо- и ладо-корня (*асл*):

Схема 2



Познания музыканта-макомиста позволяют ему трактовать форму-принцип и реализовать форму-процесс согласно своему видению и получить как результат форму-данность.

Согласно изустной традиционной методике *устод-шогирд* (мастер-подмастерье) теоретическое знание, освоенное по трактатам, касалось формы-принципа. Изустным путём, от своего Учителя подмастерье получал знания по созданию формы-процесса. Эти знания штудировались, практически отрабатывались до полного овладения, а затем превращались в директиву навсегда. Знание от Учителя относилось всегда к глубинному знанию. Оно передавалось от Учителя ученику наедине, изустно и, в определенной степени, тайно. Вероятно поэтому ладовая категория ещё в самой первой ладовой системе иранских (конкретно – таджиков и современных персов) народов именуется *Хафтнарда* (VI – начало VII века) (парда – досл. с таджикско-персидского – занавес; хафт – семь)<sup>6</sup>. Самоё же учение о ладах всегда оставалось «скрытой» теорией.

Ситуация изменилась в XX столетии, столкнувшем две разнотипные музыкальные культуры, два различных пути музыкального профессионализма в единых культурах. Первоначальное неприятие профессионализма традиционной таджикской музыки и её института *устод-шогирд* определило его дальнейшую судьбу. Данная ситуация прервала изустную традицию передачи макомных канонов, официально прервала доселе непрерывный процесс функционирования школы *устод-шогирд* как социально-культурного института. Это означало, что с уходом из жизни мастеров-устодов, знатоков макома, исчезнет и традиция изустной передачи, традиционная школа *устод-шогирд*, исчезнет и скрытая теория макома.

В этой обстановке в качестве защитного механизма выступил, как известно, акт нотной фиксации музыкальных текстов Шашмакома<sup>7</sup>. Постепенно стала

исчезать функция канона в качестве «узлов на память» (термин Ю. Лотмана). С появлением нотного текста поменялось соотношение музыканта-макомиста и макомной композиции: если раньше он участвовал в самом процессе создания формы, драматургии произведения, то теперь музыкант-макомист заучивал текст наизусть – либо по написанному варианту, либо по слуху.

Изменившееся соотношение играет большую роль в сущности искусства макома. Музыкант-макомист теряет свою прежнюю творчески-созидательную функцию внутри традиции. Меняется отношение музыканта-макомиста к макомному тексту. Музыкант-макомист оказывается вне школы, вне той скрытой теории, которая была ему наедине изустно передана Учителем. Тем самым теряется онтологический признак макомного искусства. Целью традиционной школы макома *устод-шогирд* является не простое освоение технологии профессиональных навыков, но и постижение правил – канона во всех его проявлениях, – мировоззренческом, эстетическом, технологическом<sup>8</sup>, в постепенном прохождении всех стадий процесса познания, в особой форме обучения. До 20–30-х годов XX века, в период исключительно изустной передачи макома, его основные каноны сохранялись «в голове» (в памяти) исполнителя, а со временем, на определённых стадиях познания, у него вырабатывалось *макомное мышление*<sup>9</sup>.

С разрушением системы преподавания *устод-шогирд* и появлением нотной записи макомов разрушилось и макомное мышление. Осознанный творческий созидательный процесс музыканта-макомиста постепенно ослаб и угас. Угасло и макомное мышление. В 1960–1970-е годы уже зародился тип музыканта-мако-

миста, не обладавшего макомным мышлением, относящегося к Шашмакому как к тексту, который надо заучивать, которому надо следовать и в котором ничего менять нельзя<sup>10</sup>.

Весьма скоро видоизменился понятийный аппарат анализа макомной композиционной формы, начал использоваться научный аппарат музыкально-теоретических разработок европейского музыкознания. Но вскоре стала ясна несостоятельность его применения в контексте традиционной музыки. В нашей памяти сегодня известны анахронизмы уподобления форм макомного *мушкилота* европейскому рондо, *пеишава* – секвенции и пр.

Одним из первых музыковедов советского периода, обративших внимание на иную логику макомной композиционной формы, является известный корифей макомного искусства, классик Шашмакома, таджикский макомист, музыковед, композитор Фазлиддин Шахобов (1911–1974)<sup>11</sup>. В своём научно-теоретическом наследии уже в 1940–1950-е годы он представил прекрасные толкования Шашмакома<sup>12</sup>. Им введено в макомоведение такое фундаментальное бинарное понятие, как *асл-фаръ*. До первого выхода его трактата в свет (2007) никто из исследователей Шашмакома ни в Таджикистане, ни в Узбекистане не пользовался понятиями *асли* и *фаръи*. Именно Устод Фазлиддин Шахобов показал макомную композицию функционально-процессуально. И это ценно, поскольку демонстрирует видение представителя Классической школы Шашмакома, кем он и является. Анализ его взглядов обнаруживает, что Устод Шахобов рассматривает макомную композицию с трёх её позиций посредством: – принципа *асл-фаръ* в форме-процессе (1);

– функций разделов в форме-принципе (2);

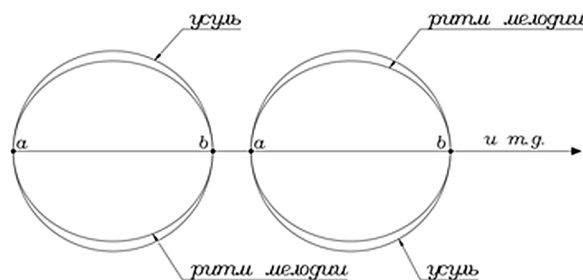
– возможных композиционных решений в форме-данности (3).

Рассмотрим эти позиции.

1) Устод Шахобов, хотя и пользуется преимущественно ладовыми категориями *пардахои асли* (с тадж. – основные лады), *пардахои фуруъи* (с тадж. – производные лады), в своих композиционных решениях демонстрирует значимость принципа *асл-фаръ* в драматургии макомного произведения и раскрывает его проявления и в ритме, и в формообразовании. На всех масштабных уровнях как макомного произведения, так и Шашмакома *асл-фаръ* им выделен как основной композиционный принцип.

В современном Шашмакоме на уровне формы-принципа известны два типа композиций: в инструментальных произведениях макомная композиция формируется последовательностью составных разделов *хона – бозгуй*, а в вокальных произведениях – разделами *сархат – миёнхат – дунастра – аудж – фаровард*. В обоих типах центральным композиционным методом является *асл-фаръ*. В области ритма многослойность проявляется в: 1) действии ритмоформулы *усуль* (мн. число от *асл*), 2) ритме мелодической линии и 3) ритме стиха. Вместе с тем полифункциональность *усуля* раскрывается также в нескольких композиционных срезах: в сохранении пульса звучащего материала (1), конструктивной функции *усуля* к составляющим мелодии (2), в инициировании самого макомного произведения (3). Таким образом, на всех масштабных уровнях макомной композиционной формы сохраняется константность всевозможных соотношений ритмической компоненты (схема 3).

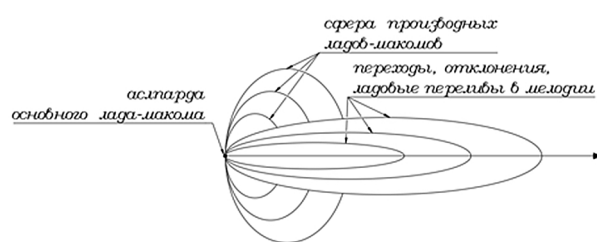
Схема 3



Отрезок *ab* демонстрирует равенство объёмов ритмических кругов во времени, что наглядно свидетельствует о конструктивной роли *усуля* на данном масштабном уровне.

Таким же потенциалом обладает и ладовый компонент: основной тон лада-макома – *аслпарда* соотносится с другими местными устоями – *фаръпарда*<sup>13</sup>. Здесь процесс может быть бесконечно разнообразным: всевозможные переходы, ладовые переливы, отклонения – всё разворачивается в виде ладового круга, где действует *метод обрастания* (термин Н. Тагмизяна), подразумевающий всегда возвращение к *аслпарда* (схема 4).

Схема 4



Если определить характер модуляции в макоме, руководствуясь установившимися понятиями теории музыки Запада, – это всегда модуляция первой степени родства. То есть, в процессе одной композиции переходы в отдаленные лады-макомы возможны лишь постепенно. Вне зависимости от продолжительности процесса, «корневая» функция ладового

(*аслпарда*) и ритмического (*усул*) компонентов не меняется. Принцип *асл-фаръ* допускает развитие одного корня (*асл*) в макомной композиции. В этом развитии не может быть двух или более корней. В трёх функциях развития макомной композиционной формы *асл* – импульс (i), *фаръ* (производное от корня построение) – движение (m) и снова *асл* – завершение (t). В новом качестве (t) *асл* наделён кадансовостью: *асл*, находящийся в новых функциональных условиях, при «возвращении» к первоначальному, усиливает глубинность концепта *асл-фаръ*. Развитие макомной композиции обретает форму круга. Макомное произведение всегда монодраматургично, монообразно. Оно возникло и развивалось всегда в контексте монодического мышления, Маком культивирует моно. И это моно – *асл*.

2) Устод Фазлиддин Шахобов уделяет большое внимание функции раздела в форме. Этот аспект им представлен с наименьшей конкретикой. По его мнению, здесь логика обеспечивается функциональным назначением каждого элемента, и оно достаточно отчётливо выражено в терминологии макома. В контексте макомной музыки нет и быть не может случайных терминов. Здесь каждый термин функционален. Гениальность устодов-мастеров и знатоков макомного искусства проявилась и в том, что они допускали в лексикон макомной практики лишь те термины, которые были просты в названии, ёмки по сущности и легки в обращении. Например, термин *фарсакиль*, который встречается только у Фазлиддина Шахобова, это «часть *сархона сакиля*, располагающаяся после основной части». И далее – краткое пояснение: «... функцию *бозгуя* в *сакиле* выполняет *фарсакиль*» [6, т. 1, с. 14]. Анализ всех десяти *сакилей*

Шашмакома обнаруживает, что составные разделы *хона*, как правило, чередуются с неизменно повторяющимся построением, функция которого идентична функции *бозгуев* в других *шуъба мушкилота*. Так, два функционально одинаковых явления формоструктуры названы в двух случаях по-разному: *бозгуй* – в одном случае и *фарсакиль* – в другом.

Сравнительный анализ приводит к выявлению того, что *бозгуй* – равнозначный *хона* самостоятельный раздел макомной композиции (схема 5), тогда как *фарсакиль* – «лишь часть [разрядка моя. – Ф. А.] *сархона сакиля*» (Ф. А. Шахобов) (схема 6).

Схема 5

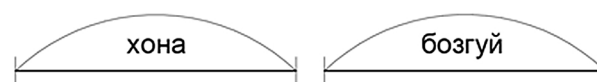
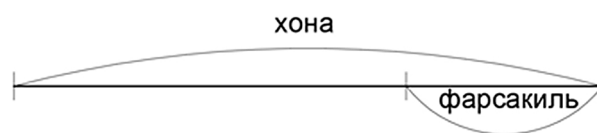


Схема 6



Наше объяснение в этом случае следующее. В Шашмакоме встречается только два вида соотношений *усуля* и раздела формоструктуры:

- *усуль* равен разделу формы;
- *усуль* меньше раздела формы.

В случае с *фарсакилем* это правило нарушается: *усуль сакиля* оказывается больше раздела формы – *хона*. Это недопустимое соотношение не позволяет данный раздел в *сакиле* именовать *бозгуем*. А терминологическое выделение данного подраздела обусловлено его функциональным отличием от *хона*. Этимологическое же значение слова *фарсакиль*, на наш взгляд, – это сокращённая форма от *фароварди сакиль* (досл. с тадж. – спуск



сакиля). Такое толкование данного термина правомерно, потому что действительно *фарсакиль* всегда помещается в заключительной части *сархона сакиля*. И, во-вторых, как известно, заключительные разделы *шуба макомов*, как и произведений традиционной таджикской музыки вообще, именуются термином *фаровард* (*фуровард*, *фуромад*)<sup>14</sup>.

3) Многообразие композиционных решений в форме-данности демонстрируется творчеством самого Устода Фазлиддина Шахобова. Являясь автором таджикского нотного издания и автором трактата по Шашмакому, он практически показывает различные композиционные решения одного и того же макомного произведения<sup>15</sup>. Толкование им многих макомных произведений в двух случаях различно. Не свидетельствует ли это о том, что макомист-музыкант представляет своё композиционное решение в зависимости от своего состояния?

Композиционную форму макомного произведения Устод Фазлиддин Шахобов делит на структурные единицы *хат* и соотносит каждый мелодический *хат* с основной структурной единицей газели – *байт*. Например, в «Сарахбори Бузрук» на газель Анвари одним из представленных им вариантов-толкований является следующее:

*Сархат* – первый *байт*;

*Миёнхат* – второй *байт*;

*Бозгуй первый* – третий *байт*;

*Из Уззола* – четвёртый *байт*, первая *мисраъ* (строчка);

*Из Ушиока* – следующая *мисраъ*;

*Мухайяр* – пятый *байт*;

*Аудж Мухайяра* – шестой *байт*, первая *мисраъ*;

*Супориш Мухайяра* – следующая *мисраъ*;

*Бозгуй второй* – седьмой *байт* [6, т. 1, с. 16–17].

Эта форма объяснения композиционных решений была характерна для устной методики, когда певец-макомист запоминал мелодии по байтам газели. Композиционное решение в Шашмакоме – это поле творческого выражения макомиста-певца. Главное мастерство автора-певца связано с умением передать тончайшие ладовые переходы, красочные ладовые нюансы при устойчивом базисе *аслпарда*. В вопросе ладов-макомов Устод Фазлиддин Шахобов приводит термины и обороты, которые так и остались только им использованными. Наверняка это связано с тем, что его уровня знаний в вопросе лада-макома до сих пор никто не достиг. У него встречается наряду с традиционной, также иная, лишь ему присущая форма обозначения ладов – *Ушиокранг* (досл. с тадж. – похожий на *Ушиок*), *Навоандак* (досл. с тадж. – чуть-чуть от *Наво*), *аз Уззол* (из *Уззола*), *аз Мухайяр* (из *Мухайяра*)» и т. п.

Наряду с общеизвестными, он приводит те лады, названия которых встречаются лишь у него – *Хороранг*, *Чоргох-Мухайяр* и др. Подобная мобильность подхода к ладам-макомам свидетельствует о наличии высокого уровня макомного мышления, что позволяет использовать лады-макомы не только в виде данностей, а процессуально: в их развитии, вариантах, фрагментах в зависимости от композиционных функций. При этом он говорит о различии между этими видоизменениями, как, например, между *Уззол*, *аз Уззол*, *Уззолранг*, *андаке аз Уззол* и др. При частичном введении лада-макома он сохраняет так называемый «характерный штрих» того или иного лада-макома, выраженного, как правило, в виде мотива<sup>16</sup>. «Превращение» конкретного лика лада в связующий элемент других двух ладов осуществляется использованием его

фрагмента или несколько измененного варианта. В приводимом отрывке «Талкинчаи Амали Бузрук» (вокального произведения) прекрасно соотнесены различные лики одного и того же лада *Уззол*, в развитие которого мастерски введён перелив лада *Мухайяр* (пример № 1).

Пример № 1 Талкинчаи Амали Бузрук



Наряду с ладами-макомами, он конкретизирует функционально и композиционные единицы. Терминологически подобный акт порождает семейство терминов, например, *бозгуй*, в зависимости от его месторасположения и выполняемой функции, обозначается как *бозгуи аввал* (с тадж. – первый бозгуй), *бозгуи дюум* (второй бозгуй), *бозгуи охирин* (последний бозгуй), *бозгуй дар дунасра* (бозгуй в дунасре)<sup>17</sup>.

В подобных примерах, касающихся композиционных и ладовых аспектов, проглядывается мобильная перемен-

ность функций разделов и функциональных соотношений элементов макомной композиционной формы: *фаръ* выполняет по отношению к *асл* две функции – и подобия, и обновления. Подобия не изменяют корню (*асл*) в своём развитии, наоборот, они укрепляют его позицию (как корня), показывая его многогранность. Так, *фаръ* по отношению к *асл* выступает в качестве и уподобления, и обновления. Такое совмещение функций в макоме является постоянным. Следовательно, *асл-фаръ* уже содержит в себе процессуальность развития: *асл* (корень) всегда порождает свои «ответвления» – *фаръ*, чем демонстрирует своё бытие в постоянном движении. Устод Шахобов весьма отчётливо показывает это постоянное движение, наличествующее в макомной композиционной форме, подчёркивая её функционально-процессуальную сущность.

Появление первичной ладо-мелодической данности в различных процессах становления макомной композиции сопряжено с выполнением конкретной драматургической функции. Подобное толкование лада-макома и композиционной единицы встречается только у Устода Шахобова.

Эти наблюдения позволяют сделать вывод о том, что Устод Фазлиддин Шахобов рассматривает макомную композицию как открытую данность, которая может иметь различные толкования своих канонов в рамках удивительно эстетичной логики. Руководствуясь формой-принципом, исследователь даёт прекрасные варианты форм-данностей. И это возможно лишь на уровне развитой глубинности макомного мышления. Именно это культивирует универсальный метод макомной композиционной формы – *асл-фаръ*. Реализацию столь гибкого оперирования методом *асл-фаръ*

на уровне ладов-макомов и на различных масштабных композиционных уровнях и демонстрирует Устод Фазлиддин Шахобов. Нет сомнения, что научно-теоретические взгляды и практические разработки Устода Фазлиддина Шахобова сыграют основополагающую роль в возрождении макомного мышления на современном этапе.

Итак, макомное мышление предполагает адекватные формы развития. И макомная композиция, как плод этого мышления, должна рассматриваться в контексте своих традиций, поскольку она могла возникнуть и развиваться не на рыхлых, необдуманных решениях, а на стройной, продуманной веками логике макомного мышления. Без сохранения этой логики исконных традиций макома невозможно его дальнейшее совершенствование (в области исполнительства и сочинительства). На наш взгляд, именно об этом сказал нам, потомкам, Устод Фазлиддин Шахобов, когда в сложной идеологической обстановке советской эпохи, будучи в прошлом сыном придворного поэта и мударриса, не побоялся в исконных «дореволюционных» традициях написать гениальный трактат по Шашмакому<sup>18</sup>.

Сегодня трудно однозначно определить будущий путь развития Шашмакома. В XX веке его текст был нотирован, тем самым он оказался перенесённым в лоно письменной традиции. Вместе

с тем время показывает, что у музыканта-макомиста не выработалось адекватное отношение к нотному тексту. И наверняка это не случится и через многие годы. Причин здесь несколько. Приведём некоторые из них:

- исполнение текста по записи противоречит природе Шашмакома;

- феномен Шашмакома – единое существование исполнительского искусства и сочинительского;

- музыкант-макомист не сформируется, если не овладеет особым знанием, способным порождать различные толкования и стили исполнения;

- необходима особая форма обучения;

- Шашмаком охватывает не только сферу музыки (хотя она и главная), но и другие сферы (поэзию, этику, эстетику, философию, математику, психологию и многое другое), следовательно, музыканту-макомисту необходимо быть сведущим в них.

Перечисленное лишь вкуче формирует тот необходимый тип музыканта, который будет наделён макомным мышлением. Возрождение макомного мышления на современном этапе, хотя и не подразумевает очередную трансформацию письменной традиции снова в устную, тем не менее, требует соблюдения всех онтологических свойств такого прекрасного явления, как маком.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Под термином «современное макомоведение» в данной статье подразумевается исследование макома, Шашмакома, активизировавшееся преимущественно со второй половины прошлого столетия.

<sup>2</sup> В данной статье вопрос макомной композиции касается только Шашмакома, но не других форм макомата.

<sup>3</sup> См.: Азизи Ф. А. Характер творческого процесса: принцип асл-фаръ [2, с. 220–239].

<sup>4</sup> См.: Азизи Ф. Баёз (учительская традиция) и его роль в процессе обучения [2, с. 146–172].

<sup>5</sup> Известные определения Б. Асафьева, В. Бобровского.

<sup>6</sup> В процессе эволюции искусство скрытой теории (*парда*) постепенно превращается в искусство состояния (*маком*).

<sup>7</sup> Впервые таджикский Шашмаком был записан в 1924 году от таджикских макомистов, Устадов Бобо Джалола Носирзода, Мирзо Гиёса Абдуганизода и Мирзо Назрулло в Бухарской народной республике и нотирован В. А. Успенским. В советском Таджикистане Шашмаком записывался самими носителями Шашмакома, представителями Классической школы Шашмакома, таджикскими макомистами Бобокулом Файзуллоевым, Шохназаром Сохибовым и Фазлиддином Шахобовым в конце 1940-х и в 1950-х годах, в пяти томах издан в Москве (см. примеч. 15).

<sup>8</sup> О традиционной школе макомов *устод-шогирад* см. подробнее: [2, с. 116–172].

<sup>9</sup> Отношение к явлению «фиксации канонов в голове» обозначается в музыковедении по-разному, в частности, определением – *танбурное мышление* [1]. Но живая практика не оправдывает это. Известно, что некоторые выдающиеся певцы-макомисты не играли на мелодических музыкальных инструментах, но играли на ударном инструменте – дойре. К таким макомистам относится (автору статьи это известно по совместной работе) выдающаяся певица Шашмакома, народная артистка Таджикистана Барно Исхакова (1927–2002); под дойру пел знаменитый тенор-макомист Домулло Халим Ибодов (1878–1940) [3, с. 84]. На наш взгляд, наиболее точно передаёт концептуальную сущность данного явления термин *макомное мышление*, охватывающий принцип макомности. Сегодня в таджикской традиционной музыке макомным мышлением обладают, наряду с исполнителями Шашмакома и таджикских локальных макомов, также исполнители и других форм таджикского макомата – Фалака и Фалака-Мадхии.

Данный мыслительный концепт обеспечивается не прикладным предназначением музыкального (пусть даже базового!) инструмента, а обязательным пребыванием внутри традиции макомата. Так как именно последнее приводит к познанию глубинного знания *парда/макома*.

<sup>10</sup> В этой ситуации Шашмаком был отодвинут в ранг «музейного экспоната», который подлежит сохранению без изменений. Подобное определение дало повод американскому музыковеду Теодору Левину назвать Шашмаком «frozen music» [10, р. 45–51].

<sup>11</sup> Фазлиддин Шахобов – один из тех незаурядных личностей своего времени, кому удалось получить как традиционное образование в классической школе Шашмакома в Бухаре, так и академическое образование в Московской государственной консерватории уже к концу 1940-х годов.

<sup>12</sup> В его научно-теоретическом наследии (более 1000 страниц рукописного текста) естественным образом проглядываются особенности всестороннего блестящего образования. Ему принадлежит единственный трактат по Шашмакому, написанный в советское время, изданный уже дважды: первое издание осуществлено в рамках проекта ЮНЕСКО в 2007 году (Шахобов Ф. Баёзи Шашмаком. Душанбе: СИЭМТ, 2007. 288 с.), второе – в честь 100-летия автора в 2011 году, в 3-х томах [6]. Композитору Ф. Шахобову (в соавторстве) принадлежит также и симфоническая поэма «Сегох».

<sup>13</sup> Термины *аслпарда* (с тадж. – *основной лад*) и *фаръпарда* (с тадж. – *производный лад*) вводятся нами с опорой на аналогичные термины Устада Фазлиддина Шахобова, приводимые им во множественном числе в виде *пардахои асли* и *пардахои фуруъи*.

<sup>14</sup> По всей вероятности, незнанием таджикского языка обусловлено ошибочное переименование В. А. Успенским и В. М. Беляевым этого термина на «уфарсакиль». Данный термин обращает на себя внимание своей несостоятельностью в Шашмакоме [2, с. 74].

<sup>15</sup> Во втором издании трактата Ф. Шахобова [6] эти многочисленные различия



указаны в комментариях редактора – автора настоящей статьи: целесообразно было проделать сравнительно-сопоставительный анализ первой фундаментальной нотной записи Шашмакома (Шашмаком: в 5 т. / сост. Б. Файзуллоев, Ш. Сохибов, Ф. Шахобов; под ред. В. Беляева. М.: Музгиз, 1950–1967), осуществлённой самими знатоками Шашмакома, одним из авторов которого был Устод Шахобов, с данными трактата и аудиозаписями фонда Таджикского радио и ТВ, также произведёнными Устодом Фазлиддином Шахобовым.

<sup>16</sup> Музыковед А. Даниелу называет это в индийской раге «критическим моментом».

<sup>17</sup> Аналогичным образом он пользуется и другими композиционными терминами, например термин *миёнхат* (с тадж. – *срединная строка*) у него встречается как *миёнхати аввал* (первый миёнхат), *миёнхат дар дунасра* (миёнхат в дунасре), *миёнхати дуюм* (второй миёнхат) и др.

<sup>18</sup> Отрадно, что последние нотные публикации Шашмакома [7; 9], осуществлённые после выхода трактата Устода Фазлиддина Шахобова как в Таджикистане, так и за его пределами, основаны на методе толкования великого Устода. В этих изданиях Шашмаком нотирован, как у Фазлиддина Шахобова – с указанием композиционных разделов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдурашидов А. А. Танбур и его функция в изучении ладовой системы Шашмакома: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991. 25 с.
2. Азизи Ф. А. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. Душанбе: Адиб, 2009. 396 с.
3. Афзахзод А. Мавчи сурур [Волна радости] // Садои Шарк [Голос Востока]: лит. журнал Союза писателей Таджикистана. 1972. № 4. С. 73–94. На тадж. яз.
4. Даукеева С. Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада Аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 351 с.
5. Иванова Л. А. Ибн Сина в зеркале музыки. Некоторые музыкально-теоретические воззрения Абу-Али Ибн Сины // Музыкальные традиции современной России: матер. науч.-практ. конф. 28–30 ноября 2005 г. / ред. Е. Р. Сизова. Челябинск, 2005. Вып. 1. С. 11–17.
6. Фазлиддин Шахобов. Осор ва пажухиш [Наследие и исследование]: в 3 т. / ред.-сост., авт. коммент. Ф. А. Азизи. 2-е изд. Душанбе: Эр-Граф, 2011. Т. 1. 288 с.; Т. 2. 264 с.; Т. 3. 216 с. На тадж. яз.
7. Шашмаком: в 6 т. / под ред. А. А. Абдурашидова. Душанбе: Адиб, 2016. Т. 1: Рост. 496 с.; Т. 2: Наво. 508 с.; Т. 3: Бузург. 366 с.; Т. 4: Дугох. 392 с.; Т. 5: Сегох. 496 с.; Т. 6: Ирок. 352 с. На тадж. яз.
8. Azizi F. Falak: Spiritual Songs of the Mountain Tajiks // The Music of Central Asia. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016, pp. 504–520.
9. Der Shashmaqam aus Buchara. Angelika Yung (Hg.). Die Notenaufzeichnung von Ari Babakhanov. Berlin: Schiller, 2010. 486 S.
10. Levin Th. The Hundred Thousand Fools of God. Music Travels in Central Asia and Queens. New York, Indiana: Indiana University Press, 1996. 320 p.

*Об авторе:*

**Азизи Фарогат Абдукаххоровна**, ректор, доктор искусствоведения, профессор, Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова (734025, г. Душанбе, Таджикистан), **ORCID: 0000-0002-5758-0304**, farog48aziz@mail.ru



## REFERENCES

1. Abdurashidov A. A. *Tanbur i ego funktsiya v izuchenii ladovoy sistemy Shashmakoma: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Tanbur and its Function in the Study of the Shashmakom Modal System: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tashkent, 1991. 25 p.
2. Azizi F. A. *Makom i Falak kak yavleniya professional'nogo traditsionnogo muzykal'nogo tvorchestva tadzhikov* [The Makom and the Falak as Phenomena of Professional Traditional Musical Creativity of the Tajiks]. Dushanbe: Adib, 2009. 396 p.
3. Afzakhzod A. Mavchi surur. Volna radosti [Wave of Joy]. *Sadoi Shark. Golos Vostoka: lit. zhurnal Soyuz pisateley Tadzhikistana* [Voice of the East: Literary Journal of the Writers' Union of Tajikistan]. 1972. No. 4, pp. 73–94. (In Tajik)
4. Daukeeva S. D. *Filosofiya muzyki Abu Nasra Mukhammada Al'-Farabi* [Philosophy of Music by Abu Nasr Muhammad Al-Farabi]. Almaty: Soros Foundation-Kazakhstan, 2002. 351 p.
5. Ivanova L. A. Ibn Sina v zerkale muzyki. Nekotorye muzykal'no-teoreticheskie vozzreniya Abu-Ali Ibn Siny [Ibn Sina in the Mirror of Music. Certain Musical Theoretical Views of Abu Ali Ibn Sina]. *Muzykal'nye traditsii sovremennoy Rossii: mater. nauch.-prakt. konf., 28–30 noyabrya 2005 goda* [Musical Traditions of Modern Russia: Materials of the Scholarly-Practical Conference on November, 28–30, 2005]. Ed. by E. R. Sizova. Issue 1. Chelyabinsk, 2005, pp. 11–17.
6. Fazliddin Shakhobov. *Osor va pazhukhish. Nasledie i issledovanie: v 3 t.* [Fazliddin Shakhobov. Heritage and Research: In 3 Vol.]. Edited, Compiled and with Commentaries by F. A. Azizi. 2nd Ed. Dushanbe: Er-Graf, 2011. Vol. 1. 288 p.; Vol. 2. 264 p.; Vol. 3. 216 p. (In Tajik)
7. *Shashmakom: v 6 t.* [Shashmakom: In 6 Vol.]. Ed. by A. A. Abdurashidov. Dushanbe: Adib, 2016. Vol. 1: Rost. 496 p.; Vol. 2: Navo. 508 p.; Vol. 3: Buzurg. 366 p.; Vol. 4: Dugokh. 392 p.; Vol. 5: Segokh. 496 p.; Vol. 6: Irok. 352 p. (In Tajik)
8. Azizi F. Falak: Spiritual Songs of the Mountain Tajiks. *The Music of Central Asia*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016, pp. 504–520.
9. *Der Shashmaqam aus Buchara*. Angelika Yung (Hg.). Die Notenaufzeichnung von Ari Babakhanov. Berlin: Schiller, 2010. 486 S.
10. Levin Th. *The Hundred Thousand Fools of God. Music Travels in Central Asia and Queens*. New York, Indiana: Indiana University Press, 1996. 320 p.

### *About the author:*

**Faroghat A. Azizi**, Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor, Tajik National Conservatory named after T. Sattorov (734025, Dushanbe, Tajikistan), **ORCID: 0000-0002-5758-0304**, farog48aziz@mail.ru





**Е. В. ГОРДЕЕВА**

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова*

*г. Уфа, Россия*

*ORCID: 0000-0002-6184-6806, gordelena2009@yandex.ru*

## **О смысловых структурах музыкального текста в тематизме фортепианных произведений**

Музыкальный тематизм фортепианных сочинений разных стилей необычайно богат и многообразен. Внешние его признаки фиксируются в фактуре. Однако у исполнителя, умеющего различать смысловые структуры в тексте, всегда будет возможность гибкого оперирования ими и создания на основе выявленных знаковых формул яркого исполнительского плана музыкального произведения. Расшифрованные в контексте практической семантики смысловые структуры музыкального текста могут быть скомбинированы в исполнительский сценарий и воплощены в процессе интерпретации конкретного сочинения. Острое исполнительское реагирование, мгновенная перестройка игрового аппарата и исполнительских регуляторов смысла – темпа, динамики, артикуляции, агогики и, в целом, интонирования, – всё это возможно усовершенствовать и актуализировать при использовании современных методов работы с музыкальным текстом. Признаки смысловой дифференциации и детализации внутри авторского текста – сюжетные программы, театрализация фортепианного звучания, музыкальные диалоги, сольные импровизационные и ансамблевые высказывания – определённым образом зафиксированы в знаковых структурах музыкального текста и могут быть восприняты и проинтонированы исполнителем.

**Ключевые слова:** музыкальный текст, смысловые структуры, сюжетно-ситуативные знаки, музыкальные диалоги, интонационные формулы, семантические фигуры, исполнительский сценарий.

*Для цитирования:* Гордеева Е. В. О смысловых структурах музыкального текста в тематизме фортепианных произведений // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 76–86. DOI: 17674/1997-0854.2019.2.076-086.

**ELENA V. GORDEYEVA**

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

*ORCID: 0000-0002-6184-6806, gordelena2009@yandex.ru*

## **About the Semantic Structures of the Musical Text in the Thematicism of Piano Compositions**

The musical thematicism of piano compositions of various styles is uncommonly rich and diverse. Outwardly its features are fixated in the score. However, the performer who is able to discern the semantic structures in the musical text will always have the opportunity of supple operation of them and creation of a bright performing plan of a musical composition on the basis of the revealed signature forms. Deciphered in the context of practical semantics, the semantic



structures of a musical text may be combined into the performer's scenario and manifested during the process of interpretation of a concrete composition. The acute reaction on the part of the performer, the instant restructuring of the playing apparatus and performance regulators of meaning – tempo, dynamics, articulation, agogics, and, altogether, intonation – all of this is possible to perfect and actualize with the aid of contemporary methods of work on the musical text. Characteristics of semantic differentiation and detailization within the authorial text – narrative programs, the theatricalization of piano sound, musical dialogues, solo improvisational and ensemble musical statements – are fixated in a particular way in signature structures of the musical text and may be perceived and intoned by the performer.

**Keywords:** musical text, semantic structures, plot-related situational signs, musical dialogues, intonational formulas, semantic figures, performance scenario.

*For citation:* Gordeyeva Elena V. About the Semantic Structures of the Musical Text in the Thematicism of Piano Compositions. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 76–86. (In Russ.) DOI: 17674/1997-0854.2019.2.076-086.

Одним из актуальных и действенных механизмов творческой работы музыканта-исполнителя становится в последнее время метод практической семантики. Основанный на вдумчивом творческом проникновении в глубины музыкального текста и его смысловой детализации, этот метод способен усовершенствовать и скоординировать аналитические навыки и исполнительское мастерство музыканта. При этом внимание исполнителя акцентируется на фактических музыкально-текстовых структурах, а база знаний и практических умений направляет последующие действия, будь то вербальная интерпретация – комментарий произведения, или исполнительская реализация – акустическое воплощение авторского замысла.

Необходимость структурного анализа и перестройки исполнительского внимания на выявление смысловых деталей музыкального текста оказывается, по сути, проблемой взаимосвязи музыкальной теории и практики. Данная статья сосредоточена на идее смысловой дифференциации и детализации му-

зыкального текста через показ смысловых структур и выявление их семантики на примере клавирных и фортепианных произведений разных эпох и стилей.

Для более точной стилиевой и артикуляционной ориентировки в исполнительской работе с фортепианными произведениями могут оказаться полезными принципы и приёмы практической семантики, направленные на активизацию поиска и распознавания смысловых структур музыкального текста. Подробные практические рекомендации мы можем почерпнуть из разработок Лаборатории музыкальной семантики [6; 7; 8; 10; 11].

В исследованиях, посвящённых теории музыкального текста, определены конкретные смысловые компоненты. Выявление множественных смысловых структур музыкального текста обусловлено универсальным свойством и понятием полиструктурности. Под полиструктурностью следует понимать «полифонию смыслов», которая графически отражается в «содержательной партитуре» сочинения: сюжетно-ситуативных знаках, семантических фигурах,



интонационно-лексических и орнаментальных структурах, акустических знаках-образах музыкальных инструментов, грамматических моделях вертикальных и горизонтальных диалогов [2; 3; 5; 11].

Рассмотрим примеры клавирных и фортепианных образцов сочинений разных стилей с целью разобраться в смысловых структурах и их семантике.

Конструктивной основой многих барочных опусов является сюжетно-ситуативный знак горизонтального диалога *solo-tutti*. Структура *concerto grosso* с известным поочерёдным распределением партий-реплик сольного инструмента и оркестра *tutti* представлена в медленной части **Концерта для клавира соло *F dur* BWV 978 И. С. Баха** (пример № 1). Эти клавирные произведения примечательны тем, что буквально заимствованы из скрипичных концертов итальянского мастера А. Вивальди и транскрибированы И. С. Бахом для клавира. Перед нами – структурная модель горизонтального диалога, суть которого заключается в воспроизведении акустических образов оркестровых звучаний. Горизонтальная модель построена с участием вертикального диалога в сольной реплике, сопровождаемой *basso continuo* (чётные такты), с включением в завершающем построении диалога-дуэта «ансамбля солистов».

Диалогическая структура представлена в трёхмерном объёме – в графике текста, мысленной её расшифровке и реальном акустическом звучании. Наглядно – визуально-графически и образно-акустически – в реальном звучании мы замечаем и слышим концерт-диалог сольных и оркестровых реплик-высказываний. В данном примере структура *tutti-solo* отмечена самим И. С. Бахом (буквы *S.* и *T.*, пример № 1), что весьма

Пример № 1 И. С. Бах. Концерт для клавира соло *F dur* BWV 978, II часть

редко встречается в его клавирных опусах.

Чёткое распознавание текстовой структуры диалога сольных и ансамблево-оркестровых реплик – *tutti-solo* в горизонтальной (т. 1–19) и вертикальной (т. 20–29) моделях, а также структур-реплик ансамбля солистов (т. 22, 24, 26–27) настраивают исполнительское внимание на определённые звуковые образы. Соответственно возникает необходимость в конкретных штриховых (например, лёгкое, но чёткое *portamento* в сольно-мелодических последовательностях; весомое, подчёркивающее определённые тоны *tenuto marcato* в туттийных аккордах) и динамических (массивное, звучное *mezzo forte* или *forte* в аккордах и прозрачное, более деликатное *mezzo piano* в сольных репликах) приёмах.

В инвенциях И. С. Баха, которые принято причислять к инструктивному полифоническому репертуару, также содержится множество смысловых структур. Одним из примеров, демонстриру-

ющих скрытые партитурные признаки двустрочной клавирной записи, а также внутреннего широкого полиструктурного объёма, может служить трёхголосная **Синфония *f moll.***

В учебной практике при работе над данным произведением обычно ставят задачу выделить и выразительно проинтонировать один из смыслообразующих элементов, организованных в синтаксически короткие мотивы. С точки зрения смысловой партитуры здесь стоило бы обратить внимание как на смысловую автономию отдельных элементов, так и на многомерность «полифонии смыслов»: орнаментальный слой текста, содержащий ламентозные мотивы, представляет возможность актуализировать лирический пласт произведения. Однако нисходящий хроматический ход *passus duriusculus* нацеливает на противоположный модус: служит воплощению скорби. Оба элемента грамматически свёртываются в общую вертикальную конструкцию с участием *basso continuo* (фигура *passus duriusculus*) и *solo* (ламентозный орнамент) и могут быть многомерно развёрнуты в акустическом пространстве разнообразных *quasi*-тембровых решений (пример № 2).

Пример № 2 И. С. Бах. Синфония *f moll*



Взаимодействие семантических фигур и их смысловых значений во многом

определяет смысловую партитуру клавирных сонат Д. Скарлатти.

К семантическим фигурам музыкального текста **Сонаты *C dur* Д. Скарлатти L. 301, К. 49** (пример № 3) относятся роговой сигнал (золотой ход валторн), ритмоформула итальянской тарантеллы, волюнчный бас-бурдон (т. 9–19); ленточное терцовое голосоведение – признак пасторали. Сочетание значений рогового сигнала, знаков-образов пасторали с ритмоформулой тарантеллы в контексте радостно-ликующей семантики мажорной тональности, стремительного темпового регулятора и разнотембровых ансамблевых знаков создают динамичную звуковую картину вихреобразного, зажигающего, праздничного карнавального сюжета.

Пример № 3 Д. Скарлатти. Соната *C dur*  
L. 301, К. 49, т. 9–19



В разработочном эпизоде Сонаты (пример № 4) происходит смена структур. Появляются фактурные формулы испанских *quasi*-гитарных «бряцающих» аккордов, придающих пламенный, страстный оттенок звучанию используемого в реальности клавишного инструмента. Во времена Скарлатти это был клавесин, в современной же исполнительской практике, зачастую представляющей собой некую историческую звуковую реконструкцию, могут использоваться

не только аутентичные модели клави-синов, но и электронно-клавишные ин-струменты, имеющие разнообразные возможности переключения-перестройки тембров. Краткая сольная каденция – нисходящая по звукам трезвучия формула-фанфара, стремительно и звонко скатывающаяся к доминантовому звуку G, служит связующим звеном – структурой-связкой в цепи сюжетно-ситуативных знаков Сонаты.

Пример № 4 Д. Скарлатти. Соната *C dur* L. 301, К. 49, разработка



Синтез звуковых формул – испанских *quasi*-щипковых аккордов, итальянской ритмоформулы тарантеллы, «золотого хода валторн», ленточного голосоведения, пассажей-тират – создаёт характерную «взрывную» полиструктурную картину скарлаттиевской Сонаты. Такое сочетание испанско-итальянских формул встречается и в других сонатах-«экзерсисах» Доменико Скарлатти. Возникает своеобразный южноевропейский интонационно-ритмический синтез. Так проявляют себя признаки *gemischter stile* (с немецкого – смешанный стиль), типичного для европейской культуры эпохи барокко [3, с. 30]. Взаимодействие характерных смысловых знаковых формул в текстах различных стран и культур складывается в особое, обогащённое смыслами семантическое

поле, которое проявляет себя и в авторском, и в исполнительском творчестве.

В клавишинной пьесе-миниатюре Ф. Куперена «Сборщики винограда» (пример № 5) мы зрительно-визуально и акустически различаем структуру диалога *solo* и ансамбля *continuo*. Пространство музыкального текста «Сборщиков винограда» оказывается полиструктурным, заполненным различными сочетаниями смысловых структур – сюжетно-ситуативных знаков-диалогов и семантических фигур. Эта особенность проявляется в том, что внутри пьесы-рондо скрыты ещё несколько пространств по принципу «музыка в музыке», «картина в картине», – это диалог *solo-continuo*, танцевальный сюжет (французский гавот) и визуализация, почти театрализация образов, программное действо, сценка-имитация. В вертикальном ракурсе конструкцию диалога составляют партии *solo* и поддерживающая партия *continuo-divisi*. Имеет значение в смыслообразовании и крупная формообразующая структура, заключённая в повторном «круговом» движении – структуре рондо с характерными рефренами и эпизодами. В ритмозвуковых формулах пьесы имитируются мелкие сноровистые движения рук.

Пример № 5 Ф. Куперен. «Сборщики винограда»



Звуковая реконструкция актуализирует процесс мерной монотонной работы. Ритмический тип, акцентировка, единообразное моторное движение сходны с ритмозвуковой организацией трудовых песен многих стран мира. Однако весь «рабочий процесс» закамouflирован под изящные формулы французской клавесинной миниатюры.

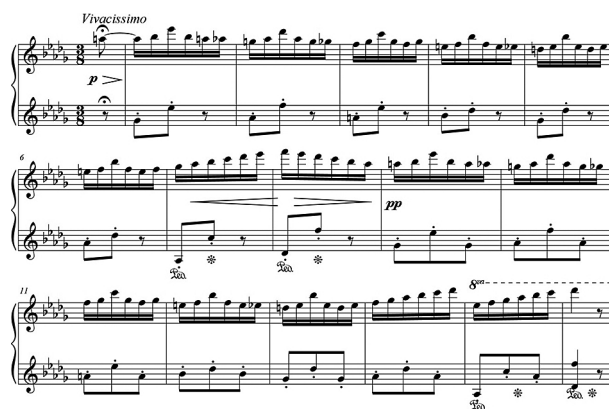
Метроритмическая структура пьесы – крупное двудольное строение выявляет танцевальный тип французского гавота. Эта ритмическая особенность пьески-рондо могла бы послужить для переименования её в исполнительский сценарий «Танец сборщиков винограда». Звуковая сценка-«имитация» могла быть предназначена для воплощения образов музыкантов и танцоров, например, в праздничной обстановке своего времени (представление, бал) или реконструирована в современном стиле.

Интересен используемый здесь композиторский технический приём продления звучности – приём, актуальный для короткого, быстро угасающего клавесинного звучания. Франсуа Куперен использует в нижней басовой строчке задержанные половинные ноты, на фоне которых движутся четверти. Звуки удерживаются пальцами за счёт увеличения длительности в задержанных нотах, «половинки» остаются на месте, одновременно с этим четверти «шагают» по разным – то узким, то широким интервалам. Применение структуры волиночного баса-бурдона создаёт своеобразное акустически продлённое звучание, практически педальный эффект, необходимый для разнообразия и обогащения монотонного клавесинного звучания.

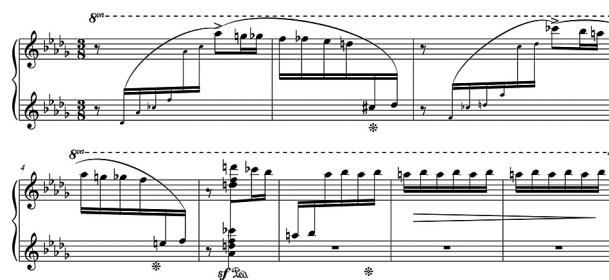
Усовершенствование клавишного инструментария, переход от клавира к фортепиано и роялю, безусловно, оказал влияние на графику изложения фор-

тепианного текста. Выразительную игру смысловых структур демонстрирует также следующий пример, образец другой эпохи и стиля – **Арабеска *Des dur* Я. Сибелиуса**. В создании звукового сценария пьесы участвуют структуры разноразмерных диалогов – ритмического, интонационного, динамического. Здесь можно отметить чередование структур ансамбля-диалога *solo* (верхняя строка) – *continuo* (нижняя строка) (пример № 6) и *solo* – сольного высказывания в форме-структуре патетического монолога (пример № 7).

Пример № 6 Я. Сибелиус. Арабеска *Des dur*



Пример № 7 Я. Сибелиус. Арабеска *Des dur*, т. 31–38



Ритмический диалог, скрытый в пульсации двух линий – шестнадцатых и восьмых, является репрезентацией принципа контраста длительностей, идущего от канонов барочного контрапункта (к примеру, баховских двухголосных инвенций) и проходящего через



всю клавирно-фортепианную литературу, консолидируется с ритмоформулой жиги [4]. Тонкая деликатная динамика – *piano-pianissimo*, небольшие динамические «вилочки», регулирующие усиление и уменьшение силы звучности, резкие восклицания *sforzando* в моменты сольных монологических реплик характеризуют романтически-экспрессивный тип музыкального высказывания Арабески. Моторные интонационные формулы кружения, подвижные восходящие и нисходящие звукоряды с тонко прописанными мелодическими узорами также участвуют в создании вихреобразного звукового потока. Так возникает сложно-составный, романтически лёгкий, тонкий ореол вальса-арабески.

Диалогические структуры музыкального текста могут быть не только конструктивной основой произведения, но и его движущей силой, элементом динамического развития композиции. Так ведёт себя диалогическая модель в пьесе Дж. Кейджа «*In A Landscape*» («На природе»), предназначенной автором для фортепиано или арфы соло (пример № 8).

Пример № 8 Дж. Кейдж. «*In A Landscape*» (for Piano or Harp Solo)



Здесь мы встречаемся с приметамы музыки XX века и отчасти с импрессионистическими приёмами, воспринятыми, вполне вероятно, от звучаний К. Дебюсси. Необычные для классики pedalные наплывы, образуемые с помощью оригинального авторского указания единой педали на всём протяжении «Пейзажа...», создают эффект незримых в тексте, но акустически различимых гармонических вертикалей, смен, гармонических наслоений в прозрачной, казалось бы, линейной фактуре. Партия педали образует особый звуковой пласт и становится дополнительной смысловой структурой *continuo* – основного продолженного баса. Распространённый в музыке минималистов XX века приём повторности, *ostinato* одного мотива, используемый для выстраивания фона, на который наслаивается-накатывает веерообразное мерцающее звуковое излучение, производит ритмо-интонационный эффект «пульсара». При этом постоянно продолжающееся, повторяющееся *continuo* создаёт ощущение акустического купола, надстройки над главным сольным высказыванием в нижнем регистре. Такой эффект возникает в результате суммирования нескольких диалогических структур, и вот перед нами – явление полиструктурности музыкального текста, на первый взгляд простого, прозрачно-линейного, и многозначность звукового ландшафта «Пейзажа...».

Парадоксальное сочетание смысловых содержательных структур музыкального текста, фактурных формул, дающих неожиданный выразительный результат, встречаем во многих сочинениях современных композиторов. В «*Preludio for pianoforte*» В. Скобёлкина (пример № 9) характерной особенностью авторского почерка, проявляющейся во многих пьесах, становится то,

что Прелюдия написана вне определённой тональности, скорее прикреплена к тону *Fis*. Некоторая мера свободы, позволенной исполнителю, предписана автором в начальной ремарке – *Allegro moderato e poco rubato*. Торжественные акценты *sforzando* и *marcato*, внезапные динамические смены и паузы между фразами-репликами подчёркивают-обыгрывают взрывчатый, спонтанный характер музыкального строя пьесы. Гармонические структуры с использованием созвучий-ходов из терции в квинту, из терции в кварту, из кварты в квинту (такты 2–3 – нижняя строка, такт 4 – верхняя строка и т. д.), мелодические формулы с альтерированными призвуками гармонического лада в сочетании с триольными и пунктирными ритмоформулами создают восточный колорит Прелюдии. Окончания реплик не имеют выраженных кадансовых формул, поэтому звучат неустойчиво, как вопросы.

## Пример № 9

В. Скобёлкин.  
«Preludio for pianoforte»



Остатные утверждающие ритмоформулы в начале каждой реплики разрешают эти вопросительные окончания с паузами, утверждая устойчивый торжественный тон.

Структурная модель горизонтального диалога выявляется в распределении звуковых структур-реплик, возникающих поочерёдно. Особенность же данной структуры в приведённом примере заключается в том, что диалог здесь заявляет о себе на разных уровнях-порогах звучности – динамическом (к примеру, столкновение *forte marcato* и *piano subito* в такте 1), гармоническом (отсутствие определённой тональности; гармонический лабиринт, плавающий вокруг основного тона-звука *Fis*) и ритмическом (контрастирование равномерных триолей и пунктирных ритмических формул). Иначе говоря, структурообразующей основой Прелюдии *in Fis* является *многоуровневый* горизонтальный диалог. Исполнителю в данном случае предоставляется возможность гибкого оперирования смысловыми структурами, создания на основе знаковых формул выразительного исполнительского сценария музыкального произведения.

Подводя итоги, необходимо заметить диалектический характер расположения и взаимодействия смысловых структур текста. С одной стороны, они базируются на типологии общезначимых структур (диалоги, семантические фигуры), с другой стороны, полиструктурное взаимопересечение в каждом из примеров становится уникальным звуковым событием. Это ещё раз убеждает в том, что в текстовом пространстве клавирных и фортепианных произведений заключён огромный структурно-содержательный потенциал, который можно задействовать исполнителю.

Музыкальный текст, по словам М. Г. Арановского, «только начинается с нотного и выходит далеко за его пределы...» [1, с. 7]. Опыт распознавания смысловых содержательных структур музыкального текста позволяет заглянуть в глубины «между нотных» пространств. Во взаимосвязях выразительных компонентов музыкального (не нотного) текста скрываются динамичные структуры музыкального диалога, интонационные и орнаментальные формулы, сольные и ансамблево-оркестровые высказывания, виртуозно-импровизационные структуры, ритмоформулы, риторические фигуры, ключевые знаки сюжетного действия. Оригинальные сплетения структур, характерные для конкретного текста (или для целого ряда текстов), становятся настоящей содержательной сокровищницей для пытливого музыканта-исполнителя.

Выявленные при помощи приёмов практической семантики выразительные компоненты музыкального текста могут быть скомбинированы и воплоще-

ны в процессе интерпретации и исполнения конкретного сочинения. Острое исполнительское реагирование, мгновенная перестройка игрового аппарата и исполнительских регуляторов смысла – темпа, динамики, артикуляции, агогики и, в целом, интонирования, возможно усовершенствовать и актуализировать при использовании современных методов работы с музыкальным текстом. Сюжетные программы, театрализация фортепианного звучания, музыкальные диалоги, сольные импровизационные и ансамблевые высказывания, обнаруженные через смысловую дифференциацию, определённым образом зафиксированы в нотной графике и знаковых структурах музыкального текста и следовательно могут быть восприняты и проинтонированы исполнителем. Таким образом смысловые структуры музыкального текста и соответствующие им исполнительские приёмы могут регулировать и подчёркивать многозначную семантику клавирных и фортепианных произведений.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Гордеева Е. В. Инвенции И. С. Баха и творческое инвенторство (на примере работы с цифровым фортепиано) // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. В 4 вып. Вып. 4 / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: УГИИ им. Загира Исагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2016. С. 35–41.
3. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И. С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 217 с.
4. Гордеева Е. В. О некоторых ритмических особенностях музыкального текста (на примере фортепианных произведений разных жанров) // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. В 4 вып. Вып. 3 / отв. ред.-сост. Н. Ф. Гарипова, Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: УГИИ им. Загира Исагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2016. С. 16–25.
5. Гордеева Е. В. О содержательных структурах и исполнительских приёмах в современной музыке (на примере фортепианных произведений В. Скобёлкина) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 132–139. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.132-139.

6. Гордеева Е. В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
7. Мореин К. Н., Шаймухаметова Л. Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
8. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
9. Curry B. Resituating the Icon: David Osmond-Smith's Contribution to Music Semiotics // Twentieth-Century Music. 2012. Vol. 9, Issue 1–2, pp. 177–200. DOI: 10.1017/81478572212000254.
10. 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.
11. 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:*

**Гордеева Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая сектором научных исследований, заведующая кафедрой общего курса фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6184-6806**, [gordelena2009@yandex.ru](mailto:gordelena2009@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 288 p.
2. Gordeeva E. V. *Inventsii I. S. Bakha i tvorcheskoe inventorstvo (na primere raboty s tsifrovym fortepiano)* [The Inventions of J. S. Bach and Artistic Invention (by the Example of Working with a Digital Piano)]. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st. V 4 vyp. Vyp. 4* [From the Experience of the Teacher-Musician: A Collection of Articles. In 4 Issues. Issue 4]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2016, pp. 35–41.
3. Gordeyeva E. V. *Klavirnye teksty I.-S. Bakha. Praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovyykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [The Clavier Musical Texts of J. S. Bach: The Practice of Playing Music of the Baroque Period and its Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 217 p.
4. Gordeeva E. V. *O nekotorykh ritmicheskikh osobennostyakh muzykal'nogo teksta (na primere fortepiannykh proizvedeniy raznykh zhanrov)* [About Certain Rhythmical Features of the Musical Text (by the Example of Piano Works of Various Genres)]. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st. V 4 vyp. Vyp. 3* [From the Experiences of the Teacher-Musician: A Collection of Articles. In 4 Issues. Issue 3]. Ed. by N. F. Garipova, L. N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2016, pp. 16–25.
5. Gordeyeva E. V. About the Content-Based Structures and Performance Techniques in Contemporary Music (on the Example of Valeriy Skolbyolkin's Compositions for Piano). *Problemy*



*muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 132–129. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.132-139.

6. Gordeeva E. V. The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.

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

8. Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 31, pp. 156–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

9. Curry B. Resituating the Icon: David Osmond-Smith's Contribution to Music Semiotics. *Twentieth-Century Music*. 2012. Vol. 9, Issue 1–2, pp. 177–200. DOI: 10.1017/81478572212000254.

10. 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.

11. 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:*

**Elena V. Gordeyeva**, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head of the Research Sector, Head at the Secondary Piano Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6184-6806**, [gordelena2009@yandex.ru](mailto:gordelena2009@yandex.ru)





**LIUDMILA N. SHAYMUKHAMETOVA**

*Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies"*

*Ufa, Russia*

*ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru*

## **Semantic Transformations in the Musical Themes of Domenico Scarlatti's Clavier Sonatas**

The general precept for study within the semiotic sphere of Russian musicology and, in particular, of the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of Arts, is based on acknowledging music as a part of the communicative artistic system (<http://lab-ms.narod.ru/index/0-32>). The stable intonational turns endowed with stable meanings frequently encountered in musical texts, labeled as semantical figures, are essentially bearers of musical meaning. They are concretized by means of assimilating extra-musical phenomena and indications of the external world and, by penetrating into the musical text, organize the sign-related metaphorical mechanism of musical utterance. The study of the mechanism of semantical transformations of intonational vocabulary is especially important on the level of studying musical themes, since the intonational formulas migrating from one musical text to another reveal the "genetic code" of musical compositions and concretize the semantical perceptions of the performer and the listener.

In Domenico Scarlatti's sonatas for clavier the migrating intonational formulas may be observed most clearly on the level of the musical theme. It is particularly this segment of the musical text in the case of many composers which, according to Mark Aranovsky, presents "an object of heightened semantical concentration."

**Keywords:** Domenico Scarlatti, Domenico Scarlatti's sonatas, semantical transformations of intonational vocabulary, Laboratory of Musical Semantics.

*For citation:* Shaymukhametova Liudmila N. Semantic Transformations in the Musical Themes of Domenico Scarlatti's Clavier Sonatas. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 87–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.087-096.

**Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА**

*Научно-методический центр «Инновационное искусствознание»*

*г. Уфа, Россия*

*ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru*

## **Семантические преобразования в музыкальной теме клавирных сонат Доменико Скарлатти**

Общая установка исследований семиотического направления российского музыкознания и, в частности, Лаборатории музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств основана на признании музыки частью коммуникативной художественной системы (<http://lab-ms.narod.ru/index/0-32>).

Устойчивые интонационные обороты с закреплёнными значениями, часто встречающиеся в текстах и именуемые семантическими фигурами, являются носителями музыкального смысла. Они опредмечиваются через ассимиляцию внемusicalных явлений и признаков внешнего мира и, включаясь в музыкальный текст, организуют знаково-метафорический механизм музыкального высказывания. Изучение механизма семантических трансформаций интонационной лексики особенно важно на уровне музыкальной темы, поскольку мигрирующие из текста в текст интонационные формулы выявляют «генетический код» произведения, конкретизируют семантические представления исполнителя и слушателя.

В клавирных сонатах Доменико Скарлатти мигрирующие интонационные формулы встречаются наиболее часто на уровне музыкальной темы. Именно этот сегмент текста у многих композиторов является, по словам Марка Арановского, «предметом повышенной семантической концентрации».

**Ключевые слова:** Доменико Скарлатти, клавирные сонаты Доменико Скарлатти, семантические трансформации музыкального языка, Лаборатория музыкальной семантики.

*Для цитирования:* Shaymukhametova Liudmila N. Semantic Transformations in the Musical Themes of Domenico Scarlatti's Clavier Sonatas // Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship. 2019. № 2. С. 87–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.087-096.

The sonatas of Scarlatti demonstrate vivid examples of the presence of two types of thematicism: the “concrete and characteristic,” on the one hand, and the thematicism of the “general forms of motion,” on the other hand. The present article examines the semantic phenomena of the first of these types.

### **The Migrating Intonational Formulas in the Context of the Characteristic Musical Theme**

The vocabulary of intonations forms a concrete system of commonly used signs established at the stage prior to the creation of the musical text. The transferal into musical texts of their direct or primary meanings within a musical theme results in the formation of the mechanism of connection of “sign – meaning – semantics.” In the themes of Scarlatti's Sonatas most frequently 2 groups of intonational formulas<sup>1</sup> may be observed:

1) semantical figures with fixed meanings of figural etymology which have migrated from the sphere of vernacular dance music [2; 10], 2) the semantical figures of the sonic nature representing the acoustic images of musical instruments or topically-situational examples of their usage (the subject of “music within music”). Both of these kinds of formulas establish the direct connection of the “sign-image” with the more complex combinations of signs [3; 4; 6; 9; 10], which result in sign-related metaphorical perceptions [8; 9; 12]. The rhythmic formulas of figurative origin condensed into a sign that appear in the sonatas are represented by a group of semantical figures which may be called “gallant vocabulary.” Use of such lexis may be observed, among other compositions, in Sonatas Nos. 89, 92 (Examples 1; 2).<sup>2</sup> These demonstrate soft choreatic intonations of secundal suspensions of women's courtesy dance motions, as well the “etiquette formula” of the bass,

corresponding to the characteristic motion of the men's courtesy "salutation and bow of the gentleman" in Sonatas Nos. 83, 89, 92, 167, etc. (Examples 1–4) [3; 4].

Such intonational formulas contain a visual-kinesthetic component, since they assimilate the plasticity of dance motions: reverences, steps, bowed, jumps, leaps and curtseys [2; 7].

The second type of formula with its fixed meanings is based on imitation of the sounds of musical instruments [3; 4; 6; 8]. Just like in the music of many of the composer's contemporaries, their acoustic images are conducive to the demonstrations of attributes of the pastoral and bucolic idyll, the subject of music-making, and are directed towards the creation of semantic representations connected with the manifestation of sonic realities of the objective world. Thus, Sonatas Nos. 87, 129, 173, 197 and many others incorporate the imitation of flute tunes, which elicit subjective and image-related perceptions from bucolic poetry (Examples 4 [No. 167]; 5 [No. 39]; 6 [No. 59]). The "sign of the bagpipe" is frequently brought into many of the sonatas as a situational sign of the "scene of action" in the subject of the village idyll (Sonatas No. 59; No. 91; No. 94 – Examples 6–8).

There are also images of other instruments present in many of the sonatas, for example, those of the lute (Sonatas No. 55 and No. 96) and the guitar (Sonatas No. 51 and No. 64), endowed with the arpeggiated texture characteristic to it (No. 55 and No. 96) and the special chordal-harmonic effect – the *acciaccatura* (No. 51, No. 64). The intonational formulas of acoustical nature frequently carry out the function of "direct" meanings, forming connections of the sign with artistic images on the level of perceptions in the context of musical themes. These include "fanfares"

and "horn signals." They gravitate towards the replication of spatial effects in Sonatas Nos. 19, 22, 62, (Examples 9; 12; 14), Sonatas Nos. 139, 158, 193 and possess a set of structural varieties in Scarlatti's original intonational "dictionary." The fanfare formulas are characterized by the progression throughout the tones of the major triad, frequently in the key of C major, creating the necessary conditions for the imitation of the appropriate timbres (Sonatas No. 19, No. 183 – Examples 9; 10). In Sonatas No. 166 and No. 179 one of the variants of the "fanfare" is reflected in textural stratifications as a characteristic tertial doubling, creating the effect of intensification of the volume of sound (Example 11).

Of all the varieties of the "*corni sign*"<sup>3</sup> the most frequent to appear in Scarlatti's sonatas is the "golden motion of the horns" appearing with the characteristic succession of intervals of "third-fifth-sixth" (Sonatas No. 22; No. 39; No. 50 – Examples 12; 5; 13; Sonatas No. 117, No. 160 and others). It creates the narrative directedness of associations with pictorial-figurative images of a hunt [9; 10].

Scarlatti's intonational vocabulary is also indicative as a phenomenon of the semantization of special cliché formulas of improvisational nature [5, p. 129]. The succession of "open" fifths and fourths creates a depictive-phonetic effect of tuning the strings of stringed instruments – the beginning of a narrative for instrumental music-making. The "tuning" formula, as it is known, has been widespread in piano music as generalized narrative and situational signs of instrumental music-making (Sonatas No. 62 – Example 14).

It is necessary to emphasize the semantic situations in which the intonational formulas create the metaphorical mechanism of linkage of semantical significations,



homogenous or opposite in their meanings, in various horizontal and vertical combinations. Thereby, in Sonata No. 133 it is possible to observe a *horizontal* semantic connection of homogenous rhythmic formulas, synonymous in their meanings, where one of them is a fanfare, while the other is a horn signal, the “golden motion”. In Sonata No. 39 the fanfare and the “golden motion” are unified within a common rhythmical context: the fanfare with the following doubling reinforcing its sound is organically interwoven with the horn signal, eloquently reflecting the situation and the place of action of the gallant scenes of the “royal hunt” (Example 5). Frequently it is possible to encounter a *horizontal* semantic connection of meanings that are dissimilar in their significations: one of the formulas imitates the sound of the fanfare, while the other one presents a “gallant figure” actively migrating from one musical text into another, reflecting the pliancy of dance courtesy motion with their initial meanings (Sonatas No. 183; No. 199 – Examples 10; 16). Musical segments which are opposite in their semantical meanings are frequently connected to each other in the context of a common tempo, not always intrinsic to each one of them. The tempos *Allegro* in Sonata No. 168 and *Allegretto* in Sonata No. 199 (Example 16), while not corresponding to the nature of the indicated formulas (especially the gallant figure), counterbalance the direct significations inherent in them, bringing them closer together in terms of their meanings.

Many of Scarlatti’s sonatas present the semantic situation of the *vertical* synthesis of semantic structures. In Sonata No. 94 (Example 8) they are the intonational formula of the *Sicilienne* and the sign of the bagpipe, homogenous in their meanings, generating the pastoral images of the village idyll. The artistic result of the perceptions

of the gallant “hunting” pastoral in Sonata No. 187 appears on the basis of the vertical (simultaneous) combination and brilliancy of the meanings of two formulas: the horn signal and the fanfare.

A specimen of the complex metaphor appearing on the intersection of the *dissimilar* meanings of the sign of the bagpipe, the horn signal, “gallant vocabulary” and in their vertical combination – is the theme of Sonatas No. 59; No. 81 (Examples 6; 19). An analogous mechanism of metaphorical combination of meanings appears in the pastoral pictures of Sonatas No. 117 and No. 181, as well as in many others.

Thereby, in the semantic conditions of the interaction of semantical migrating intonational formulas a developmental process is constantly being carried out by the constantly active mechanism of the connection of the theme with the musical image, which fulfils in the domain of generation of meaning the functions of concretization, generalization and metaphorization of musical thought.

### Mechanisms of Transformation of Intonational Formulas in the Musical Theme

The direction of meaning in the unfolding of the intonational formula is always determined by the conditions of the context. Its impact results in the appearance of transformations of direct and indirect meanings. Of special significance in this is the **genre-related distinctness** of the musical theme. The intonational lexis enters into various, at times even contradictory relations “of the whole with its parts” and generates new logical connections and semantic accents. At the same time, the meaning ingrained in the direct and indirect significations is subjected to various modifications. The

present circumstance may also be observed by means of semantical analyses of a number of themes of Scarlatti's sonatas in which it can be clearly seen how one and the same intonational formula may undergo various semantic transformations. For example, the "corni sign" in the form of the "golden motion of the horns" or fanfare frequently finds itself in a varied context of a certain theme defined by a certain genre: in particular, the minuet or the gigue, wherein it is possible to perceive a varied result of interaction between this significant unit and the theme's genre-related context. In the first case the intonational formula of the "*corni* sign" forfeits the direct signal meanings inherent in it, freeing itself, within the context of the minuet, from the forte dynamic mark typical for the sound of "horns" or Giga (Sonatas No.197; No. 50 – Examples 17; 13). The moderate tempo, characteristic of the minuet, transforms the formula of the "*corni* sign" in the direction of dissipation of the signification of heroism and the actualization of its lyrical component. This type of interaction of the formula with the context results in a new artistic outcome: a pastoral scene against the background of idyllic confluence with nature. By numerous examples of this kind it is possible to observe the universal regular occurrence of semantic modification of the lexeme: the *dissipation* of an individual meaning of direct and mediated meanings of the intonational formula within the new genre-related context of the theme.

In the second case, upon the incorporation of the "golden motion" into the context of the gigue the subordination of the direct meanings of the intonational formula to the genre-related context of the theme does not result in a contradiction of meanings. The context-related environment does not alter the intonational formula in either the structural or the semantic sense:

the direct meaning of the horn signal with the indications of imitation of timbre inherent in this sign are fully preserved in Sonata No. 22 (Example 12), Sonata No. 50 (Example 13), Sonata No. 179 (Example 11). Thereby, the interaction of the lexis with the context in many ways depends on the artistic (genre-related) precept, and this case has to do to a significant degree with the coincidence of meanings. The predominant dance-like quality of the gigue (the whole), combining itself with images-perceptions of the wandering hunting narrative evoked by the "*corni* sign," is organically connected with the identity of two perceptions: "the hunt = a game," essentially presenting a pleasant pastime on the bosom of nature. At that, the direct meanings of the *corni* do not fade, but are **levelled out**, becoming subservient to a new semantical result, peculiar to the given concrete theme.

The intonational formula in the context of the theme **ambiguous from the position of genre** manifests itself somewhat differently. As a rule, intonational formulas in this case are subjected to considerable transformations under the influence of non-sign-related elements of the musical text – the tempi, dynamics, articulation, i.e. the regulators of meaning that are superficial from the position of sign, impacting the intonational lexis and changing its direction of meaning. Thus, in Sonata No. 60 the primary meanings of the *Siciliene* are determined by its characteristic rhythmic formula in the meter of 6/8, assimilating the pliability of the plasticity of a delicate manner of dance, as well as the characteristic textural indication – the "chainlike" voice-leading (parallelisms of thirds and sixths). The transformation of the meanings of the formula is taking place under the influence of a fast tempo not corresponding with the non-textual meanings of the *Siciliene* and forming a secondary level of semantics in

it. As a result, the images of the pastoral, the airy lyricism and the amorous idyll inherent in the *Sicilienne* acquire new scherzo-like meanings in the conditions of the theme of Sonata No. 60.

The mechanism of the impact of the tempo, resulting in a lack of correspondence with the etymology of the direct meanings of the formulas, may be observed in Sonata No. 81 (Example 19) and in Sonata No. 100, in both of which there is a presence of lexis of etiquette formulas. The gallant figure of the courtesy in the fore-textual conditions had served as a sign of court dances, reflecting the pliancy of the gentle manner, of the “amorous play” between the gentleman and the lady. In the new context of the Allegro tempo, combining itself with other figures close to it in their meanings (the etiquette formula of the bass, the figures of curtsy motions), as well as with significations opposite in their meanings (signal intonations), the gallant figure loses its soft and fluent character, due to which there appears a new metaphorical artistic result: a secondary scherzo-like meaning.

In counterbalance to the mechanism of dissipation of meaning and the leveling of significations in the themes of Scarlatti’s sonatas there are processes of the **actualization** of the direct meanings of the lexemes by means of the direct impact of the regulator on the sign [8; 12]. Characteristic in this regard are the themes of Sonata No. 183 (Example 15) and Sonata No. 19 (Example 9), built on the intonational formula of the fanfare. The tempo (Allegro) and the key (C major) actualize the direct non-textual meanings of the intonational formula and endow the latter with the brilliant brightness of a trumpet sound.

A similar role is played by the tempo (Andantino), a regulator of the direct impact on the signification of the gallant figure in the themes of Sonata No. 89 (Example 1)

and Sonata No. 83 (Example 3), Sonata No. 173 (Example 18). Due to the ambiguity of genre in the thematicism the tempo actualizes the semantics of the gallant figure and its non-text meanings as the plastic sign of courtesy in dance.

Thereby, the conditions of the context are dictated by certain “norms” of living functions of the intonational formula in the creation of the musical image. The artistic and aesthetical result of the interaction between the contextual environment and the intonational formulas results in the formation of certain semantic situations: in one case it is the **leveling of** non-textual meanings of the formula: in the other case it is their demise; and, on the other hand, the **actualization** of the semantics of the sign.

In conclusion to the observations about the semantical transformations taking place within the characteristic, representative themes of Domenico Scarlatti’s sonatas, we become convinced that the composer frequently and actively makes use of the “commonly used” intonational lexis with a fixed circle of non-text significations. The intonational formula becomes involved in the context of Scarlatti’s sonatas, at the same time carrying out the connection with the objective world, narrative themes and images-perceptions. The mechanism of this connection is based on the composer’s choice of a particular semantical structure and his placement of it in a syntactically organized musical environment, in which the important factors of form-generation are the various semantical situation of interrelations between the sign and non-sign elements of speech. Only in their direct connection does the meaning of the musical theme disclose itself, the latter presenting an important constituent part of the process of analysis of content of any concrete musical composition.



## NOTES

<sup>1</sup> The concept of “migrating intonational formulas” was brought into circulation in the research of semantic processes in Liudmila Shaymukhametova’s Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: “Migriruyushchaya intonatsionnaya formula v semanticheskom kontekste muzykal’noy temy” [“The Migrating Intonational Formula in the Semantic Context of the Musical Theme”] [ 7].

<sup>2</sup> Here and below the numbering of the sonatas is cited according to the Hungarian edition: 200 Sonatas by Domenico Scarlatti. Urtext. In 4 volumes. Budapest, 1977–1979.

<sup>3</sup> About the direct expression of semantics and structure of the “*corni* sign” see in edition: [8; 12].

## EXAMPLES

Example 1 Domenico Scarlatti.  
Sonata No. 89. K. 277, L. 183



Example 2 Sonata No. 92. K. 282, L. 484



Example 3 Sonata No. 83. K. 266, L. 48



Example 4 Sonata No. 167. K. 478, L. 12



Example 5 Sonata No. 39. K. 140, L. 107



Example 6 Sonata No. 59. K. 201, L. 129



Example 7 Sonata No. 91. K. 281, L. 56





Example 8 Sonata No. 94. K. 284, L. 90



Example 9 Sonata No. 19. K. 72, L. 401



Example 10 Sonata No. 183. K. 514, L. 1



Example 11 Sonata No. 179. K. 502, L. 3



Example 12 Sonata No. 22. K 96, L. 465



Example 13 Sonata No. 50. K. 159, L. 104



Example 14 Sonata No. 62. K. 209, L. 428



Example 15 Sonata No. 55. K. 182, L. 139



Example 16 Sonata No. 199. K. 550, L. 542



Example 17 Sonata No. 197. K. 544, L. 497



Example 18 Sonata No. 173. K 490, L. 206



Example 19 Sonata No. 81. K. 261, L. 148





## REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
2. Bayazitova D. I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara* [The Semantic Figures of Plastic Etymology in the Musical Text of Pieces from the Piano Repertoire for Children: An Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2007. 42 s.
3. Gordeeva E. V. The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
4. Morein K.N. Acoustic Images of Musical Instruments in D. Scarlatti's Clavier Sonatas. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 165–170. (In Russ.)
5. Nazaykinskiy E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of the Musical Composition]. Moscow: Kompozitor, 1982. 319 p.
6. Repina K. N. The Orchestral Score Attributes of the Text of Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2010. No. 2, pp. 194–203. (In Russ.)
7. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1994. 24 p.
8. Shaymukhametova L. N. Migrating Intonational Formulae as the Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 18–26. (In Russ.)
9. Shaymukhametova L. N., Selivanets N. G. *Semanticheskie protsessy v tematizme sonat D. Skarlatti* [Semantic Processes in the Thematism of Sonatas by Domenico Scarlatti]. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 1998. 60 p.
10. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1998. 265 p.
11. Curry B. Valency-Actuality-Meaning: A Peircean Semiotic Approach to Music. *Journal of the Royal Musical Association*. 2017. Vol. 142, Issue 2, pp. 401–443. DOI: 10.1080/02690403.2017.1361177.
12. 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:*

**Liudmila N. Shaymukhametova**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Editor-in-Chief of the Russian Journal ICONI, Chair of the Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies” (450106, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1355-9677**, i2018n@yandex.ru

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.

2. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2007. 42 с.
3. Гордеева Е. В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
4. Морейн К. Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки, 2011. № 2. С. 165–170.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Композитор, 1982. 319 с.
6. Репина К. Н. Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 194–203.
7. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. 24 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 18–26.
9. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа: Уфимский государственный институт искусств, 1998. 60 с.
10. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
11. Curry B. Valency-Actuality-Meaning: A Peircean Semiotic Approach to Music // Journal of the Royal Musical Association. 2017. Vol. 142, Issue 2, pp. 401–443.  
DOI: 10.1080/02690403.2017.1361177.
12. 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:*

**Шаймухаметова Людмила Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор российского журнала ИКОНИ/ICONI, председатель Научно-методического центра «Инновационное искусствознание» (450106, г. Уфа, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-1355-9677**, i2018n@yandex.ru



**NINEL F. GARIPOVA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0001-5425-6229, bfm104@mail.ru*

## **The Semantic Structures of Domenico Scarlatti's Sonata for Clavier K. 466, L. 118 in F minor**

The issue of comprehension of the content of musical compositions has been of active interest on the part of performers and music theorists for a long period of time. For over five centuries human beings have aspired to discern the composer's conception in musical note-based symbols. And the more substantial the performance, the more truthfully it conveys the authorial conception to the listener. In this connection the author of the article presumes that the time for priority for the intuitive component in performance, which, undoubtedly, is very important, has nevertheless passed. In the present day, in many ways as the result of intensive development of musicology and its connections with contiguous disciplines, there have appeared various technologies with the help of which the task of cognition of the musical text, penetration deeply into the substance of a musical composition has become fully possible. In this direction we must acknowledge the great merit of the research group of the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of Arts headed by Doctor of Arts, Professor Liudmila Shaymukhametova, the author of the methodology of the semantic analysis of musical compositions.

The article makes use of elements of this method of semantic analysis upon the deciphering of semantic structure of the content of Domenico Scarlatti's Sonata for clavier K. 466, L. 118 in F minor – a composition in which it is possible to read the semantic meanings of the baroque instrumental and vocal intonational lexis, as well as the lexis of instrumental ensembles. It examines the problem of the correlation of the semantic structures of the primary (authorial) text and its semantic specification in the secondary text (the performance scenario).

**Keywords:** the clavier sonatas of Domenico Scarlatti, the semantic analysis of a musical theme, the intonational lexis of musical compositions from the baroque period, semantic structures of musical thematicism, intonational formulas, the Laboratory for Musical Semantics.

*For citation:* Garipova Ninel F. The Semantic Structures of Domenico Scarlatti's Sonata for Clavier K. 466, L. 118 in F minor. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 97–104. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.097-104.

**Н. Ф. ГАРИПОВА***Уфимский государственный институт искусств им. Загира Иσμαилова**г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0001-5425-6229, bfm104@mail.ru*

## **Смысловые структуры Сонаты для клавира К. 466, Л. 118 фа минор Доменико Скарлатти**

Проблема постижения содержания музыкальных сочинений волнует исполнителей и теоретиков музыки давно. Более пяти столетий человек стремится разгадать в музыкальных нотных символах авторский замысел. И чем содержательнее исполнение, тем оно более



правдиво доносит до слушателя авторскую концепцию. Автор статьи в этой связи предполагает, что время приоритетов интуитивного компонента в исполнительстве, который, безусловно, очень важен, всё-таки ушло. Сегодня, во многом благодаря интенсивному развитию музыкознания и его связям со смежными науками, появились технологии, с помощью которых задача познания музыкального текста, проникновение вглубь сути музыкального произведения стала вполне возможной. В этом направлении видится большая заслуга научного коллектива Лаборатории музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств, возглавляемого доктором искусствоведения, профессором Людмилой Шаймухаметовой – автором методологии семантического анализа классических произведений.

В статье использованы элементы метода семантического анализа при расшифровке смысловых структур содержания Сонаты К. 466, L. 118 фа минор Доменико Скарлатти – сочинения, в котором прочитываются смысловые значения барочной инструментальной и вокальной интонационной лексики, а также лексики инструментальных ансамблей. Рассматривается проблема соотношения смысловых структур первичного (авторского) текста и смысловой его детализации во вторичном тексте (исполнительском сценарии).

**Ключевые слова:** клавирные сонаты Доменико Скарлатти, семантический анализ музыкальной темы, интонационная лексика сочинений барокко, смысловые структуры музыкального тематизма, интонационные формулы, Лаборатория музыкальной семантики.

*Для цитирования:* Garipova Ninel F. The Semantic Structures of Domenico Scarlatti's Sonata for Clavier K. 466, L. 118 in F minor // Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship. 2019. № 2. С. 97–104. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.097-104.

The end of the 17th century brought the birth of geniuses, who signalized the creation of new stylistic directions in the art of world music. At the same time, not infrequently the musical heritage in the system of musical values has undergone periods of oblivion, followed by a triumphant revival. Among the famous contemporaries of Johann Sebastian Bach – Georg Friedrich Handel, Antonio Vivaldi, Jean Philippe Rameau, for a long period of time the musical legacy of all the enumerated composers acquired different artistic evaluations. The historical destiny of the clavier musical legacy of Domenico Scarlatti, most notably, his 555 sonatas, also developed in a peculiar manner, and today the composer's instrumental music can hardly be always considered to be accepted everywhere, since it is not always included in the performance and pedagogical repertoire. The music of

Domenico Scarlatti presents a phenomenon without any analogy in piano literature, which has allowed theoreticians and practitioners of the art of piano performance to characterize it as “standing apart” and “being the only one of its sort.” For many years the clavier musical legacy of Domenico Scarlatti has been perceived through the prism of the issues of form, genre, harmony and style of instrumental culture. From the present-day positions of scholarship, baroque music for clavier and the composer's sonatas are also researched from new perspectives. Thus, in the context of the theory of musical text study is made of the intonationally lexical constitution of thematicism [4; 9; 14]; the traditions of unfolding the clavier two-staff score into a score for ensemble [1; 2]. From culturological positions analysis is made of the influence of the dance and vocal musical cultural on the peculiarities

of the thematicism in the sonatas [4; 6; 8], peculiarities of music-making in the practice of ensemble performance, [5; 13]. From the perspective of the intertextual interactions the incorporation acoustic images and subject matter related to music-making into the musical texts of the clavier compositions is also examined [3; 9].

In the proposed article the subject for studies is formed by the semantic structures in the thematicism of the Sonata No. 118 in F minor<sup>1</sup> and their role in the formation of the content – the mechanism of the hidden intensity and expression. The concept of “semantic structures” has been brought into scholarly use in connection with semantic analysis and presumes a deciphering of a number of meanings of intonational formulas, plot-related situational signs with fixed meanings, and dialogic models which organize musical content.

The nature of such fixed formations is determined by the content-based contexts of professional music: they migrate from one musical text to the next, preserving (or transforming) the initial meanings [14]. Unlike traditional descriptions of grammar and syntax of musical content, what turns out to be especially important for performers is intonational lexis, which should provide the subject of special attention, an interpretation of style and genre becomes created since as the result of the deciphering.

The intonational lexis of the Sonata in F minor is distinguished for its “increased semantic concentration” (Mark Aranovsky), which provides with the *espressivo* mark indicated by the composer the effect of an intense dramatic sound and the unfolding of various “events” in the form of change of psychological states. The constituent parts of this semantic mechanism and the logic

of the content-based process may be found by betaking semantic detalization of the figured flow of the overall forms of motion, organized within the frames of the texture uniform for the entire sonata. The system of the meanings of the semantic figures concealed in the figurations is apportioned by the composer in the various semantic episodes in various ways (for example, the first section of the sonata contains three episodes, where the first two possess a common lexical structure, while the third “modulates” into the realm of gallant pastoral), and the goal of the performer, who is creating a secondary performing musical text, is to turn his attention both to the graphical picture of semantic figures and to the semantic result of their combination.

In the initial episode of the first section of the sonata (prior to the recapitulation) the key (i.e. the most frequently repeated) intonations may be considered to be choreatic intonations of the morose *lamento*, creating the images of sadness, supplication and despair, strengthened by motivic dialogues concealed in figurations. The *anabasis* figure, appearing twice in the bass (mm. 1–4 of Example 1; 16–20 of Example 2) with a static rhythm of a funeral procession with its heavy condition of overcoming the ascent in connection with *lamento* figures and in contradiction with them, creates a metaphor, typical for the baroque style, with the scintillation of meanings between the states of “lyrical sorrow” and “sorrowful lyricism” characteristic for it. The rhetorical *saltus duriusculus* figures in an intensive range of leaps of intervals of augmented fifths (mm. 5–6), major sevenths (mm. 7–8) and ninths (mm. 14–15) sound no less dramatically in light of their acoustic etymology (Example 1).

<sup>1</sup> The urtext is presented of the edition: Scarlatti Domenico. 200 sonaten. IV (Urtext). Budapest: Editio Musica, 1979, pp. 48–50.

Example 1 Domenico Scarlatti.  
Sonata K. 466, L. 118 in F minor,  
mm. 1–15



Example 2 Sonata K. 466, L. 118 in F minor,  
mm. 16–23



The phase of tension in the second episode (mm. 16–22, Example 2) with the subsequent culmination is perceived even more intensely for the reason of the paradoxical semantic organization: the *descending* melodic sevenths in the saltus *duriusculus* figures are placed in unusual conditions of *ascending* sequences.

The intonational lexis of the third episode (mm. 24–34 of Example 3) brings in a calm atmosphere of lyrical moods and gentle exquisite feelings. The semantic accents change: the key semantic figure is the etiquette formula of the bass, which appears here for the first time and is repeated in the episode. The second important element,

which strengthens the atmosphere of the pastoral, is formed by intonations of plastic origin in the form of “soft endings in the vein of curtseys” intertwined into the ornamental design of the common forms of motion.

The second section of the sonata can be characterized as an introduction of additional lexis of plastic etymology (the “gallant figures” – mm. 36–37 of Example 4), as well as the convergence with the lexis of the first state: the semantics of sorrow, drama and gallant lyricism. The overall artistic result of the second section may be defined as a dramatic pastoral.

Example 3 Sonata K. 466, L. 118 in F minor,  
mm. 24–34



Example 4 Sonata K. 466, L. 118 in F minor,  
mm. 35–50



Semantic detalization of the musical text is important for music of various genres and styles, but in the baroque sonata, just as in the technique of 17th and 18th century painting, the importance lies not in harsh lines, contrasts or straight-lined affects, while the noble tints of small semantic nuances, a special delicacy of glimmering of meanings, and the chief role in this case is relayed to articulation.

The performing scenario is not a copy of the composer's musical text. The poly-semantic quality of the musical language makes it possible to create various semantic accents and versions of articulation of the primary musical text, which leads to diverse artistic results. Thus, from the very first measures, the authorial musical text of the sonata makes it possible to choose the main key intonation, which may be shown "in enlarged view." For example, despite the inertia of graphic perception according to the scheme of "melody-accompaniment," the same quality may be present in the lower voice of the bass line – the anabasis figure. Other semantic figures positioned above the latter may carry out the role of the "background." In the examined Example No. 1 the saltus duriusculus figures substantially concealed in the texture are dissolved within the overall forms of motion. If they are left in this grammatical status and not highlighted in terms of articulation, the dramatic effect of the sound of the sonata would be significantly abated, and, in all possibility, would disappear entirely. The crucial lamento intonation may be performed with varied degrees of expression, which also depends on the actualization of dialogical retorts of various scales concealed in the figurations: equal to a motive (half a measure each), or a phrase (1 measure long each).

The dialogic qualities are marked by slurs, emphasized in its articulation by dynamics

and caesurae, and also the timbral-registral imitation of the retorts. The "transferral" of the concealed structures and their meanings into the platitude of the visible ones in the quality of a performance sketch to the general picture becomes possible by the method of unfolding the elements of the musical text into an imagined score. For example, the concealed dialogues would become apparent and timbrally colored in the performance of the upper line of the sonata (mm. 1–5 of Example 1).

Besides its poly-semantic quality, the musical text of Domenico Scarlatti's sonatas has privileges in the creation of the secondary performance scenario on the basis of the poly-variant deciphering of semantic structures. Thus, the examined sonata, just as many other sonatas by Scarlatti, has hidden variant structural indications of a non-clavier text, and serves as the "mirror" reflecting various forms of the practice of music-making of that time. The question of the influence of the vocal and instrumental culture is usually examined historically through the facts and analysis of the chronology of events. However, any composition for clavier in view of the traditions of the music-making ensemble practice of the baroque period is structured as the combination of numerous musical texts and is frequently endowed with indications of a contracted quasi-score. Thus, the semantic structure under the title of *solo* is easily located graphically by functional indications, but has the possibility of diverse interpretation of meanings assigned to it in the secondary text of the meanings. For example, the texture of the first part may be interpreted as an aria with an instrumental accompaniment written out as a continuo part (mm. 1–3 of Example 1) and the four-part (*solo divisi* and *continuo divisi*) score (mm. 4–5 of Example 1). The goals of the "ensemble" are



outlined in a structurally precise way: short phrases containing uniform sad intonations recapitulate the phrases of the soloist, while the conclusion (mm. 30–34 of Example 3) resemble a theatrical curtain with a short orchestral episode.

The permeation of the intonational lexis of instrumental ensembles into the composer's piano compositions was not accidental and coincided with the time of the efflorescence of their tradition of sounding out opera performances. In Sonata in F minor the instrumental ensemble may be presented timbrally and comprised by four musicians: two violins, viola and cello. The solo part would sound in an equally graceful manner if played on a violin or a flute, which would be quite in the spirit of the tradition of intersubstitutability of solo instruments in the conditions of ensemble playing.

Since the key intonations of the sonata are built on the lamento gestures, the vocal nature of their primary significations brings to mind the use of intonational lexis of

castrati singers: high register, indications of coloratura and ornamentation. It is quite logical to assume that the composer perpetuated the vocal singing of castrati in his instrumental composition. It is also known that Scarlatti was friendly with the great castrato singer Farinelli, and quite possible that the theme of the second section was created under the impression of his remarkable art. For the characterization of the second section, we may recall the fair words of Italian poet Enrico Panzacchi: "What singing! A voice emitted by the human larynx is sweet as the sounds of a flute, full of affected beauty" (cit. from: [6, p. 128]).

The timbral marking of the semantic structures of the musical text, the imparting to them of diverse variant acoustical significations, along with the semantic detalization of the musical text in the system of semantic figures are capable of leading to a competent content-based interpretation of the composition and creating a stylistic intoning adequate to the accepted scenario.

## REFERENCES

1. Alexeyeva I. V., Kirsanova O. V. «Notnye tetradi» Leopold'a Motsarta («Die Notenbücher der Geschwister Mozart») kak obrazets instruktivnykh sochineniy dlya klavira [The "Notebooks" of Leopold Mozart ("Die Notenbücher der Geschwister Mozart") as a Specimen of Instructive Compositions]. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 92–101. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.092-101.
2. Morein Xenia N. Keyboard Urtext as the Ensemble Score in the Practice of Baroque. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 98–102. (In Russ.)
3. Morein K. N., Shaymukhametova L. N. Ansamblevoe muzitsirovanie v zerkale zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII–XVIII vekov [Ensemble Music-Making in the Mirror Reflection of 17th and 18th Century Western European Painting]. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
4. Okhotnikov V. E. *Klassicheskaya gitara: barokko i klassitsizm. Semanticheskie aspekty* [The Classical Guitar: the Baroque Style and Classicism. Semantic Aspects]. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 80 p.
5. Repina Ksenia N. The Orchestral Score Attributes of the Text of Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2010. No. 2, pp. 194–203. (In Russ.)



6. Simonova E. R. *Iskusstvo arii v ital'yanskom opernom barokko (ot renessansnoy kantsonetty k arii da capo): issledovanie* [The Art of Aria in Italian Baroque Opera (from the Renaissance Canzonetta to the Aria da Capo): Research]. Ufa: Editorial and Publishing Center of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2005. 164 p.
7. Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 31, pp. 156–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
8. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskii analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1998. 265 p.
9. 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.
10. Barrios I. H. Sonatas – Dances; Domenico Scarlatti and the Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music School. *Eighteenth-Century Music*. 2013. Vol. 10, Issue 1, pp. 153–154.
11. Calvo L. C. The Development of the Idiomatic Piano Language through Clement's Edition of D. Scarlatti's Sonatas (1791). *Anuario musical*. 2017. Issue 72, pp. 123–136.
12. Frey A., Hautbois X., Bootz P., Tijus C. An Experimental Validation of Temporal Semiotic Units and Parameterized Time Motifs. *Musicae Scientiae*. 2014. Vol. 18, Issue 1, pp. 98–123. DOI: 10.1177/1029864913516973.
13. 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.
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:*

**Ninel F. Garipova**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Secondary Piano Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-5425-6229**, bfm104@mail.ru

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Алексеева И. В., Кирсанова О. В. «Нотные тетради» Леопольда Моцарта («Die Notenbücher der Geschwister Mozart») как образец инструктивных сочинений для клавира // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 92–101. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.092-101.
2. Мореин К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 98–102.
3. Мореин К. Н., Шаймухаметова Л. Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 135–140.
4. Охотников В. Е. Классическая гитара: барокко и классицизм. Семантические аспекты. СПб.: Композитор, 2016. 80 с.
5. Репина К. Н. Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 194–203.

6. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии da capo): исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исагилова, 2005. 164 с.
7. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
8. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
9. 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.
10. Barrios I. H. Sonatas – Dances; Domenico Scarlatti and the Eighteenth-Century Spanish Keyboard Music School // Eighteenth-Century Music. 2013. Vol. 10, Issue 1, pp.153–154.
11. Calvo L. C. The development of the idiomatic piano language through Clement's edition of D. Scarlatti's Sonates (1791) // Anuario musical. 2017. Issue 72, pp. 123–136.
12. Frey A., Hautbois X., Bootz P., Tijus C. An Experimental Validation of Temporal Semiotic Units and Parameterized Time Motifs // Musicae Scientiae. 2014. Vol. 18, Issue 1, pp. 98–123. DOI: 10.1177/1029864913516973.
13. 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.
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:*

**Гарипова Нинэль Фёдоровна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-5425-6229**, bfm104@mail.ru





**ELENA N. PIRYAZEVA**

*Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education  
Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0001-8301-363X, elpiry@mail.ru*

## **Algorithmic Compositions are a Phenomenon of Electronic Music**

Electronic music can be subdivided into a number of varieties. They include music composed for electronic musical instruments; music the basis of which is the transformation by electronic means of sounds surrounding the human being; music created by means of sounds automatically generated by electronic means, as well as music programmed on the computer, or algorithmic music. The present article is devoted to examining an experiment in the sphere of algorithmic music which during the course of a long time is carried out by composer, scholar and writer David Cope – a researcher of musical artificial intellect. Cope is the developer of programs for analysis and creation of musical compositions in the styles of well-known composers. The article applies the method of comparative analysis for comparing a musical composition by Hungarian composer Bela Bartok and its model created by means of algorithmic composition with David Cope's program.

Creation of style according to a model is an enthralling experiment making it possible to perceive in an adequate manner the music of famous masters, to carry out competent interpretations in musicological analyses, to establish the components of a composer's style, observing important components of his mannerisms, and to perfect oneself in computer programming. Nonetheless, a composition created by a master still surpasses the mechanical version by the presence of inimitable creative enlightenment inspiring in its solution of the posed creative goal, which is impossible to recreate automatically.

Keywords: electronic music, algorithmic composition, contemporary music, musical style, David Cope.

*For citation:* Piryazeva Elena N. Algorithmic Compositions are a Phenomenon of Electronic Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 105–110.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.105-110.

**Е. Н. ПИРЯЗЕВА**

*Институт художественного образования и культурологии  
Российской академии образования  
г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0001-8301-363X, elpiry@mail.ru*

## **Алгоритмические композиции – феномен электронной музыки**

Электронная музыка подразделяется на ряд разновидностей. К ним относятся: музыка, сочинённая для электронных музыкальных инструментов; музыка, в основе которой – преобразованные электронным способом окружающие человека звуки; музыка, созданная из генерированных автоматически электронным способом звуков, а также запрограммированная на компьютере, или – алгоритмическая музыка. Данная статья посвящена рассмотрению



эксперимента в области алгоритмической музыки, на протяжении долгого времени проводимого композитором, учёным, писателем Дэвидом Коупом – исследователем музыкального искусственного интеллекта. Коуп является разработчиком программ для анализа и создания музыкальных сочинений в стилях известных композиторов. В статье применён метод компоративного анализа для сравнения сочинения венгерского композитора Белы Бартока и его модели, созданной алгоритмической композицией по программе Дэвида Коупа.

Создание стиля по модели – увлекательный опыт, позволяющий адекватно воспринимать музыку известных мастеров, осуществлять грамотные интерпретации в музыковедческих анализах, устанавливать компоненты стиля композитора, подмечая важные составляющие его почерка, совершенствоваться в компьютерном программировании. Однако сочинение, созданное мастером, всё же превосходит машинный вариант наличием неповторимого творческого озарения, вдохновляющего при решении поставленной художественной задачи, которое невозможно воссоздать автоматически.

**Ключевые слова:** электронная музыка, алгоритмическая композиция, современная музыка, музыкальный стиль, Дэвид Коуп.

*Для цитирования:* Piryazeva Elena N. Algorithmic Compositions are a Phenomenon of Electronic Music // Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship. 2019. № 2. С. 105–110. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.105-110.

The progress of science and technology, having penetrated into art, has influenced the appearance and the subsequent development of algorithmic music. the use of electronic calculative machines began at the end of the previous century. It spread onto sound production in music, its analysis and composition. Generating music is a broadly developed field of research in musicology outside of Russia [6; 7; 9; 10; 11]. Analysis is made of algorithmic compositions modeling the composer's style within the frameworks of the present article.

One of the composers who has studied the potential of modeling style in music was David Cope. His experiments in the domain of musical intellect, or EMI<sup>1</sup>, carried out since 1981, have generated numerous compositions in the style of Scarlatti, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Gershwin, Joplin, Schoenberg, Bartok, Rachmaninoff and Prokofiev [4; 5].

In describing the process of recreation of musical style with the aid of electronics, Cope makes use of the term of “recombination,” derived from precise or natural sciences and signifying a redistribution of the genetic material of parents in their descendants. The composer considers that the musical processes, just as all processes taking place in the Universe, are based on genetic recombination providing for the preservation of traditions. In Cope's opinion, recombination of pitches and duration presents the building blocks of music which form the basis of musical composition and recreate individual and epochal musical styles [5].

The work of EMI is based on “the 17th century algorithmic principle” of *Musikalisches Würfelspiel* – the game of “musical dice,” i.e. on a random choice from preset parameters. In order to determine the parameters, Cope brings out the concept of the signature, which presumes the specific



elements of the musical language repeating themselves in music which define the composer's individual style. In his search for signatures, Cope provided the EMI with the indispensable data containing information about the composer's set of expressive elements, represented by short musical fragments. The computer chooses the versions set forward by conditions out of a set of parameters. The variable numerical parameters within a computer code, both the ones which detect and those that determine whether or not the potential correlation is satisfactory are called "controllers."

The distribution of the patterns on a compositional level of a musical composition takes place due to the analytical module SPEAC<sup>2</sup>, which coordinates the correlation of the patterns between the various sections of the large-scale thematic structure of a composition, following the logic: from the smaller structures to the larger, i.e., from the motives to the entire composition, according to Heinrich Schenker's method of analysis.

One of the compositions created with the aid of the EMI computer program with the aim of reconstruction of a composer's style was the composition *Bulgarian Dance*, written according to the model of the pieces of the cycle by Hungarian composer Bela Bartok *Six Dances in Bulgarian Rhythm* from the Sixth Book of Piano Pieces *Microcosmos*.

Bartok's *Microcosmos* cycle consists of 153 pieces comprising 6 volumes. "This cycle grew into an enormous collection of pieces, incorporating in themselves – in an extremely economical and vivid form – the entire set of compositional-stylistic means inherent to the music of the Hungarian master," as Izrail' Nestyev, a researcher of Bartok's musical legacy, writes [3, p. 511–512]. Bartok's *Bulgarian Dance* No. 152 concentrates in itself the most typical features of the composer's original style. According to Nestyev, this

composition characterizes "all sorts of harmonic refinements, delicate beauties of melodicism and chordal combinations," which "give way to the irrepressible aggression of rhythms and excess of timbral and dynamic effects. Even the most unsophisticated listener, most likely, would not resist the imperious hypnosis of self-sufficing dynamism" [Ibid., p. 706]. Such a concentration in one composition of expressive elements intrinsic to Bartok, most likely, was the reason for the greatest similarity of particularly this piece with Cope's algorithmic experiment [5, p. 550].

To a significant degree Bartok's style was influenced by the composer's mastery of folk musical traditions, in this case, Bulgarian ones, which had its effect on the melodicism, the texture and the rhythmical language of the pieces. The influence of folk melodies on Bartok's music demonstrated itself in an entire set of modal innovations: due to this connection with folk modes he expands the possibilities of polytonality and atonality [2, p. 71]. Besides this, the composer applies in a systematic way various pitch sets which in music theory have been dubbed with his name. The melodicism of the *Bulgarian Dance* No. 152 is based on a modal coloration which presumes the interaction of various scales upon one basis, presenting the effect of a chromatic glimmering of scale degrees. This phenomenon may be indicated as the "Bartok technique in the conditions of modal intervallics" (see: [1]).

Combining capriciously with ostinato intonational progressions, modal coloration, while permeating various textural strata, is drawn into an intricate contrapuntal interplay, in which imitations, after slipping away from one voice, unexpectedly appear in another.

The influence of folk music on rhythm is characteristic to many works of the Hungarian composer. Thus, researcher A. V. Denisov writes that the meter and

rhythm in Bartok's composition presents the element which defines the inner pulse of a musical composition and conveys a special type of dynamism to it" [2, p. 70]. In *Bulgarian Dance* No. 152 the folk musical element determines the presence of changing and mixed meters and asymmetric rhythmic structures which have received the appellation of "Bulgarian Rhythm:" 2+2+2+2/8. In addition, use is made of syncopated rhythms, which upon interaction with ostinato rhythmic progressions create a humorous "displacement" in the rhythm based on shifting accents. As Nestyev indicates, "The harshness of the sonorities and the uncontrollable thrust of the rhythms seem to express a certain 'rusticity' of feelings, an elemental rapture of life, and at times also a rough sneer, salty humor" [3, p. 707].

In the annotation to his algorithmic composition, carried out by means of the EMI, David Cope observes that the program derives from Bartok's *Bulgarian Dances* their changing meter, and its modal and textural peculiarities. Cope acknowledges that during the process of composing music by means of the computer certain deviations from the style of the source composition are permissible. Among them, he names the free interpretation of Bartok's polymodality and avoidance of non-modal chromaticism which is so peculiar to Bartok. At the same time, EMI preserves the changing meter and rhythmical asynchrony, the transfer of texture between hands typical for his piano compositions, as well as the threefold cadences. The diatonic harmony maintained by EMI adds to the mechanical version a sense of stagnation not typical for the music of Bartok [5].

In this connection, the features of the "stile barbaro" inherent to *Bulgarian Dance* No. 152 becomes lost in Cope's algorithmic composition. The resulting *Bulgarian*

*Dance* sounds intonationally more mellow due to the succession of the ascending and descending motion in the middle voices from scale degree I to scale degree V of the natural major, emphasizing the tonality of *E major* (Example 1).

Example 1

David Cope – EMI.  
*Bulgarian Dance*, mm. 1–2


The acuteness in Bartok's *Bulgarian Dance* No. 152 appears from the very first measure, when the listener perceives, on the one hand, a sense of tonal instability, due to the "glimmering" between the major and minor keys of *A major* – *E minor*, and, on the other hand, the intensity created by the harmonic contradiction between *d #* and *d* (Example 2).

Example 2

Bela Bartok. *Bulgarian Dance*  
No. 152, mm. 1–2


The sonorous peculiarities of the texture of *Bulgarian Dances* No. 151 and No. 152, demonstrated by the "chordal-intervallic parallelism," the "coloristic compression of the melodic voices," and the "acoustically saturated background of instrumental folk music" [1, p. 160–161], become lost in the mechanical version created by Cope. Let us compare the texturally similar fragments of mm. 17–18 of *Bulgarian Dances* Nos. 151 and 152 with mm. 23–24 of the *Bulgarian Dance* by David Cope and EMI (Examples 3, 4 and 5).

Example 3

Bela Bartok. *Bulgarian Dance*  
No. 151, mm. 17–18




Example 4 Bela Bartok. *Bulgarian Dance*  
No. 152, mm. 17–18

Allegro molto (♩ = 40)



Example 5 David Cope – EMI.  
*Bulgarian Dance*, mm. 23–24

Moderato



As can be seen from the examples, the “coloristic concentration of the melodic voices” in Bartok’s *Bulgarian Dance* No. 152 takes place as the result of the registral rapprochement of the chromatically sliding voices (m. 17) and the sudden juxtaposition with the contrasting type of texture (m. 18), where functionally contrasting textural strata transfer into one register. In the *Bulgarian Dance* by Cope and EMI the imitations of the voices are carried out in one single texture, at an octave distance between the voices and upon the rhythmic standstill of

one of them, which makes the sound lucid and delicate, which is quite remote from Bartok’s artistic goal in No. 152. While the texture of the mechanical version comes close to the fragment from the *Bulgarian Dance* No. 151 (mm. 17–18), the intonational acuteness of this piece by Bartok outmatches it.

Thus, a comparative analysis of music created by a composer with that generated with the aid of artificial intellect was carried out by the example of two *Bulgarian Dances* from Bela Bartok’s cycle *Microcosmos* and the *Bulgarian Dance* by David Cope and EMI. It demonstrated that the disclosure of a composer’s ideostyle by means of signatures, including a set of the elements of a composer’s language and divided by a program following the rules of musical syntax, presents a curious experiment, presenting a new step in science and art. At the same time, the specific compositional peculiarities which define the composer’s “highlight” inherent to that particular maestro may be recreated only by a person endowed with remarkable talent.

## NOTES

<sup>1</sup> According to Cope’s terminology, EMI stands for ‘Experiments in Musical Intelligence.’

<sup>2</sup> The abbreviation “SPEAC” stands for: ‘Statement, Preparation, Extension, Antecedent, Consequent.’

## REFERENCES

1. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka* [20th Century Piano Music]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 295 p.
2. Denisov A.V. *Muzyka XX veka* [20th Century Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 112 p.
3. Nest'ev I. V. *Bela Bartok* [Bela Bartok]. Moscow: Muzyka, 1969. 800 p.
4. Cope D. *Experiments in Musical Style*. Wl: A-R Editions, 1996. 264 p.
5. Cope D. *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001. 565 p.
6. Dean R. T. *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 712 p.





7. Inesta J. M., Conklin D. C., Ramirez-Melendez R., Fiore T. M. *Machine Learning and Music Generation*. Abingdon: Routledge, 2017. 112 p.
8. Iverson J. Invisible Collaboration: The Dawn and Evolution of Elektronische Musik. *Music Theory Spectrum*. 2017. Vol. 39, Issue 2, pp. 200–222. DOI: 10.1093/mts/mtx017.
9. Muller M. *Fundamentals of Music Processing: Audio, Analysis, Algorithms, Applications*. Luxembourg: Springer, 2015. 487 p.
10. Nierhaus G. *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*. Luxembourg: Springer, 2015. 421 p.
11. Yelkenci S. *Algorithmic Music Composition Using Linear Algebra*. Illinois: Southern Illinois University Edwardsville, 2017. 68 p.

*About the author:*

**Elena N. Piryazeva**, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate, Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education (119121, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-8301-363X**, elpiry@mail.ru

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л.; М.: Советский композитор, 1976. 295 с.
2. Денисов А. В. Музыка XX века. СПб.: Композитор, 2006. 112 с.
3. Нестьев И. В. Бела Барток. М.: Музыка, 1969. 800 с.
4. Cope D. *Experiments in Musical Style*. Wl: A-R Editions, 1996. 264 p.
5. Cope D. *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001. 565 p.
6. Dean R. T. *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 712 p.
7. Inesta J. M., Conklin D. C., Ramirez-Melendez R., Fiore T. M. *Machine Learning and Music Generation*. Abingdon: Routledge, 2017. 112 p.
8. Iverson J. Invisible Collaboration: The Dawn and Evolution of Elektronische Musik // *Music Theory Spectrum*. 2017. Vol. 39, Issue 2, pp. 200–222. DOI: 10.1093/mts/mtx017.
9. Muller M. *Fundamentals of Music Processing: Audio, Analysis, Algorithms, Applications*. Luxembourg: Springer, 2015. 487 p.
10. Nierhaus G. *Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*. Luxembourg: Springer, 2015. 421 p.
11. Yelkenci S. *Algorithmic Music Composition Using Linear Algebra*. Illinois: Southern Illinois University Edwardsville, 2017. 68 p.

*Об авторе:*

**Пирязева Елена Николаевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Институт художественного образования и культурологи Российской академии образования (119121, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-8301-363X**, elpiry@mail.ru



**А. В. КРАСНОСКУЛОВ***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова**г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-8468-8273, rostcons@yandex.ru*

### **Сонификация: как «звучит» ежедневная физическая активность?**

Сонификация физической, в том числе ежедневной активности является интенсивно развивающейся областью научных исследований. Данный проект сконцентрирован на комплексном способе использования алгоритмической музыки с наличием сюжетной и композиционной структур – музификации. За основу берутся способы параметрической сонификации данных – наиболее широко используемой техники, преобразующей многомерное пространство данных в звук. Различные значения физической активности, полученные с помощью трекера активности Xiaomi Mi Band, в ходе изучения сонификации как практической и творческой области науки и искусства, позволили провести несколько экспериментов, ставящих целью озвучить данные фитнес-браслета таким образом, чтобы в пределах полученной музыкальной композиции отобразить ежедневную активность нескольких пользователей. В рамках исследования рассматривались разные способы преобразования значений фитнес-браслета в музыкальные параметры; ключевой целью являлось достижение баланса между понятным для слушателя отображением звуковой информации и музыкальной «привлекательностью» акустического результата. Были апробированы несколько вариантов параметрического мэппинга, трансформирующих четырёхмерное пространство значений трекера активности в многомерное пространство музыкальных параметров – от различных вариантов четырёхмерного до шестимерного. Последний подход в итоге оказался наиболее убедительным с точки зрения целей, поставленных в настоящем проекте.

Ключевые слова: сонификация, параметрический мэппинг, интерактивность, звуковое отображение информации.

*Для цитирования:* Красноскулов А. В. Сонификация: как «звучит» ежедневная физическая активность? // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 111–119.

DOI: 17674/1997-0854.2019.2.111-119.

**ALEXEI V. KRASNOSKULOV***Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-8468-8273, rostcons@yandex.ru*

### **Sonification: How Everyday Physical Activity “Sounds”?**

The sonification of physical activity, including the everyday variety, is an intensively developing sphere of scholarly research. The present project is concentrated on a complex way of using algorithmic music with the availability of the subject-wise and the compositional

structures – musification. The basis is comprised of means of parametric sonification of data – the most broadly used technique, transforming the multidimensional space of the data in sound. The various meanings of physical activities obtained with the use of the Xiaomi Mi Band activity during the process of studies of sonification as a practical and creative domain of science and art made it possible to carry out a few experiments carrying the aim of sounding out the data of the fitness bracelet in such a way as to depict the everyday activities of several users within the limits of the resulting musical composition. Various means of transformation of the meanings of the fitness bracelet into musical parameters were examined within the frameworks of this research work. Approbation was made of several variants of parametrical mappings transforming the four-dimensional space of the meanings of the tracker of activities into a multidimensional space of musical parameters – from the different variants of the four-dimensional to the six-dimensional. The latter approach turned out to be the most convincing from the perspective of the aims set forth in the present project.

**Keywords:** sonification, parametrical mapping, interactivity, sonar reflection of information.

*For citation:* Krasnoskulov Alexei V. Sonification: How Everyday Physical Activity “Sounds”? *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 111–119. (In Russ.) DOI: 17674/1997-0854.2019.2.111-119.

**М**ы живём в эпоху данных: они окружают нас везде и непрерывно сопровождают в повседневной жизни. И хотя чаще восприятие данных происходит визуально, во многих случаях звуковая репрезентация предоставляет больше возможностей для их понимания, практического и творческого применения [9]. Сонификация, используя звук для восприятия, интерпретации и взаимодействия с разнородными незвуковыми данными, исходит из факта, что слухом мы оперируем для извлечения смыслового компонента и исследования свойств окружающих человека разнообразных событий и предметов. Сонификация может быть определена как подвид расширенной в части слухового компонента реальности, позволяющий выявить скрытую информацию через нахождение связей или ассоциаций (называемых «отображением» или «мэппингом») между пространством данных и векторами слуховой рецепции [1].

Сонификация движений спортсменов – активно развивающаяся область научных исследований. Наибольшее количество опытов озвучивания физической и ежедневной активности осуществляется через соотнесение сонифицируемых данных со звуковыми параметрами – так называемый параметрический мэппинг. К примеру, данные акселерометров, полученные от движений спортсменов в гольфе, карате или гребле, сопоставляются с высотой музыкального тона, в результате чего к атлету в реальном времени поступают сведения об уровне прилагаемых усилий. Данные сенсоров переносятся в пространство характеристик звука, что позволяет воспринимать слухом изменения в положении и ориентации спортивного инвентаря или снаряда (например, весла в гребле, клюшки в гольфе и т. п.), составить представление о темпе и требуемой в ряде видов спорта синхронности и ритмичности движений. С. Баррас, Н. Шафферт и

Т. Баррас [2] предлагают шесть способов параметрической сонификации данных, связанных с различной степенью физической активности, из которых с своим исследованием мы опираемся преимущественно на «музификацию» – комплексный способ использования алгоритмической музыки, включающий наличие сюжетной и композиционной структур.

В жизни современного человека отслеживание уровня физической активности реализуется чаще всего с помощью разного рода устройств «носимой» электроники, среди которых наибольшее распространение получили трекеры активности, называемые также фитнес-трекерами. Фитнес-трекер Mi Band создан компанией Xiaomi и был впервые показан 22 июля 2014 года. Устройство выглядит, как браслет, который удобнее всего носить на руке – так же, как наручные часы (хотя производитель допускает его ношение на лодыжке или шее). Улучшенная третья версия фитнес-трекера (Mi Band 3) была представлена 31 мая 2018 года. Поскольку эта модель (как, впрочем, и предшествующая вторая) снабжена ёмкостным экраном, отображающим различные параметры, в том числе текущее время, первый способ ношения фитнес-браслета является, надо полагать, преобладающим. Mi Band 3 лёгок, имеет защиту от воды и может функционировать без подзарядки несколько недель. Параметры физической активности регистрируются акселерометром и оптическим датчиком пульса.

Mi Band 3 всего лишь собирает данные об активности: количество шагов, интенсивность движений, значения пульса. Для обработки и просмотра статистики разработано фирменное приложение Mi Fit (доступно на смартфо-

нах на базе ОС Android и iOS), которое рассчитано на управление браслетом. С его помощью пользователь может просматривать уведомления, видеть входящие звонки, а также настроить формат отображения даты и времени, опции таймера/секундомера/будильника и т. д. Закрытость аппаратно-программной платформы браслета и структуры данных, которыми обмениваются Mi Band и Mi Fit, не даёт возможности применения устройства и приложения для различных, в том числе научных целей. Однако рядом независимых исследователей было создано несколько приложений с открытым исходным кодом, позволяющих обойти ограничения, установленные производителем устройства и программного обеспечения; наиболее популярное из них – Gadgetbridge<sup>1</sup> было задействовано в обсуждаемом проекте.

Ключевой в нашем случае является возможность экспортировать «сырые» данные фитнес-браслета из Gadgetbridge в формат СУБД SQLite 3. В дальнейшем эта информация преобразуется в формат XML для более удобной работы. В каждом блоке «сырых» данных содержится метка времени и несколько параметров в виде целочисленных значений: тип события (Kind), его интенсивность (Intensity), количество пройденных за минуту шагов (Steps) и усреднённое за минуту значение пульса (Pulse). События, определяемые браслетом – *ходьба*, *бег*, *сон* и т. д. – кодируются специфическим для каждого конкретного вида активности значением. Аппаратная платформа детально оценивает типы событий, исходя из показаний своих сенсоров. Например, браслет выделяет семь различных значений для *ходьбы*, шесть для *бега* – в зависимости от активности пользователя и частоты его



пульса, – и отличает ситуации, когда пользователь сидит, стоит, встаёт, садится, поднимается вверх, спускается вниз, а также когда браслет не надет на руку. Всего устройство различает около 25 типов поведения пользователя, а также моменты зарядки браслета и несколько триггеров активности (например, начало и окончание фазы сна).

Интенсивность сохраняется как 8-битное значение и, насколько можно судить, определяется амплитудой движений рук и тела, получаемых встроенным акселерометром. Бóльшей физической активности, характеризующейся, как правило, бóльшей амплитудой движений, присваиваются более высокие значения интенсивности. Фитнес-трекер подсчитывает также количество шагов, пройденных за минуту. Однако поскольку браслет, как уже отмечалось, чаще всего носится на руке, его прошивка иногда расценивает как шаги и простые активные взмахи руками (например, при дирижировании, игре на музыкальных инструментах). С учётом последнего факта, данный параметр следует рассматривать как совокупность шагов и общей активности пользователя. Пульс замеряется оптическим датчиком пульса по запросу, а в режимах «Упражнение» и «Бег» – непрерывно необходимое количество времени; полученные данные сохраняются как количество ударов сердца за минуту (BPM).

В рамках проекта было проведено несколько экспериментов с целью сонифицировать данные фитнес-браслета таким образом, чтобы в пределах одной музыкальной композиции отобразить ежедневную активность трёх пользователей – членов одной семьи, каждый из которых имеет фитнес-браслет Mi Band. Так как данные были получены синхронно в течение одного дня (с 9 утра

до 10 вечера), как основной метод сонификации фигурировала музификация. При этом отчётливо просматривалась композиционная структура, определяемая ритмом жизни человека, – по сути «зеркальная» форма с кульминацией в середине.

По ходу исследования применялись разные способы преобразований значений фитнес-браслета в музыкальные параметры: ключевой целью являлось достижение баланса между понятным для слушателя отображением звуковой информации и музыкальной «привлекательностью» акустического результата. Были апробированы несколько вариантов параметрического мэппинга, трансформирующих четырёхмерное пространство значений фитнес-браслета в многомерное пространство музыкальных параметров – от различных вариантов четырёхмерного (например, темп, громкость, звуковысотность, ритм) до шестимерного (тембр, темп, звуковысотность, громкость, ритм, вибрато). Последний подход в итоге показался наиболее убедительным с точки зрения целей проекта<sup>2</sup>.

Б. Уокер и Г. Крамер считают, что высота звука (наряду с громкостью) может быть наилучшим выбором для сонификации вне зависимости от типов параметрически трансформируемых данных [10]. Проводилось несколько экспериментов параметрического мэппинга четырёх звуковых компонентов (высота, громкость, звуковая атака и темп) и четырёх видов данных (температура, давление, скорость и размер). Каждый тип данных сопоставлялся с каким-либо звуковым параметром, и результаты проведённых опытов показали, что звуковысотность – это наиболее подходящий параметр сонификации для большинства типов данных.



Акустические свойства помещения при этом не оказывают значительного влияния на восприятие высоты звука, что делает звуковысотность ещё более надёжным и устойчивым параметром сонификации. Значения звуковысотности в экспериментах проекта сопоставлялись (для достижения мелодического разнообразия) с линейно, а не скачкообразно изменяемыми данными: интенсивностью и пульсом. В результате выбор параметра, управляющего высотой звука, был сделан в пользу данных пульса, поскольку его значения изменяются наиболее плавно – в сторону и повышения, и понижения, что позволяло формировать мелодическую линию более естественно.

Попытки добиться в ходе экспериментов отчётливой сонификации без применения тембрового решения (например, в нескольких опытах тип события управлял только темпом) не показались убедительными. Без смены тембра определение слушателем текущего состояния физической активности становилось неясным, а итоговая композиция – музыкально «пресной». Очевидно, данная проблема с точки зрения отображения звуковой информации возникает также в силу того, что тип физической активности – одновременно категориальная и темпоральная информация. Тембр – это многомерная составляющая звука, на фундаментальном уровне описываемая временными и спектральными характеристиками. Некоторые исследователи утверждают, что применение звуков со сложным спектром улучшает их восприятие и делает их легче в использовании, нежели простые в спектральном плане синусоиды [4]. Тембр в наибольшей степени подходит для передачи категориальной информации и поэтому менее пригоден для работы с непрерывными

или временными данными [3]. Важное свойство тембра заключается также в том, что он позволяет слушателям различать звуки, которые имеют одинаковую высоту и громкость.

Для того, чтобы избежать чрезмерной тембровой пестроты, многочисленные типы событий были объединены в четыре группы, или базовые типы событий: *покой*, *ходьба*, *бег* и *сон*. Для каждого из них был подобран тембр, в той или иной степени ему соответствующий – приглушённый и спокойный для сна и постепенно увеличивающий энергетику в более активных событиях за счёт различных уровней добавленного шума, реверберации и компрессии. Поскольку длительность нот (событий) напрямую зависит от базового типа событий и может быть различной (от достаточно продолжительных «целых» и «половинных» в момент сна до весьма коротких «тридцатьвторых» и «шестнадцатых» при беге), с каждым базовым типом событий соотносится не один тембр, а четыре: для продолжительных звуков, длительностей средней продолжительности, коротких и очень коротких звуков. Звуки разной продолжительности отличаются, прежде всего, используемым уровнем реверберации (наименьший у самых коротких звуков) и звуковой атаки.

Время также является одной из ключевых характеристик слухового восприятия, особенно в звуковом контексте, поскольку акустическая информация не может восприниматься так же, как визуальная из-за развёртывания звука во времени. В этом состоит и сильная сторона сонификации, поскольку слух, как правило, более тонко настроен на временные характеристики, нежели зрение. Для каждого базового типа событий был уста-

новлен свой темповой коэффициент, соотносящийся с остальными кратно в отношении 2:1, при этом коэффициент *сна* был наименьший, а *бега* – наибольший, темп *покоя* был больше темпа *сна* в два раза, аналогично в два раза *ходьба* быстрее *покоя*, а *бег* – *ходьбы*. В итоге базовый тип события управлял тембром и темпом звучания каждого вида активности, что позволило более ясно отображать и текущую поведенческую модель пользователя (категориальная составляющая), и процесс ежедневной активности (темпоральная составляющая).

Ввиду присутствия в сонификации множества разнородных звуков, в том числе и полифонического многоголосия, ритмическая пульсация может улучшить акустическую прозрачность, так как наша слуховая система настроена на локализацию ритмических сигналов. Сначала определяется длина ритмической формулы – количество последований одного типа событий (например, *медленная ходьба*) в пределах от 1 до 4 значений в ряду. Соответственно этому обозначаются возможные ритмические группы, выбор среди которых происходит в зависимости от значений интенсивности (для первого события в группе). Каждой «ноте» в ритмической группе соответствует одно значение данных фитнес-трекера. Таким образом, длительность одного события рассчитывается, исходя из темпового коэффициента и продолжительности ритмической единицы. Кроме того, интенсивность как параметр звукового вибрата даёт возможность создавать с его помощью дополнительные ритмические структуры. Вибрато управляется интенсивностью: данные приводятся к величинам от 0 до 8, где значения меняются от 0 (нет вибрата) до 8 (8 раз в секунду); медленное

вибрато влияет на ритм и, отчасти, на тембр.

Локализация источников звука в пространстве является ещё одним параметром, которым можно манипулировать для целей сонификации, в особенности в связи с психоакустическим эффектом, позволяющим улучшить восприятие пространственно разнесённых звуков. До некоторой степени он базируется на бинауральных свойствах слуха, в том числе различиях отношения сигнал/шум в каждом ухе, когда источники звука разделены в горизонтальной плоскости [3]. При сонификации одновременно всех треков активности встаёт вопрос «прослушиваемости» каждой «партии», когда каждый из участников находится в своей части акустического стереофонического пространства: один справа, второй по центру, третий слева. В конечном счёте, это даёт чёткость каждой линии (акустическую прозрачность) в своеобразной трёхголосной полифонии.

Восприятие громкости является неотъемлемым атрибутом слуха. Оно прежде всего связано с уровнем звукового давления, получаемого от источника звука, но очевидна его зависимость и от других параметров, таких как спектр сигнала, сила и продолжительность воздействия. Хотя в качестве непрерывно изменяемого параметра громкость может использоваться для передачи информации, исследования в области психоакустики (в части взаимосвязи между звуковысотностью и громкостью) показывают, что одинаковое изменение громкости кажется бóльшим при повышении высоты звука, нежели при его понижении. В то же время Дж. Флауерс считает использование громкости необходимым для подчёркивания и выявления определённых контекстных событий в общем

звуковом потоке [6]. Громкость является весьма действенным параметром в определённых контекстах, но оперирование ею часто спорно, поскольку восприятие динамики в значительной степени зависит от акустических (в том числе частотных) характеристик звука и воспроизводящего оборудования [10].

В ходе исследования выявилось несколько проблем, которые ждут своего решения. Во-первых, отсутствие доступа к прошивке браслета препятствует получению информации от сенсоров устройства чаще, чем раз в минуту. По сути, для сонификации мы располагаем только своего рода «историческими» данными, слишком медленно изменяющимися для интерактивного взаимодействия. Во-вторых, включённые в эксперимент электронные звуки и тембры классических музыкальных инструментов недостаточно отчётливо репрезентируют участников. Возможно, применение вместо них «звуковых иконок» позволило бы лучше сонифицировать участников разных полов. Однако результат с опорой на сэмплы мужских и женских голосов в одном из опытов пока оказался неубедительным. В-третьих, в «дуэтах» и «трио» наблюдается некоторое расхождение во времени. Например, если тип базовых событий партнёров в одно и то же время разный и у кого-то преобладает более «активный» (например, один находится в фазе *сна*, а второй *бега*), то последний может «убегать» по времени. Вырав-

нивание же участников по времени – за счёт применения единого темпового коэффициента ко всем общим типам событий – приводит к заметной ритмической монотонности звучания.

Некоторые идеи ещё ждут своей реализации. А именно, можно было бы сопоставить для одного участника разные дни (например, прошлый и нынешний четверг), разные «тренировки», или послушать, чем звучание «рабочего дня» отличается от «выходного». Интересным представляется применить для пространственной локализации данные GPS (с помощью смартфонов, поскольку Mi Band не имеет своего GPS-модуля), например, панорамировать участников соответственно отдалённости друг от друга. С точки зрения музификации привлекательным будет охват большего количества разных тембров – не только для базовых типов событий, но и для всех типов событий по отдельности. Таким образом, для ходьбы может быть применён не один общий тембр, а семь различных: для медленной, нормальной, ходьбы вниз по склону и т. д.

Итоговая цель проекта состоит также и в том, чтобы через звучание музыки людям разных полов и возрастов дать представление об их каждодневной физической активности, восприятии дней, наполненных работой или посвящённых семье, как последовательности музыкальных событий. Работа над проектом продолжается.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Gadgetbridge. URL: <https://github.com/Freeyourgadget/Gadgetbridge> (Дата обращения: 01.04.2019).

<sup>2</sup> С полученными результатами можно ознакомиться по адресу: <http://www.soundworlds.net/sonification>.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Краснокулов А. В. Музыка и дополненная реальность: на пути к будущему // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4. С. 80–86.
2. Barrass S., Schaffert N., Barrass T. Probing Preferences between Six Designs of Interactive Sonifications for Recreational Sports, Health and Fitness // *Proceedings of ISON 2010, 3rd Interactive Sonification Workshop*. 2010, pp. 23–29.
3. Beilharz K., Ferguson S., Song H. J., Cabrera D. An Interactive Approach For Teaching Information Sonification // *Proceedings of the 12th International Conference on Auditory Display*. 2006, pp. 164–171.
4. Brown L. M., Brewster S. A., Ramlohl R., Burton M., Riedel B. Design Guidelines for Audio Presentation of Graphs and Tables // *The 9th International Conference on Auditory Display*. 2003, pp. 284–287.
5. Dubus G. Interactive Sonification of Motion: Design, Implementation and Control of Expressive Auditory Feedback with Mobile Devices: Doctoral Thesis. KTH School of Computer Science and Communication. Stockholm, Sweden, 2013. 33 p.
6. Flowers J. H. Thirteen Years of Reflection on Auditory Graphing: Promises, Pitfalls, and Potential New Directions // *Proceedings of the First Symposium on Auditory Graphs*. 2005, pp. 406–409.
7. Neuhoﬀ J. G., Kramer G., Wayand J. Pitch and Loudness Interact in Auditory Displays: Can the Data Get Lost in the Map? // *Journal of Experimental Psychology*. 2002. Vol. 8. No. 1, pp. 17–25.
8. Schaffert N., Mattes K., Effenberg A. O. A Sound Design for the Purposes of Movement Optimisation in Elite Sport (Using the Example of Rowing) // *Proceedings of the 15th International Conference on Auditory Display*. 2009, pp. 72–75.
9. *The Sonification Handbook / Comp. by T. Hermann usw.* Berlin, Germany: Logos Publishing House, 2011. 586 p.
10. Walker B., Kramer G. Ecological Psychoacoustics and Auditory Displays: Hearing, Grouping, and Meaning Making // *Ecological Psychoacoustics*. 2004, pp. 150–175.

Об авторе:

**Краснокулов Алексей Владимирович**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, профессор кафедры музыкальной звукорежиссуры и информационных технологий, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-8468-8273**, rostcons@yandex.ru

## REFERENCES

1. Krasnoskulov A. V. Muzyka i dopolnennaya realnost': na puti k budushchemu [Music and Reality: on the Path to the Future]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 4, pp. 80–86.
2. Barrass S., Schaffert N., Barrass T. Probing Preferences between Six Designs of Interactive Sonifications for Recreational Sports, Health and Fitness. *Proceedings of ISON 2010, 3rd Interactive Sonification Workshop*. 2010, pp. 23–29.



3. Beilharz K., Ferguson S., Song H. J., Cabrera D. An Interactive Approach For Teaching Information Sonification. *Proceedings of the 12th International Conference on Auditory Display*. 2006, pp. 164–171.
4. Brown L. M., Brewster S. A., Ramloll R., Burton M., Riedel B. Design Guidelines for Audio Presentation of Graphs and Tables. *The 9th International Conference on Auditory Display*. 2003, pp. 284–287.
5. Dubus G. *Interactive Sonification of Motion: Design, Implementation and Control of Expressive Auditory Feedback with Mobile Devices: Doctoral Thesis*. KTH School of Computer Science and Communication. Stockholm, Sweden, 2013. 33 p.
6. Flowers J. H. Thirteen Years of Reflection on Auditory Graphing: Promises, Pitfalls, and Potential New Directions. *Proceedings of the First Symposium on Auditory Graphs*. 2005, pp. 406–409.
7. Neuhoff J. G., Kramer G., Wayand J. Pitch and Loudness Interact in Auditory Displays: Can the Data Get Lost in the Map? *Journal of Experimental Psychology*. 2002. Vol. 8. No. 1, pp. 17–25.
8. Schaffert N., Mattes K., Effenberg A. O. A Sound Design for the Purposes of Movement Optimisation in Elite Sport (Using the Example of Rowing). *Proceedings of the 15th International Conference on Auditory Display*. 2009, pp. 72–75.
9. *The Sonification Handbook*. Comp. by T. Hermann usw. Berlin, Germany: Logos Publishing House, 2011. 586 p.
10. Walker B., Kramer G. Ecological Psychoacoustics and Auditory Displays: Hearing, Grouping, and Meaning Making. *Ecological Psychoacoustics*. 2004, pp. 150–175.

*About the author:*

**Alexei V. Krasnoskulov**, Ph.D., Professor at the Department of Special Piano, Professor at the Department of Sound Engineering and Information Technologies, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-8468-8273**, rostcons@yandex.ru





**А. И. ДЕМЧЕНКО**

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова  
Центр комплексных художественных исследований, г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**Мир и человек начала XX века  
в зеркале музыкального искусства России.  
Очерк второй**

При всей весомости героического начала, о котором шла речь в первом очерке (ПМН, 2019, № 1), несравненно больше с точки зрения раскрытия деятельно-преобразующего характера новой эпохи значил *динамизм*, который стал одной из важнейших констант современного жизнеощущения. Причём в любом своём варианте энергетизм начала XX века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой, ударностью, горячим возбуждением и учащённой пульсацией. Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще, XX столетию во многом определялась её конструктивно-урбанистической сущностью. При всей распространённости понятия *антиромантизм*, часто адресуемого искусству того времени, господствующим вектором происходящего были тяготения именно романтического толка, чему отвечали два основополагающих и взаимосвязанных принципа – принцип экстремальности и принцип антитез. Один из магистральных процессов начала XX века был связан с устремлением к всемерному высвобождению и раскрепощению. Отсюда – и столь значительная роль стихийности, что неизбежно сопровождалось разного рода деструктивными явлениями. На волне процесса раскрепощения, отказываясь от ограничений и сдерживающих начал, человек неизбежно переходил в область негативного, что стало для рассматриваемого периода нормой. Среди подобных проявлений наиболее угрожающим оказалось развёртывание комплекса агрессивности.

**Ключевые слова:** искусство начала XX века, динамизм и его отражение в искусстве, романтическое мироощущение, антиромантизм, раскрепощение и высвобождение.

**Для цитирования:** Демченко А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк второй // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 120–131. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.120-131.

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Center for Comprehensive Art Studies  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century  
Reflected by the Art of Music in Russia.  
Second Essay**

Despite all the weightiness of the heroic element which was elaborated upon in my first essay (Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship, 2019, No. 1), of incomparably greater importance



from the point of view of disclosure of the actively transforming character of the new era was *dynamism*, which became one of the most important constants of contemporary sense of being alive. Moreover, in any of their variants the energetics of the early 20th century was distinct for its inclination towards powerful dynamic pressure, elasticity, sharpness, immediacy, passionate excitement and quickened pulsation. Accessory to such energy, as to dynamism in general, was defined for the 20th century by its constructive urbanistic essence. For all the abundance of the term *antiromanticism*, frequently addressed to the art of that time, the predominating vector of what occurred at that time was in the gravitations of particularly the romantic kind, which were fulfilled by two prevailing and interrelated principles – the principle of extremality and the principle of antitheses. One of the mainstream processes of the early 20th century was connected with the aspiration towards universal emancipation and extrication. Hence also comes such a significant role of elemental spontaneity, which was inevitably accompanied by various kinds of destructive phenomena. On the wave of the process of emancipation, rejecting the limitations and the restraining elements, the human being inevitably passed into the sphere of negative manifestations, which became the norm for the early 20th century. Among such manifestations, the most menacing turned out to be the unfolding of the complex of aggression.

**Keywords:** the art of the early 20th century, dynamism and its reflection in art, the romantic world perception, antiromanticism, emancipation and extrication.

*For citation:* Demchenko Alexander I. The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. Second Essay. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 120–131. (In Russ.)  
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.120-131.

**Т**о, о чём пойдёт речь в предлагаемой статье, так или иначе и с самых различных позиций обсуждалось прежде всего в статьях и монографиях, посвящённых творчеству наиболее значительных композиторов России начала XX века [2; 3; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 13; 14]. В более ограниченном числе, но тем не менее достаточно широко представлена и исследовательская литература, дающая обстоятельные обзоры по данной проблематике [1; 4; 5; 8; 15; 16; 17]. Нижеследующий текст – своего рода сублимация коренных смыслообразующих концептов, выявленных в ходе анализа соответствующего художественного материала.

### Энергия и динамизм XX столетия

Деятельно-преобразующий характер новой эпохи проявил себя через дина-

мизм, который стал одной из важнейших констант современного жизнеощущения. Самым непосредственным образом это заявляло о себе через бурный напор энергии (совершенно показательны Вторая и Третья сонаты С. Прокофьева и его фортепианные пьесы типа «Наваждение» или Этюда *c moll* op. 4 № 4).

Это могла быть жизненная энергия вообще с широким арсеналом всевозможных двигательных формул и могла быть сугубо рабочая энергия с обнажением её физиологического «скелета» и мускульной сути. То мог быть выплеск стихийных, неуправляемых сил, и мог быть собранно-сосредоточенный, целеустремлённый силовой поток, движущийся в определённом русле и с «железной» регулярностью. И наконец, то мог быть яростный натиск с экспансивным наскоком и фовистской или инфернально-



демонической окраской и «реальный динамизм» с его вполне мирной, созидательной направленностью (Третий фортепианный концерт С. Прокофьева, Третья симфония Д. Шостаковича). Однако в любом варианте энергетизм начала XX века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой, ударностью, горячим возбуждением и учащённой пульсацией. В пределе это выводило на уровень сверхэнергии, когда движение превращалось в неистовый бег, вихревой полёт, а клокочущее действо напоминало лавину, шквал, вулканическое извержение.

Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще, XX столетию во многом определялась её *конструктивно-урбанистической сущностью* (из разноплановых образцов – Токката для фортепиано ор. 11 С. Прокофьева, Концерт для фортепиано и духовых И. Стравинского, Первая фортепианная соната Д. Шостаковича).

Урбанизация более чем что-либо другое отмечала вступление в индустриальную эру. На главенствующие позиции выдвигаются энергия машинного типа, конструкция из железа и стали, стекла и бетона, жизнь современного города с его культом интенсивного движения и технической оснащённости. Урбанистический «мотор» XX века одержим стремлением подчинить всё и вся специфике производственного процесса, и потому возникает введённое Х. Ортегой-и-Гассетом понятие *человек массы*. На авансцену выходят простейшие и сложнейшие механизмы, что-то перемалывающие малые и большие жернова, одним из ярких символов времени становится захватывающее движение экспресса-локомотива. Мир наполняется перестуком двигателей, всякого рода вибрациями, биениями, назойливым трением и свербящим повизгиванием трущихся частей, лязгом, скрежетом и

грохотом металла, пронзительным рёвом гудков, свистков, клаксонов.

Так формируется индустриальный пейзаж и сопутствующая ему загрязнённо-шумовая атмосфера. Под воздействием машины и в человеческой натуре появляется нечто нивелированное, механическое, прямолинейно-угловатое, идущее от робота и манекена.

Конструктивность как понятие предстала в достаточно широкой гамме оттенков. Это могли быть и более общие признаки, связанные, например, с принципами разумности, полезности, рациональности, упорядоченности, с утверждением логичности, системности и целенаправленности. При этом установка на трезвый расчёт и полную выверенность могла приводить к откровенному схематизму, когда существование напоминает скорее технический чертёж, чем «живую жизнь» (В. Вересаев). Сюда же относятся и более конкретные свойства – скажем, стремление к организации отлаженных, планомерных процессов в их размеренной, безостановочной, неукоснительно выдержанной пульсации. И в данном случае культ методичности и безоговорочное подчинение заданному ритму могли выливаться в самодовлеющий диктат той или иной идеи (допустим, «движение ради движения»), а жизнь начинала походить на движение конвейера. Наконец, это могли быть и качества, являющиеся следствием только что отмеченных моментов: дух собранности и деловитости, подчёркнутая чёткость и сдержанность с тенденцией к суховато-холодному, аскетичному, жёсткому тону.

Нередко отвергая эмоциональность в привычном значении слова, даже насквозь техницизированный человек начала XX века отличался незаурядным темпераментом, который выливался во

всепоглощающую отдачу бурно кипящей жизнедеятельности, в захватывающий азарт сверхскоростей, чувство сопричастности миру высоких энергий. Современный динамизм – это не только колоссальный энергетический потенциал и его конструктивно-урбанистическое оснащение, это всепроникающий фактор нового, что проявляло себя по самым различным линиям:

- высокая интенсивность и общая стремительность жизненных процессов, резко ускорившийся темп развития;
- максимальная насыщенность движением, чрезвычайная мобильность, импульсивно-взрывчатый характер;
- ударность, сильнейшая концентрация активно-действенного начала;
- спрессованность, компактность, лаконизм, информативная насыщенность и т. д.

### **«Буря и натиск» начала века**

Коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов определялось преобладающе *романтической сущностью* происходящего в начале XX века. Родовым признакам романтического мироощущения в полной мере отвечали два основополагающих и взаимосвязанных принципа – принцип экстремальности и принцип антитез.

*Принцип экстремальности* фиксирует тяготение к предельному, крайнему с соответствующим рядом производных: чрезвычайное, гиперболизированное, обострённое, особенное, уникальное, что естественно порождает столь заметную склонность ко всякого рода новациям. Отдельные из конкретных преломлений уже отмечались («макро» и «микро», юношеская фантастика, языческая первозданность, высокое героическое деяние, сверхэнергия), некоторые другие будут названы позже. Пока что выделим

такие примечательные особенности, как избыточность и радикализм.

Первая из этих особенностей ярко возвестила о себе в обилии изначально данных возможностей и проявлений, в буйстве сил, переполняющих всё существо и подчас вырывающихся наружу с поистине вулканическим темпераментом. Достаточно обычная их мера – повышенная интенсивность, экстатический характер, бурный активизм. Радикализм жизненных устремлений базировался на тяготении к крайностям, на позиции категоричности и максимализма, – именно он порождал характерную для начала XX века атмосферу «бури и натиска».

Под эгидой экстремального в значительной степени развивался столь ценный романтиками мир личности. Не случаен расцвет цикла фортепианных пьес как своего рода микрокосмоса души: 12 этюдов ор. 8 и 24 прелюдии ор. 11 А. Скрябина; Прелюдии ор. 32 и Этюды-картины ор. 33 и ор. 39 С. Рахманинова; Десять пьес ор. 12 и «Мимолётности» С. Прокофьева; «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы» и «Причуды» Н. Мясковского; «Афоризмы» и 24 прелюдии ор. 34 Д. Шостаковича.

Происходит совершенно очевидное расширение граней и оттенков индивидуально-субъективной сферы – в частности, на пути культивирования интеллектуально-усложнённых и утончённо-изысканных движений мысли и чувства, что приближало к рафинированности и духовному аристократизму. В связи с общим устремлением к выходу за рамки привычного регистрируется появление сильных натур с завышенными притязаниями и с претензией на исключительность, что в крайнем варианте порождало тип явного эгоцентрика (многие фортепианные произведения А. Скрябина, включая Пятую сонату).

О степени многообразия и дифференцированности говорит сосуществование весьма разнонаправленных тенденций. С одной стороны, восхождение к идеальному в человеке, к отсветам божественного, непреходящего, к высшей красоте и возвышенности (романсы «Островок», «Здесь хорошо», «Вокализ», медленные части Второго фортепианного концерта, Второй симфонии и кантаты «Колокола» С. Рахманинова). С другой стороны, причудливая «экстраваганца», каприз, прихоть, взбалмошность, изощрения и выверты ума, чувства и фантазии, нервный излом, соблазн специфических ощущений и психологических деформаций («Причудливая поэма» ор. 45 № 2, «Загадка» ор. 52 № 2, «Ирония» ор. 56 № 2 и другие фортепианные пьесы А. Скрябина подобного рода; вторая картина балета «Петрушка» и вторая из Трёх пьес для струнного квартета И. Стравинского).

Краеугольным основанием романтического мироощущения является *принцип антитез*. В свою очередь, почву для их возникновения подготавливает действие *центробежных тенденций*. В начале прошлого столетия этому сопутствовали такие моменты, как активный жизненный поиск, дух всеобщего брожения, исключительная множественность проявлений. Поиск шёл интенсивнейший, разнонаправленный, продиктован он был присущей новому человеку неуёмной любознательностью и стремлением как можно шире раздвинуть горизонты. Отсюда – исключительная мобильность, склонность к непрерывной изменчивости и перебросам из крайности в крайность, стремление ко всему прикоснуться, всё опробовать и оценить заново.

Можно сказать, что это время представляло собой гигантскую лабораторию, в которой осуществлялся грандиозный эксперимент созидания новой

эпохи. Другая ассоциация – огромный «бродильный котёл», в котором бурлил настой новой жизни. И для этой ассоциации есть все основания: настолько неустойчивой, вибрирующей и колеблющейся складывалась общая атмосфера. Мир становится многоликим, разрозненным, напоминая подчас пёструю смесь контрастов, нагромождение разнородных сущностей, поистине вавилонское столпотворение, причём это оказывается естественным состоянием, без стремления к выходу из него (балеты «Петрушка» И. Стравинского и «Красный мак» Р. Глиэра, Пятая симфония Н. Мясковского и Третья симфония Д. Шостаковича).

Не раз случалось, что линии жизненного поиска, брожения и множественности сходились в единой пространственно-временной точке, порождая впечатление мирового хаоса, в котором всё полыхает, клубится, идут непрерывные реакции распада и соединения (симфоническая поэма А. Скрябина «Прометей»). Центробежные тенденции по мере усиления их действия давали последовательную логическую цепочку: от разноречия через противоречие к противостоянию. Расслоение жизненного потока на разнонаправленные линии могло быть доведено до уровня поляризации, когда мир распадался на «*вещи несовместные*». Так контрасты в силу их поляризованности превращались в антитезы и наиболее типичными из них были следующие:

- старый мир – новый мир; архаика – модерн; патриархальность – урбанистика;
- подчёркнутая индифферентность, созерцательность, пассивность – повышенная интенсивность проявлений, неистовый активизм;
- апатия, разуверенность, депрессия, трагизм – воодушевление, подъём сил, исключительное жизнелюбие;

- гедония, беспроblemное существование – обострённая конфликтность;
- духовно-утончённое; изысканное – огрублённо-примитивное, варварское;
- объективистское – субъективистское; *ratio* – *emotion*; деструктивное – конструктивное.

Эти противоположности в определённых условиях могли неожиданно сближаться и вступать в синтез. Примеры смыкания крайностей: структурный параллелизм микромира и макрокосмоса, конструктивно-рационалистический расчёт на входе и стихийно-хаотичный результат на выходе, рафинированный интеллектуализм, который в определённом контексте был способен обернуться преломлением сферы подсознания. Примечательно, что и в практике зарубежного искусства того времени также могли соединяться столь же противоречивые сущности. В качестве примеров можно назвать романы Ф. Кафки, литературу «потока сознания» Д. Джойса, М. Пруста, живопись П. Клее и П. Мондриана.

В числе самых причудливых гибридов – сопряжение фовистского примитива с изощрённым эстетизмом, сочетание обезличенной стихии людских множеств с чертами индивидуалистического своеволия, скрещивание «язычества» и современного техницизма, «варварства» и урбанистики, «зоологизма» и индустриальности, что в предельном варианте давало чудовищный феномен машинизированного вандализма. В подобном «совмещении несовместимого» со всей очевидностью проявила себя присущая романтическому мышлению парадоксальность.

Надо полагать, что это свойство, как и в целом расслоение на антитезы, при всех неизбежных издержках позволяло выявить самые неожиданные ракурсы внутреннего и внешнего мира, способ-

ствовало развёртыванию новых возможностей и представлений, создавало почву для открытий.

### На пути к высвобождению

Один из магистральных процессов начала XX века был связан с *устремлением к всемерному высвобождению и раскрепощению*. Возникает сильнейшая потребность преодолеть сложившиеся каноны и стереотипы, отказаться от сдерживающих условностей и запретов, сбросить давящий груз многослойных накоплений предшествующей цивилизации. Конечный смысл этого отрицания состоял в том, чтобы обрести необходимые импульсы для дальнейшего развития, обеспечить свободное выявление сил и возможностей нового человека, то есть способствовать тем самым осуществлению целей коренного обновления и кардинального раздвижения жизненных горизонтов.

Вполне естественно, что некоторые пути высвобождения уже были ранее намечены. К примеру, погружение в сферу подсознания или «обращение в язычество» означало апелляцию к инстинкту, исключая систему контролируемых разумом чувств, мыслей, движений, а возвращение к миру детства и отрочества выдвигало на передний план раскованность проявлений, непредсказуемость фантазийно-игровой логики и смены настроений.

Из отмеченного выше можно заключить, сколь значительную роль для процессов высвобождения играла *стихийность*. Она могла преломиться в надлично-объективном плане (допустим, определённые реалии действительности в их переключках с явлениями природы – колыханием водной поверхности, порывами бури, вихрем вьюги) и в плане субъективно-психологическом (исключи-



тельная изменчивость состояний, взрывы необузданных страстей). Объединяющим моментом становится спонтанность, то есть то, что не требует мотивированности и какой-либо упорядоченности, основано на произвольных всплесках и переключениях, выливаясь в ничем не стесняемую череду действий и реакций.

Всё это неизбежно сопровождалось *деструкцией* – потерей целостности и стабильности, атмосферы всеобщей неустойчивости, приводящей в пределе к разброду, хаосу. Так являет себя брожение, вольная игра и неукротимое буйство новых жизненных сил, поднимающихся из недр природы и человеческой натуры.

Высвобождение шло самым широким фронтом во всевозможных направлениях. Чтобы убедиться в этом, обратимся к таким совершенно разноплановым его линиям, как *героика*, *жанровая стихия* и *критицизм*. Смысл *героического деяния* нередко был совершенно отчётливо связан с идеей раскрепощения. Не раз можно было зримо наблюдать процесс постепенного преодоления скованности и подавляющих воздействий, неуклонное продвижение к свету, бодрости, торжеству свободного волеизъявления (Второй фортепианный концерт С. Рахманинова, Третья соната и фортепианная поэма «К пламени» А. Скрябина).

Если говорить о революционной героике, то данная идея выражала её самую суть, была её безусловной прерогативой. Вот почему траектория судьбы отдельного человека и народа в целом сводилась в подобных случаях, как правило, к достаточно однотипной схеме. Исходной ступенью служили настроения скорби, подавленности, гнетущего сумрака, передающие ситуацию подневолья. Однако о слабости, надломленности не могло быть и речи – то была скованная на время сила, в которой таилась угроза, мятеж-

ность. Отсюда и начиналось длительное, но неотступное духовное распрямление: среди скорби зреют «*гроздь гнева*», который перерастает в сопротивление, отпор, и в ходе волевых преодолений удаётся совершить прорыв в состояние, когда становятся возможными гордые и нестеснённые вздымания человеческого духа (симфония-кантата «Кавказ» С. Людкевича, «Латышский реквием» Э. Мелнгайлиса).

Решительно продвигалась в сторону раскрепощения нравов *жанровая стихия*, обращённая к повседневной жизни, быту, досугу (в числе самых характерных произведений – балет «Петрушка», симфоническая поэма «Песнь соловья», музыкально-театральное представление «История солдата» И. Стравинского). Игры, празднества теперь часто превращаются в игрище, потеху. Предпочтение отдаётся терпким, пёстрым, порой открыто лубочным краскам, сильным, острым, дразнящим импульсам, в ходу всякого рода пикантности (подчас на грани с фривольностью). Общая атмосфера – шумная, грубоватая, что достигает апогея, когда начинается бесшабашный хмельной разгул, вскипает ухарство, разудалое молодечество.

Особые грани были связаны с чисто восточной цветистостью (оперетта У. Гаджибекова «Аршин мал алан») и с возрождением скоморошины (музыкально-театральное представление И. Стравинского «Байка»). Во втором из этих случаев высвечивались черты разбитной, залихватской бойкости, тяга к занозистому пересмешничеству, глумливому озорству.

В целом, человеческий характер представал весьма раскованным, не стесняющим себя рамками приличий, поэтому можно было позволить себе сомнительный жаргон, развязный тон,

натуралистический жест и не отягощать себя взыскательным отношением к жизни, скользя по её поверхности. Такова пёстрая публика городской улицы, площади, подворотни, ярмарки и балагана начала XX века. А родом новоявленный «гуляка праздный» был прежде всего из мещанской среды, многое продиктовавшей в жизненном укладе этого времени.

Высвобождение через *критицизм* состояло в том, что рушились многие ограничения и регламентации, сомнению и бичеванию могла быть подвергнута любая из прежних ценностей, «котиrowались» открытое чувство антипатии, вольная препарация реальности, право вывернуть наизнанку всё и вся. Излюбленным родом оружия становится *гротеск* с его «двойным дном» текста и подтекста, с его приёмами буффонного снижения и огрубления, нарочитого заострения, карикатурного преувеличения, пародийной деформации.

Спектр граней гротеска простирался от дразнящей насмешливости и бурлескно-балаганной дурашливости до ядовитой сатиры и угрюмо-глумливой издёвки нигилистического толка. Конечно же, за принципом «кривого зеркала» стояло подчёркнуто неприязненное отношение к окружающему; ясно и то, что критицизм не может проявлять себя в благодушных формах.

Однако трудно не увидеть и другого: во всём отмеченном сказалась не просто склонность к иронии – за язвительным сарказмом нередко скрывалась гримаса, искажавшая лик человека, его недобрый нрав, демонический излом натуры, презрение и безжалостность к другим (оперы «Золотой петушок» Н. Римско-Корсакова, «Нос» Д. Шостаковича, оркестровая фантазия «Баба-Яга» А. Лядова, фортепианный цикл «Сарказмы» С. Прокофьева).

Сказанное позволяет сделать вывод о неоднозначности происходившего в начале XX столетия процесса раскрепощения. Имеются в виду, к примеру, опасные метаморфозы героики в варианте революционного радикализма, шлейф обывательской ограниченности и склонность к сомнительным проявлениям в отдельных сторонах жанровой стихии, а также издержки критицизма и гротеска как его главного оружия, связанные с утратой милосердия и разрушительными последствиями.

Подобное нетрудно отметить и в ряде других образных сфер: подростковая фронда, часто объясняемая стремлением к подчёркнутой независимости, несла с собой задиристую браваду, колкую издёвку, злое упрямство, вздорные выходы; раскованность субъекта могла вылиться в откровенный эгоцентризм с претензией на исключительность, оправдывающей своеволие и любой каприз, позицию вызова и экстравагантный эпатаж. Высвобождение через «язычество» было в высшей степени любопытно с точки зрения проявлений человеческой натуры, однако за ним стояло существо неодоухотворённое, далёкое от того, что суммирует в себе понятие *homo sapiens*.

### Комплекс агрессивности

Отказываясь от ограничений, сдерживающих начал и в пределе устремляясь к вседозволенности, человек неизбежно переходил в область негативных проявлений, что стало для начала XX века обычным. Среди подобных проявлений наиболее угрожающим оказалось развёртывание *комплекса агрессивности*. Под комплексом здесь подразумевается и совокупность соответствующих качеств, и психологическая фиксированность на них. Его формула: экспансионизм, помноженный на открыто

негативные устремления. Основные слагаемые представляются следующими: энергия мощного силового напора, подавления, диктата; характер жёсткий, резкий, угловато-колючий, ошетилившийся; атмосфера взрывчатая, конфликтная, основанная на «переченьи», противоположании и столкновении.

Конкретные преломления агрессивности могли быть самыми разными, например, в варианте массивированного натиска революционной стихии (Шестая симфония Н. Мясковского) или в виде бурного выплеска энергии инфернально-демонического плана (Прелюдия *f moll* op. 32 № 6, этюды-картины *es moll* op. 33 № 6 и *a moll* op. 39 № 6 С. Рахманинова).

Наиболее примечательными для этого времени стали *батальность* и *скифство*. Традиционные атрибуты *батальности*, оставшиеся в обращении XX века, предстают в соответствии с духом времени в неизмеримо более резко и жёстком качестве (пронзительный сигнал, чеканный маршевый шаг, команда, властный окрик).

Совершенно новым моментом оказывается сращивание агрессивных действий с возможностями современной техники. Базисом военной энергии становится мощный урбанистический «мотор» и спрессованная, монолитная масса-броня, которая движется с регулярным автоматизмом бесперебойно работающего механизма, заполняя окружающую среду скрежетом и лязгом металла. Именно этот неумолимо-властный пресс военной машины и придаёт происходящему отчётливо милитаристский оттенок.

Другие признаки военщины: «топорная», приземлённая плоть с рубленой жестикующей «наотмашь» и солдафонской бесцеремонностью; тяжёлый, грубо впечатываемый топот кованого сапога; приёмы форсированного вколачивания и

методичной «долбёжки»; лихорадочная ружейная перестрелка и трассирующие пулёмётные очереди; грохот батальи и ураганная лавина воинствующей сверхэнергии, сметающей всё на своём пути (фортепианные марши С. Прокофьева типа Аллеманды из Десяти пьес op. 12, ряд эпизодов балета И. Стравинского «Весна священная»).

Скифство – явление чрезвычайно своеобразное, по сути своей – это варварский экспансионизм. Варварство определялось его соприсродностью, произрастанием из недр жизни, а также сильнейшим огрублением и примитивизацией человеческого существа. Весьма ощутимы фовистские склонности, которые со всей обнажённостью являют себя в гортанном возгласе, вызывающе резком высвисте, зычном рёве и топоте. Как правило, то был разворот народной силы, но силы медвежьей, дремучей, с коряво-неуклюжей повадкой, а подчас – и угрюмой силы, пустившейся в разбой.

Экспансионизм заключался в подчёркнутой воинственности, которая представала во всевозможных амплуа: пёстрый и шумный «базар» орды, стремительное шествие воинства, идущего походом, скифское игрище, обряд устрашающих приготовлений, злой набат и вызов на поединок, поток брани и поношения, междоусобные распри, дерзкий наступательный натиск и шквал сокрушительной энергии.

Безраздельно господствует мужское начало, выявляющее себя в тяжёлой, грузной стати, угловатой поступи, буйстве мускульной силы, характере грозном, суровом, угрюмо-ошетилившемся, в очертаниях жёстких, резких, прямолинейных. Однако это скифство – «современного покроя», получившее соответствующее техническое оснащение и потому зачастую оборачивающееся

игрой «стальных» мышц и ударами «железного» кулака.

Спору нет, подобное по-своему может захватить мощью, темпераментом, но ещё более оно способно насторожить и оттолкнуть яростным возбуждением, привкусом хищного азарта – в конечном счёте то была стихия давящая, необузданная, свирепая и кровожадная (горские пляски в опере В. Палиашвили «Даиси», оркестровая «Скифская сюита» и III часть кантаты «Колокола» С. Рахманинова, эпизод «Мужик с медведем» из балета «Петрушка» и оркестровая обработка «Эй, ухнем» И. Стравинского).

Особая грань рассмотренного явления – «азиатчина» как специфический гибрид определённых черт русского и восточного психического склада, то есть вариант фовизма, произрастающий на почве русского бытия в его соприкосновении с ханским деспотизмом. Своенравие, домостроевские замашки, спесь, чванство, туповатое самодовольство, фанфаронская важность и грубо прущая сила – такова личина отечественного помпадура, многое в которой выглядит почти комично, но тем не менее, грозно и устрашающе («Шествие Юпитера» из оперы Н. Лысенко «Энеида», образ Арапа в балете «Петрушка» и ряд эпизодов симфонической поэмы «Песнь соловья» И. Стравинского).

Своё крайнее выражение комплекс агрессивности получил в различных формах экстремизма, в синтезе с гротеском и на выходе к вандалистским проявлениям. Первый из этих моментов возникал в ходе эскалации радикализма с попутным обнажением одиозно-негативных побуждений. Перечислим самые типичные варианты:

- крикливо-злобные диалоги, скандальные выпады и яростные наскоки;
- зловещие ритуалы подозрений, судилищ и приговоров;

– категоричный, непререкаемый императив и властный, попирающий диктат, требующий безоговорочного подчинения;

– ожесточённый натиск энергии подавления и грохочущие обвалы катаклизмов;

– экстаз ниспровержения в формах разрушительного бунтарства или путча фашистского толка (стоит напомнить, что фашизм пришёл к власти в Италии уже в 1922 году);

– наконец, нечто, в силу своей гиперболичности, глобальности охвата и апокалиптического оттенка напоминающее Всемирный потоп, Великое пришествие.

Всё это, как правило, было пронизано духом враждебности, ненависти, неумолимой беспощадности, фанатизма. Не менее устрашающим представал комплекс агрессивности в соединении с гротеском, когда объявлялась анафема красоте и поэзии, когда торжествовали презрительное поношение, нигилистическое глумление, циничная гримаса, безжалостная издёвка.

Однако своего пика агрессивность достигала, приближаясь к тому критическому пределу, на грани которого происходил переход в область вандализма. Для этого нужен был человек-зверь, то есть существо дикое, духовно слепое, живущее стадным инстинктом (точнее, инстинктом толпы) и располагающее колоссальным запасом природных сил. Остаётся настроить его на соответствующую волну, обеспечить «фронт работы», и мы получим на выходе поток изрыгаемых ругательств, зубовного скрежета, рыка, освистывания, бешеную жажду крови, пожарищ, уничтожения, оргию неистового вытаптывания-избиения, доводимую до массового беснования, остервенения, иступлённости, судорожного пароксизма (фортепианный цикл «Сарказмы»,



кантата «Семеро их», Вторая симфония С. Прокофьева; негативная образность балетов «Жар-птица», «Весна священная» И. Стравинского).

Так в обиход эпохи входили и узаконивались в качестве нормы культ грубой

силы, разгул самых тёмных импульсов и побуждений, право на насилие. То была плата за тотальное раскрепощение – вместе со всем положительным, что оно принесло с собой; на историческую арену вырвался и «век-волкодав» (О. Мандельштам).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 260 с.
2. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2017. 276 с.
3. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 96 с.
4. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
5. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. Демченко А. И. Творчество С. В. Рахманинова // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 198–210. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.
7. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Друскин М. С. Собр. соч. В 7 т. Т. 4. СПб., 2009. С. 31–286.
8. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. 874 с.
9. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
10. Demchenko A. I. Igor Stravinsky's Symphonic Poem "The Song of the Nightingale" // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 70–77. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.070-077.
11. Fanning D. Shostakovich Studies. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
12. Ivanova A. Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
13. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
14. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
15. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
16. Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
17. Wood P. The Politics of the Avant-Garde. The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932. New York: Guggenheim Museum, 1992. 384 p.

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

 REFERENCES 

1. Asaf'ev B. V. *O muzyke XX veka* [On 20th Century Music]. Leningrad: Muzyka, 1982. 260 p.
2. Val'kova V. B. S. V. *Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. V. Rachmaninov: Chronicles of his Life and Artistic Legacy]. Tambov: Publisher R. V. Pershin, 2017. 276 p.
3. Demchenko A. I. *Balet I. Stravinskogo «Vesna syvashchennaya». Opyt kontseptsionnogo analiza* [Stravinsky's Ballet "The Rite of Spring". An Attempt of Conceptual Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2000. 96 p.
4. Demchenko A. I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [The Picture of the World in the Art of Music of Russia in the Early 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
5. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
6. Demchenko A. I. Tvorchestvo S. V. Rakhmaninova [The Musical Legacy of Sergei Rachmaninoff]. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 198–210. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.198-210.
7. Druskin M. S. Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Druskin M. S. *Sobr. soch. V 7 t. T. 4* [Collected Works In 7 Volumes. Vol. 4]. St. Petersburg, 2009, pp. 31–286.
8. *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century. The Art of Russian Music in the History of the 20th Century Artistic Culture]. Ed. by M. G. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. 874 p.
9. Savenko S. I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
10. Demchenko A. I. Igor Stravinsky's Symphonic Poem "The Song of the Nightingale." *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 70–77. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.070-077.
11. Fanning D. *Shostakovich Studies*. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
12. Ivanova A. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
13. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935*. Yale University Press, 2003. 390 p.
14. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
15. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
16. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
17. Wood P. *The Politics of the Avant-Garde. The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum, 1992. 384 p.

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



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

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.132-138

УДК 78.071.2

**М. Л. ЗАЙЦЕВА, Р. Р. БУДАГЯН, Я. И. СУШКОВА-ИРИНА***Академия им. Маймонида Российского государственного университета**им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Россия*ORCID: 0000-0001-6255-500X, [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)ORCID: 0000-0002-4790-1944, [r.budagyan@mail.ru](mailto:r.budagyan@mail.ru)ORCID: 0000-0001-5084-3944, [yankelika@mail.ru](mailto:yankelika@mail.ru)

### **Тенденции развития музыкального направления *classical crossover* в творчестве инструментального дуэта «Игудесман и Джу»**

Творчество инструментального дуэта «Игудесман и Джу», завоевавшего популярность в 2004 году после презентации шоу «A Little Nightmare Music» («Маленький музыкальный кошмар»), демонстрирует новый этап развития направления *classical crossover* в скрипичном искусстве. Сквозь призму комического композиторские стили прошлого (Бах, Моцарт, Рахманинов и др.) соотносятся с опытом современной концертной практики («Бах против Ванессы Мэй»), с реалиями современной жизни – необходимостью ввести «код и пароль» для возможности игры на инструменте, воссоздания привычной для современного обывателя ситуации стремительного поискового «сёрфинга» по каналам телевидения, радио, сетям интернета, рубрикам диска (шоу «Быть Гидоном Кремером»). Активно используемый массовой культурой гедонизм смеха при помощи разнообразных стилистических приёмов создания комического эффекта (неожиданных сопоставлений в «Моцарт Бонд», трансформации академических тем и др.) приобретает интеллектуальное начало. Постигание концепционного поля сочинений, насыщенных комическими образами, меняет способ восприятия музыкального произведения, основывающегося не столько на механизмах чувствования и сопереживания, сколько на рефлексии. Понимание стилистически неоднородного художественного образа (техника коллажа, приёмы комического) предполагает ориентацию на широкий музыкально-исторический кругозор слушателя.

Ключевые слова: современное скрипичное исполнительство, *classical crossover*, инструментальный дуэт «Игудесман и Джу».

*Для цитирования:* Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Сушкова-Ирина Я. И. Тенденции развития музыкального направления *classical crossover* в творчестве инструментального дуэта «Игудесман и Джу» // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 132–138.

DOI: 17674/1997-0854.2019.2.132-138.

MARINA L. ZAITSEVA, REGINA R. BUDAGYAN  
YANKELIKA I. SUSHKOVA-IRINA

*Maimonides Academy of The Kosygin State University of Russia  
(Technologies. Design. Art), Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0001-6255-500X, [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-4790-1944, [r.budagyan@mail.ru](mailto:r.budagyan@mail.ru)

ORCID: 0000-0001-5084-3944, [yankelika@mail.ru](mailto:yankelika@mail.ru)

## **Tendencies of Development of the Musical Trend *Classical Crossover* in the Performances of the Instrumental Duo “Igudesman & Joo”**

The performance artistry of the instrumental duo “Igudesman & Joo,” which has obtained popularity in 2004 after their presentation of the show “A Little Nightmare Music,” has demonstrated a new stage of development of the *classical crossover* trend in violin performance. Through the prism of the comic element the composers’ style of the past (Bach, Mozart, Rachmaninoff, etc.) become correlated with the experience of contemporary concert practice (“Bach vs Vanessa Mae”) with the realities of modern life – the necessity of bringing in the “code and password” for the opportunity for playing on the musical instrument, the recreation of the situation of a swift reconnoitering “surfing” on television and radio channels, internet websites, and the rubrics of discs (the show “Being Gidon Kremer”). Actively used by mass culture, the hedonism of laughter by means of diverse stylistic techniques of creation of comic effects (unusual juxtapositions in “Mozart Bond,” transformation of academic themes, etc.) obtains an intellectual foundation. The cognition of the concept-oriented field of compositions saturated with comical images alters the means of perception of musical compositions based not as much on mechanisms of feeling and empathy as on reflection. Understanding the stylistically heterogeneous artistic image (collage technique, comic devices) presumes an orientation on a broad musical and historical perspective on the part of the listener.

**Keywords:** contemporary violin performance, classical crossover, the instrumental duo “Igudesman & Joo.”

*For citation:* Zaitseva Marina L., Budagyan Regina R., Sushkova-Irina Yankelika I. Tendencies of Development of the Musical Trend *Classical Crossover* in the Performances of the Instrumental Duo “Igudesman & Joo.” *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 132–138. (In Russ.) DOI: 17674/1997-0854.2019.2.132-138.

**Н**ачало XXI века в мире поп-культуры ознаменовалось появлением нового оригинального дуэта, завоевавшего мировую известность – «Igudesman & Joo» («Игудесман и Джу», Австрия). В его состав входят скрипач Алексей Игудесман и пианист Ричард Чу Хёнгги. Каждый из участников является высокопрофессиональным музыкантом,

их мастерство – результат развития исполнительских традиций русской и европейской скрипичной и фортепианной школ.

Выступления дуэта проходят совместно с лучшими оркестрами мира, на престижных конкурсах, фестивалях и сценах. В частности, Игудесман играл с Ю. Рахлиным, Г. Кремером, ансамблем



«Скрипки мира» («Violins of the World»), выступал на фестивалях, проводимых Ю. Башметом и Р. Капюсоном. Дуэт участвует в европейских турне известных поп-музыкантов: Р. Гибба из ансамбля «Би Джиз» («Bee Gees»), М. Юра из ансамбля «Ультравокс» («Ultravox») и др.

Ошеломляющий успех ансамбль приобрёл в 2004 году после европейской премьеры шоу «Маленький музыкальный кошмар» («A Little Nightmare Music») (2007) [9]. Музыканты отмечают: «Данная программа идеальна для зрителей в возрасте между 8 и 88 годами» [4]. Действительно, их комедийные музыкально-театральные сценки ориентированы на людей с различными музыкальными предпочтениями: большинство зрителей любого возраста, пола, цвета кожи оценят виртуозно-юмористическое выступление, и неважно, есть ли у них специальное музыкальное образование, любят ли они классику или же предпочитают хеви-метал.

Исполнительское искусство музыкантов, как отмечает М. Карумова, сочетающее простой юмор, понятный каждому слушателю, и «остроумные реплики, которые могут оценить только профессиональные музыканты, построено таким образом, чтобы сделать концерты доступными для самой широкой аудитории» [4]. Их номера пользуются огромным успехом у публики, с удовольствием посещающей выступления музыкантов и просматривающей их записи на различных интернет-ресурсах: отдельные номера концертных выступлений дуэта уже набрали более двадцати миллионов просмотров [3, с. 360].

Неожиданные сопоставления, приводящие к деконструкции изначального содержания, применяются, к примеру, в первом номере шоу «Маленький музыкальный кошмар» – «Моцарт-Бонд»

(«Mozart Bond») (2007) [10]. На популярную тему Симфонии № 40 соль минор В. А. Моцарта, исполняемой Игудесманом, накладывается самая известная музыкальная заставка фильма о Джеймсе Бонде «Золотой глаз» («Golden Eye») (1995). Происходит драматургическое сопоставление музыкальных и поведенческих пластов: благодаря активному использованию пантомимы, зрителям становится понятно, что скрипач изумлён, он пытается подстроиться и даже в какой-то момент совсем переключиться на музыкальную лексику «бондианы».

Приём трансформации, изменения тем академического репертуара, приобретающих комический эффект, применяется во втором номере шоу «Маленький музыкальный кошмар» – «Mozart and Now... Mozart (Alla Molto Turka)» («Моцарт и сейчас... Моцарт... (В очень турецком стиле)». Изображая процесс репетиции, пианист останавливает скрипача после первого исполнения начальной темы рондо и просит сыграть её по-новому, более позитивно. Игудесман, придав лицу бодрое выражение, с растянутой на всё лицо улыбкой исполняет основную тему в мажоре. После недолгих размышлений музыканты начинают играть музыкальный текст рондо, постоянно вкрапливая «экзотические» мотивы с хроматизмами и увеличенными секундами, мелизмами, характерными для восточной музыки. Гиперболизация средств создания восточного колорита в интерпретации моцартовского рондо приводит к смеховой реакции слушателей, постоянно сопровождающей запись выступления. В номере «Моцарт будет жить» («Mozart Will Survive», 2013) [11] шоу «Маленький музыкальный кошмар», напротив, популярная эстрадная композиция из репертуара Глории Гейнор, благодаря

включению высокотехнических импровизационных разделов уподобляется концертно-виртуозному стилю сочинений академического репертуара [5, с. 33]. В одном из номеров шоу «Быть Гидоном Кремером» («Being Gidon Kremer») процесс концертного исполнения камерным оркестром шлягеров академической музыки постоянно прерывается командой пульта, находящегося в руке Игудесмана. Тем самым перед слушателями воссоздаётся знакомая ситуация стремительного поискового «сёрфинга» по каналам телевидения, радио, сетям интернета. Подобные приёмы неизменно приводят к усилению комических эффектов в представлении.

Неожиданный эффект имеет применение оригинального технического изобретения для исполнения рахманиновской музыки. В номере 11 шоу «Маленький музыкальный кошмар» пианист наигрывает отрывки из рахманиновского Концерта № 2 для фортепиано с оркестром и объясняет зрителям, что «у Рахманинова были большие руки». Номер так и называется – «Rachmaninov Had Big Hands» (2006) [12]. Игудесман выходит на сцену в шортах и тенниске, помогает Джу, подавая ему длинные дощечки с прикреплёнными на них полукружиями, которые при нажатии на клавиатуру воспроизводят нужные аккордовые комплексы. Великолепное владение артистом мимикой позволяет зрителям насладиться богатой палитрой переживаний музыканта, стремящегося не перепутать и выбрать из заполняющих руки дощечек нужную и вовремя. Исполнение проходит без ошибок, что вызывает бурный восторг зрителей.

Приём неожиданного эффекта применяется также в номере «Маленькая ночная серенада» (фото 1), в котором исполнение Игудесманом моцартовско-

го сочинения сопровождается чередой «кошмарных ситуаций» [8], преследующих незадачливого музыканта: помощник настолько быстро перелистывает ноты, что скрипачу приходится начинать новую музыкальную фразу, не завершив предыдущую; «смычок засосало в пылесос»; в зрительном зале внезапно раздаётся звонок телефона; строй струн скрипки «внезапно расстраивается прямо во время игры». Ошибки музыкантов, по мнению Джу, пробуждают у публики любопытство: «И что теперь? Когда мы слушаем концерт, и у музыкантов что-то не получается, это нас вдохновляет. Наше представление полно ошибок. Это вообще одна сплошная ошибка» [4].



Фото 1. Инструментальный дуэт  
«Игудесман и Джу» (2008)

Театрализация музыкальных номеров, активное использование актёрской игры, насыщенной сценическим движением, репликами, а также элементами «бессловесной театральности» (пантомимой, жестикуляцией, мимикой) свойственна жанру инструментального театра [6, с. 110]. Данный жанр широко распространён в европейской музыке второй половины XX – начала XXI века. Для характеристики представлений дуэта, которые можно отнести к инструментальному театру, музыканты используют термин «скетч»: «Мы, – отмечает Игудесман, –

делаем ставку на театральность, на создание интересной драматургии музыкального скетча» [7].

Постижение концепционного поля сочинений, основанных на приёмах создания комического, пародийного образа, меняет способ восприятия музыкального произведения [2, с. 440]. Феномен комического осознаётся постепенно, в результате сопоставления зрителем/слушателем музыкального и поведенческого драматургических планов произведения. Процесс восприятия является в данном случае не столько результатом вчувствования, сопереживания, сколько рефлексии. Так, музыкальная составляющая коротких сценок-скетчей дуэта «Игудесман и Джу» является лишь частью драматургического целого. Комический эффект создаётся комплексом приёмов и средств, обращённых уже не только к сфере чувственно-эмоционального, но и интеллектуального. Восприя-

тие образуемого в итоге стилистически неоднородного художественного образа, основанного на техниках коллажа, комического, предполагает наличие широкого исторического кругозора слушателя.

Дуэту Игудесмана и Джу удалось продолжить академическую традицию презентации комических образов в музыке и театре, обогатив их «серийной» логикой жанров массовой культуры. Благодаря продуманным сюжетам и разнообразным способам создания комического, они смогли «усилить эвристическую значимость творческих находок, активизировать коммуникативную функцию концертного выступления» [1, с. 40]. Применение музыкантами приёмов театрализации музыкальных композиций, внесения игрового начала в процесс исполнения способствуют выработке особой коммуникативной и имиджевой стратегии, созданию непринуждённой обстановки музицирования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Будагян Р. Р. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве // Музыкаведение. 2016. № 10. С. 36–43.
2. Будагян Р. Р. Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX–XXI веков // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: сб. ст. по мат. междунар. науч. конф. 12–16 апреля 2016 г. / под общ. науч. ред. Я. И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М. А. Казачкова, Е. В. Ключкова. М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2016. С. 438–445.
3. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Становление музыкального направления classical crossover в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 351–370.
4. Карумова М. Пародийно-комедийное шоу «Маленькая кошмарная музыка». URL: <http://zhensovet.com/ut/topic/17144-iadhiaeeei-eiiaaeieeiaa-oeio-iaeaaiueay-eioeiadhiay-iocuea/index.html> (Дата обращения: 18.12.2017).
5. 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.
6. Петренко Е. В. Формирование сценического имиджа эстрадных певцов // Преподаватель XXI век. 2015. № 3-1. С. 108–116.

7. Сулькин О. Мы смеемся не над музыкой, а с помощью музыки. URL: <https://www.golos-ameriki.ru/a/os-igudesman-joo/1815927.html> (Дата обращения: 15.11.2017).
8. Хадучи А. Погружение в собственный кошмар // Российская газета. 2012. 23 апреля. URL: <https://rg.ru/2012/04/23/rbth-muzikanti.html> (Дата обращения: 10.11.2017).
9. Igudesman & Joo. A Little Nightmare Music. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0jiu0RNizU8> (18.11.2017).
10. Igudesman & Joo. Mozart Bond. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=vvlCu1\\_noTc](https://www.youtube.com/watch?v=vvlCu1_noTc) (01.10.2017).
11. Igudesman & Joo. Mozart Will Survive. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RS1-lxD9Cbs> (05.10.2017).
12. Igudesman & Joo. Rachmaninov Had Big Hands. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ifKKlhYF53w> (13.10.2017)

*Об авторах:*

**Зайцева Марина Леонидовна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия им. Маймонида Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

**Будагян Регина Робертовна**, старший преподаватель кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия им. Маймонида Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-4790-1944**, [r.budagyan@mail.ru](mailto:r.budagyan@mail.ru)

**Сушкова-Ирина Янкелика Игоревна**, кандидат культурологии, профессор, директор, Академия им. Маймонида Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-5084-3944**, [yankelika@mail.ru](mailto:yankelika@mail.ru)

 REFERENCES 

1. Budagyan R. R. Problema ispolnitel'skogo stilya v sovremennom skripichnom iskusstve [The Issue of Performing Style in the Contemporary Art of Violin Performance]. *Muzykovedeniye* [Musicology]. 2016. No. 10, pp. 36–43.
2. Budagyan R. R. Sochetanie akademicheskikh i neakademicheskikh traditsiy v skripichnom ispolnitel'stve rubezha XX–XXI vekov [Combination of Academic and Nonacademic Traditions in Violin Performance at the Turn of the 20th and the 21st Centuries]. *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury: sb. st. po mat. mezhdunar. nauch. konf. 12–16 aprelya 2016 g.* [Traditions and Prospects of Art as a Phenomenon of Culture: Compilation of Articles Based on the Materials of the International Scholarly Conference, April 12–16, 2016]. Moscow: Maimonides State Classical Academy, 2016, pp. 438–445.
3. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Stanovlenie muzykal'nogo napravleniya *classical crossover* v sovremennom skripichnom iskusstve [The Formation of the Musical Direction of *Classical Crossover* in The Art of Contemporary Violin Performance]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2018. Vol. 49, pp. 351–370.



4. Karumova M. *Parodiyno-komediynoe shou «Malen'kaya koshmarnaya muzyka»* [The Parody-Comedy show “A Little Nightmare Music”]. URL: <http://zhensovet.com/ut/topic/17144-iadhiaeeei-eiiaaeieeiaa-oeio-iaeaaiueay-eioeiadhiay-iocuea/index.html> (18.12.2017).
5. Meshkova A. 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. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.
6. Petrenko E. V. Formirovanie stsenicheskogo imidzha estradnykh pevtsov [The Formation of the Stage Images of Pop Singers]. *Prepodavatel' XXI vek* [21st Century Teacher]. 2015. No. 3-1, pp. 108–116.
7. Sul'kin O. *My smeemysya ne nad muzykoy, a s pomoshch'yu muzyki* [We are Laughing Not at the Music, but with the Aid of the Music]. URL: <https://www.golos-ameriki.ru/a/os-igudesman-joo/1815927.html> (15.11.2017).
8. Khaduchi A. Pogruzhenie v sobstvennyy koshmar [Immersion into One's Own Nightmare]. *Rossiyskaya gazeta* [Russian Newspaper]. 2012. April, 23. URL: <https://rg.ru/2012/04/23/rbth-muzikanti.html> (10.11.2017).
9. Igudesman & Joo. *A Little Nightmare Music*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0jiu0RNizU8> (18.11.2017).
10. Igudesman & Joo. *MozartBond*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=vvlCu1\\_noTc](https://www.youtube.com/watch?v=vvlCu1_noTc) (01.10.2017).
11. Igudesman & Joo. *Mozart Will Survive*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RS1-lxD9Cbs> (05.10.2017).
12. Igudesman & Joo. *Rachmaninov Had Big Hands*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ifKKlhYF53w> (13.10.2017).

#### About the authors:

**Marina L. Zaitseva**, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy of The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)

**Regina R. Budagyan**, Senior Faculty Member at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy of The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-4790-1944**, [r.budagyan@mail.ru](mailto:r.budagyan@mail.ru)

**Yankelika I. Sushkova-Irina**, Ph.D. (Culturology), Professor, Director, Maimonides Academy of The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-5084-3944**, [yankelika@mail.ru](mailto:yankelika@mail.ru)





**Н. Л. СОКОЛЬВЯК**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки  
г. Магнитогорск, Россия*

*ORCID: 0000-0001-9391-4474, natnet2008@mail.ru*

## **Об алеаторике исполнительского процесса в «Антифонах» Сергея Слонимского**

Статья посвящена струнному квартету Сергея Слонимского «Антифоны» – ярчайшему образцу жанра последней трети XX столетия, обладающему уникальной квартетной фоносферой. Это сочинение положило начало поискам современных отечественных композиторов в русле обновления звучания классического ансамбля, его трактовки как единого тембра с богатейшими колористическими возможностями. Оригинальная концепция опуса, заключённая в сопоставлении звучания во времени и пространстве, воплощается посредством авангардных средств музыкального языка, где существенное место отводится алеаторике. Элемент случайности является важной частью художественного замысла «Антифонов» не только на уровне создания музыкального произведения, но и на этапе его исполнительской реализации. С позиции алеаторики исполнительского процесса автором статьи рассматриваются различные параметры музыкального языка, которые по указанию композитора устанавливаются участниками квартета, а также те компоненты, что относятся к исполнительскому арсеналу: перемещение музыкантов по сцене, интонирование как средство художественной выразительности, организация квантовой ритмики, отдельные приёмы игры и способы звукоизвлечения. С их помощью создаются антифонные звучания квартетного ансамбля с широчайшим спектром сонорных красок и яркими колористическими эффектами, достигается впечатление живой, перманентно меняющейся музыкальной ткани и полной свободы происходящего на сцене. Автор статьи констатирует, что благодаря алеаторике исполнения, присутствующей в «Антифонах», музыканты квартета выступают своего рода соавторами сочинения, каждый раз во время игры создавая его новый вариант. Такого рода акт сотворчества композитора и исполнителей выступает подтверждением того, что музыкальное произведение – это живая материя, способная к множественности исполнительских прочтений.

Ключевые слова: Сергей Слонимский, «Антифоны», струнный квартет, алеаторика, исполнительский процесс, инструментальное исполнительство.

*Для цитирования:* Сокольвяк Н. Л. Об алеаторике исполнительского процесса в «Антифонах» Сергея Слонимского // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 139–146. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.139-146.

NATALIA L. SOKOLVYAK

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)*

*Magnitogorsk, Russia*

*ORCID: 0000-0001-9391-4474, natnet2008@mail.ru*

## About the Aleatory Technique in the Performing Process in Sergei Slonimsky's *Antiphons*

The article is devoted to Sergei Slonimsky's string quartet *Antiphons* – one of the brightest examples of this genre of the last third of the 20th century, which possesses a unique string quartet phonosphere. This composition has paved the way for the search of modern Russian composers in the direction of reinvention of the sound of this classical musical ensemble, its characterization as a single timbre endowed with rich coloristic possibilities. The original concept of this work, implicated by the contrast of sound in time and space inherent in it, is artistically manifested by means of avant-garde stylistic traits of musical language, where a substantial position is endowed to the aleatory technique. The element of chance is an important part of the artistic design of *Antiphons*, not only on the level of the creation of a musical composition, but also at the stage of its realization in performance. From the standpoint of the aleatory element of the performing process, the author examines various parameters of the musical language, which are established by each of the performers of the string quartet, according to the composer's instructions, as well as those components which pertain to the performers' range of techniques: the musicians moving around on stage, intonating as a means of artistic expression, the organization of quantal rhythm, as well as individual playing techniques and methods of sound production. They are conducive to creating the antiphonic sounds of the string quartet ensemble endowed with a wide range of sonorous colors and bright coloristic effects, which creates the impression of a living, permanently changing musical fabric and total freedom of the performing process taking place on the stage. As a result, the author of the article asserts that due to the aleatory technique of the performance present in the *Antiphons*, the musicians in the string quartet act as sort of co-authors of the composition, each time creating a new version of it during every performance of it. This variety of act of collaboration between the composer and the performers presents a confirmation of the fact that the musical composition is living material capable of a multitude of performance interpretations.

**Keywords:** Sergei Slonimsky, *Antiphons*, string quartet, aleatory technique, the process of performance, instrumental performance.

*For citation:* Sokolvyak Natalia L. About the Aleatory Technique in the Performing Process in Sergei Slonimsky's *Antiphons*. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 139–146. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.139-146.

*Артисты, исполнители – это волшебники для нас, авторов,  
это наши творческие друзья.  
Без них наша музыка не живёт...*  
Сергей Слонимский<sup>1</sup>

Струнный квартет «Антифоны», написанный в 1968 году, занимает особое место как в творчестве Сергея Слонимского, так и в истории отечественного смычкового квартета последней трети XX – начала XXI столетий. Подобно другим ранним опусам композитора, это авангардное сочинение не было принято большинством официального профессионального сообщества Союза композиторов СССР и на протяжении ряда лет не издавалось и не исполнялось. Несмотря на это, «Антифоны» по рекомендации польского композитора Витольда Лютославского практически сразу вошли в репертуар зарубежных исполнителей и в 1970-е годы довольно часто звучали на западных концертных площадках. В то же время Эдисон Денисов восторженно отзывался о квартете в письме к Сергею Слонимскому: «Дело здесь не в оригинальности общей идеи, а в том, что это – просто *очень* [курсив автора. – Н. С.] хорошая музыка» [9, с. 114]. В нашей стране опус был опубликован только в 1983 году и с тех пор, как свидетельствует сам С. Слонимский, «будто назло авторитетам многократно исполнялся в России, США, Англии, Франции и до сих пор охотно и без проблем играется молодыми струнниками» [7, с. 8].

Самобытная художественная концепция «Антифонов», наряду с неординарным её воплощением, привлекает внимание и крупнейших отечественных музыковедов. Так, Валентина Холопова отнесла квартет к числу лучших сочи-

нений композитора, как «новаторское и глубоко русское» [8, с. 25].

«Антифоны» – программное сочинение с конкретной музыкально-поэтической образностью, которая, по признанию Слонимского, связана с мелодикой древнеиудейского псалма Давида «Он был презрен и отвержен людьми» и идеей сопоставления звучания во времени и пространстве [7, с. 13]. Появившись, по словам Е. Долинской, в исключительно плодотворный для композитора период (1960-х – начала 1970-х годов), опус ознаменовал его индивидуальный голос, в котором «многовековая специфика каждого жанра преломлялась с учётом современных музыкальных тенденций...» [2, с. 45]. С помощью новых средств музыкального языка, прежде всего алеаторики, Слонимский создаёт некое инструментально-театральное действо с уникальной квартетной фоносферой, новаторски используя при этом возможности исполнительского ресурса традиционного смычкового ансамбля. Алеаторика в «Антифонах» становится частью художественного замысла сочинения, а фактор случайности оказывается доминирующим в процессе его исполнения.

Алеаторика в музыке, по определению Ц. Когоутека, – это «техника композиции, при которой определённая часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию) подчинена более или менее управляемой случайности. Этим достигается, помимо всего, большая свобода

<sup>1</sup> «Сергей Слонимский – собеседник» [6, с. 5].



в творчестве композитора и исполнителя...» [3, с. 236]. Вместе с тем он разделяет «алеаторику творческого процесса» и «исполнительскую алеаторику» как допускающих воздействие фактора случайности на процесс создания или исполнения музыкального произведения [там же, с. 241].

По мнению Т. Курегян, алеаторика в различных её проявлениях вообще является неотъемлемой составляющей искусства, в том числе и исполнительского: «Искусство не может без неё – как воздух, ему нужна непредсказуемость» [4, с. 424].

Известно, что отдельные элементы случайности характерны для исполнения произведений разных эпох и направлений. Так, в европейской музыке эпохи барокко широко применялся цифрованный бас, который давал исполнителю возможность выбора сопровождения ведущего голоса. Ярким примером алеаторики предстают также нефиксированные в нотной записи каденции солиста в инструментальных концертах, распространённые в эпоху классицизма и романтизма. Вариативность исполнения является особенностью фольклорной музыки по причине отсутствия в ней строгой фиксации музыкального текста.

Кроме того, само по себе исполнительское искусство как вид музыкальной деятельности подразумевает некоторую степень свободы интерпретатора [5], в то время как сам процесс исполнения музыкального произведения, независимо от жанра и времени его создания, алеаторичен, поскольку не может быть абсолютно предопределён во всех его технических и художественных нюансах. Об этом свидетельствуют и многовариантность исполнительского интонирования как средства художественной выразительности, и определённая сво-

бода воспроизведения исполнителями агогических, динамических и артикуляционных оттенков, и наконец, непредсказуемость игровых ситуаций во время концертного выступления.

Уникальным образцом с точки зрения алеаторики исполнительского процесса выступают «Антифоны», где реализация композиторских намерений во многом отводится на усмотрение исполнителя. Прежде всего, автор предоставляет исполнителям возможность выбора ряда *ключевых* параметров звукового материала. Темп, динамика и ритм на протяжении большей части сочинения по указанию композитора устанавливаются самими исполнителями. Вместе с тем непредсказуемость звукового результата усиливается сугубо исполнительскими компонентами: импровизационным характером воспроизведения *квантовой ритмики* (термин С. Слонимского [7]), звуковысотной относительностью при игре микрохроматических интервалов, а также исключением традиционно статического рассаживания участников квартетного ансамбля и их постоянным перемещением по сцене.

Движение музыкантов во время исполнения Слонимский применяет для достижения антифонных звучностей и диалогов инструментов, в том числе и с точки зрения их визуального взаимодействия. Несмотря на отдельные авторские рекомендации относительно местоположения участников ансамбля, траектория и скорость их перемещения во время исполнения во многом носят случайный характер и зависят от ряда обстоятельств: размера концертной площадки, особенностей её интерьера и акустических свойств. Исходя из этого, музыканты квартета предварительно создают некий общий план своих действий, контролируя его выполнение с помощью

игры каждого из них по партитуре, заранее распределив её отдельные части в различных местах концертного зала. Таким образом создаётся впечатление полной свободы происходящего на сцене перфоманса, а в его звуковом воплощении достигается некий стереоэффект живой, перманентно меняющейся музыкальной ткани.

Алеаторика исполнительского процесса «Антифонов» заключена также в специфике их интонационного наполнения, состоящего преимущественно из микрохроматических интервалов:  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{3}{4}$  тона. Обострённая выразительность мелодики требует от квартетистов гибкого подхода к интонированию как при игре отдельных монологов инструментов, так и при исполнении аккордов-кластеров всем ансамблем. Слонимский вспоминает, как Арам Хачатурян после ознакомления с партитурой «Антифонов» утверждал, что «четверть тона на струнном инструменте не сыграть сколько-нибудь точно...» [7, с. 8]. Действительно, с одной стороны, это связано с нетемперированной природой строя струнно-смычковых инструментов, предполагающей весьма приблизительное соотношение звуков по высоте. С другой – четвертиновым интонированием, зависящим от индивидуальной (зонной) природы человеческого слуха, что подчёркивается ансамблевой спецификой: игрой микрохроматических интервалов одновременно всеми исполнителями квартета. Однако с точки зрения художественного результата, такого рода неопределённость исполнительского интонирования с тончайшими звуковысотными градациями приводит к уникальным, неповторимым и непредсказуемым сонорным квартетным краскам.

Ещё одним параметром музыкального языка в «Антифонах», основанным ис-

ключительно на алеаторике исполнения, является квантовая ритмика. По словам Слонимского, «это длительности относительной, а не абсолютной, не кратной, не мензуральной соотносимости, реализуемые исполнителем каждой партии по принципу “чуть-чуть”... В квантовой ритмике воля и стихийная интуиция исполнителя импровизационно определяет и изменяет детали ритмического рисунка» [там же, с. 9].

С одной стороны, квантовая ритмика, нивелируя традиционный метр с его чётким соотношением слабых и сильных долей, открывает перед исполнителями квартета широкие возможности в плане индивидуальных решений агогических отклонений. С другой – отсутствие в квартете привычной ритмической организации и, как следствие, утрата устойчивого метра для исполнителей оказывается существенной проблемой при игре в ансамбле. В связи с этим композитор изнутри делит квартет на две пары: первая скрипка – альт, вторая скрипка – виолончель, соответствующим образом обозначая это на страницах партитуры и нередко наделяя их партии схожими ритмическими фигурами и близкими интонационными оборотами. Тем самым особо подчёркиваются диалоги инструментов квартета, которые звучат как бы в двух параллельных плоскостях: между отдельными голосами ансамбля и попарно внутри него.

Между тем в «Антифонах» Слонимский применяет приёмы игры и способы звукозвращения, в процессе исполнения которых элемент случайности играет основополагающую роль. К таковым относятся импровизационные колористические приёмы – *glissando u tremolo*. Первый подразумевает плавное скольжение от одного звука к другому, в то время как его ключевые компоненты, –

скорость движения пальцев левой руки по грифу, интонационный рельеф, высота начального и итогового тона, наряду с направлением скольжения, – в опусе по указанию автора полностью отдаются «на откуп» исполнителям. В результате на страницах партитуры вместо традиционных обозначений *glissando* присутствуют лишь извилистые линии, примерно ориентирующие исполнителей, тем самым предоставляя им абсолютную свободу в звуковом воплощении этого приёма. Неопределённость исполнения *tremolo* – разновидности мелизма, который, по словам Ц. Когоутека, уже содержит в себе «зародыши алеаторики» [3, с. 238], усиливается сочетанием с произвольными тонами или двойными нотами и различными неспецифическими способами воспроизведения: игрой на подставке, за подставкой, на подгрифнике. В результате квартетному звучанию придают оригинальные краски, достигаются яркие колористические эффекты.

Несмотря на то, что «Антифоны» были написаны более пятидесяти лет назад, они и сегодня остаются авангардным образцам квартетного жанра. Во-первых, в них положено начало исканиям нового звучания классического ансамбля, его трактовки как единого тембра с богатейшими колористическими возможностями, получившее про-

должение в квартетном творчестве ряда крупных отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI столетий. Как позднее признался А. Шнитке, размышляя о смычковом квартете: «Для меня тут всегда встаёт вопрос: это как бы один человек, это одна мысль, или много, параллельно высказываемых и спорящих друг с другом мыслей... Может, в итоге получалось, что это квартет четырёх однотипных натур, это ансамбль не четырёх спорящих голосов, а ансамбль по-разному, но едино мыслящих инструментов» [1, с. 85]. Во-вторых, композитор существенно расширил орбиту исполнительских возможностей, вовлекая в неё те, что традиционно относились к композиторскому арсеналу, а также изобретая и применяя неспецифические приёмы игры и способы звукоизвлечения. В третьих, «Антифоны» уникальны и с точки зрения квартетного исполнительства. Благодаря свободе, которую композитор предоставляет музыкантам, они выступают своего рода соавторами сочинения, создавая каждый раз во время игры его новый вариант. Такого рода акт сотворчества композитора и исполнителей убедительно подтверждает, что текст музыкального произведения – это живая материя, способная к многовариантности исполнительских прочтений.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альфреду Шнитке посвящается: к 65-летию со дня рождения / сост. В. Горлинский, Е. Долинская, А. Казурова. М., 1999. Вып. 1. 198 с.
2. Долинская Е. Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2018. 360 с.
3. Когоутек Ц. Алеаторика и музыка тембров // Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 236–254.
4. Кюрегян Т. С. Алеаторика // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 412–430.



5. Переверзева М. В. Алеаторные формы и традиционные принципы организации // *Philharmonica: International Music Journal*. 2018. № 2. С. 1–17.
6. Сергей Слонимский – собеседник / ред.-сост. Е. Б. Долинская. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2015. 196 с.
7. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки (заметки композитора). СПб.: Композитор, 2014. 16 с.
8. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М.: Московская консерватория, 2015. 226 с.
9. Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962–1986) / публ. Е. Купровской и Р. Слонимской. СПб.: Композитор, 2017. 180 с.
10. Clarke D. Defining Twentieth – and Twenty-First-Century Music // *Twentieth-Century Music: Cambridge University Press*. Vol. 14, Issue 3, October 2017, pp. 411–462.
11. Cope D. *New Directions in Music*. 7th ed. Long Grove: Waveland Press, 2000. 259 p.
12. Davidson Jane W., Good James M. M. Social and Musical Coordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study // *Psychology of Music*. New York, October 2002, pp. 186–201.
13. Leong D. Experience and Meaning in Music Performance // *Journal of Music Theory: Duke University Press*. 2015. No. 59 (2), pp. 321–332.
14. Simms B. R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.

*Об авторе:*

**Сокольвяк Наталья Леонидовна**, ректор, кандидат искусствоведения, доцент, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9391-4474**, [natnet2008@mail.ru](mailto:natnet2008@mail.ru)

## REFERENCES

1. *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: k 65-letiyu so dnya rozhdeniya* [Dedicated to Alfred Schnittke: Towards the 65th Anniversary of his Birth]. Comp. by V. Gorlinskiy, E. Dolinskaya, A. Kazurova. Moscow, 1999. Issue 1. 198 p.
2. Dolinskaya E. B. *Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo* [The Musical Galaxy of Sergey Slonimsky]. St. Petersburg: Kompozitor, 2018. 360 p.
3. Kogoutek Ts. Aleatorika i muzyka tembrov [Kohoutek Ctirad. The Aleatory Technique and the Music of Timbres]. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of Composition in 20th Century Music]. Moscow: Muzyka, 1976, pp. 236–254.
4. Kyuregyan T. S. Aleatorika [The Aleatory Technique]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie* [Theory of Modern Composition: Textbook]. Ed. by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 412–430.
5. Pereverzeva M. V. Aleatornye formy i traditsionnye printsipy organizatsii [Aleatory Forms and Traditional Principles of Organization]. *Philharmonica: International Music Journal*. 2018. No. 2, pp. 1–17.
6. *Sergey Slonimskiy – sobesednik* [Sergei Slonimsky – Interlocutor]. Ed. by E. B. Dolinskaya. 2nd Edition, Revised and Enlarged. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. 196 p.



7. Slonimskiy S. M. *Razdum'ya o tret'em avangarde i putyakh sovremennoy muzyki (zametki kompozitora)* [Reflections on the Third Avant-garde and the Paths of Modern Music (Composer Notes)]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 16 p.
8. Kholopova V. N. *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian Academic Music of the Last Third of 20th Century and the Beginning of the 21st Century (Genres and Styles)]. Moscow, 2015. 226 p.
9. *Edison Denisov i Sergey Slonimskiy: perepiska (1962–1986)* [Edison Denisov and Sergei Slonimsky: Correspondence (1962 to 1986)]. Publication by E. Kuprovskaya and R. Slonimskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2017. 180 p.
10. Clarke D. Defining Twentieth – and Twenty-First-Century Music. *Twentieth-Century Music: Cambridge University Press*. Vol. 14, Issue 3, October 2017, pp. 411–462.
11. Cope D. *New Directions in Music*. 7th ed. Long Grove: Waveland Press, 2000. 259 p.
12. Davidson Jane W., Good James M. M. Social and Musical Coordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. *Psychology of Music*. New York, October 2002, pp. 186–201.
13. Leong D. Experience and Meaning in Music Performance. *Journal of Music Theory: Duke University Press*. 2015. No. 59 (2), pp. 321–332.
14. Simms B. R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.

*About the author:*

**Natalia L. Sokolvyak**, Rector, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-9391-4474**, natnet2008@mail.ru



**А. В. ЛИМИТОВСКАЯ***Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки  
г. Магнитогорск, Россия**ORCID: 0000-0001-6389-5567, limitovskaya70@gmail.com***«Море» Клода Дебюсси:  
темброакустический образ водной стихии**

Среди характеристик звука, влияющих на процессы слухового восприятия, важнейшей является тембр. Присущий любому акустическому феномену физического мира, он не только определяет его специфическую индивидуальную окраску, но и обладая имманентным свойством обобщать и концентрировать фундаментальные черты объектов и явлений живой и неживой природы, формирует на их основе целостный слуховой образ. Названная способность тембра раздвигает границы традиционного представления о нём как исключительно о качественной характеристике конкретного музыкального инструмента или голоса. Она широко используется в программной инструментальной музыке для художественного воплощения окружающего человека природного мира.

В этой связи особый интерес представляет анализ тембровых компонентов, участвующих в музыкально-художественном отображении звукового облика моря Клодом Дебюсси. Отправной точкой исследования автор избирает методологию искусствоведения, психологии восприятия и музыкальной акустики. Главным акцентом в процессе анализа становится выявление приёмов воссоздания совокупности характерных акустических сигналов спокойного моря в первой части симфонического триптиха «Море». Автор приходит к выводу о доминирующей роли тембра при формировании в восприятии человека целостного художественного образа, сходного по своим физическим характеристикам с природным аналогом.

**Ключевые слова:** Клод Дебюсси, тембр, образ моря, музыкальная акустика, музыкально-художественное воссоздание.

*Для цитирования:* Лимитовская А. В. «Море» Клода Дебюсси: темброакустический образ водной стихии // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 147–154.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.147-154.

**ANNA V. LIMITOVSKAYA***Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia**ORCID: 0000-0001-6389-5567, limitovskaya70@gmail.com***Claude Debussy's *La Mer*:  
The Timbral-Acoustical Image of the Aquatic Element**

Among the characterizations of sound exerting influence on the processes of sonic perception, timbre presents itself as the most important. Intrinsic to any of the acoustic phenomena of the physical world, it not only determines its specific individual coloration, but also, endowed with the immanent property of generalizing and concentrating the fundamental traits of the objects and

phenomena of animate and inanimate nature, forms integral auditory image on their basis. The designated capability of the timbre expands the boundaries of the traditional perception about it as exclusively about a qualified characteristic feature of a concrete musical instrument or voice. It is widely used in programmatic instrumental music for artistic manifestation of the natural world surrounding man.

In this connection special interest is aroused by analysis of timbral components involved in the musical-artistic depiction of the sound image of the sea by Claude Debussy. The author chooses a methodology of art studies, psychology of perception and musical acoustics as her point of departure. The main accent in the process of analysis is the disclosure of techniques of the recreation of the aggregate of the characteristic acoustic signals of the calm sea in the first movement of the symphonic triptych *La Mer*. The author comes to the conclusion about the dominating role of timbre in the formation in human perception of an integral artistic image, similar to its natural analogy in its physical characteristics.

**Keywords:** Claude Debussy, timbre, image of the sea, musical acoustics, musical-artistic reconstruction.

*For citation:* Limitovskaya Anna V. Claude Debussy's *La Mer*: The Timbral-Acoustical Image of the Aquatic Element. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 147–154. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.147-154.

Среди многочисленных явлений природы, существующих в окружающем мире, море является одним из уникальных феноменов. Его разнообразные состояния с древнейших времён вызывают у человека богатую палитру эмоциональных переживаний и впечатлений. Их возникновение во многом связано с воздействием совокупности звуков, образующих неповторимый акустический облик. Он отображается в восприятии как целостный слуховой образ, уникальность которого определяется, прежде всего, физическими характеристиками звуковых волн<sup>1</sup>, а также особенностями их зарождения, распространения и угасания в окружающей среде<sup>2</sup>. Совокупность названных свойств и процессов формирует обобщённую темброакустическую модель<sup>3</sup> (в дальнейшем применяется сокращение ТМ) моря. Синтезируя его акустические особенности и индивидуальные черты, ТМ отражает сущностные свойства это-

го природного феномена. Как «совокупность объёмных и необъёмных (по качеству спектра) звуков, обуславливающая плотность звукового потока и формирующая парадигму звукового целого» (Л. А. Мнацаканян<sup>4</sup>), ТМ способна не только «хранить» и передавать особенности реального явления окружающего мира. Она концентрирует наиболее общие черты звучания спокойного моря и собирает их в целостный образ. Благодаря названной особенности, становится возможным, по нашему мнению, через ТМ воплощение этого образа в музыкальном произведении.

В мировой художественной культуре море является одним из наиболее ярких и значимых объектов<sup>5</sup> и, как следствие, привлекательным для творца и исследователя. Современное музыкознание на сегодняшний момент располагает рядом работ, в которых в том или ином контексте анализируется его художественное отображение.

В числе наиболее созвучных тематике настоящего исследования назовём статьи Э. Р. Ибраимовой [3] и Н. Постоловской [8]. В них анализируются определённые интонационные и ритмические формулы, чередование или контрапунктическое сочетание которых создаёт образ динамичной морской стихии. При этом богатейший темброво-выразительный потенциал анализируемых *сочинений* остаётся за периметром внимания учёных. А между тем он играет существенную роль в воплощении образа моря. «Политембровость» оркестровой партитуры и богатые «исполнительские палитры» (В. Э. Девуцкий<sup>6</sup>) входящих в неё инструментов позволяют решать «актуальные творческие задачи по воссозданию образов реального мира» [9, с. 169], давая возможность музыкально-художественной реконструкции ТМ природного феномена. Её целостность и обобщённость, а также подобие существующим в окружающем мире аналогам приводят к чрезвычайно широкому спектру влияния на эмоциональную сферу человека.

В статье рассматриваются приёмы и способы музыкально-художественного воссоздания ТМ моря в одноимённом симфоническом триптихе Клода Дебюсси. При этом аналитический ракурс фокусируется на первой части – «Море от зари до полудня», партитура которой обладает богатейшими тембровыми красками. Обозначим наиболее существенные подходы композитора<sup>7</sup> к выбору инструментов, их тембрового сочетания, приёмов звукоизвлечения и звуковедения на пути формирования художественного образа моря.

В музыке Дебюсси воспроизводит практически все физические параметры «натуральной» ТМ моря. Море никогда не молчит. Его «голос» – непрерывный и

постоянный – образует уникальный звуковой континуум, особенности которого филигранно воплощены композитором.

С первых же звуков слушатель погружается в атмосферу медитации и покоя. Этому во многом способствует «материализованная» музыкальными средствами обобщённая ТМ спокойного моря. Её отличительными особенностями являются характерный для природного феномена низкочастотный «розовый шум»<sup>8</sup>, а также разрежённость, возникающая благодаря преобладанию в акустическом спектре необъёмных звуков. Отсутствие препятствий над поверхностью моря практически снимает реверберацию, что позволяет звукам распространяться на далёкие расстояния и рассеиваться. Под воздействием природной ТМ моря у человека актуализируется ряд позитивных ощущений как физиологического, так и психоэмоционального свойства. Подобный чувственный комплекс вызывает и музыка «Моря» Дебюсси. Её характерной чертой является *живописная* образность, которую, по словам А. Ф. Лосева, отличает «самодовлеюще-созерцательный характер», поскольку она становится предметом любования и, потому, длительного погружения в определённое состояние [5, с. 35].

В естественных условиях пространственная перспектива, доминирующая в ТМ спокойного моря, формирует в восприятии человека представления о безбрежности, бескрайности морского простора. В музыке Дебюсси она моделируется особыми способами оркестрового письма, «растущими» переднюю границу звука. Так, важный для создания «звучащей тишины» моря «розовый шум» в начале поэмы передаётся совокупностью тремолирования струнных с сурдиной в сочетании с литаврами



в динамическом диапазоне от *ppp* до *p*. Обращает на себя внимание характерная для Дебюсси тонкая градуировка оттенков звучания музыкальных инструментов с тщательно выписанными колебаниями громкости. Подобная картинная имитация рокота морского прибоя вызывает прямую аналогию с природным феноменом. Отобразив в музыке один из главных компонентов акустического облика спокойного моря, композитор применяет мягкую атаку у инструментов, обладающих и без того достаточно пологим фронтом становления звука. Подобная техника письма вызывает у слушателя впечатление, что он появляется из ниоткуда и исчезает в никуда. Применение такого приёма создаёт в восприятии человека идеальные условия для формирования эффекта континуализации звуковой ткани, сближающего «натуральную» ТМ с её художественным воплощением в «Море» Дебюсси<sup>9</sup>.

Не менее важен возникающий в музыке французского композитора зримый эффект «материализации» звучности. Он достигается использованием во вступительном разделе определённого тембрового микста, основанного на постепенном включении инструментов с более крутым фронтом атаки. Так, «шуршащее» оркестровое *pianissimo* диапазоном в пять октав, имитирующее пробуждение моря, вырастает из тремоло литавр в сочетании с партией контрабасов на тоне *си* малой октавы. Это лаконичное художественное средство вызывает у человека ощущение пространственной глубины<sup>10</sup>. В качестве значимого компонента при формировании слухового образа моря в состоянии покоя выступает последовательная активизация различных обертоновых «красок» с помощью противоположных исполнительских приёмов у инструментов одной оркестровой группы. К примеру,

в *divisi* контрабасов (т. 1–5) поочерёдно используются контрастные штрихи: первый тянет звук смычком на протяжении пяти тактов, а второй (на первую и третью доли) извлекает его *pizzicato*. Подобное сочетание различного исполнения тонов одной высоты у однотембровых инструментов встречается параллельно и в партии арф, что формирует ощущение заложенного в статике движения. Тщательная работа композитора с темброво-фактурными нюансами оживляет музыкальную ткань и насыщает её красочными полутонами. Описанный выше приём относится к числу важных колористических средств динамизации в музыке Дебюсси достаточно статичной ТМ спокойного моря.

Однако не менее, а возможно, и более значимым является создание в «Море от зари до полудня» акустического эффекта *объёма* водной массы. Основным фактурным решением, формирующим это впечатление, становится использование на протяжении всей части *divisi* оркестровых партий. К примеру, партии альтов и виолончелей (в т. 3–5) изложены в октаву, что обеспечивает дополнительные обертоновые краски при интонационном единстве их мелодических линий. Кроме того, укажем на детально выписанные у виолончелей (партия в объёме большой секунды!) штриховые и динамические нюансы, подчинённые той же цели.

В «Море» Дебюсси прослеживаются и другие приёмы, выдвигающие на авансцену восприятия тембр и его более сложные формы бытия. Прежде всего, это особенности оркестровки и специфика звукоизвлечения на инструментах. К числу наиболее значимых отнесём ограниченное применение медных духовых. Для создания общего акварельного колорита в качестве ведущего тембра французский композитор использует

открытый звук валторны, обладающей из всей «меди» самым мягким тембром. Труба у Дебюсси играет только с использованием сурдины и только в нижнем регистре для создания эффекта мягкости. Что касается низких инструментов медной духовой группы, способных издавать близкие к «голосу моря»<sup>11</sup> инфразвуки, то они применяются композитором крайне редко, как деликатная краска *quasi*-импрессионистского художественно-живописного образа. Необходимо подчеркнуть и особую роль в музыкально-художественном отображении ТМ спокойного моря в первой части «трёх симфонических эскизов» ударных инструментов мембранного типа, имеющих мягкую атаку с пологим фронтом и длительной фазой угасания, а также применение струнных инструментов с сурдиной. Так, при помощи фактурно-динамических и тембровых компонентов реконструируется ТМ моря, которая максимально приближена по своим физико-акустическим и эмоционально-выразительным характеристикам к своему естественному прообразу. При этом, как пишет Р. И. Куницкая, «в развитии вибрирующей звуковой фактуры Дебюсси как бы осуществляется “самовыдвижение” окружающей природы, музыкальное течение становится тождественным течению природы, движению времени» [4, с. 65].

Резюмируя изложенное, отметим, что при воплощении образа моря Дебюсси, сознательно или интуитивно, воссоздаёт его «натуральную» темброакустическую модель (ТМ). В процессе интеграции её компонентов складывается целостный художественный образ, при формировании которого важен выбор композитором инструментальных тембров и их сочетаний, а также использование разнообразных приёмов работы со звуком, пробуждающим его внутреннюю жизнь. Среди них выделим тщательную проработку атаки и угасания, а также максимально высвеченную стационарную фазу звука. При этом слуховой образ, возникающий под влиянием сконструированной специфическими музыкальными средствами ТМ, узнаваем, поскольку сходен со своим природным аналогом. Вместе с тем содержание музыки Дебюсси не ограничивается воплощением обобщённого образа моря. В музыке отчётливо выражается личное благоговейное отношение композитора к могучей стихии, обладающей необычайной переменчивостью состояний. И поскольку образ моря нашёл своё отражение не только в музыке французского композитора, представляется интересным и перспективным в дальнейших исследованиях проследить особенности его художественного воплощения в музыкальной «маринистике» разных стилей и направлений.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В их числе – частота и интенсивность колебаний, а также форма и спектральный состав.

<sup>2</sup> Значимость названных процессов при восприятии тембра подчёркивают современные исследования в области музыкальной психологии [10; 12].

<sup>3</sup> Модéль (фр. *modèle*, от лат. *modulus* – мера, аналог, образец) – упрощённый вариант реального устройства и/или протекающих в нём процессов.

<sup>4</sup> См.: [6, с. 5].

<sup>5</sup> В музыкальном искусстве оркестровая маринистика представлена целым рядом ин-

струментальных сочинений: «Морская тишь и Счастливое плавание» Ф. Мендельсона, «Буря» П. И. Чайковского, морские эпизоды из опер «Сказка о царе Салтане» и «Садко», а также из симфонической сюиты «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, «Сирены» К. Дебюсси и Р. М. Глиэра, «Море» К. Дебюсси, А. К. Глазунова, М. К. Чюрлёниса.

<sup>6</sup> См.: [2, с. 26].

<sup>7</sup> По мнению французского пианиста Пьера-Лорана Эмара, в своих произведениях Дебюсси находил исключительные творческие способы создания акустических ситуаций [13].

<sup>8</sup> «Розовый шум» – физический феномен, особенностью которого является нарушение равномерности распределения звуковых колебаний по частотам спектра. Его благотворное влияние на человека во многом обусловлено тождественностью акустики моря и биоакустики человека: частотный спектр «розового шума» учёные обнаруживают в ритмах сердцебиения и энцефалограммах человеческого мозга [7, с. 17–19].

<sup>9</sup> Сходный приём встречается в «Море от зари до полудня» перед средним эпизодом

*B dur* (ц. 8), а также после экспрессивного *solo* виолончелей (ц. 9).

<sup>10</sup> Как известно из элементарной физики, глубина моря определяется скоростью, с которой звук эхолота доходит до дна. Совершенно очевидно, что чем больше глубина, тем больше времени требуется отражённому от поверхности дна звуку, чтобы вернуться на поверхность. В данном случае звук возникает медленно и сначала практически не различается слухом, чему способствует сочетание тембров. Контрабас при мягкой атаке имеет весьма пологий фронт спектральной огибающей, а литавры характеризуются длительным временем затухания несимметричных форм колебаний (до 2 с – при снижении уровня на 60 дБ) [1, с. 348]. Таким образом, «глубина моря» Дебюсси слушателю представляется значительной, ибо низкие и тихие звуки медленно достигают органов слуха.

<sup>11</sup> «Голос моря» формируется движением ветра над поверхностью волн. Феномен появления низкочастотных колебаний при усилении ветра над морем был открыт в 1934 году советским гидрофизиком В. В. Шулейкиным.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Девуцкий В. Э. Эмоциональная палитра музыки как семантическая система // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 16–28. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.
3. Ибраимова Э. Р. «Сирены» Р. М. Глиэра в контексте русской музыкальной маринистики // Київське музикознавство. 2016. Вып. 52. С. 134–149.
4. Куницкая Р. И. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. М.: Музыка, 1982. 88 с.
5. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / отв. ред. А. Н. Иезуитов. М., 1982. С. 31–66.
6. Мнацаканян Л. А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: дис. ... канд. искусствоведения. Краснодар, 2014. 233 с.
7. Николс У. Ближе к воде. Удивительные факты о том, как вода может изменить вашу жизнь / пер. с англ. О. Медведь. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. 288 с.

8. Постоловская Н. «Буря» П. И. Чайковского как одна из первых марин в русской музыке // Київське музикознавство. 2011. Вып. 39. С. 74–80.
9. Рыбинцева Г. В. Структура симфонического оркестра в контексте миропонимания XVIII – начала XIX столетий // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 164–170. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.
10. Bowman C., Yamaguchi T. Perceiving Categorical Emotion in Sound: The Role of Timbre. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. Advance online publication. 2015. December, 21. URL: <http://dx.doi.org/10.1037/pmu0000105> (25.12.2018).
11. Kieffer A. The Debussyist Ear: Listening, Representation, and French Musical Modernism // *Nineteenth Century Music*. 2015. Vol. 39, Issue 1, pp. 56–79. DOI: 10.1525/ncm.2015.39.1.56.
12. McAdams S., Giordano B. L. The Perception of Musical Timbre // *Oxford Handbook of Music Psychology* / Ed. by S. Hallam, I. Cross, M. Thaut. New York, 2009, pp. 72–80.
13. Norris G. Debussi: Playing with Colour. 2015. January, 1. URL: <https://www.gramophone.co.uk/feature/debussy-playing-with-colour> (08.01.2018).

*Об авторе:*

**Лимитовская Анна Валентиновна**, аспирантка кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6389-5567**, [limitovskaya70@gmail.com](mailto:limitovskaya70@gmail.com)

## REFERENCES

1. Aldoshina I. A., Pritts R. *Muzykal'naya akustika: uchebnik* [Musical Acoustics: A Textbook]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 720 p.
2. Devutsky V. E. The Emotional Palette of Music as a Semantic System. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 16–28. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.
3. Ibraimova E. R. «Sireny» R. M. Gliera v kontekste russkoy muzykal'noy marinistiki [“The Sirens” by Reinhold Gliere in the Context of Russian Marinist Music]. *Kyi'vs'ke muzykoznavstvo* [Kiev Musicology]. 2014. Vol. 49, pp. 149–159.
4. Kunitskaya R. I. *O romanticheskoy poetike v tvorchestve Debyussi* [About the Romantic Poetics in the Works of Debussy]. Moscow: Muzyka, 1982. 88 p.
5. Losev A. F. Problema variativnogo funktsionirovaniya zhivopisnoy obraznosti v khudozhestvennoy literature [The Issue of the Variation Functioning of Pictorial Imagery in Fiction]. *Literatura i zhivopis'* [Literature and Painting]. Ed. by A. N. Iezuitov. Moscow, 1982, pp. 31–66.
6. Mnatsakanyan L. A. *Tembroakusticheskaya model' kak instrument issledovaniya fol'klora i kompozitorskogo tvorchestva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Model for Timbre and Acoustics as a Tool for the Study of Folklore and Compositional Creativity: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Krasnodar, 2014. 233 p.
7. Nikols U. *Blizhe k vode. Udivitel'nye fakty o tom, kak voda mozhet izmenit' vashu zhizn'* [Nichols W. J. Blue Mind: The Surprising Facts that Show how Being near, in, on, or under Water can make You Happier, Healthier, more Connected, and Better at What You Do]. Translation from English by O. Medved'. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber, 2015. 288 p.

8. Postolovskaya N. «Burya» P. I. Chaykovskogo kak odna iz pervykh marin v russkoy muzyke [The “Tempest” by P. I. Tchaikovsky as One of the First Marines in Russian Music]. *Kyi'vs'ke muzykoznavstvo* [Kiev Musicology]. 2011. Vol. 39, pp. 74–80.
9. Rybintseva G. V. The Structure of the Symphony Orchestra in the Context of the World Perception during the Time Period from the 18th to the Early 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No 3, pp. 164–170. (In Russ.)  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.
10. Bowman C., Yamaguchi T. *Perceiving Categorical Emotion in Sound: The Role of Timbre. Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. Advance online publication. 2015. December, 21. URL: <http://dx.doi.org/10.1037/pmu0000105> (25.12.2018).
11. Kieffer A. The Debussyist Ear: Listening, Representation, and French Musical Modernism. *Nineteenth Century Music*. 2015. Vol. 39, Issue 1, pp. 56–79. DOI: 10.1525/ncm.2015.39.1.56.
12. McAdams S., Giordano B. L. The Perception of Musical Timbre. *Oxford Handbook of Music Psychology*. Ed. by S. Hallam, I. Cross, M. Thaut. New York, 2009, pp. 72–80.
13. Norris G. *Debussi: Playing with Colour*. 2015. January, 1.  
URL: <https://www.gramophone.co.uk/feature/debussy-playing-with-colour> (08.01.2018).

*About the author:*

**Anna V. Limitovskaya**, Post-graduate Student at the Department of History, Theory and Performing Arts and Musical Pedagogy, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6389-5567**, [limitovskaya70@gmail.com](mailto:limitovskaya70@gmail.com)







**З. Н. КНЯЗЬ**

*Российская академия музыки им. Гнесиных*

*г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com*

**От Рихарда Вагнера – к собственному стилю:  
оперное творчество в статьях Камиля Сен-Санса\***

Статьи о музыке, напечатанные во Франции в конце XIX – начале XX века, представляют широкие возможности для исследования и анализа этого богатейшего периода истории музыкальной культуры. Особого интереса заслуживают публикации Камиля Сен-Санса, запечатлевшего суждения о собственных оперных произведениях. С одной стороны, они позволяют взглянуть на процесс музыкального творчества с позиции автора, с другой стороны, помогают при анализе становления эстетических взглядов композитора. Литературное наследие Сен-Санса обширно и насчитывает более 500 статей, издававшихся на протяжении пятидесяти лет его творческого пути. В данной работе рассмотрены публикации, посвящённые собственным операм в контексте влияния Рихарда Вагнера и его лейтмотивной системы. Приведены фрагменты статей композитора, касающихся его опер «Самсон и Далила» (1877) и «Елена» (1904). В поздних работах Сен-Санс рассматривает недостатки системы Вагнера по отношению к своему оперному творчеству. Он размышляет о создании собственного стиля, развивающего приёмы Вагнера, но тяготеющего к более лёгкой оркестровке для выделения на первый план вокальной партии.

**Ключевые слова:** Камиль Сен-Санс, Рихард Вагнер, оперное творчество Сен-Санса, Вагнер и Сен-Санс, «Жёлтая принцесса», «Самсон и Далила», «Елена».

**Для цитирования:** Князь З. Н. От Рихарда Вагнера – к собственному стилю: оперное творчество в статьях Камиля Сен-Санса // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 155–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.155-165.

**ZOYA N. KNYAZ**

*Russian Gnesins' Academy of Music*

*Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com*

**From Richard Wagner to a Personal Style:  
The Operatic Legacy in the Articles of Camille Saint-Saëns**

The articles about music published in France at the end of the 19th and the beginning of the 20th century present immense opportunities for research and analysis of this most abundant period of the history of musical culture. Of particular interest are the publications of Camille Saint-Saëns,

---

\* Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 18-312-00195.

who imprinted the evaluations of his operatic compositions. On the one hand, they allow us to glance at the process of musical creativity from the position of the author, and on the other hand, they provide aid during an analysis of the formation of the composer's aesthetic principles. The literary legacy of Saint-Saëns is vast and consists of over 500 articles published during the course of fifty years of his artistic path. The present work examines the composer's publications devoted to his operas in the context of the influence of Wagner and his system of leitmotifs. Fragments of the composer's articles dealing with his operas "Samson et Dalila" (1877) and "Hélène" (1904) are discussed. In his late works, Saint-Saëns examines the limitations of Wagner's system in connection with his opera works. He contemplates creating his personal style developing Wagner's techniques but gravitating towards a lighter type of orchestration for the sake of highlighting the vocal part and giving it the most prominence.

The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) according to the research project No. 18-312-00195.

**Keywords:** Camille Saint-Saëns, Richard Wagner, the opera legacy of Saint-Saëns, Wagner and Saint-Saëns, "La Princesse jaune," "Samson et Dalila," "Hélène."

*For citation:* Knyaz Zoya N. From Richard Wagner to a Personal Style: The Operatic Legacy in the Articles of Camille Saint-Saëns. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 155–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.155-165.

**В** музыкальном мире Франции конца XIX – начала XX века не может не привлекать внимание столь разносторонняя и многогранная личность, какой был Камиль Сен-Санс (1835–1921). Ещё при жизни он приобрёл славу музыканта-виртуоза и гениального композитора. Однако его творческая натура не могла ограничиться рамками бумаги «с пятью линейками». Композитор живо откликался на события музыкальной жизни и стремился выразить свой взгляд на страницах французской прессы. Несомненно, в кругу музыкальных критиков Франции эпохи Третьей Республики слово Сен-Санса-критика имело такой же вес, как и произведения Сен-Санса-композитора. Его литературное наследие огромно: период работы Сен-Санса-критика охватывает более полувека и насчитывает более 500 публикаций в 100 различных журналах [11]. Период литературной деятельности Сен-Санса совпадает с периодом

его работы над собственными оперными произведениями, при этом анализ статей позволяет проследить развитие взглядов композитора на свою оперную музыку.

Оперное творчество Камиля Сен-Санса долгое время оставалось на втором плане в глазах его современников. Отчасти это объясняется тем, что Сен-Санса воспринимали в первую очередь как виртуозного исполнителя и автора симфонических произведений. Многие критики при этом считали, что Сен-Санс слепо следует системе Вагнера, и это снижает индивидуальность его оперного творчества. Как правило, вопрос влияния системы Вагнера на оперы Сен-Санса рассматривался с позиции музыкального анализа [4, p. 102]. В настоящей статье данный вопрос освещается в аспекте публикаций композитора, отразивших его взгляд на собственные оперные произведения.

При характеристике своих ранних опер Сен-Санс указывает на то, что

находился под сильным влиянием Вагнера. Это легко объяснить, учитывая тот факт, что Сен-Санс был одним из самых активных почитателей немецкого автора. В период пребывания Вагнера в Париже Сен-Санс часто бывал у него в гостях в 1859–1861 году, а также одним из первых французских музыкантов исполнил марш из оперы «Тангейзер» [Ibid., p. 101]. Молодой Сен-Санс детально анализирует партитуры Вагнера, стремясь постичь все секреты построения произведений. Позднее, в 1885 году, в сборнике «Гармония и мелодия» («*Harmonie et mélodie*») он напишет: «Я изучил огромное число работ Рихарда Вагнера и получил огромное удовольствие от этих исследований, а постановки его работ, которые я видел, оставили глубокое впечатление, которое все теории мира никогда не смогут заставить меня забыть или отрицать. Что же касается того, что меня обвиняют в вагнеризме, я думаю, что какое-то время я был вагнерианцем. Но как я ошибался и насколько я был далёк от истины!» [Ibid., p. 108].

Многие композиторы писали о своих произведениях для того, чтобы прояснить замысел, привлечь внимание аудитории или вступить в полемику, развернувшуюся в прессе. Достаточно вспомнить такие статьи Р. Вагнера, как «“Тангейзер” в Париже» (1861), «“Парсифаль” в Байройте» (1882). По сложившийся во Франции традиции, берущей начало в первой половине XIX века, композитор-рецензент поддерживал или подвергал суровой критике творчество своих современников, характеризовал культурные веяния эпохи (А. Адан и Г. Берлиоз). К концу XIX века среди французских композиторов стало происходить всё большее включение в музыкально-критическую деятельность, и как следствие, увеличение числа композиторов-критиков:

А. Брюно, В. Д’Энди, П. Дюка, М. Равель и другие.

Сен-Санс также стремился выразить свои взгляды на музыкальное искусство с помощью слова. Согласно мнению французского политика Леона Бераара, Сен-Санс «писал потому, что у него всегда было, что сказать. Что-то очень личное – то, что он хранил в своём сердце. Он говорил прямо и кратко, с чувством, лёгкостью и той естественной спонтанностью, которая напоминает изящность и остроумие литературного стиля “Писем Вольтера”»<sup>1</sup>. Изящество, «искромётное остроумие»<sup>2</sup> и точность стиля композитора в самом деле делают его достойным преемником литературной традиции знаменитого французского философа. Однако Сен-Санса отличает бóльшая склонность к самоанализу и комментированию своих личных эмоций. В этом легко убедиться, сравнив отстранённые наблюдательные рассуждения Вольтера о драматургах и музыкантах в письме «О Комедии» и глубоко личные переживания Сен-Санса в «Вагнеромании».

Область тем, охваченная в литературных произведениях Сен-Сансом-критиком, обширна. Помимо эссе, посвящённых работам композиторов-современников, в его литературном наследии можно найти статьи об истории музыки, политике и астрономии [5, p. 18]. Его блистательная карьера виртуозного исполнителя и мировое признание открыли перед ним двери в редакции журналов и газет, и он не преминул случаем воспользоваться возможностями прессы для выражения своих идей и взглядов.

Композитору было тридцать пять лет, когда он впервые обратился к литературному жанру. В 1872 году он стал вести раздел музыкальной критики в одном из

первых изданий, признанных Третьей Республикой – «Литературное и художественное Возрождение» («La Renaissance littéraire et artistique») – и продолжал появляться на страницах французской периодики до 1910-годов, когда семидесятипятилетний композитор был приглашён в газету «Эхо Парижа» («L'Écho de Paris») для написания статей в воскресных выпусках.

Во время работы в качестве рецензента в «Литературном и художественном Возрождении» Сен-Санс подписывался псевдонимом Фемий (Phémios)<sup>3</sup>. К своей литературной деятельности композитор относился ответственно, он понимал её роль в пропаганде искусства и музыкального театра. Несмотря на напряжённую творческую работу, концертные поездки по всему миру, общение с ведущими деятелями культуры разных стран, он не пренебрегал любой возможностью публиковать статьи в периодических изданиях.

Анализ деятельности Сен-Санса-критика показывает, что он предпочитал общедоступные печатные органы. Композитор готовил публикации для таких ежедневных изданий, как «Эстафета» («L'Estafette»), «Вольтер» («Le Voltaire»), затем «Франция» («La France») и «Эхо Парижа» («L'Écho de Paris»). Он публиковался в хорошо известных журналах: «Новое обозрение» («La Nouvelle Revue»), «Парижское обозрение» («La Revue de Paris») и «Музыкальный мир» («Le Monde musical»). Позднее, желая сохранить избранные публикации, Сен-Санс издаёт сборники статей «Гармония и мелодия» («Harmonie et mélodie», 1885), «Портреты и воспоминания» («Portraits et souvenirs», 1900), «Проделки» («École buissonnière», 1913) и другие.

Дебют Сен-Санса в литературном жанре совпал с моментом первой поста-

новки его оперы. В 1872 году на сцене Комической оперы (Opéra Comique) состоялась премьера «Жёлтой принцессы» (либретто Луи Галле). Оперу публика встретила сдержанно, а отзывы критиков были недоброжелательны. Известный музыкальный журналист Бенуа Жовин<sup>4</sup> 15 июня 1872 года в газете «Фигаро» («Le Figaro»), в разделе «Opéra Comique» опубликовал рецензию на это произведение. Жовин не скупился на краски, чтобы выставить оперу перед читателями в самом негативном свете, называя её «китайской головоломкой»<sup>5</sup>. Критик считал, что музыка Сен-Санса относится к «новой школе» (une école nouvelle), в которой композиторы «запирают мелодию в череду диссонансов». По мнению Жовина, «оркестр звучит несравненно лучше, чем певцы; симфония – королева, которой певцы подчиняются как слуги музыкальной драмы. Их партии – ответы, которые исчезают на втором плане»<sup>6</sup>. Мнение Жовина косвенно подтверждает увлечение молодого Сен-Санса приёмами системы Вагнера, которую он в то время тщательно изучал.

Используя перо критика, в 1873 году Сен-Санс косвенно выступает в защиту своей оперы в статье «Музыка: гармония и мелодия» («Musique: harmonie et mélodie»), опубликованной в издании «Литературное и художественное Возрождение». Рассуждая о различии восприятия мелодии музыкантами и журналистами, Сен-Санс пишет: «Даже Россини, которого теперь ставят в пример, подвергался критике так же, как и все. Достаточно вспомнить любопытную статью Огюстена Тьерри о “Севильском Цирюльнике”, увидевшую свет в пятом номере “Chronique musicale”. Обвинения в “расплывчатых, неясных, бесформенных набросках, странной смеси всевозможного треска,

неоконченных фразах, странных модуляциях, необычности” сыплются, как град. Всё это очень напоминает статью месье Жовина об операх “Джамиле”<sup>7</sup> и “Жёлтая принцесса”» [2, с. 122]. Очевидно, что композитор не соглашался со шквалом критики, обрушившейся на оперу «Жёлтая принцесса». В своей статье «Луи Галле» («Эхо Парижа», 1911), посвящённой автору либретто к «Жёлтой принцессе», он рассказал историю создания оперы. Сен-Санс объяснил неожиданный выбор сюжета, который, по его мнению, мог вызвать неприятие оперы публикой и рецензентами: «Япония недавно открылась для Европы. Япония была в моде, мы говорили только о Японии, это было наваждением. И тогда нам пришло в голову написать произведение в японском стиле. Мы сообщили об этом Дю Локлю<sup>8</sup>, однако о Японии говорили везде, но только не на театральных подмостках. Дю Локль предложил нам пойти на компромисс, и я думаю, это именно он предложил нам сделать сюжет наполовину голландским, наполовину японским. И именно в таком ключе и разворачивается это маленькое произведение под названием “Жёлтая принцесса”»<sup>9</sup>.

Можно заметить, что молодой Сен-Санс стремился оправдать свой стиль. В зрелом возрасте композитор воспринимал свою оперу в контексте сложного процесса расширения тематики репертуара французского музыкального театра второй половины XIX века.

При выборе сюжета для либретто молодой Сен-Санс обращался к темам, постановка которых казалась немыслимой на сцене. Наиболее ярким примером является опера «Самсон и Далила» на библейский сюжет. В 1870-х годах во Франции сюжеты из Библии принимались к постановке только в жанре ора-

тории<sup>10</sup>. По словам самого композитора, постановка «Самсона и Далилы» состоялась «не благодаря моему усердию, а благодаря счастливому стечению обстоятельств»<sup>11</sup>. Сен-Санс написал эссе, посвящённое опере, лишь в 1921 году для серии изданий под общим названием «Коллекция шедевров музыкального искусства: историко-критические этюды и музыкальный анализ», которые были изданы под редакцией музыкального критика Поля Ландорми (Paul Landormy). В качестве темы для одного из «этюдов» Ландорми выбрал оперу «Самсон и Далила» и предложил создать «этюды» французскому композитору и журналисту Анри Колле (Henri Collet). Данный выбор не был случайным, поскольку к этому моменту тот уже написал ряд критических статей, посвящённых опере «Самсон и Далила». Колле приступил к анализу либретто и партитуры, однако решил, что его рассказ будет неполным без комментариев автора. Он написал письмо Сен-Сансу, где попросил композитора рассказать об истории создания оперы. В ответ Сен-Санс прислал эссе, которое впоследствии было опубликовано, как глава «История “Самсона и Далилы”» в издании «“Самсон и Далила” Камилля Сен-Санса: историко-критический этюд и музыкальный анализ»<sup>12</sup>.

Сен-Санс приступил к работе над оперой в начале 1860-х годов спонтанно, после беседы со своим знакомым, который обратил его внимание на сюжет библейского предания о Самсоне. Изначально Сен-Санс планировал создание оратории. Этот жанр он называл одновременно «священным и светским». В это время композитор познакомился с Фердинандом Лемером (Ferdinand Lemaire) – мужем своей кузины. Знакомство впоследствии перешло в крепкую дружбу. Несмотря на то,



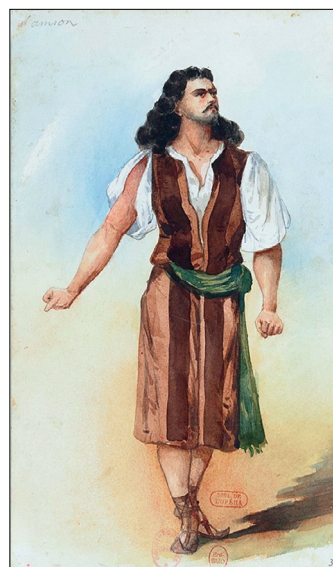
что Лемер считал себя поэтом-любителем, Сен-Санс увидел в его стихах «истинный талант». Композитор попросил поэта помочь ему в работе над ораторией на библейский сюжет. Однако Лемер в творческом порыве предложил Сен-Сансу написать оперу. Композитор приступил к созданию плана произведения и наметил все сцены, после чего Лемеру оставалось лишь изложить их в стихотворной форме.

Однако беседа с людьми из театральной среды заметно остудила пыл Сен-Санса. Все, к кому он обращался, однозначно отрицали возможность постановки «Самсона и Далилы». Сомнения были усилены неудачной сценической судьбой «Жёлтой принцессы». Сен-Санс писал: «...меня знали как пианиста, автора симфоний, виртуозного органиста, композитора религиозных произведений – однако никто не мог представить себе меня в качестве автора опер»<sup>13</sup>.

В конце 1860-х годов Сен-Санс совершил путешествие в Германию и навестил Ференца Листа. При встрече Сен-Санс упомянул о том, что работает над оперой на сюжет о Самсоне и спросил, не хочет ли тот услышать несколько фрагментов, чтобы поставить их в Веймаре (где Лист имел большое влияние). Ответ Листа был прост: «Я не хочу слушать фрагменты. Завершите работу над оперой, и мы поставим её в Веймаре»<sup>14</sup>.

Окрылённый предложением Листа, Сен-Санс вернулся в Париж и снова начал активно трудиться над «Самсоном и Далилой». Однако из-за начала Франко-прусской войны (1870) постановка в Веймаре состоялась лишь 2 декабря 1877 года в Театре Гранд-Дюкаль (Théâtre Grand-Ducal<sup>15</sup>). Среди немецкой публики опера имела огромный успех. За веймарской премьерой последовали спектакли в Берлине и Гамбурге. Успех

«Самсона и Далилы» в Германии не изменил мнения дирекции парижских театров. Каждый раз, когда Сен-Санс предлагал постановку оперы, он получал отказ. Лишь 3 марта 1890 года французская публика смогла увидеть «Самсона и Далилу» на сцене оперного Театра Искусств (Théâtre des Arts) в Руане [10, pp. 56–59]. В Париже опера была впервые поставлена 31 октября 1890 года в Театре Лирик дель Эден (Théâtre Lyrique de l'Éden), а 23 ноября 1892 года она, наконец, прозвучала на сцене Парижской Оперы (Opéra de Paris).



Ил. 1. «Самсон и Далила» К. Сен-Санса.  
Эскиз костюма Самсона.  
Художник Шарль Бьянкини (1892) © BNF

В ноябре 1892 года французский композитор и музыковед Ипполит Миранде (Hippolyte Mirande) написал статью об опере «Самсон и Далила», которая была опубликована в журнале «Вестник Женевы» («Tribune de Genève») [9]. В статье он превозносил «Самсона и Далилу», однако утверждал, что остальные оперы Сен-Санса не имели успеха. Сен-Санс был тронут отзывом Миранде и написал в ответ письмо, которое также было опубликовано в «Вестнике Женевы».

Сен-Санс в своём послании полемизировал с Миранде, пытаясь показать сильные стороны других созданных им опер. Композитор открыто указывал на параллели между его стилем и стилем Рихарда Вагнера, но предлагал не считать это единственной мерой оценки своих произведений: «Мою скромную музыку считали лишённой шарма и сверх того – непонятной. Меня обвиняли в том, что я слишком подражаю Вагнеру, точно так же, как теперь они обвиняют меня в том, что я недостаточно развит, и в таком положении я и нахожусь сегодня; мне грустно видеть, что критики почти всё сравнивают с Рихардом Вагнером, точно также полемика христианской церкви почти всё объясняет Священным Писанием – удобный метод для нечестной замены исследований и анализа суждениями, который может погубить любую критику, если не соблюдать осторожность.

Всё, что касается Вагнера, считается добром, всё, что отдаляется от него – злом; и они, не колеблясь, считают решённым априори, что какое-либо произведение близко стилю Вагнера или далеко от него, даже его не изучив» [9, p. 449].

Чтобы понять причину успеха «Самсона и Далилы», Сен-Санс в письме привёл принципы построения своих опер. Композитор утверждал, что все созданные к 1892 году оперы<sup>16</sup> «построены по одному методу, суть которого заключается в использовании приёмов Вагнера, которые близки моему духу, а также в сохранении многих особенностей моего видения и особенно – моего стиля – в той степени насколько это для меня возможно» [Ibid.]. В период работы над «Самсоном и Далилой» Сен-Санс, не отказываясь от приёмов Вагнера, стремился найти собственный стиль.

Говоря о «Самсоне и Далиле», Сен-Санс указывал на использование ориентализма, который усиливал колорит оперы: «Мои произведения отличаются лишь окраской и характером. И если в “Далиле” цвета выглядят ярче, а характер более чётко очерчен, то возможно лишь благодаря главным действующим лицам, и не только их ролям, но и характерным типажам далёких земель» [Ibid.].

Сен-Санс завершил ответ Миранде, выступив в защиту своих остальных опер: «...не имею ли я права на то..., чтобы признать слишком строгим... мнение о полном провале остальных моих произведений?» [Ibid., p. 450]. В числе своих слабых произведений он упомянул лишь одно: оперу «Прозерпина». Парадоксально, но причину отсутствия успеха данной оперы композитор видел в чрезмерном использовании приёмов Вагнера: «Я вижу лишь одно произведение, которое заслуживает такой оценки – это “Прозерпина”. Однако среди всех моих работ для музыкального театра именно “Прозерпина” наиболее полно использует систему Вагнера, за исключением второго акта, который имел большой успех и почти спас всё произведение, и вероятно, спас бы, если бы опера получила признание, а не была вынуждена сражаться не на жизнь, а на смерть» [Ibid.]. Сен-Санс подчёркивал важность своих собственных стилистических приёмов, а также использование ориентализма. При этом в конце письма он отметил отсутствие связи между системой Вагнера и успехом «Самсона и Далилы»: «Я думаю, что впоследствии “Далилу” будут считать моим шедевром, в котором я превзошёл самого себя, точкой пика, которую я не смогу превзойти, и влияние Вагнера, я полагаю, здесь ни при чём» [Ibid.].

С течением времени авторитет Сен-Санса-критика возрастал, и он более открыто излагал причины, побудившие написать то или иное произведение, и свои взгляды на оперное творчество. В 1904 году на сцене оперного театра Монте-Карло состоялась премьера оперы Сен-Санса «Елена». Вслед за этим, в январе 1905 года в газете «Фигаро» композитор опубликовал эссе «Елена», целиком посвящённое истории создания оперы и взглядам на миф о Троянской войне.

При работе над оперой Сен-Санс отказался от помощи либреттиста и создал произведение сам от начала до конца. Данное решение было вызвано опасениями в искажении его трактовки истории о Елене Троянской: «Вначале у меня была идея (признаюсь, навеянная ленью) найти соавтора; но тогда соавтор вероятно захотел бы добавить свои идеи к моим, что могло нарушить простоту моего замысла. Я остановился на том, чтобы работать в одиночку.

В одиночку? Не совсем. Вслед за французскими композиторами-классиками я призвал к себе на помощь Гомера, Феокрита, Эсхила, Вергилия и даже Овидия. Исследователи смогут без труда обнаружить их вклад в “Елену”. Разве без Вергилия я бы посмел дать описание дворца Приама: его позолоченных крыш, его стен, покрытых сияющей полированной бронзой и украшенных впечатляющими статуями, возможно раскрашенных, — весь этот ансамбль, рядом с которым полотна Гюстава Моро начинают казаться почти реальными?» [6, p. 612].

Постоянные обвинения в подражании Вагнеру не обошли стороной композитора и на этот раз. Комментируя высказывания критиков, Сен-Санс писал: «Отмечалось сходство между появлением Афины Паллады в “Елене” и Брунгильды во вто-

ром акте “Валькирии”. Это ощущение сходства не покидало меня, но я не мог избежать его» [Ibid., p. 613].

Идеалы зрелого Сен-Санса-композитора достаточно полно и ясно изложены в эссе «Иллюзия Вагнеризма», изданном в 1899 году в сборнике «Портреты и воспоминания». В нём Сен-Санс уделяет значительное внимание балансу между драматическим и музыкальным искусством в опере. Он пишет: «С помощью своей гениальной системы лейтмотивов (ужасное слово!) Вагнер ещё более расширил степень выразительности музыки, позволив нам узнавать самые сокровенные мысли персонажей, которые не связаны с тем, что они говорят в действительности» [7, p. 109]. Сен-Санс обвинял Вагнера в снижении роли вокального искусства в опере. Далее он развивал свою мысль: «В наши дни зрители слушают оркестр и пытаются следовать за мириадами переплетающихся партий и соблазнительной игрой звуков. В то же время они забывают, о чём поют актёры, и теряют нить повествования. Новая система почти полностью уничтожает вокальное искусство» [Ibid., p. 113].

Тем менее, в опере «Елена» Сен-Санс использовал лейтмотивную систему. Но оркестр, по его мнению, служит изображению сюжета и никогда не затмевает партии певцов. Лейтмотив «любви Елены», впервые появляясь в партии скрипки соло, создаёт образ влюблённой, но стремящейся отказаться от порочного чувства героини (пример № 1) [1]. Чтобы сфокусировать внимание зрителей на внутренней борьбе Елены, выраженной в её вокальной партии, Сен-Санс свёл оркестр к звучанию солирующей скрипки. Композитор сохранил инструментальное разнообразие Вагнера, но устранил доминирование оркестра в пользу вокальных партий.



Пример № 1 К. Сен-Санс. Опера «Елена»,  
лейтмотив «любви Елены»,  
сцена 2, т. 9 после ц. 14



Анализ статей Сен-Санса, посвящённых собственному оперному творчеству и роли вокального искусства в опере, показывает, что Сен-Санс стремился развить систему Вагнера и устранить доминирование оркестра над вокальной частью. В ранних операх композитор с юношеским пылом пробовал применить всю палитру приёмов Вагнера. При

этом он не терял творческой индивидуальности, сочетая систему лейтмотивов и ориентализм. В зрелом возрасте Сен-Санс открыто указывал в своих статьях на использование приёмов Вагнера как инструмента для выражения собственного замысла. В то же время композитор стремился следовать канонам французского национального тетра и призывал к этому молодых композиторов: «Молодые музыканты, если вы хотите быть кем-нибудь, оставайтесь французами! Будьте самими собой, принадлежите вашему времени и вашей стране. То, что вам показывают как будущее, есть уже прошедшее. Будущее с вами»<sup>17</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Bérard Léon. Les Funérailles de Saint-Saëns à Paris // Le Monde Musical. 1921. No. 23–24, p. 378.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Фемий – божественный певец, один из действующих лиц «Одиссеи». Впервые упоминается в I песне «Одиссеи» (I.153–55).

<sup>4</sup> Бенуа Жовин (Benoît Jouvin) (1810–1886) – критик, работавший в газете «Фигаро», псевдоним Bénédict.

<sup>5</sup> Bénédict. Opéra Comique // Le Figaro. 1872. No. 167, pp. 3–4.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Одноактная опера Жоржа Бизе «Джамиле» (либретто Луи Галле) шла в один вечер с оперой «Жёлтая принцесса».

<sup>8</sup> Камиль дю Локль (Camille du Locle, 1832–1903) – французский импресарио и директор оперы, либреттист. В 1862 году стал помощником своего тестя Эмиля Перрена в Парижской опере, затем перешёл в Опера-Комик, которой руководил совмест-

но с Адольфом де Левеном в 1870–1874 годах.

<sup>9</sup> Saint-Saëns C. Louis Gallet // L'Ecole buissonnière, notes et souvenirs. P. Lafitte, 1913, p. 58.

<sup>10</sup> Saint-Saëns C. Sans Liszt, Samson n'existerait pas // "Samson et Dalila" de Saint-Saëns, Étude historique et critique; analyse musicale. Collection les Chefs d'œuvre de la musique. Paris: Mellotée, 1922, pp. 31–34.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> В наши дни – Немецкий национальный театр Веймара.

<sup>16</sup> «Жёлтая принцесса», 1872; «Самсон и Далила», 1876; «Серебряный колокольчик», 1877; «Этьен Марсель», 1878; «Генрих VIII», 1882; «Прозерпина», 1887; «Асканио», 1890.

<sup>17</sup> См.: [2, с. 125].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Князь З. Н. Образ Елены Троянской в опере К. Сен-Санса «Елена» // Исследования молодых музыковедов: Всерос. науч. конф., Москва, 14–15 апреля 2016 г. М., 2016. С. 22–27.
2. Сен-Санс К. История одной комической оперы // Статьи и рецензии композиторов Франции, конец XIX – начало XX в. / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. Бушен. Л., 1972. С. 121–132.
3. Henson K. Of Voices, Hearts and Ghosts Saint-Saëns, “Mon coeur s’ouvre a ta voix” (Dalila), Samson et Dalila, Act II // Cambridge Opera Journal. 2016. Vol. 28, Issue 2, pp. 227–233. DOI: 10.1017/S095458671600029X.
4. Ratner S. Richard Wagner and Camille Saint-Saëns // Opera Quarterly. 1983. Vol. 1. No. 3, pp. 101–113.
5. Saint-Saëns C. Changes on the Moon, Optical illusions, The Stars // Camille Saint-Saëns and His World / Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 17–25.
6. Saint-Saëns C. “Hélène,” Figaro, 13.01.1905, pp. 69–76 // Soret M.-G. Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 612–614.
7. Saint-Saëns C. “L’illusion wagnérienne,” Portraits et souvenirs // Saint-Saëns: On Music and Musicians / Ed. by R. Nichols. Oxford University Press, 2008, pp. 109–113.
8. Saint-Saëns C. “Musique: harmonie et mélodie,” La Renaissance littéraire et artistique, 12.10.1873 // Soret M.-G. Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 285–286.
9. Saint-Saëns C. Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical, La Tribune de Genève, 1892 // Soret M.-G. Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 449–450.
10. Soret M.-G. Saint-Saëns et Dalila: une histoire d’amour contrariée // L’Avant-Scène Opéra. 2016. No. 293, pp. 56–59.
11. Soret M.-G. Saint-Saëns, Writer // Camille Saint-Saëns and His World / Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 260–265.

Об авторе:

**Князь Зоя Николаевна**, аспирантка кафедры аналитического музыкознания, Российская академии музыки им. Гнесиных (121069, г. Москва, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-6738-1539**, art.vivus@gmail.com

## REFERENCES

1. Knyaz' Z. N. Obraz Eleny Troyanskoy v opere K. Sen-Sansa «Elena» [The Character of Helen of Troy in the Opera of Camille Saint-Saëns “Helene”]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov: Vseros. nauch. konf., Moskva, 14–15 aprelya 2016 g.* [Research Works of Young Musicologists: All-Russian Scientific Conference, Moscow, April, 14–15, 2016]. Moscow, 2016, pp. 22–27.
2. Sen-Sans K. Istoriya odnoy komicheskoy opery [Saint-Saëns C. The History of One Comic Opera]. *Stat'i i retsenzii kompozitorov Frantsii, konets XIX – nachalo XX v.* [Articles and Reviews by Composers of France, Late 19th – Early 20th Century]. Compilation, translation, introductory article and comments by A. Bushen. Leningrad, 1972, pp. 121–132.





3. Henson K. Of Voices, Hearts and Ghosts Saint-Saëns, “Mon coeur s’ouvre a ta voix” (Dalila), Samson et Dalila, Act II. *Cambridge Opera Journal*. 2016. Vol. 28, Issue 2, pp. 227–233. DOI: 10.1017/S095458671600029X.
4. Ratner S. Richard Wagner and Camille Saint-Saëns. *Opera Quarterly*. 1983. Vol. 1. No. 3, pp. 101–113.
5. Saint-Saëns C. Changes on the Moon, Optical illusions, The Stars. *Camille Saint-Saëns and His World*. Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 17–25.
6. Saint-Saëns C. “Hélène,” Figaro, 13.01.1905, pp. 69–76. Soret M.-G. *Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 612–614.
7. Saint-Saëns C. “L’illusion wagnérienne,” Portraits et souvenirs. *Saint-Saëns: On Music and Musicians*. Ed. by R. Nichols. Oxford University Press, 2008, pp. 109–113.
8. Saint-Saëns C. “Musique: harmonie et mélodie,” La Renaissance littéraire et artistique, 12.10.1873. Soret M.-G. *Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 285–286.
9. Saint-Saëns C. Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical, La Tribune de Genève, 1892. Soret M.-G. *Ecrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*. Paris: Vrin – Musicologies, 2012, pp. 449–450.
10. Soret M.-G. Saint-Saëns et Dalila: une histoire d’amour contrariée. *L’Avant-Scène Opéra*. 2016. No. 293, pp. 56–59.
11. Soret M.-G. Saint-Saëns, Writer. *Camille Saint-Saëns and His World*. Ed. by J. Pasler. J. Princeton University Press, 2012, pp. 260–265.

*About the author:*

**Zoya N. Knyaz**, Post-graduate Student at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins’ Academy of Music (121069, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-6738-1539**, art.vivus@gmail.com





**JUNITA BATUBARA, SUMATHI MANIAM**

*Huria Kristen Batak Protestant Nommensen University, Medan, North Sumatera, Indonesia*

*Universiti Pendidikan Sultan Idris, Tanjong Malim, Perak, Malaysia*

*ORCID: 0000-0001-5149-2453, nitabtbara72@gmail.com*

*ORCID: 0000-0002-6829-0951, sumathiraj14@gmail.com*

## **Enhancing Creativity through Musical Drama for Children with Special Needs (Down Syndrome) in Education of Disabled Children**

Children with special needs, especially those with disability in mental, physical or social/emotional interactions, are marginalized. Many people still view them as being troublesome, having learning difficulties, unproductive and burdensome to society. The objectives of the research are; to identify whether musical drama can control the coordination of mental function of children; to identify whether musical drama can improve communication ability and expression of children; to discern whether musical drama can help children work with people around them; to find out if musical dramas can develop a child's emotional and physical health; to find out if musical drama can improve children's creativity. The study employed a qualitative research approach. Data were collected through observation of the selected key informants who were teachers and principals as well as parents and children. The data obtained was then processed (reduced), the conclusion was drawn/verified through presentation of data (data display). Furthermore, the model obtained was implemented for musical performance, where the benefits of the show are: musical drama can improve language skills; musical dramas capable of developing memory and storage of information; develop communication skills and express themselves; helping children work together; assisting emotional and physical health; enhancing creativity.

**Keywords:** musical and theatrical classes, teaching children with Down syndrome, “The Sleeping Princess,” music education and performance.

*For citation:* Batubara Junita, Maniam Sumathi. Enhancing Creativity through Musical Drama for Children with Special Needs (Down Syndrome) in Education of Disabled Children. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 166–177.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.166-177.

**ДЖУНИТА БАТУБАРА, СУМАТИ МАНИАМ**

*Университет Номменсена Батакской Протестантской Христианской Церкви  
г. Медан, Северная Суматра, Индонезия*

*Университет образования Султан Идрис, г. Танджонг Малим, Перак, Малайзия*

*ORCID: 0000-0001-5149-2453, nitabtbara72@gmail.com*

*ORCID: 0000-0002-6829-0951, sumathiraj14@gmail.com*

## **Развитие творческого потенциала детей с ограниченными возможностями (синдромом Дауна) в процессе музыкально-драматических занятий**

Дети с ограниченными возможностями, особенно инвалиды с умственными, физическими или социально-эмоциональными отклонениями, становятся маргиналами.

Многие люди по-прежнему считают их проблемными, трудными в обучении, непродуктивными и обременительными для общества. Исследование ставит перед собой цели: определить, может ли музыкальная драма воздействовать на умственные функции детей; установить, способна ли музыкальная драма улучшить коммуникации, склонность к самовыражению; выяснить, могут ли музыкальные драмы помочь детям в общении с окружающими; узнать, сумеют ли музыкальные драмы поддерживать эмоциональное и физическое здоровье детей, улучшить их творческий потенциал. Исследование опирается на перспективный подход. Были собраны данные наблюдений ключевых информантов, среди которых – учителя и директора школ, родители и дети. Эти данные обрабатывались, выводы проверялись. Кроме того, полученная модель апробировалась в ходе музыкального исполнения, при этом театральная постановка показала, что музыкальная драма способна: улучшить языковые навыки; развивать память и степень усвоения информации, навыки общения и самовыражения; помочь детям в общении, укреплении эмоционального и физического здоровья, творческого потенциала.

**Ключевые слова:** музыкально-театральные занятия, обучение детей с синдромом Дауна, «Спящая красавица», музыкальное образование и исполнительство.

*Для цитирования:* Batubara Junita, Maniam Sumathi. Enhancing Creativity through Musical Drama for Children with Special Needs (Down Syndrome) in Education of Disabled Children // Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship. 2019. № 2. С. 166–177.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.166-177.

## Introduction

According to the results of the National Socioeconomic Survey (Susenas) in 2012, Indonesia's population with disabilities is 2.45 % [5, p. 14]. As the current population of the country has been recorded at 220 million, it follows that the number of people with disabilities reaches 7.8 million people. The North Sumatera province is one of the provinces where people with disabilities can be counted as 1.71 % of the population. The number of children with special needs in Indonesia is continuing to increase from year to year. PBB estimates that at least 10 percent of school-age children have special needs. In Indonesia, the number of school-age children, namely those who are 5–14 years old, amount to 42.8 million people. If follow the estimate is that there are an estimated 4.2 million Indonesian children with special needs [4].

People with disabilities are those who are impaired in their visually, audibly, or physically impaired, or with learning, mental functional, or chronic disabilities. For most families, the presence of family members with special needs often turns out to be calamitous and burdensome. Children with special needs are often considered incapable and unproductive in their work. This view is less likely to be accepted in the life of the community. Research proves otherwise, whereby many findings in the field of science and artwork are produced by people with special needs. Children with disabilities are in dire need of support from their families and communities, so that they could live better. Children with special needs have special characteristics which differentiate them from children in general, due to their limitations and/or disabilities (whether physical, mental, social or emotional), and at times they may

also possess some advantages or privileges. Communities are more familiar with the terms “children with disabilities” and “gifted children.” This study focuses on children with physical limitations, mental or social disorders.

According to Montgomery (2003) and Mazur (2004), for children who experience specific emotional and intellectual disorders it is necessary to have a structured and sequential type of education. One example of the educational stage in question is learning from motion, icons, and symbols. “Be sure to use developmentally appropriate material, then develop a step by step plan. This may mean teaching sequentially, so the students first learn movement, then in Icon and last symbol” [9, p. 8]. In this research the aforementioned opinion is realized as a method of training children of SLB C1 with the aim that they could remember and perform every movement, and that every sentence they utter could be pronounced clearly. Other differing opinions have been expressed by Kirk (1970) and Efendi (2006), who provide descriptions of children in need of special services, namely: “...who deviates from the average a modification of school practices, or special educational services in order to develop to his maximum capacity...” [6, p. 188]. Although they have disorders associated with the workings of the nervous system in the brain, nonetheless, the evidence collected by music therapists show that they are still able to detect the music they study in school. De l'Etoile explains: “The findings of such research demonstrate how the central nervous system is involved in perceiving and understanding music, creating or producing music, as well as responding to music stimuli. The ability to perceive music and to engage in musical experiences is often still intact even when the central nervous system is damaged by injury or disease” [3, p. 80].

Specific information about children with the Down syndrome who study music is very limited. Much of the music therapy literature discusses Down syndrome in connection with other developmental defects (Boxill, 1985; Courtnage, Di Giacomo & Schmidt, 2000; Duffy & Fuller, 2000; Grant, 1989; Daudt, 2002 [2]). Although people with the Down syndrome share some of the symptoms of autism and other developmental defects, it also presents itself as unique in several other ways. For example, there are differences in emotional development, influence, and social behavior, as well as physical differences (Hodapp & Fidler, 1999; Lister, Leach & O'Neill, 1998; Vietze, 1985; Daudt, 2002 [2]). Some experts claim, that music has very broad health-promoting effects, including aspects of mental, physical, emotional and social therapy. Sheppard [11] suggests ten musical health benefits: (1) music can change the shape of the brain; (2) it can improve language skills; (3) it can develop mental function; (4) it can stimulate movement and develop physical coordination control capabilities; (5) it can develop memory and expand the information storage; (6) it can help understand mathematics and science; (7) it can develop communication skills and help children express themselves better; (8) it can help children work together; (9) it can assist emotional and physical health; (10) it can enhance creativity.

According to Choksy (1986) in Melyana [10] when the body moves, the sensation of motion is converted into feelings sent through the nervous system to the brain. The brain turns this information into knowledge. Then the brain, once again, sends the information to the body through the nervous system. This command involves such mental activities as attention, concentration, memory, strong



desire and motivation. The aforementioned explanation states that there exists a relationship between listening, mental, emotional and motional activity, when a person is listening and enjoying music, and all these are arranged in the brain. This is also concurred by Sheppard, who states that “music is not only processed by a single part of the brain” [11, p. 390]. Many researchers have found that music is processed by a large nerve network, where different regions of the brain work together to interpret such elements as melody, harmony and rhythm. Abriani [1] has researched the implications of singing activities on improving language skills for students with light and moderate disabilities. This author has undertaken a classroom action to improve the students' moderate *tunagrahita* speaking skills, whereby the student had difficulty in pronunciation (articulation) and lacked understanding of the meaning of a word. Melyana [10] has conducted research on the learning process of music for children with the Down syndrome in the “Dian Indonesia Music Park” (Jakarta). It is possible that through the activity of listening to music, moving to music and playing musical instruments, some children have developed themselves to a certain degree. *Given these two examples, the researcher applied the theory of Sheppard to children with the Down syndrome from YPAC with an IQ level of 42–66. The research has been carried out through the application of Sheppard's method by infusing creativity in musical learning for children with the Down syndrome in the aforementioned school.*

It often happens that children with special needs, especially those with disabilities in their mental, physical or social/emotional interactions, find themselves marginalized. Many people still view them

as being troublesome, possessed of learning difficulties, unproductive and incriminating to society. This study was conducted on 12 children with the Down syndrome (with IQ's between 42–62) at the YPAC (Organization for Children with Disabilities–Medan-North Sumatra-Indonesia Foundation). This study intends to investigate and demonstrate, how music and drama, can develop the ability to control the coordination of mental functions and assist children to work together; it also aims to look at how musical plays may assist in maintaining the child's emotional and physical health and improve his or her creativity.

A qualitative research method was used to collect data. Data was collected by listening to and creating a Focus Group Discussion (FGD) with 8 teachers and 2 principals, with the aim of getting accurate information about children trained in musical drama, then the Focus Group Discussion was also carried out on 2 administrative staff members with the aim of learning more about the administration and the facilities available at the YPAC School.

Data obtained from each public audience is then processed, verified, presented. The cases when data that has not been successfully collected were the result of the inability to carry out a Focus Group Discussion with the parents of the 12 children involved in musical drama, due to a lack of parental awareness to develop their children's abilities, and also due to the erroneous position that it is somehow shameful to involve children whose IQ is below the normal average (the Down syndrome) participate in such actions. Furthermore, the model obtained was implemented for musical performances, whereby a musical drama was tested and performed in schools with the title of “Putri Tidur” (“The Sleeping Princess”). The



health benefits of the musical drama result in greater abilities to improve language skills; musical dramas are capable of developing memory and information storage, as well as communication skills, so that children could express themselves better and work together; they help maintain emotional and physical health and enhance artistic creativity.

Children with disabilities still have potentials that can be developed, so this kind of artistic activities can be beneficial to their lives, as well as the lives of others. History has shown that there is a certain quantity of names of people with special needs who have contributed to the development of science and art. In the field of music, world class vocalist Andrea Bocelli and composer Hitoshi Oe have been able to win the hearts of their admirers all around the world despite their physical limitations. A good understanding of the characteristics of children with special needs and the role of music in the lives of human beings may present one solution for improving the quality of life for children with special needs.

This research was done with the idea of infusing creativity in the study of musical drama for children with the Down syndrome at the YPAC (Foundation for Disabled Children Development) in Medan. The YPAC is a non-profit foundation which works with special children in Medan and its surrounding areas. The YPAC in Medan was founded in 1964 by prof. Dr. H. R. Soeroso, Dr. B. Sitepu Pandebes, Col. Dr. Ibrahim Irsan, Dr. R. Soetjipto Gondo Amidjojo, and Dr. G. P. Pane (According to the brochure of the YPAC [13]). At that time the forerunner of the development of the YPAC in Medan opened physiotherapy service to children with disabilities in the Medan area and in 1971 received assistance in the form of a

donation of land area of 4,574 m. at No. 2 Adinegoro, Medan from the city's mayor Dr. Syurkani. The Medan Branch of the YPAC confirmed its establishment on February 5, 1972 through the decree of the Board of Foundation No. 19 / SK / PH / YPAC / 85. In accordance with Law Decree No. 16 of 2003 regarding the foundation, the Medan Branch of the YPAC changed its status to the YPAC in Medan based on the notarial deed of Henry Tjong, SH No. 31 dated February 18, 2004 (Brochure YPAC [Ibid.]). The YPAC slogan is "Disability Does Not Determine the Capabilities of Anyone." The YPAC Medan trainers are provided with comprehensive services in the institution, namely, the Child Rehabilitation Center (PRA) (according to the YPAC Brochure [Ibid.]).



Figure 1. Image of the YPAC Building Medan 2015

The categories of children in YPAC are SLB-C, namely, *Tunagrahita* (divided in two, namely, C and C1) and SLB-D, or *Tuna Daksa*. The children of SLB-C are divided according to ability, based on the levels of school children in general, such as kindergarten (TK) TK LB, LB Primary School (SD LB), LB Junior High School (SMP LB), High School LB (SMA LB). The same holds true for the SLB-D (According to the Brochure of the YPAC

[Ibid.]). According to Abdurrahman and Sudjadi (1996: 20) in Istiqomah (2017), the *Tunagrahita* is a state of mental retardation. Mental retardation is a condition existing in children before the age of 18, characterized by weak intelligence (usually the IQ scores of such children are below 70) and difficulties in adapting to everyday life. The main characteristic of mental retardation is expressed by a weak intellectual function. In addition to low intelligence, children ailing with mental retardation also face difficulty to adjust and develop. Before a formal test is done to assess intelligence, a person is considered mentally retarded when he is unable to master a skill appropriate for his age and has difficulties in taking care of himself.

Based on the results of the Focus Group Discussion (FGD) with some of the teachers at the YPAC, it has been determined that *Tunagrahita* is divided into two parts, namely, SLB-C and SLB C1. SLB C comprises children who have the abilities of being educated, or children with mild mental retardation (IQ 70–50), SLB-C1 comprises children who are capable of being trained, or, to be precise, children with moderate mental retardation, who can be trained to take care of themselves, defend themselves, eat, drink, and bathe. At a later stage, they can also be trained to work to earn their own living (IQ below 50).

Based on the conducted FGD, it can be seen that lessons in artistic subjects are always intertwined with extracurricular activities. Usually these activities are tailored to the abilities and talents of children who learn. But in recent years, lessons in artistic subjects have been replaced by scout activity due to lack of teachers to teach the artistic disciplines. The teachers who work at the YPAC are qualified in the natural sciences and psychology. Thereby, lessons in artistic disciplines have always

been taught with aid from other sources in accordance with the existing artistic equipment in the YPAC. Due to this, the researchers have confronted with obstacles to perform musical drama due to the lack of facilities supporting the implementation of exercises in musical drama. The researchers conducted a selected number of children of the SLB-C and the SLB C1 groups, explaining that it would make it easier for the system of musical drama exercises where a number of classroom teachers from the Children with Special Needs (ABK) were selected to participate in the musical drama training.

Through the data provided by the researchers to conduct the musical drama training for SLB-C and SLB-C1 students, eleven (11) children were identified to be involved in the musical drama training, who are: Erica Darianty / female (8), Ali Jupri / male (12), Ahmad Chairal / male (13), Wan Imam Sakir / male (19), Michael / male (21), Marisa / female (20), Rani Agustina / female (15), Feni Indah / female (22), Elvita Rizkyla / female (30), Fitriani Lubis / female (20) and Wahyu Hidayat / male (16). The mental retardation (IQ) of the eleven children is rated between 45–58. Below is a picture of the children involved in musical drama training:



Figure 2. Teachers, children and researchers with a few percussion instruments and pianos

Artistic activities are often conducted by teachers at the YPAC especially for children of the SLB-C1 level, but teaching musical activities, such as introduction to rhythm with the use of percussion instruments, including the triangle, the pianika, the tambourine and the maracas, with “Putri Tidur” script material and “Bangun Tidur” song, have never been done at the YPAC, Medan. As has been previously explained, the artistic disciplines are always taught as extracurricular activities, and if there is singing to be learnt in the classroom, it is part of the teacher’s effort to carry out teaching activities and ensure that the learning atmosphere is not tedious.

### Methodology

This work applies qualitative research, with a view to investigate and understand the characteristics of phenomena of alternative leadership which occur in Medan, and the reasons why, and how alternative leadership works. The researchers demonstrate themselves as instruments, as well as data gatherers. The instruments used are interview guides, stationery, research logbooks, tape recorders, and digital cameras, which serve as supporting the tasks of a researcher.

The indispensable data used in this research are provided by the social situations related to alternative leadership in Medan City, by means of understanding three elements of it, which are: the place, the actors, and the activities, which interact synergistically.

This data has been collected by listening and observing information in depth through public informal hearings involving key informants starting from the urban village, sub-district and city level. This means that the first round of public hearings invites community leaders

from the village level. The second round of public hearings invites community leaders from the sub-district level. And the third round invites Medan city level community leaders. Although this is the case, it has not closed down the possibility of researchers setting other key informants to gather completer data, better known as *snowball sampling* [12]. Furthermore, the credibility of data obtained by the method of triangulation may be verified by checking the data to the same source with different techniques. This includes the data obtained by interviews and then checked by means of observation.

The data obtained from each public hearing is subsequently collected. First, it is (a) processed (reduced) by summarizing, choosing the essentials, focusing on the things that matter and searching for themes and patterns. Thereby, the reduced data would give a clearer picture and make it easier for researchers to carry out further data collection and to seek it out when necessary (b). The Conclusory Drawing/Verification is meant to draw initial conclusions and still to be transient, and this would change, if no strong evidence is found to support the next stage of data collection (c). The presentation of the data provides brief descriptions of charts, relationships between categories, flowcharts, etc. However, if the conclusions raised in the early stages are supported by valid and consistent evidence, when researchers return to the field to collect data, the conclusion put forward may be seen as credible. Miles and Huberman (in Sugiyono [12]) assert that most frequently used in the presentation of data in qualitative research is data involving narrative text. Whenever it is possible, the presentation of data may also be done by means of graphs, matrices, networks, and charts. Then the results of



the qualitative data processing above are validated through conducting Focus Group Discussion (FGD) by inviting various elements of society, such as political figures, religious leaders, universities, government officials, and representatives of other mass organizations. Thereby, the conclusion of qualitative research may be able to answer the formulation of the problem formulated from the beginning.

## Results and Discussions

Based on observation, the average number of children who participated in the musical drama training had a weak concentration level, which only lasted for about 15 to 20 minutes. As such, the researchers' training for musical drama was limited to 30 minutes, having been conducted 3 times a week. Under the circumstances, the researchers and some of the teachers involved in the musical drama training have always been present in the hall to assist students in the training process. Observations have been done regarding the interactions of the students in classes with their teachers, to see their ability to gauge the characters they will be acting in the musical drama.

Students are trained to play pianika instruments, with the aid of which they are trained to recognize and hear melodies of *do*, *re* and *mi*. Researchers have conducted the training of three students namely, Elvita Rizkyla, Erica and Nuriayanti. Of the three students who were able to learn the material, Erica was the most accomplished, while Elvita was less able to remember and do it. Nuriayanti attended the training process for the performance only once; this student cannot get herself involved, since her parent does not allow her to participate in the performance. Observe the figure with photograph below.

Trained to play melody of 3 melodies (do, re, mi)



Elvita Rizkyla



Erica



Nuriayanti

Figure 3. Three students trained to play Pianika instrument

The benefit of the practice of working with this pianika that the children can memorize three notes, *do*, *re*, and *mi* and sing them to the words "*hom* with the tone *do*, *pim* with tone *re*, *pa* with tone *mi*." Erica demonstrates a very good interest, and it can be noticed from the very first instance that Erica is less able to recite and remember *do*, *re* and *mi* by themselves, or with the words "*hom-pim-pa*." After 12 days of practice, Erica was able to remember and sing them. It can be deduced that Erica has actually made use of the pianika to improve her communication abilities and express herself. As such, the second objective

Trained to do rhythm with tambourine and 3 steps



Marisa



Feni



Rani, Feni and Marisa played tambourine with 3 steps

Figure 4. Children trained to play Rhythm on a Tambourine with 3 steps

has been achieved through the efforts of Erica. Unfortunately, Nuriayanti and Elvita Rizkyla were unable to achieve the expected level although, they were able to attain some form of learning.

Figure 4 presents a representation of how the students were trained to use the tambourine to understand rhythm. In this form of activity, the students play the tambourine, while walking three steps, which is part of the musical drama. In this experiment it can be noted that Rani has been successful at following the rhythm and playing the tambourine while walking (3 steps). As for Feni, she was able to play the tambourine, but her rhythm and stride were not coordinated. Marisa, was unable to perform at all without any guidance. As such, it became evident that Marisa needed to be fully guided by a teacher. This activity is able to demonstrate that musical drama can control the coordination of children's mental function.

Trained to do Rhythm with krincingan and 3 steps



Figure 5. Trained to do Rhythm with *Krincingan* and 3 Steps

The figure above (Figure 5) shows how the children were trained to play the *Krincingan* with rhythm while walking. This exercise was conducted to gauge the children's emotional and physical health. In can be concluded that Fitriani, who has been selected to play the character of the fairy godmother, was able to play

the *krincingan* while moving three steps forth. Ali Jupri and Tarmisi were unable to perform, due to their obesity and lack of concentration. They could not remember the steps, and needed to be fully guided by the teacher.

Trained to pronounce the word hom pim pa



Figure 6. Trained to Pronounce the Word "Hom Pim Pa"

Figure 6 shows the training done to teach the children to pronounce *hom*, *pim* and *pa*, which were the words used in the musical drama to awaken the princess. This exercise was conducted to find out whether musical dramas could develop a child's emotional and physical health. Fitriani, Erica and Rani were successful in performing this exercise well. Tarmisi needed to be fully guided by the teacher, as he found it difficult to focus, and his physical attribute slowed down his progress especially during movements. Tarmisi had to be awakened by the teacher constantly and motivated to participate in this exercise.

The Figure 7 shows the steps taken by the researcher and the teachers to teach the children involved in the drama "Putri Tidur" to walk three steps. The children were able to walk as they had been instructed. They all worked together successfully. It can be noted that the teachers needed a tremendous





Figure 7. Teaching 3 Steps

amount of patience, as well as the force to instill discipline, in order to ensure that the children followed orders. This exercise helped discern the objective that musical drama can help children work with people around them and also improve their creativity.

## Conclusion

The conclusion in this qualitative study is that a new discovery has been made of something, which has previously been unknown. Such a discovery can be manifested by a concise description of an object, knowledge of which was previously very vague. It was demonstrated how the children were unable to recall the lessons they had learnt, and how time was needed for repetitions for them to memorize them by means of singing and bodily movements. The students were bored and sleepy. They needed constant motivation to enable them to concentrate. As such, activities such as self-expressing drawing, playing musical instruments in an ensemble and singing were encouraged. The students worked together to move their bodies, to control their emotions and to showcase symbols and icons in the musical drama, "Putri Tidur" The students with IQ levels of 42–

58 were able to act out the first segment, whereas the students with IQ levels of 66 were unable to follow through, due to their lack of motivation or encouragement from their parents in assuring them that they would pull through. Observe the figure below.



Figure 8. The pupils of C1 performing in the musical drama "Putri Tidur"

Through rhyming patterns taught with repetitions of the words *hom-pim-pa*, as well as playing three notes, the students have been able to remember to perform the necessary actions with the use of the musical instruments of their choice. At the end, the researchers have concluded that by means of stimulation and persistent support and encouragement, children with disabilities of the C1 category are able to perform in musical dramas, although initially they are believed to be unable to do so. The children's talents are heartening, inasmuch that they were given roles suited for their personality. For example, Michael, who loves sweeping, was given the role of a jungle keeper. Much patience is needed, along with a comprehensive teaching technique, to train these children, which in its turn will assist them in articulating and enhancing their body movement. They learn to work together and take turns. The outmost achievement of this study,

is teaching the children to control their emotions and respond meaningfully in a constricted time period of just 15 minutes of attention span.

As such, the following objectives:

1) to identify, whether musical drama can control the coordination of mental function of children;

2) to identify, whether musical drama can improve children's communication ability and self-expression;

3) to discern, whether musical drama can help children work with people around them;

4) to discover, whether musical dramas can develop children's emotional and physical health;

5) to find out whether musical drama can improve children's creativity,

– have been achieved during the training and during the presentation of the musical drama "Putri Tidur."

### Acknowledgement

The authors would like to express their gratitude to the Ministry of Research, Technology and Higher Education of the Republic of Indonesia for providing a grant to fund the research.

## REFERENCES

1. Abriani Ani. *Improving the Ability of Mentally Disabled Students of the Medium Range (Imbecile) to Speak through Singing Activities in the Amalia Bhakti SLB Conggeang District, Sumedang Regency*. Bandung: University Indonesian Education, 2008. 82 p. Unpublished.
2. Daudt Alyssa. *Children with the Down Syndrome and Music: A Parental Description of Their Experience in Music*. MCP Hahnemann University. Philadelphia, 2002. 79 p. Unpublished.
3. De l'Etoile, Shannon K. Neurologic Music Therapy. *Music and Medicine*. 2010. Vol. 2, No. 2, pp. 78–84.
4. Desiningrum R. A. *Psikologi Anak Berkebutuhan Khusus* [Psychology of Children with Special Needs]. 2016. URL: [http://eprints.undip.ac.id/51629/1/Dinie\\_Ratri\\_-\\_Buku\\_Psikologi\\_ABK\\_2016.pdf](http://eprints.undip.ac.id/51629/1/Dinie_Ratri_-_Buku_Psikologi_ABK_2016.pdf) (24.01.2017) (In Indonesian)
5. Diono A., Mujaddid Prasetyo A. F., Budijanto D. *Situasi Penyandang Disabilitas* [The Situation of a Person with Disabilities]. Buletin Jendela Data & Informasi Kesehatan. Kementerian Kesehatan Republik Indonesia, 2014. 15 p. (In Indonesian)
6. Efendi Mohammad. *Pengantar Psikopedagogik Anak Berkelainan* [Introduction to Disabled Child Psychopedagogics]. Jakarta: PT. Bumi Aksara, 2006. 169 p. (In Indonesian)
7. Hodapp R. M. & Fidler D. J. Special education and genetics: Connections for the 21st century [Abstract]. *Journal of Special Education*. 1999. No. 33 (3), pp. 130–137.
8. Istiqomah Nurul. *Retardasi Mental (Tunagrahita)* [Mental Retardation (Mental Retardation)]. 2017. URL: [https://www.academia.edu/35323208/ANAK\\_BERKEBUTUHAN\\_KHUSUS\\_-\\_RETARDASI\\_MENTAL\\_TUNAGRAHITA\\_\(14.10.2018\)](https://www.academia.edu/35323208/ANAK_BERKEBUTUHAN_KHUSUS_-_RETARDASI_MENTAL_TUNAGRAHITA_(14.10.2018)). (In Indonesian)
9. Mazur Katheleen. An Introduction to Inclusion in the Music Classroom. *General Music Today*. 2004. Fall, 6. Tersedia. URL: <http://gmt.sagepub.com> (16.06.2009).
10. Melyana Rita. *Proses Pembelajaran Musik bagi Anak Down Syndrome di Taman Musik Dian Indonesia Jakarta* [Music Learning Process for Down Syndrome Children in Dian



Indonesia Music Park]. Skripsi pada Universitas Pendidikan Indonesia, 2009. P. 15. Unpublished. (In Indonesian)

11. Sheppard Phillip. *Music Makes Your Child Smarter- Peran Musik dalam Perkembangan Anak*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2007. 408 p.

12. Sugiyono. *Metode penelitian kuatitatif, kualitatif dan R & D* [Intensive, Qualitative and R & D Research Methods]. Bandung, Alfabeta, 2008. 334 p.

13. YPAC. *Yayasan Pendidikan Anak Cacat* [Foundation for Disabled Children Development]. Medan-North Sumatera-Indonesia Foundation, 2015. 2 p.

*About the authors:*

**Batubara Junita**, Ph.D., Associate Professor at the Music Department, Faculty of Language and Arts, Huria Kristen Batak Protestant Nommensen University (20234, Medan, North Sumatera, Indonesia), **ORCID: 0000-0001-5149-2453**, nitabtbara72@gmail.com

**Maniam Sumathi**, Ph.D., Senior Lecturer at the Performing Arts Department, Faculty of Music and Performing Arts, Universiti Pendidikan Sultan Idris (35900, Tanjong Malim, Perak, Malaysia), **ORCID: 0000-0002-6829-0951**, sumathiraj14@gmail.com

*Об авторах:*

**Батубара Джуни́та**, Ph.D., доцент кафедры музыки, факультет языка и искусств, Университет Номменсена Батакской Протестантской Христианской Церкви (20234, г. Медан, Северная Суматра, Индонезия), **ORCID: 0000-0001-5149-2453**, nitabtbara72@gmail.com

**Маниам Сумати**, Ph.D., старший преподаватель кафедры исполнительского искусства, факультет музыки и исполнительского искусства, Университет образования Султан Идрис (35900, г. Танджонг Малим, Перак, Малайзия), **ORCID: 0000-0002-6829-0951**, sumathiraj14@gmail.com



**И. В. КОПОСОВА***Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова**г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru*

## **Музыкальная форма и её освещение в школьных учебниках по музыкальной литературе**

Знакомство с музыкальной формой – явлением объёмным и многозначным – связано с начальным этапом обучения музыканта. Важную роль в этом процессе выполняют учебники. Обобщённое представление о музыкальной форме, основных типах классико-романтических структур, их специфике ученик ДМШ впервые получает на уроках музыкальной литературы. В статье на примере четырёх учебников, предназначенных для первого года обучения по этому предмету (авторы – Андрей Фролов, Мария Шорникова, Янина Островская и Людмила Фролова, Зоя Осовицкая и Анна Казаринова), обсуждаются некоторые особенности изложения темы «музыкальная форма» для школьников. Содержание соответствующих разделов вариативно. Перечень охваченных образцов оказывается более компактным в книге Осовицкой и Казариновой (определяется ресурсами «Детского альбома» П. И. Чайковского). Наиболее полно тема раскрывается в учебниках Островской, Фроловой и Шорниковой: здесь показаны практически все классико-романтические формы, а также некоторые формы барокко (фуга, сюита). При описании музыкальных конструкций авторы придерживаются разных ракурсов. Осовицкая и Казаринова сосредоточены на целостном анализе «Детского альбома» и его пьес; Фролов соединяет теоретический и практический подходы в освоении формы, давая рекомендации для сочинения. Шорникова систематически прибегает к междисциплинарным аналогиям; Островская и Фролова уделяют пристальное внимание структурным особенностям каждой из обсуждаемых конструкций.

Соотнесение принципов изучения музыкальной формы, имеющих в школьных учебниках, позволяет выбирать оптимальный из них. В статье делается вывод о том, что использование описательной манеры при первом обсуждении формы недостаточно, поскольку в данном случае не акцентируется связь между содержательной и конструктивной сторонами музыкальных структур. Неточности, допускаемые авторами в характеристике ряда форм, свидетельствуют о необходимости рецензирования подобного рода учебных изданий.

**Ключевые слова:** изучение музыкальной формы, учебники по музыкальной литературе для ДМШ первого года обучения, Янина Островская, Людмила Фролова, Зоя Осовицкая, Анна Казаринова, Андрей Фролов, Мария Шорникова.

**Для цитирования:** Музыкальная форма и её освещение в школьных учебниках по музыкальной литературе // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 178–189.

DOI: 17674/1997-0854.2019.2.178-189.



IRINA V. KOPOSOVA

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*

*ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru*

## **Musical Form and its Elucidation in School Textbooks of Music Literature**

Familiarization with musical form – a capacious and multiple valued phenomenon – is connected with the initial stage of educating a musician. An important role in this process is carried out by textbooks. An encompassing perception of musical form, the basic types of structures in classical and romantic music and their individual features is taught to a pupil of children's music schools in music literature classes. In the article certain features of expounding on the subject of "musical form" for schoolchildren are elaborated by the example of four textbooks for the first year of study of this subject (written by Andrei Frolov, Maria Shornikova, Yanina Ostrovskaya & Liudmila Frolova, Zoya Osovitskaya & Anna Kazarinova). The content of the corresponding sections is variable. The list of the spanned examples is more compact in the book by Osovitskaya and Kazarinova (it is defined by the resources of Tchaikovsky's "Children's Album"). The subject is unfolded to the fullest extent in the textbooks of Ostrovskaya, Frolova and Shornikova: here almost all the classical-romantic forms are demonstrated, as are some of the baroque forms (the fugue and the suite). In their descriptions of the musical constructions, the authors maintain different perspectives. Osovitskaya and Kazarinova are concentrated on an integral analysis of the "Children's Album" and its constituent pieces; at the same time Frolov combines the theoretical and practical approaches in comprehension of form, giving recommendations for the compositions. Shornikova makes systematical use of interdisciplinary analogies; Ostrovskaya and Frolova give intense attention to the structural particularities of each of the examined constructions.

The correlation of the principles of study of musical forms present in school textbooks allows us to choose the most optimal of them. The article comes up with the conclusion that the use of the descriptive manner upon the first discussion of form is insufficient, since in this case the connection between the content and the constructive sides of the musical structures is not accentuated. The inaccuracies allowed by the authors in their characterizations of a number of forms testify of the necessity of reviewing such types of tutorial editions.

**Keywords:** study of musical form, textbooks of musical literature for children's music schools for the first year of study, Yanina Ostrovskaya, Liudmila Frolova, Zoya Osovitskaya, Anna Kazarinova, Andrei Frolov, Maria Shornikova.

*For citation:* Koposova Irina V. Musical Form and its Elucidation in School Textbooks of Music Literature. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 178–189. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.178-189.

**М**одернизация начального музыкального образования, осуществляемая в последнее десятилетие в нашей стране, подтолкнула к его активному обсуждению в профес-

сиональной среде. Круг актуальных вопросов, которые выделяют исследователи в этой связи, широк. Это и применение новых технологий в процессе преподавания [6], и современное состояние



методики [3], и возможные пути обновления привычных форм ведения урока [9], а также изучаемого репертуара [1]. В число обсуждаемых тем попадает также содержание школьных учебников [2], что закономерно: учебник является дидактическим средством, при помощи которого формируются базовые представления о тех или иных явлениях. Поэтому важность того, в каком виде это происходит, трудно переоценить. В рамках настоящей статьи обратимся к такому фундаментальному понятию, как музыкальная форма, точнее, к его проработке в учебниках, предназначенных для начальной ступени музыкального образования.

Как известно, само явление формы в музыке объёмно и многозначно. Согласно Ю. Н. Холопову, горизонты понятия простираются от общефилософской трактовки, связанной с уподоблением формы порядку, гармонии, красоте, до узкоспециальной, где под формой подразумевается схематически выраженная планировка того или иного сочинения<sup>1</sup>. Безусловно, далеко не весь объём значений важен для начального этапа обучения. В ДМШ в рамках разных дисциплин находят обсуждение следующие аспекты: музыкальное воплощение содержания, форма как тип и форма конкретного сочинения, схемы форм. Причём совокупность этих вопросов рассматривает прежде всего курс музыкальной литературы (таблица 1). В нём особое место отведено первому году обучения. Он даёт представление о форме в музыке в целом и об основных типах форм, используемых в классикоромантических, а отчасти и в барочных

сочинениях, тогда как программы последующих лет на примере сочинений разных авторов знакомят с творческой практикой воплощения этих форм. Сказанное побуждает подробнее остановиться на содержании учебников по музыкальной литературе, предназначенных именно для первого года обучения.

**Таблица 1.** Музыкальная форма в ДМШ: объём изучаемого материала в рамках разных дисциплин

| <i>Дисциплина</i>      | <i>Изучаемые формы</i>                                           | <i>Что изучается</i>                                                                      |
|------------------------|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| СОЛЬФЕДЖИО             | период                                                           | форма как тип, форма конкретного сочинения (иногда)                                       |
| МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА | период, простые, сложные, вариации, рондо, сонатная, циклические | музыкальное воплощение содержания, форма как тип, форма конкретного сочинения, схемы форм |
| РИТМИКА                | период, простые                                                  | форма как тип, форма конкретного сочинения                                                |
| СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ        | период, простые                                                  | музыкальное воплощение содержания                                                         |

Отметим, что самостоятельный тематический блок, посвящённый музыкальной форме, не сразу появился в учебниках музыкальной литературы. Так, в составленной Александром Ивановичем Лагутиным<sup>2</sup> учебной программе, на которую долгое время опиралась советская музыкальная школа, сделан акцент на формирование слухового внимания и умение слушать музыку<sup>3</sup>. Сведения же из области теории рассматривались здесь как прикладные при объяснении отдельных произведений. Программа А. Н. Лагутина не предполагала показа разных типов форм в первый год обучения; ту же установку отразил и учебник этого автора<sup>4</sup>.

Посвятить знакомству с музыкальной формой несколько занятий (9 часов) предложила Евгения Борисовна Лисян-



ская. Её программа реализовывалась в ДМШ с начала 1990-х годов<sup>5</sup>. В отличие от программы Лагутина, опиравшейся на принципы иллюстративно-объяснительной методики, программа Е. Б. Лисянской связана с традициями педагогики сотрудничества [3, с. 135]. Основой структуры курса в данном случае предстал не хронологический, но жанровый принцип. Тесная связь понятий «жанр» и «форма» привела к появлению в плане первого года обучения тем, предполагающих знакомство с членением музыкальной речи и всеми классико-романтическими конструкциями: периодом, вариациями, простыми двух- и трёхчастными, слож-

ной трёхчастной, рондо, сонатной, сонатно-симфоническим циклом<sup>6</sup>.

Установки Лисянской отразились в целом ряде учебников, изданных в начале 2000-х годов: А. А. Фролова (2002 и 2005)<sup>7</sup>; З. Е. Осовицкой и А. С. Казариновой (2004); Я. Е. Островской и Л. А. Фроловой (2006); М. И. Шорниковой (2011) (см.: [4; 5; 8; 10]). Все они включили самостоятельную тему, связанную с изучением музыкальной формы, хотя она расположена на разных этапах учебного года: в начале (учебники Фролова; Осовицкой и Казариновой), в середине (учебник Островской и Фроловой), в конце (учебник Шорниковой<sup>8</sup>) (таблица 2).

**Таблица 2.** Тематический план учебников первого года обучения по музыкальной литературе

| <i>З. Е. Осовицкая,<br/>А. С. Казаринова</i>                                                                                                                                                                                                                                                                          | <i>А. А. Фролов</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <i>Я. Е. Островская,<br/>Л. А. Фролова</i>                                                                                                                                                                                         | <i>М. И. Шорникова<br/>(по занятиям)</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Введение.<br>Легенды о музыке<br>2. Как говорит музыка?<br>Музыкальный язык<br><b>3. Музыкальные формы</b><br>4. Музыка и слово.<br>Песня. Романс<br>5. Музыка и движение.<br>Марш. Танец<br>6. Программно-изобразительная музыка<br>7. Музыка и театр<br>8. Заключение.<br>Детская музыка<br>композиторов XX века | 3 класс:<br>1. Из чего сделана музыка<br>2. Средства музыкальной выразительности<br>3. Выразительность музыкального произведения<br>4. Музыкальные жанры<br>5. Жанры, связанные с движением<br>4 класс:<br><b>6. Музыкальная форма</b><br>7. Музыкальные жанры, связанные со словом (вокальные жанры)<br>8. Программная инструментальная музыка<br>9. Музыкально-театральные жанры | 1. Выразительные средства музыки<br>2. Музыкальные инструменты<br>3. Музыкальный образ.<br>Музыкальная тема<br><b>4. Музыкальная форма</b><br>5. Музыкальные жанры<br>6. Программно-изобразительная музыка<br>7. Опера<br>8. Балет | 1. Музыка и мы<br>2–3. Выразительные средства музыки<br>4. Программная музыка<br>5. Возникновение музыкальных инструментов<br>6–11. Семейства музыкальных инструментов<br>12. История развития оркестра<br>13. Виды оркестров<br>14. Певческие голоса<br>15. Музыкальные жанры<br>16–17. Танец в музыке<br>18. Народная песня и композитор<br><b>19. Музыкальная форма.</b><br>Период, куплетная, двух- и трёхчастная формы<br>20. Вариации. Рондо<br>21. Сюита<br>22. Фуга<br>23. Соната<br>24–25. Музыка в театре и кино<br>26–27. Опера<br>28–29. Балет<br>Заключительные занятия |

Круг музыкальных форм, представленных учебниками, как и материал, на котором они демонстрируются, различается. Так, например, Осовицкая и Казаринова обращаются только к «Детскому альбому» П. И. Чайковского, следовательно, формы, описанные ими, ограничены ресурсами данного сочинения (отсутствуют рондо, сонатная, циклическая).

Учебник Фролова охватывает формы от периода до рондо включительно. Наиболее полно интересующая нас тема раскрывается в учебнике Островской и Фроловой. Фактически здесь характеризуются все классико-романтические, а также некоторые барочные формы (вариации на неизменный бас, старинная танцевальная сюита)<sup>9</sup> (таблица 3).

**Таблица 3.** Содержание темы «Музыкальная форма» в учебнике Я. Е. Островской и Л. А. Фроловой

| <i>Темы и изучаемые формы</i>                                                                                                                                                      | <i>Иллюстративный материал</i>                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Музыкальные построения</b><br>период:<br>однотональный, модулирующий,<br>повторного и неповторного строения;<br>период в качестве темы<br>и формы самостоятельного произведения | Лехтинен Р. «Летка-енка»,<br>Гайдн Й. «Хор земледельцев» из оратории<br>«Времена года»,<br>Моцарт В. А. «Тоска по весне»,<br>Шостакович Д. Д. Гавот,<br>Шопен Ф. Прелюдия для фортепиано № 7 |
| <b>Двухчастная форма</b><br>простая двухчастная форма<br>(репризная и безрепризная)                                                                                                | Чайковский П. И. «Старинная французская песенка»,<br>«Шарманщик поёт» из «Детского альбома»                                                                                                  |
| <b>Трёхчастная форма</b><br>простая трёхчастная форма<br>(репризная и безрепризная),<br>сложная трёхчастная форма                                                                  | Рахманинов С. В. «Итальянская полька»,<br>Шуман Р. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества»,<br>Чайковский П. И. Вальс из «Детского альбома»                                             |
| <b>Вариации</b><br>на бasso и сопрано остинато,<br>классические (строгие),<br>романтические (свободные),<br>двойные                                                                | Бах И. С. Пассакалия,<br>Глинка М. И. «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»,<br>Моцарт В. А. Соната ля мажор, I часть,<br>Глинка М. И. «Камаринская»                                  |
| <b>Рондо</b><br>рондо                                                                                                                                                              | Гайдн Й. Соната ре мажор, III часть,<br>Глинка М. И. Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила»                                                                                               |
| <b>Циклические формы</b><br>вокальный цикл,<br>инструментальный цикл<br>(сюитный и сонатно-симфонический)                                                                          |                                                                                                                                                                                              |
| <b>Сюита</b><br>павана,<br>гальярда,<br>классическая танцевальная сюита                                                                                                            | Равель М. Пavana,<br>Фрескобальди Дж. Гальярда,<br>Гендель Г. Ф. Сюита ре минор<br>(Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига)                                                                     |
| <b>Сонатно-симфонический цикл</b>                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                              |
| <b>Соната</b><br>классическая соната                                                                                                                                               | Гайдн Й. Соната ми минор                                                                                                                                                                     |
| <b>Строение сонатной формы</b>                                                                                                                                                     | Шейе Ж. «Музыкальная шутка»                                                                                                                                                                  |
| <b>Симфония</b><br>классическая симфония                                                                                                                                           | Гайдн Й. Симфония Ми-бемоль мажор                                                                                                                                                            |

Этот же учебник, по нашему мнению, выгодно отличают характер изложения и отбор нотных иллюстраций. Пожалуй, книгу Островской и Фроловой можно считать эталоном того, как сложная тема может быть адаптирована для начинающего музыканта. Благодаря своему жанру, – он заявлен в названии «Музыкальная литература в определениях и музыкальных примерах», – пособие соединяет свойства словаря и хрестоматии. Формулировки, данные в учебнике, лаконичны и ясны. Приведём некоторые из них: «Предложение – относительно законченное музыкальное построение, состоящее из двух или нескольких фраз»; «Период – объединение нескольких предложений в одно законченное построение»; «Реприза – это повторение начальной темы или её части в конце произведения»; «Циклический – значит многочастный» [5, с. 63, 68, 91]. Иллюстративный материал доступен детскому восприятию, даются понятные схемы, оформлению текста свойственна наглядность.

В целом, каждое из обсуждаемых пособий имеет свои безусловные сильные стороны. Так, учебник Фролова, написанный педагогом и композитором, соединяет теоретический и практический подходы в освоении материала. Завершением всех тем здесь становятся задания на сочинение, обобщающие полученные теоретические сведения. Особенно привлекательным в этой связи выглядит раздел «Учимся сочинять вариации», объясняющий, как написать вариации разного типа – фигурационные и жанровые<sup>10</sup>, а также как выстроить вариационный цикл в целом [8]. Этот учебник имеет электронную версию, размещённую на сайте автора, дающую возможность услышать все музыкальные примеры<sup>11</sup>. Книга Осовицкой и Казариновой содержит выполненный на

высоком уровне целостный анализ «Детского альбома» П. И. Чайковского [4]. В учебнике Шорниковой большинство форм вписано в широкий исторический контекст, при этом использован междисциплинарный подход – многие теоретические положения показаны через проведение параллелей с произведениями из области литературы (период, рондо, сонатная форма) или архитектуры (трёхчастная форма) [10].

На основании сказанного может сложиться впечатление, что темы, связанные с музыкальной формой, полно и безупречно представлены в учебниках по музыкальной литературе. Однако это не совсем так. В каждом из пособий внимательный взгляд обнаружит свою «ложку дёгтя». Пожалуй, более всего вопросов возникает при знакомстве с книгой Шорниковой, где читатель сталкивается с целым рядом некорректных формулировок, противоречащих общепринятым теоретическим взглядам. Например, при характеристике структуры периода, автор пишет: «Мелодия, как и мысль, состоит из отдельных фраз <...> Фразы складываются в мотивы, мотивы – в предложения, два предложения образуют период<sup>12</sup>» [там же, с. 132–133]. В этом построении элементы, лежащие в основании музыкальной структуры – мотивы и фразы – автор учебника меняет местами.

Рассматривая вариации на выдержанный бас, Шорникова обобщает: «Форма вариаций на *basso ostinato* была любима многими композиторами XVII и XVIII вв. <...> Эту форму в старинной музыке часто называли пассакалией» [там же, с. 137]. Однако, пассакалия – это в первую очередь жанровое обозначение. Поэтому форма не может называться жанром, эти понятия взаимосвязаны, но не рядоположены. Более правильной

в этом случае была бы формулировка: пассакалии нередко сочинялись в форме вариаций.

Разделы фуги именуются в данном учебнике по аналогии с разделами сонаты – экспозиция, разработка, реприза [там же, с. 148–149]. Такое толкование, свойственное советским трудам по полифонии, в настоящее время признано неверным. Фуга как тип композиции состоялась задолго до кристаллизации сонатной формы. Следовательно, её разделы и характерное для них изложение – иные, нежели в сонате. Части фуги – строгая и свободная – строятся с опорой на общие для всех фуг (в первой части) и индивидуальные (во второй части) правила.

Само же описание устройства сонатной формы в учебнике таково, что несмотря на сильные стороны (например, изложение формы сравнивается с развитием пьесы в драматическом театре, а её темы – с действующими лицами), в целом оказывается неубедительным. Главная проблема, на наш взгляд, заключается в том, что автор, опираясь при характеристике формы на рассказ-описание, переводит суть музыкальных процессов на язык эпитетов и метафор, не связывая общее состояние, свойственное разделам формы, с теми музыкальными средствами, благодаря которым эти состояния возникают.

Как известно, сонатная форма – венец «эпохи гармонии». Фундаментом её стала особого рода тональная структура: модуляционный (двухтональный) экспозиционный раздел, тонально неустойчивый (непрестанно модулирующий) разработочный раздел и однотональный репризный. Однако все упоминания о гармонической природе формы в том её изложении, которое встречаем у Шорниковой, даны в снятом, мини-

мизированном виде. Про экспозицию сказано, что главная и побочная темы в ней «как бы взаимодействуют между собой – характером, тональностью» [там же, с. 151]. Но ни слова не сказано о том, что экспозиция соединяет разные, при этом находящиеся в определённых соотношениях тональности, о том, что связаны они путём модуляции. Разработка показана как «раздел наиболее конфликтный, наименее устойчивый», где темы дробятся, не имеют порядка в чередовании, «борются друг с другом». Однако участие тонального движения в этих процессах даже не упоминается [там же]. Только о последнем разделе формы сказано, что «все музыкальные темы в репризе звучат в основной тональности» [там же, с. 152]. Но данное заключение не становится обобщением предшествующих характеристик, примерно таких: в ней «наступит равновесие и придёт покой», её темы испытывают изменения, вызванные событиями разработки, они станут ближе друг другу [там же]<sup>13</sup>. Как же обстоит дело с представлением этой формы в других пособиях, подобно или иначе?

В учебнике Островской и Фроловой сонатная форма раскрыта гораздо полнее, что вновь позволяет считать эту книгу неким образцом. Авторами затрагивается и структурный (устройство каждого раздела, его функции, тональная природа формы), и образно-содержательный планы. Вот, для примера, информация, связанная с экспозицией: состоит из четырёх тем (главной, связующей, побочной и заключительной); образы двух важных из них – главной и побочной – дополняют друг друга или противопоставляются; главная – активна, энергична; побочная – мягче и напевней; главная звучит в основной, а побочная в доминантовой или параллельной тональностях; связующая



делает тональный переход между ними, а заключительная закрепляет побочную тональность. Но что самое важное – теоретические положения подкреплены музыкальным образцом, где они предстают в «осязаемом» виде.

Раздел, посвящённый строению сонатной формы, завершается весьма оригинальным сочинением – «Музыкальной шуткой» французского композитора Ж. Шейе [5, с. 105–110]. Пьеса имеет показательный подзаголовок: «Хорошие рецепты совершенного сонатинщика». Её нотный текст содержит словесный комментарий, остроумно объясняющий устройство сонатной формы. Следуя «рецепту», можно воспроизвести эту форму и добиться «совершенной сонаты»<sup>14</sup> (таблица 4). В тексте «рецепта» ученик без труда сможет найти отражение всех ранее полученных теоретических сведений.

Сравнение разделов ряда учебников, обращённых к сонатной форме, приводит к закономерному вопросу: «Каким языком нужно писать о форме в музыке для детей?». Лексика данных изданий сложилась под воздействием методов, направленных на изобразительность и описательность. Всегда ли они уместны? Ответ будет сугубо положительным, если речь идёт о разъяснении характера музыки, её образов. Даже можно утверждать, что при «пересказе» музыки без описательности не обойтись. Только с её помощью звучание того или иного произведения становится понятным ребёнку. Но как быть в случае обсуждения закономерностей устройства той или иной музыкальной конструкции?

Как известно, если описательная стилистика выходит за школьные стены, используя в консерваторском классе или в научной статье, она подвергается кри-

**Таблица 4.** Авторский комментарий к пьесе Ж. Шейе «Музыкальная шутка»

| <i>Разделы формы</i> |                       | <i>Словесный комментарий</i>                                                                                                                                     |
|----------------------|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>экспозиция</b>    | главная партия        | Сперва минута на размышление. Поехали                                                                                                                            |
|                      | связующая партия      | Небольшой поворот в параллельную тональность – если вам угодно. Несколько гамм для времяпрепровождения. Но самое главное, не забудьте отправиться в доминанту... |
|                      | побочная партия       | К очаровательной второй теме, которую нужно играть сердито                                                                                                       |
|                      | заключительная партия | Немножечко воды, чтобы доплыть до двойной черты. Здесь повторение, которого никто не делает                                                                      |
| <b>разработка</b>    |                       | И начинаем снова – на это раз в доминанте. Прогулки по тональностям. Маленькие вариации. Большая виртуозность. Но когда это уже надоест:                         |
| <b>реприза</b>       | главная партия        | Давно ожидаемая реприза. Чтобы посмотреть, хороша ли у вас левая рука                                                                                            |
|                      | побочная партия       | Не забудьте очаровательную вторую тему, на этот раз в основной тональности                                                                                       |
|                      | Кода                  | Немного фанфар для окончания. Наисовершеннейший каданс. Вот и всё!                                                                                               |

тике, именуясь резко – «музлитературщина». Думается, при разговоре о форме, вернее о закономерностях тех или иных музыкальных форм, описание почти неизбежно превращается в «музлитературшину», даже если этот разговор ведётся с ребёнком. О природе формы в школе следует говорить по существу. Не бояться же учителя начальных классов на уроках русского языка разбирать с детьми строение предложений, типы текстов, производить фонетический разбор слов. Вот и в музыке необходимо изучать тональные планы, мотивную структуру, типы тематического развития и т. п., не заменяя эту информацию многословным описанием.

Создание школьного учебника, ресурса, при помощи которого для ребёнка открываются двери в большой мир, очень ответственный процесс. К сожалению, в современном музыкальном образовании он не всегда должным об-

разом контролируется. Выпускаемые издания не подвергаются необходимой экспертной оценке, что отрицательно сказывается на их качестве. Допустим, из учебников, анализируемых выше, в одном (авторов Островской и Фроловой) указаны два компетентных рецензента<sup>15</sup>, тогда как во втором (автора Шорниковой) официальные рецензенты отсутствуют. При этом книга Шорниковой пользуется большим спросом, в 2015 году вышло её 23-е (!) издание тиражом в 5 000 экземпляров<sup>16</sup>.

Нет сомнений, при первом знакомстве с таким объёмным и многоплановым явлением, как музыкальная форма, нельзя уповать только на хорошую книгу. Хотя очевидно, если учебники, дающие основу понятий о форме в музыке, будут достойно справляться со своей функцией, качество начального музыкального образования от этого только выиграет.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Среди других значений, выделяемых учёным: один из разделов прикладной музыкально-теоретической науки (вместе с гармонией и контрапунктом); музыкальное воплощение содержания (целостная организация элементов музыки); тип композиции, определённый композиционный план; устройство отдельного сочинения. Подробнее см.: Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. С. 270.

<sup>2</sup> А. И. Лагутин (1928–2008) – музыковед, педагог, общественный деятель. Вместе с Э. Смирновой составил программу курса музыкальной литературы для детских музыкальных школ (1962). Совместно с В. Н. Владимировым опубликовал учебник и хрестоматию по музыкальной литературе для детских музыкальных школ.

<sup>3</sup> См.: Лагутин А. И. Примерная программа и методические рекомендации по учебной дисциплине «Музыкальная литература». М.: Просвещение, 2002. 81 с.

<sup>4</sup> См.: Владимиров В., Лагутин А. Музыкальная литература для IV класса ДМШ. Изд. 9-е. М.: Музыка, 1986. 159 с.

<sup>5</sup> Е. Б. Лисянская – музыковед, педагог, заслуженный учитель РФ, более сорока лет работала в детской музыкальной школе № 2 имени И. О. Дунаевского (Москва). См.: Лисянская Е. Б. Музыкальная литература: методическое пособие. М.: Росмэн-Пресс, 2001. 80 с.

<sup>6</sup> Рабочая дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства, составленная в соответствии с федеральными государственными стандартами (2012),

регламентирующая в настоящий момент преподавание музыкальной литературы в ДМШ, по своему содержанию во многом возвращается к программе А. И. Лагутина. Она также придерживается хронологического принципа, при этом все этапы раскрыты более обстоятельно. На первом году обучения здесь отсутствует специальная тема «музыкальная форма», хотя в задачах программы ясно обозначена установка на изучение музыкальной формы. См.: Проект примерной программы по учебному предмету музыкальная литература. М., 2012. 71 с.

<sup>7</sup> Автор этого учебника предлагает изучать материал, который в курсе музыкальной литературы обычно осваивается за первый год обучения, в течение двух лет – в третьем и четвёртом классах (при семилетнем обучении).

<sup>8</sup> В учебнике М. Шорниковой планирование организовано не по темам, но по занятиям. Музыкальной форме посвящены пять занятий.

<sup>9</sup> Подобный круг музыкальных форм показан и в учебнике М. И. Шорниковой, но в нём приводится гораздо меньше примеров для иллюстрации теоретических положений.

<sup>10</sup> Объектом варьирования выступает тема русской народной песни «Ах, вы, сени», после серии фигурационных вариаций она представлена в виде польки, марша, вальса.

<sup>11</sup> См.: URL: [http://froland.ru/lyceum/muslit/man4\\_0.html](http://froland.ru/lyceum/muslit/man4_0.html). Электронная версия имеет свои очевидные плюсы: удобную навигацию, глоссарий. В разработке находится раздел «Персоналии».

<sup>12</sup> Здесь и далее в цитатах курсив мой. – И. К.

<sup>13</sup> Кроме того, в тексте учебника отсутствует схема сонатной формы; автор пользуется одновременно терминами «тема» (для главной и побочной) и «партия» (для связу-

ющей), но никак не поясняет, в чём заключаются их отличия [10].

<sup>14</sup> Открывающийся для нас в этом опусе «кулинарный» подход к сочинению музыки был характерен для теории и практики конца XVIII – начала XIX вв. См. об этом подробно: Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы: учебник для теоретических и композиторских отделений консерваторий. М.: Композитор, 2006. 632 с.

<sup>15</sup> Это Н. А. Огаркова – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств и Т. А. Барышева – кандидат психологических наук, доцент, заведующая кафедрой эстетического воспитания Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

<sup>16</sup> Издательством «Феникс» (Ростов-на-Дону) кроме книг М. И. Шорниковой выпускается ещё один «музлитературный бестселлер» (к 2015 году он выдержал шесть переизданий, последнее – тиражом в 2 500 экземпляров), также не рецензированный и имеющий в разделе, связанном с музыкальной формой, аналогичные проблемы. Это «Музыкальная литература в таблицах: полный курс обучения» Д. А. Сорокотягина. Здесь мы прочтём, например: «Трёхчастная форма состоит из трёх разделов. *Начальный эпизод в конце, после контрастного ему среднего эпизода, повторяется*» [7, с. 39]. Или: «Рондо – сложная музыкальная форма, в которой многократно повторяется главная тема, называемая рефреном, который чередуется с *отличающимися друг от друга* эпизодами. *Формулу рондо можно отобразить в виде схемы: А–В–А–С–А. Буквой А обозначается рефрен, буквами В и С – повторяющиеся эпизоды*» [там же]. Комментарии излишни.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Коробова А. Г. О старинной танцевальной музыке и возможностях её изучения в детской музыкальной школе // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 145–155. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
2. Купец Л. А. Тексты о музыке для детей и юношества: С. Прокофьев в российских учебниках по музыкальной литературе 1970–1990-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 166–173. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.166-173.
3. Милейко Ю. Н., Войткевич С. Г. Методика преподавания музыкальной литературы на современном этапе // Искусство и образование. 2019. № 1 (117). С. 135–143.
4. Осовицкая З. Е., Казаринова А. С. Музыкальная литература: учебник для ДМШ: первый год обучения предмету. М.: Музыка, 2012. 224 с.
5. Островская Я. Е., Фролова Л. А. Музыкальная литература в определениях и нотных примерах: 1-й год обучения: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2010. 208 с.
6. Самакаева М. Ю., Присяжная Е. А. Информационные технологии в преподавании предмета «Музыкальная литература» // Образование в сфере искусства. 2014. № 2 (3). С. 110–115.
7. Сорокотягин Д. А. Музыкальная литература в таблицах: полный курс обучения: учебное пособие. Изд. 6-е. Ростов н/Д: Феникс, 2015. 221 с.
8. Фролов А. А. Музыкальная литература: учебник для 4-го класса детских музыкальных школ. СПб.: Композитор, 2005. 224 с.
9. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
10. Шорникова М. И. Музыкальная литература: музыка, её формы и жанры: первый год обучения: учебное пособие. Изд. 15-е. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 187 с.

Об авторе:

**Копосова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru

 REFERENCES 

1. Korobova A. G. About Historical Dance Music and the Possibilities of Studying it in Children's Music Schools. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 145–155. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
2. Kupets L. A. Texts about Music for Children and Young Musicians: Sergei Prokofiev in the Russian Textbooks on Musical Literature of 1970–1990th years]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 166–173. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.166-173.
3. Mileyko Yu. N., Voytkevich S. G. Metodika prepodavaniya muzykal'noy literatury na sovremennom etape [Methods of Teaching Musical Literature at the Contemporary Stage]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2019. No. 1 (117), pp. 135–143.



4. Osovitskaya Z. E., Kazarinova A. S. *Muzykal'naya literatura: uchebnik dlya DMSH: pervyy god obucheniya predmetu* [Musical Literature. Textbook for Children's Music Schools: the First Year of Study]. Moscow: Muzyka, 2012. 224 p.
5. Ostrovskaya Ya. E., Frolova L. A. *Muzykal'naya literatura v opredeleniyakh i notnykh primerakh: 1-y god obucheniya: uchebnoe posobie* [Musical Literature in Definitions and Musical Examples: the First Year of Study: Textbook]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 208 p.
6. Samakaeva M. Yu., Prisyazhnaya E. A. Informatsionnye tekhnologii v prepodavanii predmeta «Muzykal'naya literatura» [Informational Technologies in the Teaching of the Subject of "Musical Literature"]. *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in the Sphere of Art]. 2014. No. 2 (3), pp. 110–115.
7. Sorokotyagin D. A. *Muzykal'naya literatura v tablitsakh: polnyy kurs obucheniya: uchebnoe posobie* [Musical Literature in Tables: A Full Course of Study: A Training Manual]. 6th Edition. Rostov-on-Don: Feniks, 2015. 221 p.
8. Frolov A. A. *Muzykal'naya literatura: uchebnik dlya 4-go klassa detskikh muzykal'nykh shkol* [Musical Literature: Textbook for the 4th Grade of Children's Music Schools]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 224 p.
9. Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1 (30), pp. 156–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
10. Shornikova M. I. *Muzykal'naya literatura: muzyka, ee formy i zhanry: pervyy god obucheniya: uchebnoe posobie* [Musical Literature: Music, its Forms and Genres: First Year of Study: Study Guide]. 15th Edition. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 187 p.

*About the author:*

**Irina V. Koposova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru



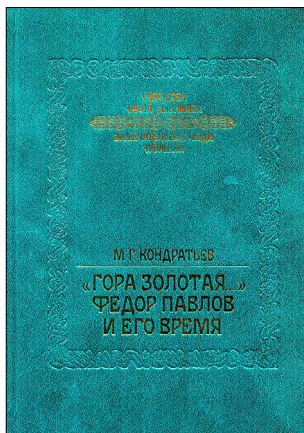




ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

Кондратьев М. Г.  
«Гора золотая...»  
Федор Павлов и его время.  
Чебоксары:  
Чувашское кн. изд-во, 2016.  
399 с.: ил. (Замечательные  
люди Чувашии)

ISBN 978-5-7670-2565-7



Kondratyev Mikhail G.  
“Golden Mountain ...”  
Feodor Pavlov and His Time.  
Cheboksary:  
Chuvash Publishing House, 2016.  
399 p.: ill. (Remarkable People  
of Chuvashia)

ISBN 978-5-7670-2565-7

Книга о жизни и многогранном творчестве Ф. П. Павлова (1892–1931), одного из самых талантливых творческих деятелей Чувашии своего времени, завершает документальную трилогию об основоположниках современного чувашского музыкального искусства. Целью и смыслом работы Ф. П. Павлова было создание национального искусства востребованного народом и признанного в большом мире. Предыдущие две монографии автор посвятил его современникам С. М. Максиму, а также В. П. Воробьеву и Г. В. Воробьеву.

Издание иллюстрировано фотографиями и нотными примерами. Адресуется как специалистам по истории художественной культуры, так и широкому кругу читателей.

The book about the life and multifaceted work of Feodor Pavlov (1892–1931), one of the most talented creative figures of Chuvashia of his time, completes the documentary trilogy about the founders of modern Chuvash musical art. The purpose and meaning of the work of Feodor Pavlov was to create a national art which would be on demand by the people and acknowledged throughout the rest of the world. The author has devoted the previous two monographs to his contemporaries Stepan Maksimov, as well as Vasily Vorobiev and Gennady Vorobiev.

The publication is illustrated with photographs and musical examples. It is addressed both to specialists in the history of artistic culture and to a wide circle of readers.

