

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

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

# MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2020 / 1 (38)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ  
MUSIC SCHOLARSHIP

2020 / 1 (38)

# Проблемы музыкальной науки

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

2020, № 1

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1

## РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

### ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### УЧРЕДИТЕЛИ:

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

Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств  
Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова

Адрес редакции и издательства: Научно-методический центр «Инновационное искусствоведение»: Российская Федерация, 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306.  
Тел.: 8 (347) 216 49 73  
ISSN 1997-0854 (Print)  
ISSN 2587-6341 (Online)

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.

# Music Scholarship

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

2020, № 1

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

### EDITOR IN CHIEF

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

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

Dr.Sci. (Arts, Pedagogy) 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. Trembovsky**, 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 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

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

Address of the editorial board and the publishing house:  
Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies":  
Russian Federation, 450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306.  
Telephone: 8 (347) 216 49 73

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

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.

## 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)

### Редактор

**Мингажев Артур Аскарлович**

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

## EDITORIAL STAFF

### Editor in Chief

### Academic Editor

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

### 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)

### Editor

**Artur A. Mingazhev**

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.ru>

**DOI: 10.33779/2587-6341**

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists. Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board. The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the 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.ru>

Подписано в печать 23.03.2020. Формат 60 x 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 15,8. Усл.-печ. л. 23,4. Заказ № 540134. Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте [journalpmn.ru](http://journalpmn.ru) в разделе «Архив выпусков». Издательство Научно-методический центр «Инновационное искусствоведение»: 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306. Тел.: 8 (347) 216 49 73 Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро» 450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, 3. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: [info@icmyk.ru](mailto:info@icmyk.ru)

Signed in for printing 23.03.2020. Format: 60 x 84<sup>1/8</sup>. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 15,8. Printing l. 23,4. Order No. 540134. Run of 100 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website [journalpmn.ru](http://journalpmn.ru) in the section "Archive of Past Journal Issues." Publishing House of the Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies": Russian Federation, 450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306. Telephone: 8 (347) 216 49 73 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](mailto: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:

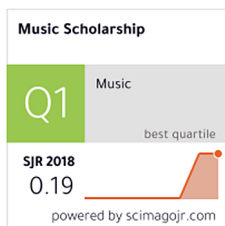
17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

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).

Журнал 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 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 Лобзакова Е. Э.**  
Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений

### Художественный мир музыкального произведения

- 15 Окунева Е. Г.**  
Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you»
- 29 Хилько Н. П.**  
Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза
- 43 Долматова М. В.**  
Художественное пространство музыкально-литургического синтеза во Второй и Четвёртой симфоний Альфреда Шнитке

### Музыкальный театр

- 50 Панкина Е. В., Привалова А. С.**  
Сентименталистские черты оперы Томаса Августина Арна «Томас и Салли»
- 60 Плотникова О. М.**  
Архаические сюжетные мотивы в «Волшебной флейте» В. А. Моцарта

### Музыкальная культура народов России

- 70 Соловьев И. В.**  
К проблеме звуковой семантики традиционных саамских музыкальных инструментов
- 81 Галина Г. С.**  
О воплощении комического в башкирской национальной опере

### Международный отдел

- 89 Alexander I. Demchenko**  
Society as the Paradigm of 20th Century Art (on the Materials of Sergei Prokofiev's Music)
- 101 Oleksandr O. Perepelytsia**  
“Scenary Development of Musical Material” as a Method of Composition and Instruction Created by Ukrainian Composer Karmella Tsepkoenko

- 110 Fidel Rodríguez Legendre, Gemma Ruiz Varela**  
Music and Creativity as Educational Strategies for Sociability. Group Dynamics with Students Pursuing Educational Degrees from the Francisco de Vitoria University in Madrid

### Музыка в системе культуры

- 122 Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И.**  
Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина

### Музыкальное краеведение

- 130 Татьяна Кркелич**  
Вклад российских педагогов и исполнителей в развитие музыкальной жизни Черногории: вторая половина XIX века до наших дней
- 140 Полозова И. В.**  
Музыкальная культура Саратова в первой четверти XX века и деятельность Фёдора Пальчинского

### Современное музыкальное искусство

- 151 Путчева О. А.**  
Черты интертекстуальности в творчестве Александра Бакши

### Музыкальный жанр и стиль

- 158 Копырюлин М. С.**  
Переложения симфонической музыки в репертуаре оркестров русских народных инструментов: исторический обзор
- 171 Ильичёва О. С., Комиссарова Е. В., Кибасова Г. П.**  
Трансформации отечественной песенной культуры в 90-е годы XX века (региональный аспект)

### Музыкальное образование

- 177 Алексеева И. В.**  
Музыкальный текст инструментальной музыки западноевропейского барокко в аналитическом осмыслении студентом-исполнителем вуза
- 194 Кулапина О. И.**  
Об авторской методике Нины Хлебниковой в преподавании музыкально-теоретических дисциплин духовикам

## Contents

### Horizons of Musicology

- 7 **Elena E. Lobzakova**  
Early Russian Chant and Contemporary  
Compositions: A Typology of Conjugacy

### The Creative Worlds of Musical Compositions

- 15 **Ekaterina G. Okuneva**  
Formal Constraint as an Artistic Principle  
in Hans Abrahamsen's Vocal Cycle  
"Let Me Tell You"
- 29 **Natalia P. Khilko**  
Interpretation of René Char's Poetry  
in Pierre Boulez's "Le Marteau sans Maître"
- 43 **Maria V. Dolmatova**  
The Artistic Space of the Musical-Liturgical  
Synthesis in Alfred Schnittke's Second  
and Fourth Symphonies

### Musical Theater

- 50 **Elena V. Pankina, Anastasia S. Privalova**  
The Sentimentalist Features of Thomas  
Augustine Arne's Opera "Thomas and Sally"
- 60 **Olga M. Plotnikova**  
Archaic Narrative Motives  
in Mozart's "The Magic Flute"

### Musical Cultures of Russia

- 70 **Igor V. Soloviev**  
Concerning the Issue of Sonic Semantics  
of Traditional Saami Musical Instruments
- 81 **Gulnaz S. Galina**  
About the Manifestation of the Comical Element  
in Bashkir National Opera

### International Division

- 89 **Alexander I. Demchenko**  
Society as the Paradigm of 20th Century Art  
(on the Materials of Sergei Prokofiev's Music)
- 101 **Oleksandr O. Perepelytsia**  
"Scenary Development of Musical Material"  
as a Method of Composition  
and Instruction Created  
by Ukrainian Composer Karmella Tsepko
- 110 **Fidel Rodríguez Legendre, Gemma Ruiz Varela**  
Music and Creativity as Educational Strategies  
for Sociability. Group Dynamics  
with Students Pursuing Educational Degrees  
from the Francisco de Vitoria University  
in Madrid

### Music in the System of Culture

- 122 **Marina L. Zaitseva, Regina R. Budagyan,  
Alexei I. Chekmenev**  
Traditions and Innovation  
in the Performance Practice  
of Jazz Violinists of the Turn  
of the 20th and 21st Centuries  
Joe Venutti and David Goloshchekin

### Area Studies in Music

- 130 **Tatjana Krkeljic**  
The Contribution of Russian Music Teachers  
and Performers to the Development  
of Musical Life in Montenegro:  
The Second Half of the 19th Century  
to the Present Day
- 140 **Irina V. Polozova**  
The Musical Culture of Saratov  
in the First Quarter of the 20th Century  
and Feodor Palchinsky's Activities

### The Art of Contemporary Music

- 151 **Olga A. Putecheva**  
Features of Intertextuality  
in the Musical Oeuvres of Alexander Bakshi

### Musical Genre and Style

- 158 **Mikhail S. Kopyryulin**  
Transcriptions of Symphonic Music  
in the Repertoires of Folk  
Musical Instrument Orchestras:  
A Historical Overview
- 171 **Olga S. Ilyicheva, Elena V. Komissarova,  
Galina P. Kibasova**  
Transformations of the Russian Song Culture  
During the 1990s (the Regional Aspect)

### Musical Education

- 177 **Irina V. Alexeyeva**  
The Musical Text of Western European  
Baroque Instrumental Music  
in an Analytical Reevaluation  
by the Student-Performer  
of Institutions of Higher Education
- 194 **Olga I. Kulapina**  
About Nina Khlebnikova's Authorial Methods  
in Teaching Music Theory Disciplines  
to Wind Players



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 783:281.9

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014

**Е. Э. ЛОБЗАКОВА**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова*

*г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0002-0502-0954, lel-22@mail.ru*

## **Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений**

Трансмиссия православной культовой монодии в отечественном социокультурном пространстве, сопровождающаяся постепенным освобождением от исходной тесной связи с обрядовой деятельностью и нарастанием значимости как художественного явления, обусловила её претворение современными композиторами в разных функциональных, стилевых и жанровых условиях. Всё многообразие форм сопряжения древнерусского распева и авторского текста, исследование которых может осуществляться в социокультурном, жанрово-стилевом, музыкально-лексическом, семиотическом ракурсах, может быть выстроено в определённую систему типологий, которая является предметом рассмотрения в данной статье. Каждая из предлагаемых типологических схем определяется критерием, в качестве которого выступает целевая установка автора, его творческий метод, функция, которую выполняет распев в тексте нового художественного объекта, механизмы его адаптации. В совокупности они формируют многоуровневую классификацию, организованную по перекрёстному принципу. Её разработка реализует не только задачу систематизации и обобщения накопленного в течение второй половины XX – начала XXI века объёмного музыкального материала, но и аналитического осмысления сущностных характеристик явлений и процессов, происходящих в результате «прорастания» артефакта средневековой духовно-музыкальной культуры в современной композиторской практике.

**Ключевые слова:** православная музыкальная культура, древнерусский распев, культовая монодия, духовная музыка.

*Для цитирования / For citation:* Лобзакова Е. Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 7–14. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014.

**ELENA E. LOBZAKOVA**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia*

*ORCID: 0000-0002-0502-0954, lel-22@mail.ru*

## **Early Russian Chant and Contemporary Compositions: A Typology of Conjugacy**

The transmission of Orthodox Christian sacral monody in the Russian sociocultural domain, stipulated by the gradual liberation from the initial close connections with its sacral activities and the accrument of its significance as an artistic phenomenon, has stipulated its realization by contemporary composers in various functional, stylistic and genre conditions. All the diversity



of forms of conjugacy of the Early Russian chant with the authorial text, research of which may be carried out in the sociocultural, genre-related and stylistic, musical-lexical and semiotic perspectives, may be built into a certain system of typologies which presents the topic of study in the present article. Each of the proposed typological schemes is determined by criteria represented by the author's setting of objectives, the latter's creative method, the function carried out by the chant in the text of the new musical object, and the mechanisms of its adaptation.

As a whole, they form a multilevel classification organized in a crisscross principle. Its development realized not only the goal of systematization and generalization of the extensional musical material accrued during the course of the second half of the 20th century and the early 21st century, but also the analytic comprehension of essential phenomena and processes occurring as the result of "germination" of the artifact of medieval sacred musical culture in contemporary compositional practice.

**Keywords:** Orthodox Christian musical culture, Early Russian chant, sacral monody, sacred music.

Древнерусский монодийный распев, осуществляя многовековую трансмиссию в отечественной культурной традиции, неизменно демонстрирует в разные исторические периоды свой неисчерпаемый аксиологический и художественный потенциал. Транслируя комплекс сущностных духовно-эстетических характеристик (онтологизм, соборность, сакральность, каноничность, символизм), церковная монодия проявляет себя как динамический конструкт, ценность, содержательное поле которого мобильны и поддаются переосмысливанию в процессе создания на её основе новых, очень различных в функциональном, стилевом и жанровом отношениях образцов. Рецепция<sup>1</sup> распева в новом социокультурном, художественно-эстетическом, музыкально-языковом контекстах становится той «объединяющей интонацией», на которой выстраивается важнейшая линия музыкально-стилевого контрапункта отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века. Обладая специ-

фическими закономерностями, такие сочинения формируют многокомпонентный феномен, вливающийся в поток тех процессов развития современной музыки, художественной доминантой которых является освоение и трансформация предшествующего культурного опыта. С одной стороны, они составляют новый этап многовековой истории движения православной культовой монодии, постоянно пульсирующей в пространстве отечественной музыкальной традиции; с другой – современные творческие опыты обнаруживают характерные грани, появление которых обусловлено динамикой социальных процессов, разностью культурных контекстов, что отразилось на специфике авторского обращения к «выверенным» в смысловом отношении церковно-певческим образцам. Общей чертой многочисленных диалогов с церковно-певческой традицией и распевом как её феноменом на разных этапах исторического процесса является возрождение установки русского сознания на проблемах духа, личностного роста,

<sup>1</sup> Об использовании этого термина в музыкознании более подробно см. статью автора: [5].



национального самоопределения и сохранения отечественного культурного наследия. Среди многочисленных дифференцирующих признаков, отличающих современный этап освоения культурной православной монодии, помимо очевидной разницы эстетико-стилевых ситуаций, мироощущения композиторов, стимулов и установок на творчество, выделим несколько важнейших.

Во-первых, не имея, в отличие от предшественников, в ряде случаев глубокой «вовлечённости» в круг специфических средств выражения духовной музыки, современные авторы оказываются в ситуации преодоления «разрыва», антиномичности двух культурных парадигм – религиозной и светской – в своём творчестве. Во-вторых, композиторы второй половины XX – начала XXI века оказываются в ситуации двойной реинтерпретации, осваивая церковную монодию во многом опосредованно, через тот значительный опыт, который был накоплен на протяжении XIX века и особенно на рубеже XIX и XX веков в области как клиросных, так и духовно-концертных и светских композиций. В-третьих, обращение к церковно-певческому наследию с целью его освоения на этом этапе во многом определяется диалогичностью как одной из основных эстетических тенденций современной музыки, определяющих специфику музыкального мышления композиторов, особенности их творческого метода и отражает общую для этого периода тенденцию к «стилемоделирующему» воспроизведению отшлифованных временем культурных форм. Феномен композиторского освоения распева принадлежит к тому явлению, которое в работах отечественных музыковедов именуется очень разнообразно: как «интерпретирующий стиль» (В. Медушевский), «открыто ас-

социативный стиль» (Г. Григорьева), «историзм музыкального мышления» (С. Антонова), «культурологический метод» (В. Тарнопольский).

Авторские стратегии адаптации древнерусского распева детерминированы индивидуально-стилевыми параметрами, жанрово-композиционными и функциональными условиями, в которых он обретает новую жизнь. Тем не менее, эта многомерная палитра художественных методов может быть «свёрнута» в типологию, основным критерием которой выступает *целевая* установка композитора. Первый тип в соответствии с ней – *реконструктивный* – направлен на воссоздание первоисточника и реализуется, как правило, в рамках религиозно-обрядовой практики:

– во-первых, в многочисленных опытах переложений и гармонизаций как знаменного распева, так и более поздних разновидностей монодии (киевской, болгарской, греческой) и уже подвергавшихся многоголосной интерпретации на протяжении XIX – начале XX века, и вновь открытых;

– во-вторых, в сочинениях, стилистически близких первым, отмеченных «стремлением сохранить традиционное певческое молитвенное устройство» посредством освоения поэтики, опирающейся на систему устойчивых мотивов и тем, структурных, лексических, фактурных клише, авторско-стилевых подходов предшественников [8, с. 30–32].

Их создатели, известные композиторы и церковно-хоровые практики – архиеп. Ионафан (Елецких), архим. Матфей (Мормыль), Е. Кустовский, В. Мартынов, С. Толстокулаков, С. Трубачёв и др. – продолжают линию поисков подлинного национального культового многоголосия, начатую выдающимися теоретиками церковного пения второй половины

XIX – начала XX века. Заботясь о включённости своих переложений в церковно-певческую практику, руководствуясь принципами следования канону и сохранения стилистического единства музыкального оформления православного богослужения, в своих переложениях и сочинениях они искусно балансируют на грани старинного и нового, индивидуального и коллективного, канона и стиля.

Другой творческий метод освоения распева – *репродуктивный* – предполагает свободную, эвристическую трактовку первоисточника, который привлекается в качестве средства для выражения авторской концепции. Его вторичное бытие в новых функциональных условиях – как правило, в духовно-концертных и светских композициях – решает сложные образно-смысловые и коммуникативные задачи, формирует открыто диалогическую природу таких художественных опытов. Диапазон форм сопряжения культовой монодии и авторско-стилевого контекста, а также степени её влияния в таких сочинениях огромен: он колеблется от выполнения иллюстративной функции, конкретизирующей программный замысел композитора до роли смыслообразующего и текстообразующего стержня, вокруг которого развёртывается сложная система внутри- и межтекстовых связей. Не менее многомерны и методы адаптации распева в музыкальной ткани произведения: от введения в хорошо распознаваемом виде до полной ассимиляции в авторском тексте. Эти, а также масса других проблемных аспектов, возникающих при анализе рецепции распева в новых культурно-исторических, стилевых, жанровых, функциональных условиях, нуждаются во внимательном исследовании. Не фиксация наличия в музыкальном произведении такого микродиалога с церковно-певческой традицией состав-

ляет задачу музыковеда, а изучение механизма связей двух самостоятельных художественных систем, доказательство органичности (или неорганичности) их соединения.

Выступая в качестве активного параметра, вводимый в новый художественный контекст распев оказывает непосредственное воздействие на организацию внутреннего устройства музыкальной ткани собственной многоуровневой системой, включающей имманентно-музыкальные характеристики и ёмкое семантическое поле. Степень этого воздействия может быть определена той функцией, которую выполняет текст-первоисточник: она может быть *доминирующей* и кардинальным образом влиять на устройство авторской концепции, либо участвовать в её создании на *паритетных* началах с другими музыкально-языковыми сегментами, либо выполнять *дополняющую* функцию, «расцвечивая» авторский замысел новыми образно-смысловыми оттенками. Включение элементов одной сферы (древнерусская монодия) в другую (авторский стиль), формирующее в каждом новом объекте сложную диалектику первичного / вторичного, канона / стиля, своего / чужого, создаёт целую шкалу художественных результатов, осложнённых *стилевыми, жанровыми и текстовыми взаимодействиями* и трансформациями. Анализ многочисленных объектов этой группы, имеющих разную природу, художественные ориентиры и средства оформления, провоцирует на организацию их в определённую систему. Её основным критерием может явиться степень взаимной динамической трансформации распева и авторско-стилевого контекста, подразумевающей и преобразование рецепируемого текста, и его влияние на окружающее текстовое пространство.



Классификация диалога двух художественных систем в *стилевом ракурсе* может быть выстроена с привлечением принципа стилового моделирования, который в трудах отечественных музыковедов (например, О. А. Кузьменковой [4], О. А. Урванцевой [7]) предлагается для анализа художественных явлений, в которых происходит переосмысление компонентов первичной модели-образца в новой моделируемой автором системе. Аналитические наблюдения позволяют выделить моделирование двух типов. Первое – *ассимилированное* – предполагает диффузное рассредоточение «чужого» стилового слоя в авторском контексте, отсутствие очерченности, маркированности границ между ними. Этот тип моделирования может осуществляться на уровне бессознательного подражания, а также осознанного использования стилизованных параметров церковно-певческой традиции и распева как её феномена в качестве компонента собственного замысла. Множество примеров такого ассимилированного моделирования обнаруживаем среди сочинений, находящихся в «микстовой» зоне между клиросными композициями и светскими: «Литургический концерт» Н. Сидельникова, Литургия и «Пасхальные распевы Древней Руси» В. Кикты, духовный концерт «Богородичные песнопения» А. Микиты, хоровые концерты С. Трубачёва, «Апокалипсис» В. Мартынова и другие сочинения, в которых интонационность древнего пения, зачастую обусловленная опорой на отдельные мелодико-ритмические обороты знаменного распева, определяет стилистику целого, формируя сплав «своего» и «чужого». В отношении последнего из названных сочинений Н. С. Гуляницкая отмечает, что используемый композиторов напев «Доме Еврафов граде святой» второго

гласа является «доминирующей единицей языка»: «разложенный на составляющие – попевки, структурные элементы, этот напев проникает на микро-уровень, во все поры композиции, и организует живую, единую и многообразную интонационную форму» [3, с. 320].

Второй тип моделирования – *концентрированный* – позволяет более или менее точно атрибутировать первоисточник, поскольку он используется на определённом отрезке формы, что и создаёт условия диалога разных стилей: диалого-сопоставления с целью подтверждения собственного высказывания, диалого-противопоставления контрастных друг другу образов на основе стиливой антитезы. Этот тип моделирования, как правило, прослеживается в сочинениях, отделённых от «первообраза» наибольшей жанровой и стилистической дистанцией. Ю. Буцко, используя в «Полифоническом концерте» и в «Евхаристическом каноне» знаменитые песнопения из рукописей XVI–XVII веков в качестве своеобразного *cantus firmus*, подвергает их активной вариационно-полифонической разработке, оплетая множественными контрастными контрапунктами-«авторскими репликами». При этом он остаётся на позициях внешнего диалога с церковно-певческой традицией, словно «комментируя» распев как целостную систему собственным языком. Ситуация своеобразного стилового «двуязычия» прослеживается и в целом ряде других сочинений, где распев конкретизирует образно-смысловое наполнение, связанное с отражением христианской проблематики и присутствует в художественном организме эксплицитно, зримо. Здесь могут быть названы и другие сочинения Ю. Буцко, «Стихира на тысячелетие крещения Руси» Р. Щедрина и его же «Запечатленный ангел»; «Всемирная радость»

из кантаты «Надзвездный маяк» В. Ульянич, его же Светозвоны VI для большого симфонического оркестра «Христос воскрес из мертвых»; Поэма для большого симфонического оркестра «Петр и Феврония», «Христос воскрес из мертвых» (№ 13) из «Русских страстей» А. Ларина; Хоровой концерт на слова И. Бунина В. Рубина; Шестая «Литургическая» симфония А. Эшпая и другие. Интересно, что последнее сочинение выросло на основе хоровой версии *a cappella*, в которой, как свидетельствует сам автор, знаменитый распев определял стилистику сочинения. В оркестровой же версии он уже не сдерживал «авторского высказывания», и у композитора появилась возможность рассказать о волнующей теме «своими словами» [6, с. 5].

*Жанровый ракурс* изучения динамики «своего / чужого» в сочинениях такого рода рождает не менее интересные наблюдения над интегративными процессами, многообразность проявлений которых также может быть систематизирована. Становясь жанровой подсистемой в новой системной жанровой целостности, культовая монодия, с одной стороны, сохраняет стабильный комплекс типологических признаков, языковых стереотипов, соотносящихся с инвариантом жанра. С другой – вступает с новым жанровым контекстом в парадигматические связи, формируя разнообразные типы отношений между жанром-элементом и жанром-контекстом: они могут быть градуированы как по статическим признакам (например, жанровая многосоставность, жанровый синтез, жанровая переменность, жанровое вкрапление), так и по динамическим (например, жанровая модуляция, жанровая деформация).

Изучение системы не только жанрово-стилевых, но и музыкально-лекси-

ческих отношений, обнаруживаемых в композициях, «переинтонирующих» древнерусский распев, позволяет показать стратегию и принципы работы композитора с «чужим словом», не упуская при этом из вида особенности его поэтики, уникальности художественного стиля. Методология анализа текстуальных связей, которая на сегодняшний день уже сложилась в отечественном музыкознании, и прежде всего, концепция М. Г. Арановского [1], предлагающего свою систематику принципов работы с первоисточником, предоставляет прекрасные ресурсы для освещения этой проблемы. Она позволяет унифицировать анализ произведений, разнообразных по содержанию, жанрам и формам, сфере бытования (духовной музыки, духовно-концертной, светской) в едином алгоритме, рассмотреть структурные компоненты музыкального текста с позиций адаптируемого материала – древнерусской монодии, а также индивидуально-авторского начала и формирующегося нового художественного целого и выявить весь спектр приёмов адаптации распева – как цитатных, так и бесцитатных, градуированных по степени авторского преобразования текста-первоисточника.

Изучение многомерной и многоуровневой системы сопряжений древнерусского распева и современного композиторского творчества позволяет определить смысло- и текстообразующую функцию вводимого «микространства» во вновь создаваемом автором художественном объекте, а также открывает возможности исследования особенностей семиозиса культовой монодии, позволяющей выступать ей инструментом символического осмысления различных онтологических и аксиологических реалий в новых историко-культурных контекстах.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Мирошниченко Л. А., Титкова Т. Н. О звуковысотной организации знаменного распева в аспекте дешифровки // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 7–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.007-014.
3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.
4. Кузьменкова О. А. Стилиевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х годов XX века (симфоническая и инструментальная музыка): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 24 с.
5. Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (7). С. 5–10.
6. Новосёлова Л. А. Мысли вслух в водовороте времени. А. Эшпай // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 1–9.
7. Урванцева О. А. Стилиевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 37 с.
8. Хватова С. И. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 42 с.
9. Carroll T. The Ethics of Orthodoxy as the Aesthetics of the Local Church // *Aesthetics and Ethics: Anthropological Perspectives*. 2017. Volume 7, Issue 2, pp. 353–371. DOI: 10.1080/21500894.2017.1292310.
10. Sirbu A. The “Spirit” of the Old Communion Chants: Artes // *Journal of Musicology*. 2018. No. 17–18, pp. 1–23. DOI: 10.2478/ajm-2018-0001.
11. Willert T., Molokotos-Liederman L. Innovation in the Orthodox Christian Tradition. London: Routledge, 2012. 298 p. DOI: 10.4324/9781315588650.

*Об авторе:*

**Лобзакова Елена Эдуардовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-0502-0954**, [lel-22@mail.ru](mailto:lel-22@mail.ru)

**REFERENCES**

1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [The Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Miroshnichenko L. A., Titkova T. N. About the Pitch Organization of the Znamenny Chant in the Aspect of Deciphering. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 7–14. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.007-014.
3. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykal'noy kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [The Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of 20th Century Russian Sacred Music]. Moscow: Yazyki slavianskoy kul'tury, 2002. 430 p.

4. Kuz'menkova O. A. *Stilevoe modelirovanie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov 70–90-kh godov XX veka (simfonicheskaya i instrumental'naya muzyka): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Style Modeling in the Works of Russian Composers of the Eras Between the 1970s and the 1990s (Symphonic and Instrumental Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts)]. St. Petersburg, 2004. 24 p.
5. Lobzakova E. E. Retseptsiya v muzykoznanii: k voprosu ispol'zovaniya termina [Reception in Musicology: Concerning the Issue of Applying the Term]. *Iuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Antology]. 2015. No. 3 (7), pp. 5–10.
6. Novoselova L. A. Mysli vslukh v vodovorote vremeni. A. Eshpay [Thoughts Aloud in the Maelstrom of Time. Andrei Eshpay]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1995. No. 3, pp. 1–9.
7. Urvantseva O. A. *Stilevoe modelirovanie v dukhovno-kontsertnoy muzyke russkikh kompozitorov XIX–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Style Modeling in the Sacred Concert Music of Russian Composers of the 19th and 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Magnitogorsk, 2011. 37 p.
8. Khvatova S. I. *Pravoslavnyaya pevcheskaya traditsiya na rubezhe XX–XXI stoletiy: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Tradition of Orthodox Chant at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Rostov-on-Don, 2011. 42 p.
9. Carroll T. The Ethics of Orthodoxy as the Aesthetics of the Local Church. *Aesthetics and Ethics: Anthropological Perspectives*. 2017. Volume 7, Issue 2, pp. 353–371. DOI: 10.1080/21500894.2017.1292310.
10. Sirbu A. The “Spirit” of the Old Communion Chants: Artes. *Journal of Musicology*. 2018. No. 17–18, pp. 1–23. DOI: 10.2478/ajm-2018-0001.
11. Willert T., Molokotos-Liederman L. *Innovation in the Orthodox Christian Tradition*. London: Routledge, 2012. 298 p. DOI: 10.4324/9781315588650.

*About the author:*

**Elena E. Lobzakova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-0502-0954**, lel-22@mail.ru





**Е. Г. ОКУНЕВА**

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

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

## **Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you»**

В центре внимания статьи – вокальный цикл датского композитора Ханса Абрахамсена «Let me tell you» (2013), написанный на тексты из одноимённого романа Пола Гриффитса. Сочинение рассматривается сквозь призму особого творческого принципа, инициированного улипианской стратегией писателя, который ограничил вербальное пространство своей книги 483 словами, произнесёнными Офелией в шекспировском «Гамлете». Приём «формальных ограничений» оказался созвучен поэтике композитора.

Исследуются многоуровневые связи текста и музыки, выявляются ключевые образы вокального цикла, раскрываются особенности драматургии сочинения. Особое внимание сосредоточивается на анализе музыкального материала, композиционной структуре и технике. В цикле находит отражение синтез старинных (обращение к стилю *concitato*, к традициям техники *cantus firmus*) и новейших (репетитивность, аддиция, субтракция) приёмов композиционного письма. Действие принципа ограничения прослеживается в опоре на избранную интервалику (октавы, квинты и большие терции в песнях № 1, № 4, № 6), выстраивании композиции на одной мелодической модели, в качестве которой выступает нисходящий гексахорд, в применении палиндромных конструкций и использовании числовых рядов. В ходе анализа выявляется интонационно-тематическая связь номеров цикла, показывается, каким образом осуществляется комбинация и преобразование исходного материала, предлагается смысловая интерпретация структурных конверсий, проводятся параллели с литературными экспериментами.

**Ключевые слова:** музыка XXI века, Ханс Абрахамсен, Пол Гриффитс, «Let me tell you», УЛИПО, формальные ограничения, аддиция, субтракция.

*Для цитирования / For citation:* Окунева Е. Г. Ограничение как творческий принцип в вокальном цикле Ханса Абрахамсена «Let me tell you» // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 15–28. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.015-028.

**EKATERINA G. OKUNEVA**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*

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

## **Formal Constraint as an Artistic Principle in Hans Abrahamsen's Vocal Cycle "Let Me Tell You"**

The article focuses its attention on the vocal cycle "Let me tell you" (2013) by Danish composer Hans Abrahamsen composed on texts from the novel with the same title by Paul Griffiths. The composition is examined through the prism of a special type of artistic principle initiated by the



Oulipian strategy of the writer, who constrained the verbal space of his book to the 483 words pronounced by Ophelia in Shakespeare's "Hamlet." The technique of "formal constraints" turned out to be accordant to the composer's poetics. The work makes study of the multilevel connections between text and music and discloses the particularities of the composition's dramaturgy. Special attention is focused on analysis of the musical material, the compositional structure and the technique. The cycle shows the synthesis of historical and contemporary compositional techniques, the former including the turn to the *concitato* style and to the traditions of the *cantus firmus* technique, and the latter including the techniques of repetition, addition and subtraction. The effects of the principle of formal constraint are traced in their reliance on the use of a set of chosen intervals (octaves, fifths and major thirds in songs Nos. 1, 4 and 6), organizing the composition on one single melodic model, as expressed by a descending hexachord, in the application of palindromic constructions and the use of numerical sets. During the course of the analysis the intonational-thematic connection between the different numbers of the cycle is disclosed, it is demonstrated how the combination and transformation of the initial material takes place, a semantic interpretation of the structural conversions, and parallels are brought in with experiments in the field of literature.

**Keywords:** 21st century music, Hans Abrahamsen, Paul Griffiths, "Let me tell you," OuLiPo, formal constraints, addition, subtraction.

Датский композитор Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen, род. 1952) – один из наиболее ярких и своеобразных представителей современной скандинавской музыки, известность которого уже давно стремительно перешагнула пределы североевропейских стран. Его музыку сегодня исполняют ведущие мировые оркестры – Берлинский филармонический оркестр, Симфонический оркестр Баварии, Кливлендский оркестр, Бостонский симфонический оркестр.

Путь Абрахамсена к мировому признанию и успеху был долгим и сложным. По словам Пола Гриффитса, у композитора «не раз хватало смелости остановиться и мужественно начать всё сначала – заново, с ясного переосмысления своего прежнего положения» [8]. Действительно, музыканту не раз приходилось преодолевать на своём жизненном пути препятствия или ограничения, которые, казалось, не только закаляли его, но и давали импульс к новым художественным целям. Уникальная музыкальная вселен-

ная Абрахамсена складывалась во многом не «благодаря», а «вопреки».

С детства композитор мечтал научиться играть на фортепиано, но физические ограничения (детский церебральный паралич) препятствовали этому. Несмотря на трудности, ему удалось освоить валторну, для игры на которой было достаточно трёх подвижных пальцев левой руки. Его тяга к музыкальному исполнительству была столь велика, что в 1969 году он поступил в Королевскую датскую академию музыки по классу валторны. Здесь у Абрахамсена возник интерес к музыкальной теории и композиции.

Его вдохновителями в области сочинения стали два наиболее выдающихся датских композитора: Пер Нёргорд (Per Nørgård, род. 1932) и Пелле Гудмундсен-Холмгрин (Pelle Gudmundsen-Holmgreen, 1932–2016). В 1970-е годы Абрахамсен брал у них частные уроки. Музыку и композиторскую технику Нёргора «питали» математические идеи, в первую очередь – фрактальная геометрия.



Свои произведения композитор создавал, используя так называемый «бесконечный ряд» (Unendlichkeitsreihe), обладавший свойствами генерировать самоподобный музыкальный материал. Пелле Гудмундсен-Холмгрин, напротив, придерживался в своём творчестве идее простоты и ограниченности музыкальных средств, доходящих порой до крайности<sup>1</sup>. Художественные интересы обоих композиторов определили творческое становление Абрахамсена.

Его немногочисленные сочинения 1970-х годов опирались на минимализм и эстетику «новой простоты». В композициях, таких как «Stratifications» (1973–1975), «Winternacht» (1976–1978), «Walden» (1984) и др., постепенно формировался узнаваемый индивидуальный стиль Абрахамсена, основными чертами которого стали строгость и экономность выразительных средств, опора на тщательно выверенную и рассчитанную музыкальную конструкцию (нередко с привлечением числовых принципов организации), и при этом – яркая образность и эмоциональность. Ещё одной особенностью его композиторского метода стала стратегия «договаривания»<sup>2</sup>: Абрахамсен нередко обращался к материалу и структурным принципам прежних сочинений, создавая на их основе новые пьесы. Неслучайно в интервью газете «The New York Times» он заметил, что всё больше и больше рассматривает свои произведения как целостность, «как одну длинную музыку» [9].

С оркестровой пьесой «Nacht und Trompeten» (1981) к композитору пришёл первый международный успех. Сочинение было исполнено Берлинским симфоническим оркестром под управлением Ханса Вернера Хенце. В 1980-е годы Абрахамсен также посещал частные занятия по композиции у Дьёрдя Лигети.

Казалось, его карьера уверенно движется в гору. Однако в 1990-е годы наступил творческий кризис. «Я не мог найти способ сделать то, что хотел», – так Абрахамсен прокомментировал впоследствии период почти десятилетнего композиторского молчания (цит. по: [9]). По собственным словам, он был «парализован белой бумагой» [там же]. И тогда он обратился к оркестровому переосмыслению и переложению произведений других композиторов – Баха, Шумана, Дебюсси, Шёнберга, Нильсена. В этой работе Абрахамсен нашёл множество импульсов, которые помогли ему преодолеть творческий кризис. Так, при переложении канонов Баха композитор прибегнул к многократному повторению музыки в духе минимализма, в результате чего для него, по собственному признанию, открылся «новый движущийся мир циркулярного времени» [5]. Именно тогда у него зародилась идея написать пьесу в виде канонов, «которые исследовали бы эту вселенную времени» [там же].

На пороге нового тысячелетия Абрахамсен вернулся к сочинительству. Долго вынашиваемые замыслы получили реализацию. В частности, мысль о канонах воплотилась в «Schnee» (2008) – сочинении, которое многие критики уже признали классикой XXI века. Однако вершиной творчества Абрахамсена, по крайней мере, на сегодняшний момент, стал вокальный цикл «Let me tell you» («Позвольте рассказать Вам»). Он был написан композитором в 2013 году по заказу Берлинской филармонии специально для канадской оперной певицы, известной исполнительницы современной музыки Барбары Ханниган. Премьера сочинения состоялась в том же году под управлением Андреса Нельсона и имела оглушительный успех. После этого цикл в исполнении Ханниган с триумфом

прозвучал на различных концертных площадках Европы и США. Музыкальные критики крупнейших и авторитетных информационных изданий, таких как «The Guardian», «The New York Times», «Gramophone» высоко оценили как композиторскую работу, так и исполнительское искусство.

В 2016 году за вокальный цикл «Let me tell you» Абрахамсен был удостоен престижной Премии Гравемайера, которая присуждается за выдающиеся достижения в области академической музыки. Ранее её обладателями становились Пьер Булез, Дьёрдь Лигети, Кшиштоф Пендерецкий, Витольд Лютославский и др. В 2019 году по опросу «The Guardian» сочинение было признано лучшей классической композицией XXI века, опередив среди прочего оперные шедевры Джорджа Бенджамина («Написано на коже»), Харрисона Бёртуистла («Минотавр»), Томаса Адеса («Буря») и Кайи Саариахо («Любовь издалека»).

«Let me tell you» можно считать квинт-эссенцией зрелого стиля Абрахамсена. В то же время это был фактически первый опыт работы композитора в области вокальной музыки, а потому немалый интерес вызывают вопросы соотношения вербального и музыкального начал, семантических и структурных связей. Для своего сочинения композитор избрал весьма необычные тексты, фрагменты из одноимённого романа Пола Гриффитса, которые, с одной стороны, оказались созвучны его эстетическому миру, а с другой – стимулировали определённые композиционные стратегии.

В России Пол Гриффитс известен в первую очередь как музыкальный критик, превосходный знаток творчества композиторов-авангардистов XX века, автор фундаментального труда «Modern Music and After», монографий о Булезе,

Кейдже, Лигети, Мессiane, Стравинском, Барраке.

Писательская карьера Гриффитса началась в конце 1980-х годов. Именно тогда появился его первый роман «Myself and Marco Polo: A Novel of Changes», написанный от имени Рустикелло Пизанского, соавтора великого мореплавателя. Талант Гриффитса был отмечен премией Содружества писателей за лучшую первую книгу. Его следующий роман «The Lay of Sir Tristram», опубликованный в 1991 году, представил собой целое исследование, посвящённое влиянию легенды о Тристане и Изольде на писателей, художников, музыкантов, кинематографистов, тому, как менялись её трактовки с каждой эпохой, а фактически – её жизни во времени.

Очевидно, что Гриффитса как писателя привлекала не просто переработка известных сюжетов, но и возможность раскрыть невидимое и невыразимое, таящееся в глубинах художественного текста, трансформировать реальность, создать пространство для бесчисленного множества интерпретаций. При этом он был склонен к разнообразным литературным экспериментам, мистификациям и теоретическому осмыслению возможностей языка. Отмеченные черты с наибольшей полнотой воплотились в его третьем романе «Let me tell you».

Эту книгу, по собственному признанию, Гриффитс писал в течение 13 лет – с 1989 по 2002 год. Исходная идея заключалась в том, чтобы все слова, приносимые Офелией в шекспировском «Гамлете», преобразовать в новый текст. Известная история, таким образом, рассказывалась с точки зрения другого персонажа, от лица, которому в шекспировской пьесе на самом деле было предоставлено мало возможности выражать свои истинные мысли и чувства.

«Господи, мы знаем, кто мы такие, но не знаем, чем можем стать», – говорила обезумевшая Офелия королеве Гертруде<sup>3</sup>. В интервью журналу «Music & Literature» Гриффитс признался, что как раз и пытался дать героине «что-то из того, чем она может стать» [7].

Для того, чтобы создать метафизический роман, в котором Офелия говорит от своего имени, повествуя историю своей жизни, в том числе рассказывая и о событиях, предшествующих шекспировской пьесе, писатель прибегнул к особой литературной стратегии: он выстроил текст из разнообразной комбинации 483 слов, которые поручены героине Шекспиром, иначе говоря – в буквальном смысле изложил историю на основе всего словарного запаса персонажа.

Способ написания, в котором присутствует сознательное ограничение, по мысли Гриффитса, давал возможность, с одной стороны, по-новому взглянуть на язык как на знаковую систему, в которой слова рассматриваются как материал и словно бы предшествуют значениям, а с другой стороны, высвобождал и стимулировал творческую фантазию<sup>4</sup>. В последнем случае для писателя было существенно, что подобный искусственный метод позволял раскрыть что-то недоступное, сделать невидимое явным. Так, отсутствие слова «мать» в языке Офелии давало повод к множеству вопросов (почему она не упоминает о матери? каковы внутренние мотивы этого?), что побудило Гриффитса выдумать новый персонаж и написать целую главу о взаимоотношениях героини с матерью.

Приём ограничения, который использован в романе, находится в русле экспериментов авангардной группы «Мастерская потенциальной литературы», более известной под наименованием УЛИПО (OuLiPo – Ouvroir de Litterature

Potentielle). Это объединение писателей и математиков возникло в Париже в 1960-м году по инициативе Франсуа ле Лионне и Раймона Кено и ставило своей целью осмысление возможностей языка с помощью математических законов и теорий и изучение различных видов литературных ограничений. Ограничения, которые прежде находились на периферии художественного творчества, приобрели в художественной системе улипистов значение основополагающего принципа, управляющего созданием произведения<sup>5</sup>. Важнейшей категорией при этом стала потенциальность текста, который, вмещая в себя множество других возможных текстов, при прочтении постоянно варьируется, открывая пространство для новых смыслов.

Идея ограничения важна не только для Гриффитса, она в буквальном смысле пронизывает всю жизнь Абрахамсена. Ограничения рассматриваются композитором как возможность творческого исследования.

Для вокального цикла были выбраны семь фрагментов разной протяжённости. Отметим, что композитор обсуждал тексты с самим Гриффитсом. Эти семь отрывков были скомпонованы в три части. В первую вошли три текста, остальные включали по два.

Каждая часть начиналась одинаковой фразой, отличавшейся лишь формой употреблённого времени:

I часть – «Let me tell you how it was»;

II часть – «Let me tell you how it is»;

III часть – «Let me tell you how it will be».

В соответствии с этим в текстах первой части преобладало прошедшее время, второй части – настоящее, третьей – будущее.

Тексты также сгруппированы и в смысловом отношении. В первой части поднимаются вопросы времени, памяти

и музыки (на это указывает многократное использование слов «time», «remember», «memory», «music»). При этом понятие времени в большинстве случаев связывается с музыкой<sup>6</sup>. В текстах первой части репрезентируются два вида времени – психологическое и музыкальное, которые, по сути, отождествляются благодаря специфическому отражению системы временных отношений, а именно: только в психологическом восприятии и в музыке время способно обрушиваться, поворачиваться, изгибаться, взрываться, быть сладостным, суровым, неподвижным, долгим и т. п. (см. тексты первой части). В целом, учитывая, что в английском языке высказывания от первого лица не имеют признаков рода, а тексты не содержат никаких иных указаний на адресанта, то они вполне могут восприниматься в данном случае и как авторское слово, то есть как голос композитора. Так, строки «There was a time, I remember, when we had no music, a time when there was no time for music» и «a long music we have made and will make again, over and over» имеют явный биографический подтекст<sup>7</sup>. Так или иначе, но в самих текстах, в полном соответствии с эстетикой потенциальной литературы, заключено пространство для смыслов.

Вторая часть цикла, как экспонирующая настоящее время, посвящена любовной теме, которая связывается вновь с музыкой и, кроме того, со светом (light). Доминирующим смысловым мотивом третьей части является падающий снег. Этот образ – один из важнейших атрибутов произведений Абрахамсена последних лет (оркестровая пьеса «Schnee», опера «Снежная королева»). Снег имеет многозначную символику. С одной стороны, он олицетворяет чистоту, перерождение, а с другой – абсолютный покой и безмолвие. Соединяясь с мотивом ухо-

да («I will go out»), снег для героини вокального цикла означает смерть, переход в вечность, для автора же – это новое начало («I will go on»).

Итак, рассмотрим теперь, какие ограничения и структурные принципы устанавливает в своей музыке Абрахамсен. Прежде всего, укажем, что сочинение пронизано тематическими связями, а часть песен следует аттасса. Всё это обуславливает драматургическое единство вокального цикла.

Начальные номера каждой части (№ 1, № 4 и № 6) основаны на общем материале, который получает в каждом из них своё особое развитие. Первая песня написана в *b moll*<sup>8</sup>. Музыка начинается в очень высоком регистре и довольно продолжительное время развёртывается в пределах первой – четвёртой октав, словно бы паря в выси.

Песня выстраивается на ограниченном количестве интервалов. Так, всё оркестровое сопровождение соткано лишь из консонансов – чистых октав (дублировки скрипок и равномерная пульсация восьмыми у челесты, словно бы отсчитывающей ход времени), чистых квинт и больших терций (пикколо и гобой, затем струнные), следующих в разнообразной комбинации.

Основной интонационно-тематический материал репрезентирован у флейты пикколо и гобоев. Он оформлен в два предложения с одинаковым количеством созвучий (интервалов): по 13 – у пикколо, по 14 – у гобоев (схема 1).

Схема 1 Высотный материал пикколо и гобоев («Let me tell you», № 1)

The image shows musical notation for two instruments: Piccolo (Pic.) and Oboe (Ob.). Each instrument has two staves, each divided into two propositions (1-е предложение and 2-е предложение). The Piccolo part spans measures 1-6 and 11-16, while the Oboe part spans measures 6-11 and 14-19. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with various accidentals (flats and naturals) indicating specific intervals.

В обоих случаях второе предложение оказывается производным от первого. Повторяя линию верхнего голоса без изменений, композитор преобразует нижний голос путём системного замещения интервалов, а именно: терции заменяет квинтами, а квинты – терциями (схема 2).

Схема 2 Производность материала у пикколо («Let me tell you», № 1)

Рис. (1-е предложение)





Рис. (2-е предложение)



Интересно, что благодаря такому принципу работы интервалы, из которых складывалось первое предложение у пикколо (терции от звуков *des*, *f*, *a* и квинты от звуков *des*, *es*, *f*), появляются во втором предложении гобоев, но в пермутации, точно так же, как набор интервалов начального предложения гобоев (терции от *e*, *ges*, *as* и квинты от *ges*, *as*, *b*) теперь составляет основу второго предложения флейт пикколо. Такой способ отдалённо можно сравнить в литературе улипистов с антонимической операцией, при которой существительное исходного текста заменяется антонимом. Т. Бонч-Осмоловская отмечает, что при этом «смыслы начального и антонимического стихотворений зачастую совпадают» [1, с. 258]. Точно так же замена интервалов у Абрахамсена принципиально не меняет звуковую ауру.

Первоначально каждое предложение пикколо и гобоев экспонируется поочерёдно, после чего материал начинает повторяться. При повторении происходит контрапунктическое соединение тем духовых.

Партия сопрано основана на тематической линии нижнего голоса гобоев

(схема 1), но с перестановкой предложений. Время от времени она дублируется различными инструментами без соблюдения моноритмической точности, что зачастую приводит к эффекту эха.

Характерной чертой партии сопрано (причём на протяжении всего цикла) становятся повторяющиеся ноты. Такая манера пения напоминает о стиле *concitato*, разработанном Клаудио Монтеверди в своих мадригалах и операх и противопоставляемом музыке «мягкой» и «умеренной». Как известно, «взволнованный стиль» итальянского мастера был призван передать драматизм человеческих страстей и воплотить противоречивые чувства (воинственность, мольбу и смерть, по замыслу самого Монтеверди). Как представляется, Абрахамсен, помимо этого, через музыкальный текст устанавливает и своеобразную связь с шекспировской эпохой.

Из представленных выше схем видно, что в тематических линиях духовых доминирует нисходящее движение параллельных интервалов. Эта нисходящая направленность словно бы проецируется на регистровое развёртывание песни. Абрахамсен постепенно и незаметно осуществляет тесситурное «понижение»: тематический контрапункт флейт пикколо и гобоев переходит сначала к первым и вторым скрипкам, затем – к альтам и виолончелям. Включение низких деревянных и медных инструментов омрачает звуковой колорит. Зарождаясь в эфемерных высях, музыка словно бы с небес опускается на землю, обретая звуковую плотность, телесность.

Материал четвёртой песни целиком заимствуется из первой, но претерпевает существенные структурные преобразования: всё движется теперь в зеркальном отражении с перестановкой. Абрахамсен использует приёмы высотной инверсии

и регистрового обращения. Нисходящие цепи терций и квинт у пикколо и гобоев заменяются восходящими у контрафаготов и кларнетов, при этом предложения меняются местами: сначала идёт второе, затем первое (схема 3). Вместо повторяемого доминантового звука *b moll*, помещённого в высокой области арфы, челесты, ксилофона и маримбы, теперь делается опора на тоническую педаль *Ges dur* в глубоком низком регистре у тех же инструментов. И лишь мелодические фразы сопрано сохраняют нисходящую направленность, но также меняют порядок следования (сначала вторая, затем первая). В результате развёртывание музыки оказывается прямо противоположно первому номеру – она поднимается из глубин к высям.

Схема 3 Высотный материал низких духовых («Let me tell you», № 4)

Шестая песня объединяет структурные принципы организации, представленные в первом и четвёртом номерах. Композитор совмещает прямую и инверсионную формы изложения материала, начиная с контрапункта «нисходящей» темы альтов и «восходящей» виолончелей. Включение хрустального тембра челесты в то же время обнажает иную стратегию регистрового развёртывания – не движения сверху вниз или снизу вверх, а противопоставления крайних областей звучания<sup>9</sup>. Вся песня складывается в двойной зеркальный канон, в котором разделённые прежде по разным номерам темы (прямая и инверсионная) наконец-то встречаются.

Почему данные песни опираются на один и тот же материал? Какой смысл заключён в описанных выше структурных преобразованиях? Ответ на первый вопрос очевиден. Как указывалось выше, в текстах номеров, открывающих части вокального цикла, присутствует идентичная фраза, давшая наименование всему сочинению, – «let me tell you...». Отличия касаются лишь формы времени. И всё же структурные трансформации вряд ли объяснимы лишь с этой точки зрения. Сравнение вербальных текстов между собой показывает, что в первой песне преобладающими являются личные и притяжательные местоимения первого лица (I, me, my), в то время как в четвёртом номере акцент делается на втором лице (you, youг). Иными словами, если поначалу героиня словно бы самоутверждается (что подчёркивается конструкциями «I can...», «I have...»), то затем противопоставляет себе *другого* субъекта (в этом отношении показательно повторение фразы «you are the one who...»). В шестой песне оба лица оказываются, по сути, равнозначными.

Происходящие в рассматриваемых номерах трансформации материала можно трактовать как своеобразное структурное иносказание. Действительно, зеркальное преобразование, при котором верх становится низом, а низ верхом, а также перестановка предложений заставляют вспомнить евангельские строки: «Ибо всякий, возвышающий себя сам, унижен будет, а унижающий себя возвысится» и «Так будут последние первыми, и первые последними». Не символично ли это для персонажа, которому в шекспировской пьесе была отведена вторая роль?

Оставшиеся песни (№ 2, № 3, № 5 и № 7) также оказываются взаимосвязаны интонационно и тематически. Кроме того, их роднят общие структурные

принципы, прежде всего наличие ракоходных и палиндромных конструкций, синтез традиционных (старинных) и новейших методов композиционной работы.

Так, основу второй песни образуют ракоходные каноны, базирующиеся на одной и той же теме и возникающие одновременно в нескольких пластах музыкальной фактуры. Песня состоит из трёх разделов. В первом тему с её симуль- тантным ракоходом ведут первые скрипки *divisi* в стиле *concitato*. Преобладание поступенного движения, опора на диатонику эолийского и фригийского *e*, переменность устоев, использование двойного «фа»<sup>10</sup>, ограничение амбитуса мелодии пределами большой сексты – все эти интонационные особенности сближают тему со средневековой монодией. Однако быстрый темп и повторяющиеся звуки полностью нивелируют ассоциации с грегорианикой. По большому счёту, каркас темы образует нисходящий гексакорд, ступени которого затем колорируются. Ограничиваясь шестью звуками, Абрахамсен комбинирует их по принципу, напоминающему литературную форму акростиха. Начало и конец темы оказываются инверсионными друг другу (схема 4).

В способах композиционной работы очевидно апеллирование к традициям техники *cantus firmus*. Во-первых, всё многоголосное целое базируется на одной мелодии. Во-вторых, Абрахамсен обращается к известным со времён средневековья приёмам – колорированию, мотивной разработке, сегментированию темы с последующей имитацией фрагментов отдельными группами инструментов. Так, ещё один пласт ткани

формируют вторые скрипки (*divisi*), у которых тоже звучит ракоходный канон. В его основе – та же мелодия, но с расширенным на один звук амбитусом (большая септима). Для её колорирования композитор прибегает к минималистскому методу аддиции: к каждому сегменту прибавляет звуки, количество которых увеличивается в арифметической прогрессии (схема 4).

Схема 4

Преобразования канонической темы («Let me tell you», № 2)



Во втором разделе песни (литера D) ракоходные каноны поручены низким инструментам (альтам, фаготам, виолончелям). Весь предыдущий материал инвертируется. Наряду с этим, увеличивается стратификация фактуры: к двум пластам – ракоходному канону, основанному на инверсионной теме, и ракоходному канону с колорированной, аддитивной темой добавляется третий – ракоходный канон, в котором исходная тема подвергается субтрактивному процессу (схема 4).

В третьем разделе (литера H) в контрапункте с ракоходным каноном, который ведут контрабасы, вступают три варианта субтрактивной темы, ограниченных объёмом чистой квинты, чистой кварты и большой терции (схема 4<sup>11</sup>) и изложенных сперва в прямой, затем в ракоходной форме. Начавшийся процесс уменьшения приводит к постепенному исчезновению темы, так что по завершении в одном голосе от неё остаётся четыре звука, а в другом – один.



Третья песня организована как полислоидная композиция, включающая пуантилистический многоголосный контрапункт *pizzicato* низких струнных, словно бы противопоставляемые ему тянущиеся созвучия (первоначально кварттовые и квинтовые «бурдоны» деревянных духовых) и мелодическую линию сопрано, постоянно дублируемую разными инструментами.

Наибольший интерес вызывает контрапункт низких струнных, поскольку, с одной стороны, он опирается на материал предыдущей песни, а с другой – его развёртывание в каком-то смысле противоположно описанной выше процедуре. В контрапункте струнных соединяются пять пуантилистических «тем», вступающих поочередно и затем повторяющихся (схема 5). Это те самые варианты субтрактивной темы, которые составляли основу заключительного раздела второго номера. Но здесь они звучат по-новому: звуки имеют короткую сухую атаку (*pizz.*) и изолируются паузами; все темы (за исключением однозвучной) проводятся в ракоходной инверсии, каждая масштабно увеличена за счёт обратного возвращения к своему началу и, следовательно, представляет палиндромную конструкцию.

Схема 5 Материал контрапункта низких струнных («Let me tell you», № 3)

Субтрактивная тема 1

Субтрактивная тема 2 (амбигус - 6.2)

Субтрактивная тема 3 (амбигус - 6.3)

Субтрактивная тема 4 (амбигус - ч.4 / тритон)

Субтрактивная тема 5 ( амбигус - ч. 5)

Как уже упоминалось, композитор прибегает к репетитивным приёмам. При повторениях расстояние между звуками внутри всех тем увеличивается. Таким образом, музыкальный процесс направлен, с одной стороны, на постепенное увеличение количества звуков в темах (последней вступает самая протяжённая), а с другой – на увеличение разрывов (пауз) между тонами по горизонтали.

Пласт тянущихся созвучий, противопоставляемый пуантилистической дискретности низких струнных, имеет свою логику развёртывания. В процессе развития песни происходит всё более усиливающееся «размывание» звучности, достигаемое посредством привлечения натуральных и искусственных флажолетов струнных и обертонов у медных духовых. Их сочетание со звуками, извлекаемыми «обычным» способом, приводит к эффекту фальши, расстроенного звучания, которого Абрахамсен добивается намеренно. Это подтверждают и дополнительные ремарки, такие как «в прихрамывающем времени», «сломленным голосом», «как вздох».

В прозрачности музыкальной ткани и предельной истонченности звуковой ауры рождается ключевой образ первой части цикла – образ бесплотного полиморфного времени. Субтрактивные процессы, приводящие к сокращению темы в конце второй песни, репрезентируют тип сжатого, спрессованного времени (неслучайно ракоходные структуры формируются здесь как бы в вертикальной плоскости, при одновременном соединении с темой). В третьей песне, напротив, осуществляется расширение времени. Показательно, что и ракоходные структуры действуют здесь в горизонтальном измерении, при последовательном соединении с темой.

В песнях функционируют оппозиции разных уровней: высокие и низкие

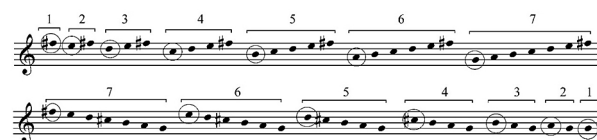
регистры, прямые и ракоходные, прямые и инверсионные формы изложения тематического материала, продлённые и повторенные, тянущиеся и дискретные звуки, аддитивные и субтрактивные процессы. С одной стороны, они выступают непосредственным отражением оппозиций вербального текста<sup>12</sup>, а с другой – воплощают многоликость самого времени: то непрерывно пульсирующего, то остаивающегося, времени изогнутого и обращённого, хромого и расшатанного<sup>13</sup>.

Пятая песня – самая обширная в цикле. Она состоит из двух больших разделов. Второй (с литеры Q) фактически несёт кульминационную функцию всего сочинения и имеет ярко выраженный «иллюстративный» характер. «You have made me like glass... in which light rained... in which there are showers of light», – говорит Офелия. Раздел начинается с гаммообразных пассажей, низвергающихся с высоты третьей и четвёртой октавы. Абрахамсен выстраивает всю музыкальную ткань на материале ракоходных канонов, заимствованных из второго номера. Здесь в наибольшей степени проявляются опыт обучения у Лигети и влияние его техники микрополифонии. Каждая мелодическая линия в многоголосном целом имеет индивидуальный ритмический рисунок. Многочисленные голоса, плотно переплетаясь друг с другом, сливаются в общем звуковом потоке. Вся эта звуковая масса вращается в высочайшем регистре, создавая впечатление мириад лучей, преломляющихся сквозь стекло.

Приёмы аддиции и субтракции распространяются и на вокальную партию. В её основе лежит нисходящий гептахорд (первый сегмент аддитивной темы), к каждому тону которого прибавляется по одному, два, три и т. д. звуков в восходящей последовательности, пока не сформируется весь

гептахорд в инверсионной форме. После этого начинается обратный процесс, связанный с убавлением звуков (схема 6).

Схема 6 Высотный контур партии сопрано («Let me tell you», № 5)



Обращает на себя внимание то, что партия сопрано, первоначально излагающаяся достаточно свободно, по мере развития цикла всё более и более подчиняется конструктивной логике оркестрового сопровождения. Пик структурной жёсткости достигается в заключительном номере. Завершение песни пронизано нисходящим движением по хроматической гамме, каждый звук которой «вибрирует» определённое число раз<sup>14</sup>. Эти повторения Абрахамсен у всех инструментов, в том числе и у сопрано, регламентирует двумя числовыми рядами с палиндромной структурой: 5-7-3-10-1-9-5 / 5-9-1-10-3-7-5 и 2-7-1-6-4-3-7 / 7-3-4-6-1-7 (схема 7).

Схема 7 Числовые ряды завершения песни («Let me tell you», № 7)



Нетрудно сосчитать, что оба ряда в сумме дадут 140 артикулированных

звуков. Интересно, что примерно из такого же количества слов складываются вербальные тексты вокального цикла.

Несмотря на то, что в заключительном номере композитор вновь соединяет обычное звучание с эффектом игры «out of tune» (не в строе, фальшиво), музыка поражает слушателя удивительной, словно бы уже нездешней красотой. В песне используется необычный инструментальный приём – трение бумаги о поверхность басового барабана, осуществляемое непрерывно на протяжении всего номера. Несомненно, этот способ исполнения имеет в первую очередь изобразительное значение, так как призван передать шорох удаляющихся шагов («I will go on in the snow», – говорится в тексте). Как представляется, достичь этого можно было бы и другими средствами, но для Абрахамсена символичен уже сам материал: бумага – белый (чистый) лист, на котором можно написать историю жизни.

Возвращаясь к трактовке партии сопрано, отметим, что в конце песни слово перестаёт восприниматься семантически, точно так же, как певческий голос утрачивает свою «самость», автономность в музыкальном пространстве. Он

приобретает исключительно инструментальную функцию<sup>15</sup>. В этом растворении индивидуального во всеобщем заключён глубокий смысл – так происходит соприкосновение с вечностью, полное слияние с небытием. «...Дальше – тишина»<sup>16</sup>.

В музыке Ханса Абрахамсена нашли органичное сочетание конструктивная строгость и драматическая экспрессия, структурная филигранность и элементарность музыкально-выразительных средств. Сам композитор не скрывал тяготения к рационально выверенным формам, утверждая, что его «воображение хорошо работает в рамках фиксированной структуры» [6]. Идея ограничения как стимула для творческой фантазии составляет основу не только рассмотренного вокального цикла, но всей музыкальной эстетики Абрахамсена. Подобно авторам средневековых клаузул и мотетов, он демонстрирует высочайшее мастерство в построении композиции, наделяя структурные компоненты многообразным смыслом. Однако при всей склонности к эзотеричности его музыка остаётся понятной и доступной слушателю, ибо на высоком художественном уровне она поднимает извечные вопросы человеческого существования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Так, его известная оркестровая пьеса «Триколор IV» (1969) основывалась лишь на трёх аккордах.

<sup>2</sup> О концепции «договаривания» в музыке XX века см. подробнее в книге А. Соколова: [3].

<sup>3</sup> См.: IV акт, 5-я сцена.

<sup>4</sup> Напомним, что ряд сугубо рациональных композиторских техник XX века (додекафония, сериализм) рассматривались многими музыкантами схожим образом. Так,

И. Стравинский в «Диалогах» утверждал: «Правила и ограничения серийного письма мало отличаются от строгости великих контрапунктических школ прошлого. В то же время они расширяют и обогащают гармонический кругозор; начинаешь слышать больше и более дифференцированно, чем прежде» [4, с. 242–243].

<sup>5</sup> Ограничения улипистов подразумевали формальные требования к тексту и касались различных его уровней – грамматики,



лексики, структуры, формы. Среди методов присутствовали как известные издавна (например, перестановка и комбинация элементов текста, образующая анаграммы, тавтограммы, липограммы, палиндромы, логогрифы и проч.), так и новые (метод определительной литературы, основанный на замене данного слова его словарным определением, метод автоматической трансформации текста, среди приёмов которого наибольшую известность получил сдвиг S+7 Жана Лескюра, и проч.). См. подробнее: [1; 2].

<sup>6</sup> «And what is music if not time», – говорит Офелия.

<sup>7</sup> Ср. с фразой Абрахамсена из интервью журналу «The New York Times»: «I see more and more all my works – from the very beginning – as one long music» [9].

<sup>8</sup> Речь, безусловно, идёт не о классической, а новой тональности, на структуру которой оказывает влияние модальность.

<sup>9</sup> На протяжении всего номера партия сопрано речитирует на одном звуке – *f*, то есть ей поручен тот материал, который ранее исполняла перкуссия (челеста, ксилофон, маримба).

<sup>10</sup> В основной теме используется звук *fis*, в ракоходной – *f*.

<sup>11</sup> В схеме 4 нумерация субтрактивных тем указывает на их амбитус.

<sup>12</sup> Например, «with some things we know and some we do not, some that are true and some we have made up» или «time sweet and harsh».

<sup>13</sup> Последний эпитет заставляет вспомнить и знаменитую гамлетовскую фразу «the time is out of joint» (варианты известных переводов: «распалась связь времен», «век вывихнут», «век расшатался»).

<sup>14</sup> Композитор предписывает струнным играть с применением смычкового вибрато. Оно подразумевает пульсирующее давление смычка равномерными восьмыми нотами в направлении его движения. Обычное вибрато (левой рукой) при этом не используется.

<sup>15</sup> В этом отношении очень показательно, как искусно композитор переплетает линии хроматической гаммы у высоких струнных и голоса, словно они являются продолжением друг друга.

<sup>16</sup> Два заключительных такта в партитуре Абрахамсена заполнены паузами. Над последним стоит фермата.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бонч-Осмоловская Т. Литературные эксперименты группы «УЛИПО» // Новое литературное обозрение. 2002. № 5 (57). С. 246–270.
2. Кислов В. Они называли это – УЛИПО // Митин журнал. 1997. № 54. С. 168–219.
3. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Владос, 2004. 231 с.
4. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. 416 с.
5. Abrahamsen H. Schnee: Programme Note.  
URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1/34990> (18.01.2020).
6. Beyer A. Hans Abrahamsen // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Macmillan Publishers, 2001.
7. Esposito V. S. Ophelia in 483 Words: A Conversation with Paul Griffiths // Music & Literature. 2016. No. 7. URL:  
<https://lithub.com/writing-a-novel-limited-to-the-483-words-spoken-by-ophelia> (18.01.2020).
8. Griffiths P. Hans Abrahamsen.  
URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Hans-Abrahamsen> (18.01.2020).

9. Robin W. Hans Abrahamsen: Fame and Snow Falling on a Composer. URL: <https://www.nytimes.com/2016/03/13/arts/music/hans-abrahamsen-fame-and-snow-falling-on-a-composer.html> (18.01.2020).

*Об авторе:*

**Окунева Екатерина Гурьевна**, кандидат искусствоведения, проректор по научной и творческой работе, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, [okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Bonch-Osmolovskaya T. Literaturnye eksperimenty gruppy «ULIPO» [The Literary Experiments of the Group of “Oulipo”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 2002. No. 5 (57), pp. 246–270.
2. Kislov V. Oni nazyvali eto – ULIPO [They Called It “Oulipo”]. *Mitin zhurnal* [Mitin Journal]. 1997. No. 54, pp. 168–219.
3. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nyuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th Century Musical Composition]. Moscow: Vlado, 2004. 231 p.
4. Stravinskiy I. F. *Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii* [Dialogues. Memories, Reflections, Commentaries]. Leningrad: Muzyka, 1971. 416 p.
5. Abrahamsen H. *Schnee: Programme Note*. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1/34990> (18.01.2020).
6. Beyer A. Hans Abrahamsen. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Macmillan Publishers, 2001.
7. Esposito V. S. Ophelia in 483 Words: A Conversation with Paul Griffiths. *Music & Literature*. 2016. No. 7. URL: <https://lithub.com/writing-a-novel-limited-to-the-483-words-spoken-by-ophelia> (18.01.2020).
8. Griffiths P. *Hans Abrahamsen*. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Hans-Abrahamsen> (18.01.2020).
9. Robin W. *Hans Abrahamsen: Fame and Snow Falling on a Composer*. URL: <https://www.nytimes.com/2016/03/13/arts/music/hans-abrahamsen-fame-and-snow-falling-on-a-composer.html> (18.01.2020).

*About the author:*

**Ekaterina G. Okuneva**, Ph.D. (Arts), Vice Rector for Scientific and Artistic Work, Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, [okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)



**Н. П. ХИЛЬКО***Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова**г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

## **Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза**

В статье представлены результаты исследования трёх стихотворений Рене Шара из сборника «Молоток без мастера», ставших литературной основой одноимённого вокально-инструментального цикла Пьера Булеза. Включена информация о сборнике «Le Marteau sans maître» Шара, дана краткая стилевая характеристика избранных поэтических миниатюр. На основе проделанного анализа семантических полей предложена интерпретация содержания стихотворений «Разъярённое ремесленничество» («L'artisanat furieux»), «Прекрасное здание и предчувствия» («Bel édifice et les pressentiments») и «Палачи одиночества» («Boureaux de solitude»). Установлены парадигматические и синтагматические связи, объединяющие эти поэтические тексты в цикл.

Другой аспект исследования касается приёмов вокализации Булезом стихов Шара в плане возможной передачи их содержания в условиях музыкального текста. В этой связи рассматриваются III, V, VI и IX части цикла. Посредством силлабического и мелизматического распева слов, необходимого преобразования поэтического синтаксиса, изменения композиции стихов, разноплановой фактуры, инструментовки Булез, в зависимости от творческой задачи, усложняет или облегчает восприятие вербального текста. Его смысл на уровне вокальной партии разъясняется дифференциацией артикуляции в диапазоне от певучей кантилены до Sprechstimme, тембровой нюансировкой, звукоизобразительными средствами, интонационными реминисценциями.

**Ключевые слова:** вокальная музыка, Пьер Булез, Рене Шар, «Молоток без мастера».

*Для цитирования / For citation:* Хилько Н. П. Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 29–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.029-042.

**NATALIA P. KHILKO***Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

## **Interpretation of René Char's Poetry in Pierre Boulez's "Le Marteau sans Maître"**

The article presents the results of study of three poems by René Char from the collection "Le Marteau sans maître" which became the literary basis for the eponymous vocal-instrumental cycle by Pierre Boulez. It provides information about Char's poetry collection "Le Marteau sans maître" and gives a brief stylistic characterization of the poetic miniatures selected by the composer. Based

on her analysis of semantic fields, the author proposes an interpretation of the content of the poems “L’artisanat furieux,” “Bel édifice et les pressentiments” and “Bourreaux de solitude.” Paradigmatic and syntagmatic connections uniting these poetic texts into a cycle are established.

Another aspect of the study concerns Boulez’s methods of vocalizing Char’s verses in terms of possible transmission of their content into the context of a musical text. In this regard, only the third, fifth, sixth and ninth movements of the cycle are examined. By means of syllabic and melismatic singing of the words, the necessary transformation of the poetic syntax, the changes in the poems’ compositional structure, various textures and instrumentation, Boulez alternately complicates or facilitates the perception of the verbal text, depending on the respective artistic task. On the level of the vocal part, its meaning is explained by the differentiation of articulation in the range from singing cantilena to Sprechstimme, nuance of timbre, sound-imagery means, and intonational reminiscences.

**Keywords:** vocal music, Pierre Boulez, René Char, “Le Marteau sans Maître”.

В одном из интервью У. Эко назвал фактор, по которому возможна оценка значимых для культуры произведений искусства: «Чтобы шедевр стал шедевром, достаточно, чтобы он приобрёл известность, то есть впитал в себя все вызванные им толкования, которые сделают из него то, чем он является» [6, с. 69]. Исходя из активности герменевтического процесса, возбуждённого «Le Marteau sans maître» П. Булеза, это сочинение можно отнести к числу шедевров XX века наряду с «Чёрным квадратом» К. Малевича, «Улиссом» Дж. Джойса и другими завораживающими своими смыслами творениями.

К настоящему времени «Молоток без мастера» Булеза вошёл в российское культурное и научное пространство благодаря работам Н. Петрусёвой, Н. Хрущёвой<sup>1</sup> и других авторов, сформировавших определённые представления о звуковой, ритмической и композиционной организации этого сочинения. В то же время интерпретация Булезом поэтических текстов Рене Шара пока остаётся малоизученной, и это понятно. Строгая упорядоченность звуковых структур Булеза позволяет учёному представить достаточно объективную картину творческого процесса и свести

к минимуму субъективность оценки. Толкование же вербальных текстов, также входящих в структуру «Молотка» и требующих перевода, а priori в высокой степени субъективно.

С творчеством Шара (1907–1988) связан ранний период композиторской деятельности Булеза. Появлению в 1955 году «Le Marteau sans maître» предшествовали кантаты «Свадебный лик» («Le visage nuptial») по одноимённой поэме Шара (1-я ред. 1946) и «Солнце вод» («Le soleil des eaux») на тексты его радиопьесы (1-я ред. 1948). Заметим, что в основе кантат лежат крупные сюжетно организованные литературные тексты. В отличие от них «Молоток без мастера» (1934) является сборником, в котором Шар объединил циклы стихов, написанные с 1927 по 1933 годы, в период своего увлечения сюрреализмом: «Арсенал» («Arsenal», 1927–1929), «Артин» («Artine», 1930), «Судебный иск остался без последствий» («L’action de la justice est éteinte», 1931), «Боевые стихи» («Poèmes militants», 1932), «Изобилие грядёт» («Abondance viendra», 1933). Окончательное название сборника было выбрано из ряда близких, но имевших смысловые оттенки заголовков: «Le marteau ailé» («Крылатый молоток»),

«Le marteau sans lien» («Молоток без связи»), «Le marteau sans attache» («Молоток без привязки»), «Le marteau libre» («Свободный молоток») [12].

Булез выбрал поэтические миниатюры из разных циклов Шара: «Прекрасное здание и предчувствия» («Bel édifice et les pressentiments») входит в самый ранний из них – «Арсенал», «Разъярённое ремесленничество» («L'artisanat furieux») в цикл «Судебный иск остался без последствий», «Палачи одиночества» («Bourreaux de solitude») – в «Боевые стихи».

Подобное решение объясняется намерением композитора воплотить в одном сочинении параллельное существование трёх автономных вокально-инструментальных субциклов путём встраивания их друг в друга [10]. Различие во внутреннем устройстве субциклов «Молотка» подчёркнуто несовпадающим количеством частей и разной степенью их композиционной связности. Последнее отражено в функциональном определении инструментальных разделов: *avant* (перед), *après* (после), *version première* (версия первая), *double* (дубль), *commentaire* (комментарий).

Таблица 1

I		Перед «Разъярённым ремесленничеством»
	II	Комментарий I к «Палачам одиночества»
III		<b>«РАЗЪЯРЁННОЕ РЕМЕСЛЕННИЧЕСТВО»</b>
	IV	Комментарий II к «Палачам одиночества»
	V	<b>«ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ»</b> версия I
	VI	<b>«ПАЛАЧИ ОДИНОЧЕСТВА»</b>
VII		После «Разъярённого ремесленничества»
	VIII	Комментарий III к «Палачам одиночества»
	IX	<b>«ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ»</b> дубль

По замыслу Булеза поэтические тексты должны были быть независимыми друг от друга, но в условиях художественного целого они начали взаимодействовать, формируя между собой парадигматические (по сходству) и синтагматические (по смежности) связи. Преимущественно композиционно удалённые, в середине цикла две вокальные части – «Прекрасное здание...» (V) и «Палачи одиночества» (VI) – «случайно» оказались рядом. На этом основании можно предположить, что в структуре «Молотка» помимо 3-х объявленных композитором вокально-инструментальных субциклов существует ещё и традиционный вокальный цикл с последовательностью частей: «Разъярённое ремесленничество», «Прекрасное здание...», «Палачи одиночества».

Сюрреалистические опусы Шара обладают чертами, показательными для этого стилового явления. Исследователи видят в них и «диктовку мысли без контроля разума», и «ассоциативные формы», которые основываются на сопряжении далёких в реальности сущностей, к примеру, «ребёнок-мол», «голова-жилице» [5; 13]. Яркость и неожиданность словесных столкновений обусловлена пропуском длинной цепи промежуточных звеньев. Подобный эллипсис рождает метафоры с «напряжённой до судорог плотностью разнонаправленного смыслоизлучения» [5, с. 21].

Для изучения поэтических текстов с «затемнённым» лирическим сюжетом результативным оказался метод анализа семантических полей<sup>2</sup>. В условиях иноязычных стихов он позволяет работать с подстрочным переводом. Выбор словарного значения определяется стилистикой поэта, общим смыслом поэтического оригинала и корректируется вариантами переводов разных авторов<sup>3</sup>.



Проанализируем тексты Шара в том порядке, как их вокализирует композитор, сгруппировав лексику по частям речи, поскольку соотношение именных и глагольных форм позволит понять, как «заселено», опредмечено и качественно атрибутировано художественное пространство, каков характер движений и действий.

Проделанная операция позволила сформировать в первом стихотворении семантические поля с условными названиями «опасность» и «ремесло». Первое объединяет слова, связанные с угрозой для жизни: *разъярённое, гвоздь, острие, нож, мертвец, бредить/грезить*. Сюда же может быть включено и прилагательное *красный*, как цвет крови. В область второго поля входят: *ремесленничество, фургон, корзина, лошади, подкова, рабочие*. Этот ряд логично дополняется словами *гвоздь* и *нож*, которые входят и в поле «опасность». Не вписывающееся в формируемые смысловые области слово *Перу* вносит в изображаемый мир этническую конкретность и позволяет вспомнить некоторые факты, уместные в этом

контексте. Известно, что амулеты в виде засушенных человеческих голов изготавливали и продавали вплоть до середины XX века «охотники за головами». Таким антигуманным промыслом занимались индейские племена, живущие на территории современного Перу. В этой связи первоначально далёкие по смыслу слова *Перу* и *голова* могут быть помещены в семантическое поле «опасность».

Лексический анализ позволяет представить созданный поэтом художественный мир и его героя, обозначенного местоимением *я*. Он находится внутри статичного пространства. Единственный глагол *грезить/бредить* предполагает ментальное, но не физическое действие. Посредством именных частей речи поэт опредмечивает художественный мир стихотворения. Его детали скудны: фургон, корзина с мертвецом, рабочие лошади в подковах. Прилагательное *красный* в сочетании с *Перу* дополняет изображение характеристикой раскалённого докрасна воздуха, какой бывает в пустынных местностях этой страны. Возможно, жара является одной из причин

Таблица 2

<i>а) «Разъярённое ремесленничество» в переводе Е. Г. Васильевой</i>	
L'ARTISANAT FURIEUX	РАЗЪЯРЁННОЕ РЕМЕСЛЕННИЧЕСТВО
La roulotte rouge au bord du clou Et cadavre dans le panier Et chevaux de labours dans le fer à cheval Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau Le Pérou	Красный фургон на кончике гвоздя И мертвец в корзине, И лошади рабочие в подковах Я мечтаю, голова на острие моего ножа Перу
<i>б) «Разъярённое ремесленничество». Лексика</i>	
сущ.	l'artisanat (ремесленничество, ремесленники), la roulotte (фургон), bord (край, граница), clou (гвоздь), cadavre (мертвец), panier (корзина), chevaux (лошади), fer [à cheval] (подкова), la tête (голова), la pointe (острие), couteau (нож), le Pérou (Перу)
гл.	rêve (грезить, видеть сны, бредить, мечтать)
прил.	furieux (разъяренный), rouge (красный), de labour (рабочая)
мест.	Je (я)

обездвиженного состояния всех присутствующих. Возникают тактильные ощущения, возбуждаемые образами деревянных, острых, тяжёлых металлических предметов: *фургон, гвоздь, подкова, нож*. Читатель не может однозначно определить – городской (окраинный) это пейзаж или сельский, но он понимает, что населяют его ремесленники. Физически и психологически тяжёлая жизнь в этом мире либо замерла (*греджу*), либо находится на пределе (*красный фургон на конце гвоздя, моя голова на острие ножа*), либо прекратилась (*мертвец*). Всё это создаёт невыносимые условия бытия, рождает желание его прекратить. Психическое и физическое состояние героя также погранично<sup>4</sup>.

Анализ лексики стихотворения «Прекрасное здание и предчувствия» позволяет сформировать семантические поля: «пейзаж» (*здание, море, волны, мол, леса, стихийный, мёртвое*), «человек» (*ребёнок, мужчина, ноги, голова, глаза, предчувствия, слушать, рыдать/плакать, ис-*

*кать, жилой*), «движение» (*волны, ноги, прогулка, ходить*), «опасность» (*море, волны, стихийный, мёртвое*), «ирреальность» (*иллюзия, имитировать, прозрачный*<sup>5</sup>).

Художественный мир «Прекрасного здания...» огромен, он вмещает в себя море, леса. В отличие от первого стихотворения здесь холодно и пасмурно. В его устройстве сочетается несочетаемое: огромные волны мёртвого (без жизни, без движения) моря; гуляющий ребёнок – одновременно стихия (хаотичное движение) и защита от неё (неподвижный мол), незрячие (прозрачные) глаза ищут в лесных дебрях своё жилище-голову. Этот мир одновременно живой (движущийся) и мёртвый (неподвижный), цельный и раздробленный, здоровый и больной. Последнее качество подтверждается трактовкой героя и наблюдателя. По реалистичному сценарию герой высказывается от первого лица, о чём свидетельствуют местоимения *я, мои* [ноги]. В поле его зрения последо-

Таблица 3

<i>а) «Прекрасное здание и предчувствия» в переводе Е. Г. Васильевой</i>	
BEL ÉDIFICE ET LES PRESENTIMENTS	ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ
J'écoute marcher dans mes jambes La mer morte vagues par dessus tête Enfant la jetée — promenade sauvage Homme l'illusion imitée Des yeux purs dans les bois Cherchent en pleurant la tête habitable...	Я слушаю, как ходит в моих ногах Море мёртвое валы над головой Ребёнок мол – прогулочная стихия Мужчина отблеск мнимый Глаза прозрачные в лесах Ищут, плача, голову жилище...
<i>б) «Прекрасное здание и предчувствия». Лексика</i>	
сущ.	édifice (здание, сооружение), les pressentiments (предчувствия), jambes (ноги), la mer (море), vagues (волны, валы), tête (голова), enfant (ребёнок), la jetée (пирс, мол), promenade (прогулка), homme (мужчина, человек), l'illusion (иллюзия, галлюцинация, наваждение), yeux (глаза), les bois (леса, деревья), la tête (голова)
гл.	écoute (слушать), marcher (ходить), imitée (имитировать), cherchent (искать), en pleurant (рыдая, плача)
прил.	bel (прекрасное), morte (мертвое, погибшее), sauvage (стихийный, дикий), purs (чистый, прозрачный), habitable (жилой)
мест.	Je (я), mes (моя)

вательно попадают бушующее море, гуляющий ребёнок, некий мужчина. Далее происходит слом. Появляется неперсонифицированный наблюдатель, который видит странную картину: *прозрачные глаза в лесах плача ищут голову-жилище*. Эти симптомы параноидного бреда запускают иной сценарий, в котором от реального мира остаётся только море и стоящий на берегу герой (я), а всё остальное происходит в его постепенно разрушающемся сознании: воспоминания детства (*ребёнок*), размышления о смысле существования (*мужчина/человек, отблеск мнимый*), галлюцинации (*отделившиеся от тела глаза*). Разбушевавшееся мёртвое море становится метафорой жизненной катастрофы.

Лексический состав «Палачей одиночества» позволяет образовать семантические поля «движение» (*шаг, пешеход, движение вдаль, рефлекторное движение, маятник*), «часы» (*циферблат, маятник, имитация<sup>6</sup>*), «опасность» (*палачи, гиря, груз, гранит*). Вне их пока остаётся слово *одиночество*.

Художественный мир этого поэтического текста делится на большой, намеченный звуком шагов уходящего человека, и малый, внутри которого находятся

механические часы и некто, всё это воспринимающий. Реальное существование таинственного персонажа никак не обозначено. Его бытие определяется через того, кто удалился, чьи шаги затихли. Когда он исчез, перестал существовать и потенциальный герой (я). Образовалась пустота. В экзистенциальном аспекте наступившее таким образом одиночество означает смерть, несостоявшееся бытие героя, следовательно, первоначально стоящее особняком слово *одиночество* попадает в семантическое поле «опасность».

Если в ранее проанализированных стихах ведущими были зрительные образы, то здесь на первый план выходят звуки шагов и идущих часов. Образ механических часов возбуждает ряд ассоциаций: уходящее время жизни, человек, превратившийся в механизм (циферблат имитирует голову, маятник – ноги). В этом тексте семантика опасности проявляется через активизацию мотива ног (*шаг, уходящий [человек], маятник*). Здесь уместно наблюдение В. Руднева о том, что в целом ряде культурных текстов в макросемантику ног входит значение смерти-разрушения [8, с. 312]. Кроме того, через образ маятника, вскидывающего свой гранитный груз, в контекст «Па-

Таблица 4

а) «Палачи одиночества» в переводе Е. Г. Васильевой	
BOURREAUX DE SOLITUDE	
ПАЛАЧИ ОДИНОЧЕСТВА	
Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu Sur le cadran de l'Imitation Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.	Шаг удалился идущий затих На циферблате подражания Маятник вскидывает свой груз из гранита отражение.
б) «Палачи одиночества». Лексика	
сущ.	bougreaux (палачи, мучители), solitude (одиночество), le pas (шаг), le marcheur (пешеход), le cadran (циферблат), l'Imitation (подражание, имитация), le balancier, (маятник), lance (гиря, металлический наконечник), charge (груз), granit (гранит), réflexe (рефлекс, произвольное движение)
гл.	s'est (движение от себя), затих
прил.	éloigné (отдалённый)
мест.	–

лачей одиночества» Шара может быть включён рассказ «Колодец и маятник» столь ценимого сюрреалистами Э. По, в котором каждое движение часовой гири приближало физическую смерть героя<sup>7</sup>.

При выявленном семантическом контрасте все три стихотворения Шара обладают сходными чертами. Среди сформированных семантических полей общим для всех текстов оказалось поле «опасность». Поле «движение» сближает «Прекрасное здание...» и «Палачей одиночества». Хотя поле «человек» было образовано только в «Прекрасном здании...», в других текстах также есть слова с близким значением. Объединим их в одну группу: *ремесленничество, палачи; мужчина, пешеход, ребёнок, голова; глаза, ноги; слушать, рыдать, искать, грезить/бредить, предчувствия*. Аналогичным образом можно расширить поле «ирреальность» из «Прекрасного здания...»: *грезить/бредить; иллюзия, прозрачный, имитировать, имитация*.

Таким образом, на основе общих смысловых единиц, сгруппированных в семантические поля «опасность», «движение», «человек», «ирреальность» («утраченная реальность») между поэтическими текстами возникают парадигматические связи. Одновременно возникают и синтагматические связи. Так, первые два стихотворения создают пару по принципу контраста: с одной стороны, бытовая зарисовка на фоне жаркого пустынного пейзажа, в котором нет движения, с другой – сменяющиеся картины холодного моря и леса, наполненные активным движением. В обоих случаях сознание героев меняет координаты восприятия мира, переходит в другую реальность (грёза/бред, галлюцинация). Второй и третий тексты также образуют контрастную пару: наполненный деталями и разнонаправленными движениями

огромный мир «Прекрасного здания...» и небольшое пространство с часами и колебательным движением маятника в «Палачах одиночества». В последнем тексте герой остаётся фантомом, существом иной реальности. Подобная метаморфоза завершает поистине кафкианский сюжет преобразования, персонажем которого становится человеческая голова. «Отделённая» от туловища в «Разъярённом ремесленничестве», потерявшая связь с миром (глаза) в «Прекрасном здании...», преобразованная в циферблат и обретшая новое тело в виде часов в «Палачах одиночества», она становится символом разрушенного сознания.

Смысловое единство поэтической основы «Молотка» Булеза обусловлено вариантами трактовки одной трагической темы – безуспешной попыткой человека «вырваться из замкнутого круга материального существования, из [цивилизации], которая неумолимо движется к своей гибели, независимо от личности... отсюда и “молоток без мастера”» (цит. по: [9, р. 8]).

Следующий этап исследования связан с воплощением поэтического текста в музыку. Свои взгляды на эту проблему Булез выразил в работах «Звук и слово» [2], «Поэзия – центр и отсутствие – музыка» [4] и других.

Понимание вербального текста, погружаемого в музыку, зависит от способа вокализации слова (по классификации Булеза, силлабического с соответствием слог-нота или мелизматического с распеванием слогов [4]), фактурной организации, темпа и других факторов. Наиболее благоприятная ситуация для восприятия смысла возникает при силлабическом распеве (благодаря близости к разговорной артикуляции), умеренном темпе, одноголосном или гомофонно-гармоническом складе. Длительные рас-

певы, нарушающие целостное восприятие лексем, изменение темпа в сторону ускорения и замедления, полифонизация фактуры приводят к ситуации, когда звучание слова начинает превалировать над его значением.

Булез распевает текст «Разъярённого ремесленничества», по его определению, в «богато украшенном стиле» (*style orné*) [10, p. 6], но спокойный темп ( $\text{♩} = 68$ ) и двухголосие, при котором флейтовые соло чередуются с вокальными (эпизодические «точечные» контрапункты ситуацию в целом не меняют)<sup>8</sup>, всё же способствуют ясному слышанию пропеваемого текста. Более того, в процессе вокализации композитор использует не только мелизматический принцип, но и силлабический (таблица 4).

Проделанный анализ вокализации

Таблица 5<sup>9</sup>

«Разъярённое ремесленничество». Ч. III. Распевы слов

Прелюдия		
La rou-lot-te rou-ge / П / au	bord / П / du	clou / П
10 4 4 2 8 6 6 6	16 20 35	3 16
6+4 2+2	2+2+2	6+7+1+6+4+2+2+3+3+3
Et ca-da-vre / П / dans le pa-nier		/ П
29 6 4 2 2 6 3 3 65		18
14+4+8+6		6+3+2+3+4+3+3+2+2+4+1+1+4+3+25
Et che-vaux de la-bours / П / dans le fer à che- val / П		
7 1 1 7 4 10 8 8 2 3 11 17 18 II		
2+2+3 5+2 6+4		3+1+1+6 2+3+6+4+2
Je tê-ve la tê-te sur la poin-te / П / de mon cou-teau / П		
6 4 4 12 7 7 12 20 5 1 2 2 4 1 4 0		
2+2+2+6 4+4+4 2+3 2+2		
Le / П / Pé-rou.		
29 1 4 10		
16+2+3 3+1 8+2		

текста показал: продолжительные распевы приходятся преимущественно на служебные части речи – артикли, предлоги, союзы (*la, le, au, du, sur, et, de*). При дроблении значимого слова, как правило, двусложного, распевается чаще всегда ударный последний слог (*panier, labours*). Таким образом, эпизодически возникающий принцип мелизматического распевания слогов не мешает восприятию

текста.

Интересна работа Булеза с композицией и синтаксисом «L'artisanat furieux» Шара, которое представляет собой нерифмованное пятистишие с разным количеством слогов в строке (таблица 2 а). Ранее говорилось, что для избранных стихов показательна сверхметафоричность. «Разнонаправленное смыслоизлучение» создаётся сочетанием далёких по значению слов, смысловыми эллипсисами между синтагмами, незавершённой мыслью. Композитор посредством цезур разной глубины в вокальной партии увеличивает или преодолевает смысловые разрывы между единицами поэтического текста (особенно в первых 2-х строчках). Подобным образом он подчёркивает неожиданность метафор. Этому же способствует контраст между долго распеваемым служебным и следующим за ним нераспетым значимым словом.

Самая продолжительная цезура в пропевании текста возникает между 2-й и 3-й строками<sup>10</sup>. В процессе анализа стихотворения говорилось о двух реальностях, порождаемых нормальным и изменённым состоянием сознания. В начале 1-й строки, в 3-й и 5-й строках восприятие мира соответствует психически здоровому человеку, в остальных – больному. Созданная композитором глубокая цезура перед 3-й строкой позволяет обратить внимание на её смысловое подобие с началом 1-й строки – там и там показан реальный мир (красный фургон, рабочие лошади в тяжёлых подковах).

Булез впервые преодолевает цезуру в соединении 4-й и 5-й строк<sup>11</sup> и таким образом вводит неожиданный топоним – Перу. Именно он заставляет осознать

происходящее в контексте неевропейской культуры. Как не уподобить здесь звучание альтовой флейты с индейскими продольными флейтами кеной и пинкильо.

Иная картина возникает в процессе интонирования «Прекрасного здания...». Стихотворение Шара представляет собой 3 нерифмованные двустушия с разным количеством слогов в строке (таблица 3 а). Булез чередует вокальные строфы с развитыми инструментальными секциями, причём в первой версии и дубле это происходит по-разному (таблица 6). Так в V части вступление есть, в IX части – нет, протяжённая в первой версии интерлюдия, разделяющая строки второго двустушия, значительно сокращена в дубле. Дубль имеет развитую коду, завершающую макроцикл в целом.

Условия для восприятия вербального

Таблица 6

«Прекрасное здание и предчувствия».

Ч. V, IX. Распевы слов

V	<b>Прелюдия</b>
IX	<b>Прелюдия отсутствует</b>
V	J'é- cou- te mar-cher / П / dans mes jam-bes / П 14 11 1 11 1 4 7 2 4 1 1 8+6 2+2+2+5 10+1 1+1 2+2
IX	1 8 1 3 1 4 1 1 3 1 2
V	La mer mor-te / П / va-gues par des-sus têt- te 5 11 1 0 9 3 2 2 1 1 4 1 2+1 1+1 1+1+1+1
IX	1 2 2 1 4 4 1 1 1 1 6 1 3+3
V	<b>Интерлюдия 1</b>
IX	<b>Интерлюдия 1</b>
V	En-fant / П / la je-tée pro-me-na-de / П / sau-va-ge 1 1 8 1 1 2 1 1 7 1 3 6 1 0 1+1
IX	2 1 1 1 1 1 1 1 1 0 1 2 1
V	<b>Интерлюдия 2</b>
IX	<b>Интерлюдия 2</b>
V	Hom-me / П / l'il-lu-sion / П / i-mi-tée / 2 0 9 1 1 4 2 3 5 11 2 1 3 3 3 1 0 1 1 1
IX	
V	<b>Интерлюдия 3</b>
IX	<b>Интерлюдия 3 (очень краткая)</b>
V	Des yeux purs / П / dans les bois / П 6 6 5 4 1 4 5 6 2 5 7 1 2 2 3 0
IX	
V	Che-rench en pleu-rant / П / la têt- te / П / ha-bi-tab-le. 1 1 1 1 2 8 4 5 1 0 3 3 1 0 2 1 1 1 16 0 12 14 1 20 14 6 8 1 2+2+2+6 7+7 8+6
IX	
	<b>Кода</b>

текста и его понимания в V и IX частях разные. В первой версии обильно декорированная вокальная партия трактуется как один из голосов полифонической ткани, насыщенной квазифигурационными элементами звукоизобразительного характера (особенно в 1-й строфе, в тексте которой обрисован морской пейзаж). Постепенно количество распевов и форшлагов уменьшается. В мелодии 3-й строфы, представляющей сюрреалистические образы, распевов нет. Небольшими цезурами композитор отделяет несочетаемые синтагмы друг от друга. Кантиленная вокальная партия противостоит крайне разряжённому, лишившемуся звукописи инструментальному пласту. Несмотря на тихую динамику, слушатель отчётливо воспринимает каждое слово этого безумного высказывания.

Переход от мелизматического принципа к силлабическому можно объяснить следующим образом. В первых двух строфах смысл текста ясен и отчасти передаваем звукоизобразительными средствами, поэтому Булез не боится затруднить его слышание обильно орнаментированной полифонической фактурой. В третьей строфе, содержание которой затемнено сочетанием несочетаемого, композитор выводит вокальную партию на первый план и отчётливо «произносит» каждое слово. Подобный приём может быть истолкован в духе сюрреализма, когда созданные посредством «натуралистической пермутации» (С. Великовский) существа изображались реалистично (например, Дж. де Кирико «Весёлый мертвец», Ж. Миро «Метаморфозы»).

В повторной интерпретации этого текста в IX части именно «сюрреалистическая» артикуляция становится ведущей. На фоне прозрачного, пуантилистически организованного

инструментального пласта, звучание которого достигает эффекта конкретной музыки с её шумами реального мира<sup>12</sup>, певица излишне экзальтировано (с огласовками окончаний, с криком на слове *morte*) артикулирует вербальный текст *quasi parlando*, переходя во 2-й строфе на говорение. Подобно тому, как в V части Булез изменил принцип вокализации, подчеркнув переход от здорового восприятия к больному, в дубле синтагма *la tête habitable* исполняется со значительными распевами. В интонировании слова *la tête* неожиданно узнаётся мотив из «L'artisanat furieux», на который распевалось та же лексема<sup>13</sup>, а на слове *habitable* звучит вариант фразы в частичном ритмическом увеличении, соответствующий аналогичному построению на слове *le Pérou*, ключевом для первого субцикла. Созданная параллель указывает на сходство содержания поэтических текстов.

В обоих вариантах вокализации «Bel édifice...» композитор изменил в 3-й строфе принцип пропевания, подчеркнув происходящий в сознании героя ментальный сбой.

Последнее из избранных Булезом стихотворений Шара – «Палачи одиночества» – написано в форме нерифмованного трёхстишия с разным количеством слогов в строке (таблица 4 а).

Таблица 7  
«Палачи одиночества». Ч. VI. Распевы слов

Прелюдия															
<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>ff-f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>pp</i>					
Le / П / pas s'est é-loi-gné / П / le mar-cheur / П / s'est tu															
12	1	7	10	3	4	3	25	9	8	1	13	4	2		
					4+6										
Интерлюдия															
<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mp-mf</i>	<i>mf</i>							
Sur le ca-dran / П / de l'I-mi-ta- tion / П															
2	4	2	7	5	3	7	5	12	9	39					
				1+2			2+10								
<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>ff-f</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>		
Le Ba-lan-cier / П / lan-ce sa char-ge de gra-nit / И / ré-flexe.															
9	1	12	6	47	11	6	3	10	8	8	1	1	4	3	1
							2+8								
Постлюдия															

Доминирующий в этой части силлабический принцип вокализации определён сериальной организацией субцикла «*Bourreaux de solitude*», в которой за каждой из 12 высот закреплена определённая длительность и динамика [14]. В условиях медленного темпа ( $\text{♩} = 56$ ) особым выразительным приёмом становится резкий динамический перепад между отдельными слогами и словами (таблица 7)<sup>14</sup>. Композитор подобным образом привлекает внимание к значимым для понимания смысла синтагмам: *pas s'est éloigné, s'est tu, le Balancier, sa charge, de granit, réflexe*.

Здесь, как и в «Разъярённом ремесленничестве», Булез нарушает композиционную целостность строфы включением крупной инструментальной интермедии после 1-го стиха. Она не противоречит смыслу, скорее, его проясняет, поскольку в 1-й строке текста события разворачиваются в «большом» мире. Уход близкого человека стал причиной драмы, действие которой происходит в мире «малом» (2–3-я строки). Раздвижением более мелких семантических единиц (почти все синтагмы обособлены цезурами разной глубины, в том числе и генеральными паузами во всех голосах) Булез достигает остраннения произносимого текста. В отличие от III части, где разрывы внутри синтагм и между ними подчёркивали метафоры, здесь замедление и фрагментирование текста передаёт психическое состояние героя, близкое ступору. На этом фоне особой экспрессией отмечено почти безостановочное, ускоренное пропевание заключительных слов *lance sa charge de granit réflexe*. А выкрикивание скороговоркой *granit réflexe* создаёт изобразительный эффект рефлекторного отскока, спасающего героя от удара гранитной гири.



Фактура инструментального пласта изменяется в соответствии с содержанием поэтического текста. В процессе вокализации 1-го стиха реплики певицы, прославляемые небольшими инструментальными эпизодами, звучат однострунно или на фоне отдельных звуковых точек. Отметим важную деталь: на словах *le marcheur s'est tu*, ключевых для понимания содержания текста, в инструментальных партиях используются только тоны, присутствующие в вокальной. Звук малой терции *es-c*, на которой распевается синтагма *s'est tu*, тянутся у альта, гитары и флейты в качестве педалей. Далее происходит неожиданное событие: следующая за 1-й строкой интерлюдия начинается с точной имитации у гитары и альта в октаву указанного терцового мотива (инструменты «поддержали» голос). На мгновение возник «тональный» эффект, сообщающий отстранённому звучанию сериальной ткани забытую чувственность «старой» музыки.

В процессе пропевания 2-й и 3-й строк текста инструментальный слой становится более плотным и обогащается линиями в виде тянущихся звуков или кратких мелодических образований. В этот процесс втягиваются маракасы, изображавшие в прелюдии тиканье часов, вместо стучащих ритмов они исполняют продолжительные трели. Наибольшее согласие поющего голо-

са и инструментов достигается во 2-м стихе. Далее принципы развёртывания инструментального и вокального планов расходятся: вокальная линия теряет напевность и превращается в речитатив с выкрикиванием отдельных слов, а количество и протяжённость «певучих» инструментальных линий возрастает.

Подобная трансформация впервые позволяет рассматривать инструментальный пласт как семантически самостоятельный лирический комментарий к вокальной линии, что соответствует логике комментариев в субцикле «Палачи одиночества».

Анализ семантических полей избранных Булезом стихотворений Р. Шара позволил обнаружить их содержательное родство, которое и стало основанием для циклического объединения. Исследование начального этапа перевода стихов в музыку – принципов вокализации вербального текста – показало твёрдую руку Мастера, который изменением поэтического синтаксиса, композиции, принципов распева режиссирует восприятие слов, их звучания и значения. Обладающий тонким поэтическим чутьём композитор погрузил тексты Шара в музыкальный «раствор» и вырастил совершенный, оригинальный по форме кристалл, в многочисленных гранях которого преломляются «разорванные» смыслы трагических посланий поэта.

## PRIMECHANIA

<sup>1</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 350 с.; Хрущёва Н. А. Случайность и порядок: поэтика Стефана Малларме в «Молотке без мастера» Булеза // OPERA MUSICOLOGICA. 2013. № 1.

С. 36–50; Хрущёва Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берлио, Дж. Джойса: автореф. дис.... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 25 с.

<sup>2</sup> «Семантическое поле является множеством, в которое входят как слова во всей



полноте их семантической структуры, так и лексико-семантические варианты... многозначных слов, выражающие соответствующее понятие» [1, с. 96].

<sup>3</sup> В процессе работы помимо перевода Е. Васильевой использовались доступные на сегодняшний день переводы В. Козового, Т. Балашовой, А. Маркова, Р. Тазиева.

<sup>4</sup> В этой связи интересен перевод Р. Тазиева, который перевёл слово *furieux* как амок, означающее особое психическое состояние, характеризующее беспричинной агрессией в некоторых случаях немотивированными убийствами (см. Амок // Психологический словарь. URL: <http://www.psychologies.ru/glossary/01/amok/>).

<sup>5</sup> Включение слова *прозрачный* в это семантическое поле обусловлено качеством прозрачности, которое может быть трактовано как отсутствие собственных характеристик, разрушение предметности, иллюзия существования.

<sup>6</sup> Часы как механизм, имитирующий движение времени.

<sup>7</sup> В письме П. Элюару, написанному в период создания цикла «Боевые стихи», в который входит анализируемый текст, Шар описывает своё подавленное состояние: «...я как бык на арене, но я не думаю, что меня убьют в ближайшее время ... У меня нет ни цента и никакой надежды на получение денег.. Семья? Она давно сгорела. Мои друзья? Они ещё беднее меня. И нечего продавать. Абсолютно ничего. <...> я уйду не для того, чтобы сделать состояние, нет, но хотя бы для того, чтобы иметь возможность поспать одну ночь, как того требуют сны... Горизонтально и без стучащего часового маятника...» (цит. по: [12]).

<sup>8</sup> В этом состоит отличие от VII части «Лунного Пьеро» Шёнберга, на параллель с которой указывает сам композитор, в «Больной луне» голос и флейта существуют в постоянном контрапункте.

<sup>9</sup> Единицей измерения избрана условная шестнадцатая длительность как в серийной организации ритма субцикла «Палачи одиночества». Буквой Ц отмечены цезуры в звучании вокальной партии.

<sup>10</sup> Переломность момента отражена и в звуковысотной организации части. Как показала Н. Петрусёва, с начала этого инструментального эпизода в последовательности 5 областей начинается ракоходное движение [7, с. 184].

<sup>11</sup> Преодолению цезуры способствует и развитие мелодии, вершина которой приходится на начало 5-й строки. На это же направлено фактурное решение: самая высокая плотность двухголосного звучания в последнем такте 4-й строки внезапно разрывается в одностолье – «бесконечный крик» на *fis*<sup>2</sup>.

<sup>12</sup> Новое звучание создаётся сменой инструментовки: если в первой версии Булез использовал флейту, гитару и смычковый альт, то в дубле – ксилоримбу, вибратон, маракасы; альт играет преимущественно *pizzicato*.

<sup>13</sup> Это не единичная реминисценция в финале цикла, но подобного музыкально-вербального совпадения больше нет.

<sup>14</sup> Для градации силы звука в пределах одного динамического показателя Булез использует экспираторные акценты разной силы (от *tenuto* до *sforzando*). В таблице усиленный вариант показан жирным шрифтом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Башарина А. К. Понятие «семантическое поле» // Вестник Якутского государственного университета. 2007. Т. 4. № 1. С. 93–96.
2. Булез П. Звук и слово // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 128–134.



3. Булез П. Соната «чего ты хочешь от меня» // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 135–150.
4. Булез П. Поэзия – центр и отсутствие – музыка // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 173–195.
5. Великовский С. Раймон Кено, Анри Мишо, Жан Тардьё, Рене Шар. Вступительная статья // Раймон Кено. Анри Мишо. Жан Тардьё. Рене Шар. М.: Прогресс. 1973. С. 3–28.
6. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! Интервью Ж.-Ф. де Тоннака / пер. с фр. и примеч. О. Акимовой. СПб.: Симпозиум, 2010. 336 с.
7. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 350 с.
8. Руднев В. П. Тема ног в культуре // *Sludia metrica et poetica*: сб. ст. памяти Петра Александровича Руднева. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1993. С. 309–322.
9. Adamowicz E. J. A Study of Form and Structure in Pierre Boulez's *Pli selon Pli*: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. The University of Western Ontario, 2015. 270 p.
10. Boulez P. Preface // Boulez P. *Le Marteau sans Maître pour voix d'alto et 6 instruments. Poèmes de René Char*. Philharmonia Partituren in der Universal Edition. Wien-London: Editio Musica Budapest, pp. 4–6.
11. Char R. *Le marteau sans maître*. URL: [http://ttemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char\\_le\\_marteau\\_sans\\_maitre-05.pdf](http://ttemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char_le_marteau_sans_maitre-05.pdf) (10.01.2020).
12. Char M.-C. Avant-propos // Char R. *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*. Édition de Marie-Claude Char. Postface d'Yves Battistini. Collection Poésie/Gallimard (n°375), Gallimard, 2002. URL: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Poesie-Gallimard/Le-Marteau-sans-maitre-suivi-de-Moulin-premier> (13.01.2020).
13. Lancaster R. *Poetic Illumination René Char and his Artist Allies*. Amsterdam; New York, 2010. URL: <https://ru.scribd.com/document/366063455/Faux-titre-357-Char-Rene-Lancaster-Rosemary-Poetic-illumination-Re-ne-Char-and-his-artist-allies-Rodopi-2010-pdf> (13.10.2020).
14. Winick S. D. Symmetry and Pitch-Duration Associations in Boulez' *Le Marteau sans maître* // *Perspectives of New Music*. 1986. 24, No. 2 (Spring), pp. 280–321.

*Об авторе:*

**Хилько Наталья Павловна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, [n.hilko@mail.ru](mailto:n.hilko@mail.ru)

## REFERENCES

1. Basharina A. K. Ponyatie «semanticheskoe pole» [The Concept of the “Semantic Field”]. *Vestnik YaGU* [Gazette of the Yakutsk State University]. 2007. Vol. 4. No. 1, pp. 93–96.
2. Bulez P. *Zvuk i slovo* [Boulez P. The Sound and the Word]. Bulez P. *Orientiry I. Voobrazhat'*. *Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations I. Selected Articles]. Tr. by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 128–134.

3. Bulez P. Sonata «chego ty khochesh' ot menya» [Sonata “What do you want from me”]. Bulez P. *Orierty I. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Guidelines I. Selected Articles]. Translated by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 135–150.
4. Bulez P. Poeziya – tsentr i otsutstvie – muzyka [Poetry – Centre and Absence – Music]. Bulez P. *Orierty I. Voobrazhat'. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Guidelines I. Selected Articles]. Translated by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 173–195.
5. Velikovskiy S. Raymon Keno, Anri Misho, Zhan Tard'e, Rene Shar. Vstupitel'naya stat'ya [Raymond Queneau, Henri Michaux, Jean Tardieu, René Char. Introductory Article]. *Raymon Keno. Anri Misho. Zhan Tard'e. Rene Shar* [Raymond Queneau. Henri Michaux. Jean Tardieu. René Char]. Moscow: Progress. 1973, pp. 3–28.
6. Kar'er Zh.-K., Eko U. *Ne nadeytes' izbavit'sya ot knig! Interv'yu Zh.-F. de Tonnaka* [Carrière J.-C., Eco U. Do Not Expect to Get Rid of Books! Interview with J. F. de Tonnac]. Translation from French and notes by O. Akimova. St. Petersburg: Simpozium, 2010. 336 p.
7. Petrusyova N. A. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii: issledovanie* [Pierre Boulez. The Aesthetics and Technique of Musical Composition. A Research]. Moscow; Perm: Real, 2002. 350 p.
8. Rudnev V. P. Tema nog v kul'ture [The Theme of Legs in Culture]. *Sludia metrica et poetica: sb. st. pamyati Petra Aleksandrovicha Rudneva* [Sludia Metrica et Poetica: Collection of Articles in Memoriam Peter Rudnev]. St. Petersburg: Humanitarian Agency “Academic project”, 1993, pp. 309–322.
9. Adamowicz E. J. *A Study of Form and Structure in Pierre Boulez's Pli selon Pli: A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy*. The University of Western Ontario, 2015. 270 p.
10. Boulez P. Preface. Boulez P. *Le Marteau sans Maître pour voix d'alto et 6 instruments. Poèmes de René Char*. Philharmonia Partituren in der Universal Edition. Wien-London: Editio Musica Budapest, pp. 4–6.
11. Char R. *Le marteau sans maître*. URL: [http://ttyemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char\\_le\\_marteau\\_sans\\_maitre-05.pdf](http://ttyemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char_le_marteau_sans_maitre-05.pdf) (10.01.2020).
12. Char M.-C. Avant-propos. *Char R. Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*. Édition de Marie-Claude Char. Postface d'Yves Battistini. Collection Poésie/Gallimard (n°375), Gallimard, 2002. URL: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Poesie-Gallimard/Le-Marteau-sans-maitre-suivi-de-Moulin-premier> (13.01.2020).
13. Lancaster R. *Poetic Illumination René Char and his Artist Allies*. Amsterdam; New York, 2010. URL: <https://ru.scribd.com/document/366063455/Faux-titre-357-Char-Rene-Lancaster-Rosemary-Poetic-illumination-Re-ne-Char-and-his-artist-allies-Rodopi-2010-pdf> (13.10.2020).
14. Winick S. D. Symmetry and Pitch-Duration Associations in Boulez' Le Marteau sans maître. *Perspectives of New Music*. 1986. 24, No. 2 (Spring), pp. 280–321.

*About the author:*

**Natalia P. Khilko**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, [n.hilko@mail.ru](mailto:n.hilko@mail.ru)



**М. В. ДОЛМАТОВА***Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия  
ORCID: 0000-0002-1856-6649, dirijor18@gmail.com*

## **Художественное пространство музыкально-литургического синтеза во Второй и Четвёртой симфониях Альфреда Шнитке**

Статья посвящена проблеме синтеза вокальных и симфонических жанров в отечественной музыке второй половины XX века. Композиторы создают драматургически насыщенные концепции произведения, привлекая в симфоническую музыку законы вокально-хоровых жанров. Активно используя семантические ресурсы вокальных, хоровых, литургических жанров, прочно закрепившихся в истории музыки, отечественный программный симфонизм ставит и решает многогранные содержательно-эстетические задачи. На примере творчества Альфреда Шнитке (в частности, его Второй и Четвёртой симфоний) показан плодотворный синтез симфонии и литургических жанров. В сакральных симфониях композитора звучание партии хора (а вместе с ней и признаков литургического жанра) становится тематическим центром, концепционным ядром, надёжным индикатором сложной философско-космогонической программы. Уникальные композиции Второй и Четвёртой симфоний формируются именно в результате многостороннего синтеза симфонических и вокально-литургических жанров.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, семиотика, семантика, музыка XX века, жанр, литургия, симфония.

*Для цитирования / For citation:* Долматова М. В. Художественное пространство музыкально-литургического синтеза во Второй и Четвёртой симфониях Альфреда Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 43–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.043-049.

**MARIA V. DOLMATOVA***Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia  
ORCID: 0000-0002-1856-6649, dirijor18@gmail.com*

## **The Artistic Space of the Musical-Liturgical Synthesis in Alfred Schnittke's Second and Fourth Symphonies**

The article is devoted to the issue of the synthesis of vocal and symphonic genres in Russian music of the second half of the 20th century. Composers create dramatically rich concepts of their musical works by use of the principles of the vocal and choral genres. Actively applying the semantic resources of vocal, choral and liturgical genres which are firmly entrenched in the history of music, the Russian programmatic symphony has posed and solved multifaceted goals related to musical content and aesthetics. The musical oeuvres of Alfred Schnittke (in particular, his Second and Fourth Symphonies) demonstrate a fruitful synthesis of the symphonic and liturgical genres.

In the composer's sacred symphonies, the sound of the choral parts (and, along with it, the signs of the liturgical genre) provides the thematic center, the conceptual core, and a reliable indicator of a complex philosophical and cosmogonic program. The unique compositional design of the Second and Fourth Symphonies is formed precisely as a result of the multilateral synthesis of the symphonic and the vocal-liturgical genres.

Keywords: Alfred Schnittke, semiotics, semantics, 20th century music, genre, liturgy, symphony.

**В** симфонической музыке XX–XXI веков происходит интенсивный процесс жанрового синтеза. Стремление композиторов сделать музыку предельно драматургически наполненной приводит к проникновению законов театра в музыкальные жанры, напрямую не связанные со сценическим действием. Устойчивые признаки жанров, которые сохраняются в сочинениях, несут очевидную семантическую нагрузку. Многочисленные примеры синтетических произведений, несущих признаки симфонии, оратории, кантаты, вокального цикла находим в сочинениях П. Булеза, Л. Ноно, К. Пендерецкого, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Аналитическая практика требует нового, более широкого осознания жанровых границ и признаков. Например, Е. Назайкинский определяет жанр, развивая понятие Л. Мазеля, как «исторически сложившиеся относительно устойчивые классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функции); б) условия и средства исполнения; в) характер содержания и форма его воплощения» [5, с. 34]. Второе определение исследователя отражает конструктивные свойства жанра. «Жанр – это многосоставная, совокупная, генетическая (можно сказать, «генная») структура, своеобразная ма-

трица, по которой создаётся то или иной художественное целое» [там же].

Очевидна содержательная функция формально-структурных приёмов, определяющая жанр. В жанре отражены характерные для культуры способы осмысления и изображения мира. Оказывается, что важной стороной жанрового синтеза является его семантика, отражение в жанровых стереотипах немusical действительности, несущей сообщение о социальном, философском, общекультурном значении события. Многие исследователи отмечают, что жанр обладает семантической устойчивостью. Например, в работах М. Арановского отмечено, что категория жанра в музыке образуется на стыке музыкального и немusical начал. Жанр несёт информацию о социальной ситуации, в которой он бытует, связывает музыку с бытием человека, выполняет функцию общения, выступает как феномен музыкального мышления [1, с. 330–331].

В истории отечественной музыки XX столетия существует немало примеров синтеза вокальных и симфонических жанров. В симфониях Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича жанры *массовой песни* с огромной убедительной силой работают на воплощение значимых социально-исторических идеологем. Жанр *оратории* особенно глубоко проникает в симфоническую музыку 50–60-е годы XX столетия, привнося масштабность и грандиозность (Тринад-

цатая симфония Д. Шостаковича). Синтез симфонии с жанром *народной песни* наблюдается в творчестве композиторов «новой фольклорной волны» (1950–1970-е годы). В. Гаврилин, С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Щедрин и другие возрождают в своём творчестве принципы, уходящие глубоко в древнейшие пласты народной музыки. Яркими видовыми признаками обладают *литургические* жанры, где показательными выразительными средствами являются *богослужбный текст* и *архаичная* мелодика.

Связь с *литургическими жанрами* ярко проявляется в симфонических сочинениях духовного содержания. В отечественной музыкальной культуре 1980-х годов особую роль приобретает духовная тематика. Это обусловлено изменением системы ценностей в государстве (где наблюдается поворот от атеизма к религиозному осмыслению мира), а также обострившейся проблемой существования человека в мире, сложностью оценки событий мировой истории. Интерес к духовному миру, увеличение количества сочинений в духовном жанре связаны с периодом «оттепели» в политике государства по отношению к религии, а также с празднованием 1000-летия крещения Руси.

Появляется потребность в выражении концепций, обусловленных такими глубочайшими философскими проблемами, как место человека в мире, душа человека, существование его во Вселенной. Вера в Бога, стремление человека найти себя в мире противоречий и катастроф рождает множество произведений, демонстрирующих путь спасения человеческой души.

В период «духовного Ренессанса», как отмечает Н. Гуляницкая, интерес к духовным сочинениям получил огромный выход в светско-сакральных произведе-

ниях. «С одной стороны, *nuova musica sacra* дала возможность обращения к большой слушательской аудитории, привыкшей ходить “в концерт”, а не в храм, пребывать в определённой “духовной атмосфере”, а не в сосредоточенной молитве. С другой стороны, концертность обеспечивает – и это не мало – хороший профессионально-исполнительский состав, имеющий немалый навык в интерпретации непростых музыкальных текстов» [2, с. 296].

Привлекая жанр литургии в своей Второй симфонии, А. Шнитке выстраивает концепцию поглощения *человеческого* начала *космическим* [3]. Отсюда отстранённость от всего личностно-эмоционального. Замысел Второй симфонии возник при посещении могилы Антона Брукнера. «Холодная, мрачная барочная церковь была наполнена мистической атмосферой. Где-то за стеной небольшой хор пел вечернюю мессу – “*missa invisibile*”, “невидимую мессу”. Никого, кроме нас, в церкви не было. Мы все, войдя в церковь, сразу же разошлись в разные стороны, чтобы, не мешая друг другу, пережить ощущение холодной и мощной пустоты, окружавшей нас. Прошёл год, и я получил заказ для концерта Г. Рождественского... я тут же понял, что напишу “невидимую мессу” – симфонию на хоровом фоне. Шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы... Может ли устареть форма, текст, которой кончается словами “Даруй нам мир?”», – вспоминал композитор (цит. по: [4, с. 152–153]).

Основой для хоровых разделов становятся григорианские хоралы, соответствующие каноническим частям мессы: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. По структуре симфонию можно сравнить с системой паттернов, расцветивающих разные пласты образной сферы

[7, с. 3]. Первая группа символизирует образ человека (звучание хоровых эпизодов), вторая – образ мира (оркестр). Оркестровые эпизоды представляют своеобразные «вариации» на хоровые темы и развёрнутые «комментарии» к ним. Отметим, что в Средние века именно месса являлась краеугольным музыкальным жанром, а григорианский хорал – основой музыкальной композиции. Симфония стала главным выражением философских концепций в XX веке. Таким образом в программной отечественной симфонии проявляется связь времён, идея синтеза старого и нового путём религиозного осмысления мира.

Каждая часть Второй симфонии открывается хоровой темой (как правило, *a cappella*), стилизованной под григорианский хорал, вызывающий однозначную ассоциацию с возвышенным и одновременно отстранённым церковным пением. Григорианский хорал несёт семантику старо-европейской христианской культуры от псалмодии и развитого распева Позднего Средневековья до антифонного пения и многоголосия времён Возрождения. Звучание инструментов проникает в вокальную партию постепенно, обволакивая отдельными мелодическими вкраплениями пение голосов. Постепенно образ человека, представленный голосами хора, вырастает до космического масштаба (партия оркестра). Музыкальная драматургия выстроена по принципу обрядового действия. По меткому выражению А. Демченко, «обрядовость нацелена на воссоздание эволюции человечества от его исходной сути к потенции “плазменного” состояния» [3, с. 33–34].

Но благодаря введению в симфонию хоровой партии, Шнитке отображает ещё более актуальную идею: поглощения человечества бездушным космосом с его

огромными масштабами, прогрессирующим и враждебным для человека глубоким вакуумом.

В Четвёртой симфонии, где соединяются черты разных духовных конфессий, уникальное драматургическое решение создаётся методом полистилистики. Вот как описывает применение полистилистического метода сам Шнитке в интервью для газеты «Нью-Йорк таймс»: «Когда я использую язык, скажем, музыки барокко, я делаю это не просто, чтобы сопоставить разные стили, а потому, что я чувствую необходимость сделать это именно для этого сочинения. Иногда, чтобы настроить слушателя. Когда я думаю о том, что прекрасная техника сочинения музыки навсегда исчезла в прошлом и уже никогда не вернётся, меня охватывает трагическое чувство. Я не вижу конфликта в том, что в одном произведении могут сочетаться комическое и трагическое. Факт в том, что одно без другого просто не существует. Это две стороны одного явления» (цит. по: [8, р. 5]). Полистилистика позволяет композитору создавать богатый ассоциативный круг: это воссоздание исторических и индивидуальных стилей (Третья симфония, «Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу», «Moz-Art»), имитирование жанров старинной музыки как символа *прекрасного* (Сюита в старинном стиле, музыка к кинофильму «Стеклянная гармоника») и др.

В Четвёртой симфонии путём стилизации культовой музыки иудаизма, православия, протестантизма и католицизма реализована идея экуменизма. Эта идея волновала композитора, вероятно, в связи с собственным поиском духовного пути. Известно, что в юности он был католиком, а позднее крестился в православной церкви. Немецкое и еврейское происхождение одновременно

связывали его с иудаизмом и протестантизмом. По мысли Шнитке, к Единому Богу каждый верующий приходит разными путями, но сущность Всевышнего от этого не изменяется. Ранее попытка объединить разные учения через систему символов воплотилась в сочинении «Cantus perpetuus» 1975 года. Партитура содержит картинки-символы религий: треугольник – жёлтый (буддизм и христианство); скрещённые треугольники – жёлтые (буддизм, христианство); углы (полумесяцы) – зелёные (ислам); свастика – коричневая (индуизм). Присутствует и «фигура парения» как символ йоги синего цвета [6, с. 115].

В Четвёртой симфонии Шнитке музыкально-символический подтекст создаётся системой четырёх ладов: «... два тетрахорда, мажорный и минорный, один для католической музыки, другой – для православной. Кроме того, для иудейской музыки есть цепь не из тетрахордов, а из трихордов. И для лютеранской музыки – шестиступенная гамма» [4, с. 122]. Таким образом, интонационной основой симфонии становятся лады, выросшие в недрах культовой музыки четырёх христианских конфессий (примеры № 1–4).

Пример № 1 Григорианский лад (католицизм)



Пример № 2 Обиходный лад (православие)



Пример № 3 Синагогальный лад (иудаизм)



Пример № 4 Протестантский лад (лютеранство)



В каждом ладу создана тема, которую мы называем соответственно этому ладу (синагогальная, лютеранская и т. д.). Темы получают развитие на протяжении композиции, претерпевая не только ритмические, гармонические, фактурные, но и мелодические преобразования. Например, изначально григорианская и обиходная темы интонационно близки (интересно, что по структуре григорианский лад симфонии совпадает с древнерусским большим обиходным ладом), но имеют разное наклонение: григорианская – мажор, обиходная – минор. Проявляют себя они по-разному – в образе колокола (см. ц. 15), или в образе знаменного распева (ц. 113). А в третьем разделе они сближены ритмически и интонационно (пример № 5).

Пример № 5 А. Шнитке. Четвёртая симфония, ц. 93



Так символически – через сближение ладовых компонентов – композитор подчёркивает исконную близость и единство четырёх конфессий.

Это объединение чётко просматривается в коде симфонии, когда в партии хора даётся контрапунктическое соединение основных тем.

Одним из распространённых приёмов в современной композиции является использование унисона как средства *разграничения* разделов. Но Шнитке придаёт унисону повышенно *семантическое* значение: со времён барокко тон *d* носит символ Бога-царя. Тон *d* пронизывает все партии коды. Каждый голос вступает со



своей темой: бас – с григорианской, тенор – с синагогальной, альт – с обиходной (примеры № 6–9). Хор звучит здесь фактически *a cappella*, что сближает с традициями православной богослужбной музыки. Мы находим этот приём, например, в «Литургической симфонии» А. Эшпая. Однако, благодаря такому решению Шнитке достигает иного эффекта. Если Эшпай противопоставляет хоровую и вокальную фактуру оркестровой, то Шнитке вырабатывает их из интонаций оркестровой партии. Мы слышим в вокальном интонировании исток всего богатого тематического материала. Круг замыкается, и возникает единое пространство, очерченное ореолом объединённых голосов хора.

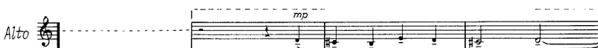
Пример № 6 А. Шнитке.  
Четвёртая симфония, ц. 126



Пример № 7 Четвёртая симфония, ц. 127



Пример № 8 Четвёртая симфония, ц. 128



Пример № 9 Четвёртая симфония, ц. 129



Основой раздела выступает партия басов. Именно насыщенный глубокий тембр

низких мужских голосов является основным отличием русской хоровой культуры, где басы-октависты становятся проводниками символа знаменного распева.

Подчеркнём, что звучание хора усиливает кульминацию, обнажая драматургическую направленность произведения, как это было в симфониях XIX–XX веков. Но в сочинениях с сакральным содержанием введение партии хора не просто подчинено симфонической логике, партия хора становится тематическим центром, концепционным ядром, из которого формируется весь остальной интонационный материал. Как голос человеческий является истоком музыкального звука, так религия является основой мироздания. Привлекая жанры духовной музыки, композитор выстраивает свою концепцию. Создаётся единый ладо-интонационный комплекс, в котором важную роль играет семантика жанра и стиля.

Итак, в результате синтеза симфонических и вокальных жанров появляются уникальные композиции. Композиторы, стремясь к живому воплощению замысла, привлекают в симфонические сочинения жанры массовой и народной песни, применяют ораториальные и литургические принципы драматургии. Взаимопроникновение вокальных и симфонических жанровых признаков рождает неповторимые сочинения, где вокально-хоровое звучание выступает как стратегический компонент музыкального, философского и общехудожественного содержания.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Тезисы о музыкальной семантике // Открытый текст: сайт. URL: <http://opentextnn.ru/music/Perception/index.html?id=1148> (дата обращения: 23.05.2019).
2. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 430 с.

3. Демченко А. И. Знаки и знамения инобытия в музыкальном искусстве // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам III Междунар. науч. конф. (13–14 ноября 2013 года). Астрахань, 2013. С. 24–35.
4. Ивашкин А. В. Беседы с композитором Альфредом Шнитке. М.: Культура, 1994. 320 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 28 с.
7. Bernstein J. S. A Commentary on the First Movement of Alfred Schnittke's Symphony No. 2. England, 2007. 60 p.
8. Rapaport A. An American Encounter with Polystylism: Schnittke's Cadenzas to Beethoven. Thesis. Department of Music. College of Arts and Sciences. Chapel Hill, 2012. 76 p.

*Об авторе:*

**Долматова Мария Валерьевна**, аспирантка кафедры теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394053, г. Воронеж, Россия),  
**ORCID 0000-0002-1856-6649**, [dirijor18@gmail.com](mailto:dirijor18@gmail.com)

## REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. Tezisy o muzykal'noy semantike [Theses on Musical Semantics]. *Otkrytyy tekst: sayt* [Open Text: Website]. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1148> (23.05.2019).
2. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykal'noy kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [The Poetics of Musical Composition. The Theoretical Aspects of 20th Century Russian Sacred Music]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. 2002. 430 p.
3. Demchenko A. I. Znaki i znameniya inobytiya v muzykal'nom iskusstve [Signs and Symbols of Otherness in the Art of Music]. *Muzykal'naya semiotika: puti i perspektivy razvitiya: sbornik statey po materialam III Mezhdunar. nauch. konf. (13–14 noyabrya 2013 goda)* [Musical Semiotics: Paths and Prospects of Development: Collection of Articles Based on Materials of the 3rd International Scholarly Conference (November 13-14, 2013)]. Astrakhan, 2013, pp. 24–35.
4. Ivashkin A. V. *Besedy s kompozitorom Al'fredom Shnitke* [Conversations with Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kul'tura, 1994. 320 p.
5. Nazaykinskiy E. V. *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya vuzov* [Style and Genre in Music: Textbook for Universities.]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
6. Kholopova V. N. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2008. 228 p.
7. Bernstein J. S. *A Commentary on the First Movement of Alfred Schnittke's Symphony No. 2*. England, 2007. 60 p.
8. Rapaport A. *An American Encounter with Polystylism: Schnittke's Cadenzas to Beethoven*. Thesis. Department of Music. College of Arts and Sciences. Chapel Hill, 2012. 76 p.

*About the author:*

**Maria V. Dolmatova**, Post-graduate Student at the Department of Music Theory, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-1856-6649**, [dirijor18@gmail.com](mailto:dirijor18@gmail.com)



**Е. В. ПАНКИНА, А. С. ПРИВАЛОВА**

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки*

*ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-3275-5665, nasik1993@mail.ru*

## **Сентименталистские черты оперы Томаса Августина Арна «Томас и Салли»\***

Статья посвящена комической опере английского композитора Томаса Августина Арна (1710–1778) «Томас и Салли» (1760), рассматриваемой с позиций сентименталистских тенденций в музыкально-театральном искусстве XVIII века. Создание Арном совместно с либреттистом Айзеком Бикерстаффом комической оперы на сельский сюжет соответствует одной из основных тенденций развития английского искусства середины XVIII века – выражению новых идей в доступной для самой широкой аудитории форме. В содержательном отношении «Томас и Салли» находится в контексте многочисленных сочинений, принадлежащих к жанровым сферам «слезливой» комедии и «мещанской» драмы, посвящённых теме торжества добродетели, – теме, ключевой для английской просветительской литературы. Задачей раскрытия этой темы обусловлен музыкальный язык персонажей, а также включение в оперу вставной «Шотландской арии». В результате анализа арий и ансамблей оперы обнаруживается, что партия Салли, несмотря на низкий социальный статус персонажа, содержит ярко выраженные черты ариозной виртуозности, как и партия Сквайра. Партии Доркас и Томаса, напротив, тяготеют к бытовым песенно-танцевальным жанрово-стилистическим прообразам. Авторами статьи также воссоздан наиболее полный план композиции оперы на материале двух изданий XVIII века.

**Ключевые слова:** Томас Августин Арн, «Томас и Салли», опера XVIII века, английский музыкальный театр, сентиментализм.

*Для цитирования / For citation:* Панкина Е. В., Привалова А. С. Сентименталистские черты оперы Томаса Августина Арна «Томас и Салли» // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 50–59. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.050-059.

**ELENA V. PANKINA, ANASTASIA S. PRIVALOVA**

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

*ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-3275-5665, nasik1993@mail.ru*

## **The Sentimentalist Features of Thomas Augustine Arne's Opera “Thomas and Sally”**

The article is devoted to the comic opera “Thomas and Sally” (1760) by of English composer Thomas Augustine Arne (1710–1778), examined from the perspective of sentimentalist tendencies in the 18th century arts of music and the theatre. The creation by Arne and librettist Isaac Bickerstaff of a comic opera on a rural plot corresponds to one of the main trends in the development of English

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №19-312-90032\19.



art in the mid-18th century – expression of new ideas in a form accessible to the broadest audience. In terms of its content, “Thomas and Sally” pertains to the context of numerous works belonging to the genre spheres of “tearful” comedy and “middle-class” drama, devoted to the theme of the triumph of virtue, which is crucial to British educational literature. The task of disclosing this topic stipulates the musical language of the protagonists, as well as the inclusion of a parenthetical Scottish aria in the opera. An analysis of the opera’s arias and ensembles reveals that Sally’s vocal part, notwithstanding the protagonist’s low social status, contains strongly marked features of arioso virtuosity, similar to the Squire’s vocal part. On the other hand, Dorcas’ and Thomas’ vocal parts tend towards vernacular song-dance prototypes of genre and style. The authors of the article have also recreated the most complete plan of the opera’s compositional structure based on the material of two published editions from the 18th century.

The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90032\19.

**Keywords:** Thomas Arne, “Thomas and Sally,” 18th century opera, English musical theatre, the pastoral, sentimentalism.

**В** истории европейского Просвещения особое положение занимают философская мысль и художественное творчество Англии – родины большинства просветительских идей и направлений развития искусства и литературы. В британской художественной литературе XVIII века отразилась рациональная модель отношений между людьми в практической жизни, столь детально разработанная в трудах философов-просветителей и, вместе с тем, столь актуальная для самого английского общества. Значение широкого распространения этики просвещённого эгоизма, разработанной в трудах Генри Сент-Джона, виконта Болингброка, в полной мере проявилось в ходе европейских социально-политических бурь конца XVIII – начала XIX веков, когда Англия оказалась зоной стабильности. Специфика деятельности английских просветителей проявилась и в слабой склонности к абстрактному теоретизированию: в области литературы они предпочитали лёгкие и подвижные жанры, стремясь облечь новые идеи в форму занимательного рассуждения, нередко окрашенного сентименталистскими настроениями.

«Язык чувств» обнаруживается ещё в середине 1730-х годов в произведени-

ях крупных английских поэтов – Джеймса Томсона, Эдуарда Юнга, Томаса Грея, а затем в прозе Сэмюэла Ричардсона, Оливера Голдсмита, Генри Маккензи, Лоренса Стерна, в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Эдмунда Бёрка («A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful», 1757), полагавшего, что несчастья человека дают ему возможность сострадать несчастьям других. В то же время в контексте исканий Джеймса Макферсона, Хораса Уолпола, Томаса Чаттертона, Анны Рэдклиф возникает интерес к национальному фольклору: «...предромантики открывают эстетическое богатство народного творчества, опровергают устоявшуюся мысль о “невежестве” народа, о “грубости” и “неэстетичности” его произведений» [1, с. 178].

К ранним истокам сентименталистских сценических исканий относится известный программный документ театральной реформы, возникший ещё на исходе XVII столетия, – трактат богослова-пуританина Джереми Кольера «Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены» («Short View of the Immorality and Profaneness of

the English Stage», 1698). После выхода в свет сочинения Кольера театральный репертуар стал существенно меняться в направлении усиления тем и сюжетов, посвящённых ценностям добродетели, бережливости, умеренности, набожности и, следовательно, жанров «слезливой» комедии и «мещанской» драмы, в которых и сформировались предпосылки развития сентименталистских идей и настроений на английской сцене в середине XVIII века.

В сфере музыкально-драматического искусства новые тенденции обозначились несколько позднее. По нашему мнению, это обусловлено двумя основными факторами. Первым из них является «диктат» итальянских композиторов, оперных трупп и соответствующих жанровых моделей на английской сцене в первой половине столетия. В качестве второго фактора следует отметить приоритет для музыкально-театральной традиции Англии видов, не относящихся к *all-sung*<sup>1</sup>, а именно драматической пьесы с музыкой, «маски» и балладной оперы [8, р. 1–4]. Развитие же оперного жанра, отвечающего запросам на национальное искусство и, вместе с тем, содержательную и эстетическую актуальность, оказалось отодвинуто во времени к 1750–1760-м годам. Ключевую роль в этом процессе сыграло творчество ведущего английского театрального композитора середины XVIII века Томаса Августина Арна (1710–1778).

Образцом воплощения новых тенденций стала комическая опера Арна на либретто Айзека Бикерстаффа (1733–1812) «Томас и Салли, или Возвращение моряка» («Thomas and Sally, or The Sailor's Return», 1760), жанр которой обозначен самим автором как драматическая пастораль<sup>2</sup> (*dramatic pastoral*). Крупнейший исследователь творчества Арна Т. Гилман полагает, что произведение было

знаковым по нескольким параметрам: 1) как первая успешная комическая опера на английском языке, 2) как первый опыт использования кларнета в сценической музыке английского композитора, а также 3) как одна из наиболее частых постановок в Лондоне в течение десятилетия [7, р. 313]. М. Аткинс к ряду достоинств оперы добавляет её компактность, непритязательность сюжета и простоту музыкального языка, краткость арий и доступность материала для простой публики [5, р. 59].

Приведём краткое изложение содержания этого малоизвестного сочинения.

**I акт.** Моряк Томас расстается со своей возлюбленной дояркой Салли. Местный Сквайр увлечён Салли, но не преследовал её ранее из-за Томаса. Теперь, когда Томаса нет, Сквайр решает попытаться ухаживать за Салли при поддержке экономки Доркас. Салли отказывает Сквайру. Видя, что он потерпел неудачу, Доркас пытается помочь Сквайру, посоветовав Салли оставить своё девичество. Салли, однако, остаётся твёрдой в своей преданности Томасу.

**II акт.** Сквайр и Доркас продолжают действовать вместе в попытке добиться Салли. Когда уже кажется, что Салли может поддаться уговорам Сквайра, Томас возвращается, чтобы спасти её от роковой ошибки. Сквайр и Доркас смиряются с тем, что потерпели неудачу.

Сюжет и персонажи этой оперы были чрезвычайно близки аудитории. Англия в XVIII веке переживала расцвет как морская держава, и многие англичане имели прямое или косвенное отношение к морскому флоту, поэтому особенности жизни моряков были ведомы практически каждому. Морская тема довольно часто упоминается в известных произведениях этого времени как самая естественная часть жизни англичанина, особенно в образах персонажей-моряков: таковы главные герои



«Робинзона Крузо» Даниеля Дефо (1719) и «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта (1727), персонажи романов Тобайаса Смоллетта – служащий на корабле Родрик Рэндом (1748) и воспитанник коммодора Перигрин Пикль (1751).

Основное содержание оперы Арна посвящено теме достоинств добродетели – теме ключевой для английской просветительской литературы того времени. Так, яркими примерами добродетели являются персонажи романов Сэмюэла Ричардсона<sup>3</sup>, а между Салли и героиней Ричардсона Памелой можно провести некоторую параллель: обе девушки низкого происхождения интересуют богатых господ; однако важное различие заключается в том, что Памела выходит замуж за своего господина, когда на смену соблазнению с его стороны приходит благоразумное предложение брака, в то время как к Салли возвращается её Томас. К тому же Памела косвенно также является оперной героиней в качестве прообраза Чеккины из знаковой оперы той эпохи – «Доброй

дочки» Никколо Пиччинни [6, р. 14]. В английской драматургии тема добродетели развивается в самостоятельное направление, связанное с жанром сентиментальной или «слезливой» комедии, основы которой ещё в первые десятилетия XVIII века заложил Ричард Стил<sup>4</sup>.

Важностью темы добродетели и потребностью её резонёрского акцентирования, вызвано, на наш взгляд, включение в оперу «Томас и Салли» вставного номера – так называемой «Шотландской арии», которая могла также исполняться в инструментальной версии под наименованием «Шотландского гавота», – арии, никак не связанной с сюжетом оперы. Её материал соответствует основным жанровым признакам гавота: четырёхдольность, затактовое начало, умеренный темп и ярко выраженная ритмическая пульсация. Форма, однако, выстроена не вполне обычно для танца: в вербальном тексте вокальной версии очевидна строфическая организация, где шесть строф оканчиваются рефреном-строкой:

To ease his heart and own his flame,  
young Jockey to my cottage came  
But tho I liked him passing well,  
I careless **turned my Spinning wheel**  
My milkwhite hand he did extol,  
and praised my Fingers long and small,  
Unusual Joy my heart did feel,  
but still I **turned my Spinning wheel**.  
Then round about my slender waist,  
he clasped his Arms and me embraced,  
To kiss my Hand he down did kneel,  
but yet I **turned my Spinning wheel**.  
With gentle Voice I bid him rise  
he blessed my Neck my Lips and Eyes,  
My fondness I could scarce conceal,  
yet still I **turned my Spinning wheel**.  
Till bolder grown so close he pressed,  
his wanton thoughts I quickly guessed,  
Then pushed him from my Rock and reel,  
and angry **turned my Spinning wheel**.  
At last when I began to chide,  
be swore he meant me for his Bride,  
it was then my Love I did reveal,  
and **slung away my Spinning wheel**

Чтобы облегчить сердце и овладеть своей страстью,  
Молодой Обманщик в мой дом пришёл  
И хотя мне понравилось, что он пришёл,  
**Я небрежно повернула колесо моей прялки.**  
Он превозносил мою молочно-белую руку  
И хвалил мои длинные и маленькие пальчики,  
Моё сердце почувствовало необычайную радость,  
**Но всё же я повернула колесо моей прялки.**  
Затем вокруг моей тонкой талии  
Он скрестил руки и обнял меня,  
Чтобы поцеловать мою руку, он опустился на колени,  
**Но всё же я повернула колесо моей прялки.**  
Мягким голосом я предложила ему подняться,  
Он благословил мою шею, мои губы и глаза,  
Свою привязанность я едва ли могла скрывать,  
**Но всё же я повернула колесо моей прялки.**  
Пока он сжимал меня с возрастающей дерзостью,  
Я быстро разгадала его резвые мысли,  
Затем столкнула со своей скалы и развернула,  
**И сердито повернула колесо моей прялки.**  
Наконец, когда я начала упрекать,  
Он поклялся, что разумел меня своей невестой,  
И я раскрыла свою Любовь,  
**И отбросила прочь колесо моей прялки.**

Музыкальная же форма имеет черты рондальной (рефрен *a*) и, вместе с тем, трёхчастной композиции, где каждая двустрофная «часть» отделена четырёхтактовым инструментальным ригурнелем (таблица 1).

Таблица 1  
Строение «Шотландской арии»

рондо	abcd	abcd	cd	efelg	abcd	cd	hijk	abcd	cd
трёхчастная форма	a	a	ритурнель	b	a	ритурнель	c	a	ритурнель
кол-во тактов	8	8	4	8	8	4	8	8	4

Указание на шотландскую принадлежность музыки, по-видимому, должно отражать её «национальный акцент». Обычно основными признаками шотландской мелодики считаются пентатоничность, дутоникальность, скачки на широкие интервалы в мелодии и ритмический рисунок «scotch snap» (♩.♩♩♩). Вряд ли можно говорить о выраженной национальной природе интонационной стороны арии, хотя звукоряд полностью совпадает со звукорядом шотландской волынки, что могло быть продуманным намерением композитора. А вот начальная ритмическая формула буквально происходит от «scotch snap»: сохранён принцип чередования удлинённых и укороченных долей, но первые длительности заменены более долгими (♩.♩♩♩).

На основе двух изданий оперы (1782 года и недатированного [3; 4]) представляется возможным составить наиболее полный план её композиции (таблица 2).

Наличие персонажей-поселян и следование сентименталистской моде предполагают проявление жанрово-бытового начала в музыкальном языке оперы. Наиболее показательной в этом отношении должна быть партия Салли, являющаяся и самой объёмной – три арии в I и две во II действии. Кроме того, главная героиня актив-

но участвует в восьми ансамблевых сценах со всеми остальными персонажами, становясь связующим звеном между ними, поскольку они, за исключением Сквайра и Доркас, не пересекаются друг с другом без участия Салли.

В I акте арии Салли сконцентрированы в экспозиционной первой его половине и способствуют контрастному сопоставлению Салли и второго женского персонажа – Доркас; их арии звучат практически подряд, что предполагает постоянное сравнение партий. Арии Салли большей частью минорны (*g moll*, *c moll*, *Es dur*) и двухдольны (две из трёх), в то время как обе арии Доркас – мажорные, трёхдольные с ярко выраженной танцевальной основой.

Речитатив-*secco* героини предваряет её «выходную» арию «My former Time», в которой создаётся образ влюблённой и верной Салли. К тому же в этой арии впервые прямо обозначается ситуация, предшествующая событиям оперы, – возлюбленный Салли ушёл в плавание, оставив её в одиночестве. Ария развёртывается, скорее, в характере баллады: текст организован в три четырёхстрочные строфы с повторением последней строки в каждой строфе, мелодия представляет собой период с расширением второго предложения посредством текстового рефрена, минорный лад и меланхолическое содержание также отсылают к этому жанру. Однако песенные черты компенсируются высокой tessiturой мелодии, широкой интерваликой и трелью, адресующими арию профессиональной оперной певице Шарлотте Брент.

Следующие друг за другом арии «Were I as poor as Wretch» и «Grant me ye Pow'rs I ask not wealth», несмотря на их контраст, вызывают вопрос о возможности



Таблица 2

Перечень номеров оперы «Томас и Салли»

№ п/п исполнитель	Композиционная единица	Текстовый инципит	Персонаж	Первый
<b>I акт</b>				
1	Увертюра			
2	Шотландский гавот	В виде арии «To ease his heart and own his flame»		
3	Ария с хором	«The Echoing horn calls the sportsmen abroad»	Сквайр	М-р Бирд
4	Речитатив и ария	«In vain I strive my Sorrows to amuse» и «My former Time»	Салли	Мисс Брент
5	Речитатив и ария	«What will you never quit this idle Trade» и «That May day of Life is for Pleasure»	Доркас	Миссис Вернон
6	Речитатив	«Leave me. Go to I came to make you glad»	Салли и Доркас	Мисс Брент и Миссис Вернон
7	Ария	«Were I as poor as Wretch»	Салли	Мисс Брент
8	Ария	«Grant me ye Pow'rs I ask not wealth»	Салли	Мисс Брент
9	Речитатив и ария	«Well go your ways» и «When I was a young one what Girl»	Доркас	Миссис Вернон
10	Ария	«Life's a Garden rich in Treasure»	Сквайр	М-р Бирд
11	Речитатив	«Ah whither have my heedless steps»	Салли и Сквайр	Мисс Брент и м-р Бирд
12	Ария	«When late I wander'd»	Сквайр	М-р Бирд
13	Речитатив и дуэт	«Sir you demean your Self» и «Come, come my dear Girl»	Салли и Сквайр	Мисс Брент и м-р Бирд
<b>II акт</b>				
14	Симфония			
15	Речитатив и ария с хором	«Avast my Boys, avast all Hands» и «From Ploughing the Ocean»	Томас	М-р Мэттокс
16	Речитатив	«In vain I've ev'ry wily Art effay'd»	Сквайр и Доркас	М-р Бирд и Миссис Вернон
17	Ария	«All ye who wou'd with to succeed»	Доркас	Миссис Вернон
18	Ария	«This way She comes a Milking Hence be gone»	Сквайр	М-р Бирд
19	Ария	«How cruel Thuse who with ungen'rous»	Салли	Мисс Брент
20	Ария	«Auspicious spirit's guard my Love»	Салли	Мисс Брент
21	Диалог	«Well met pretty Maid Nay»	Салли и Сквайр	Мисс Брент и м-р Бирд
22	Речитатив и Трио	«What this I see, May I believe my eyes» и «Saucy Rascal this in tension you»	Сквайр, Томас и Салли	М-р Бирд, м-р Мэттокс и мисс Брент
23	Речитатив	«Oh wellcome, wellcome, how shall I impart»	Салли, Томас	Мисс Брент и м-р Мэттокс
24	Диалог	«Let Fops pretend in Flames»	Томас и Салли	М-р Мэттокс и мисс Брент
25	Дуэт	«Ye British Youth's be Brave You'll find»	Томас и Салли	М-р Мэттокс и мисс Брент
26	Диалог	«Dear Square but hear nor make bout a Girl»	Сквайр и Доркас	М-р Бирд и миссис Вернон



27	Танец			
28	Сицилиана			
29	Жига			
30	Фигурный танец			
31	Деревенский танец			
32	Песня для миссис Сиббер	«He fair marri'd Dames who so often deplore»		

звучания между ними инструментального номера, поскольку необходимость введения отдельных арий для демонстрации разных настроений героини сомнительна, если только это не было особым пожеланием певицы. «Were I as poor as Wretch» является своего рода метафорической зарисовкой, в то время как «Grant me ye Pow'rs» – молитвой, обращением к Богу с просьбой даровать силы в сохранении добродетели.

В первой арии форма *da capo* позволяет раскрыть динамику образа: ариозность преобладает над жанровостью, в особенности в среднем разделе, где наблюдаются активные тональные отклонения, а мелодическая линия не отличается плавностью и размеренностью. По общему характеру эта ария схожа с итальянским типом гневной арии, но вряд ли уместно предполагать столь серьёзный аффект в контексте комической оперы, скорее, характер музыки контрастирует состоянию героини в следующей арии.

«Grant me ye Pow'rs» демонстрирует технические сложности партии, ориентированной на возможности голоса Шарлотты Brent. В отличие от предыдущих арий, здесь отсутствует темповое указание, но, судя по количеству украшений, фигураций и распевов, темп вряд ли мог быть быстрым. В трёхдольной метрической основе и ритмике арии можно усмотреть черты менуэта, что вновь подтверждает характерное для партии соче-

тание жанровости с ариозностью, формирует целостный образ и совершенно ясный смысловой посыл: Салли – простая деревенская девушка, но в нравственном отношении она находится не ниже знатных особ. Экономка же в ариях «That May day of Life is for Pleasure» и «When I was a young one what Girl» неоднократно повторяет избитую мысль о том, что молодость дана для того, чтобы познать все прелести жизни, а не посвящать себя верности и ожиданию. Музыкальный язык Доркас в большей степени опирается на бытовые прообразы, в отличие от партии Салли, однако и её мелодика не лишена украшений и ариозных оборотов.

В I акте Салли взаимодействует со Сквайром, чьи статус и состояние не делают его моральный облик возвышенным. Музыкальный язык Сквайра значительно ближе Салли, чем Доркас: его галантная партия пронизана украшениями, распевами, прихотливыми ритмическими фигурами с пунктирами и синкопами, что, по-видимому, объясняется возможностями исполнителя партии Джона Бирда. Однако в сочетании с грубоватыми текстами арий эти музыкальные изысканности производят комический эффект, существенно снижая образ в целом.

Появление на сцене Томаса в композиционном отношении повторяет выход Сквайра – тот же жанр песни с хором, но с иным прообразом. Охотничья ария Сквайра явно опирается на современный



жанр итальянской инструментальной каччи. В основе же арии Томаса, по нашему мнению, лежит жанр морской песни шанти, причём, судя по строению – длинный запев и короткий ответ хора – так называемая шанти «длинного рывка». Поэтому можно заключить, что оба мужских персонажа экспонируются ариями, созданными в опоре на характерные для каждого из них «профессиональные» жанры. Однако сольная партия Томаса гораздо скромнее, чем партия Сквайра, совместные с Салли номера появляются лишь во II акте, поэтому в музыкальном плане партнёром главной героини является, скорее, Сквайр.

Во II акте Салли выступает преимущественно в ансамблях, но в середине действия певица вновь получает возможность продемонстрировать свои возможности. Это два контрастных номера – аккомпанированный речитатив «How cruel Thuse who with ungen'rous» и ария «Auspicious spirit's guard my Love», разворачивающиеся по образцу двух арий I действия: сопоставление драмы и пасторали, эмоционального высказывания и отстранённого обращения к высшим силам, ариозности и танцевальности, минора и мажора, двух- и трёхдольности. Ария «Auspicious spirit's guard my Love» становится завершением сольных выходов Салли, поскольку далее героиня выступает только в ансамблях, в которых её взаимоотношения со Сквайром достигают кульминации и обретают развязку.

Все ансамбли оперы делятся на две группы: речитативные сцены и диалоги (полилоги) /дуэты. Различие авторской дифференциации диалогов и дуэтов минимально, – как дуэты обозначены ансамбли с одновременным и поочерёдным вступлением голосов, как диалоги – только с поочерёдным.

К первой группе относятся сцены I акта «Leave me go to I came to make you

glad» Салли и Доркас, «Ah whither have my heedless steps» и «Sir you demean your Self» Салли и Сквайра, и II акта – «In vain I've ev'ry wily Art effay'd» Сквайра и Доркас, «What this I see, May I believe my eyes» Томаса, Сквайра и Салли, а также «Oh wellcome, wellcome, how shall I impart» Салли и Томаса. Все они представляют собой, по сути, речитативы *secco*, продвигающие развитие сюжета без индивидуализации партий персонажей.

Музыкальный материал партий в ансамблях второй группы, как правило, дублируется или варьируется в зависимости от характера или текста; так, партия Салли и в ансамблях отличается украшениями и распевками. В музыкальном материале сочетаются жанрово-бытовое и ариозное начало (кроме полилога Томаса, Сквайра и Салли, где явно преобладает ариозность), как в ансамблях Салли и Сквайра «Well met pretty Maid Nay», Сквайра, Томаса и Салли «Saucy Rascal this in tension you», Томаса и Салли «Let Fops pretend in Flames» и их же дуэте согласия «Ye British Youth's be Brave You'll find». При этом музыкальный язык персонажей находится в едином стилистическом поле, и, хотя оперная виртуозность в целом преобладает над жанровым материалом, в отдельных партиях наблюдается разное соотношение ариозности и песенно-танцевальных черт.

В случаях самостоятельности мелодического рисунка партий они не противостоят друг другу, что наблюдается во втором разделе дуэта Салли и Сквайра из I акта «Come, come my dear Girl» и финального диалога Доркас и Сквайра «Dear Square but hear nor make bout a Girl», где, сливаясь или звуча поочерёдно, партии производят впечатление живой речи, а мелодия следует за интонацией словесного текста.

Таким образом, интонационно-ритмические характеристики вокальных

партий оперы Томаса Августина Арна «Томас и Салли» свидетельствуют о соответствии музыкального языка этой наиболее известной английской комической оперы XVIII века современным тенденциям. Стилистические компромиссы, допущенные Арном в стремлении дать ведущим певцам лондонской сцены достойный их профессионального уровня материал, в результате обернулись приближением партий главных персонажей

оперы к итальянской ариозности. Достигнутое соединение национальных песенно-танцевальных основ и высокого стиля европейской вокальной культуры в условиях типичного для английской литературной традиции этого времени сентименталистского сюжета является собой новый для музыкального театра Англии способ воплощения простого и искреннего чувства, созвучный настроениям и ценностям эпохи.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Этим термином в англоязычной традиции обозначаются полностью омузыкаленные сценические произведения без разговорных диалогов.

<sup>2</sup> При этом с изяществом и аристократичностью галантной французской пасторали XVII века, отмеченными А. Г. Коробовой [2, с. 9], произведение имеет мало общего, но сюжет и локация, в которых он разворачивается, вполне соответствуют жанровому канону.

<sup>3</sup> «Памела, или Вознаграждённая добро-

детель» (1740), «Кларисса, или История молодой леди» (1748), «История сэра Чарльза Грандисона» (1754).

<sup>4</sup> «Лжец-любовник, или Женская дружба» (1703), «Искренние любовники» (1722).

<sup>5</sup> Выделены повторяющиеся текстовые строки.

<sup>6</sup> Группа из четырёх танцев и дополнительная песня созданы позднее и, возможно, не использовались в постановках, будучи включёнными лишь в издание оперы.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинин И. В. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2003. № 5. С. 169–181.

2. Коробова А. Г. Национальное и транснациональное в исторической рецепции пасторальных жанров // Проблемы музыкальной науки, 2015. № 3. С. 6–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.006-014.

3. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Return, a Dramatic Pastoral*. London: Wright & Co, 1782. 17 p.

4. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Return, a Dramatic Pastoral*. London: Harrison & Co., n.d. 30 p.

5. Atkins M. *The Beggar's 'Children': How John Gay Changed The Course Of England's Musical Theatre*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 149 p.

6. Castelvechhi S. *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013. 320 p.

7. Gilman T. *The Theatre Career of Thomas Arne*. UK: University of Delaware Press, 2013. 623 p.



8. Timms C., Wood B. Introduction // *Music in the London Theatre from Purcell to Handel* / Ed. by C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 1–4.

*Об авторах:*

**Панкина Елена Валериевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru

**Привалова Анастасия Сергеевна**, аспирантка кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3275-5665**, nasik1993@mail.ru

## REFERENCES

1. Vershinin I. V. Estetika i poetika angliyskogo predromantizma [The Aesthetics and Poetics of English Pre-Romanticism]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Izvestia: The Russian A. I. Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. 2003. No. 5, pp. 169–181.

2. Korobova A. G. The National and the Transnational in the Historical Reception of Pastoral Genres. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 6–14. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.006-014.

3. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Return, a Dramatic Pastoral*. London: Wright & Co, 1782. 17 p.

4. Arne T. A. *Tomas and Sally, Or Sailor's Rreturn, a Dramatic Pastoral*. London: Harrison & Co., n.d. 30 p.

5. Atkins M. *The Beggar's 'Children': How John Gay Changed The Course Of England's Musical Theatre*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 149 p.

6. Castelvechi S. *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013. 320 p.

7. Gilman T. *The Theatre Career of Thomas Arne*. UK: University of Delaware Press, 2013. 623 p.

8. Timms C., Wood B. Introduction. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Ed. by C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 1–4.

*About the authors:*

**Elena V. Pankina**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru

**Anastasia S. Privalova**, Post-graduate Student at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-3275-5665**, nasik1993@mail.ru



**О. М. ПЛОТНИКОВА**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки  
г. Магнитогорск, Россия*

*ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

## **Архаические сюжетные мотивы в «Волшебной флейте» В. А. Моцарта**

Одним из трендов современного отечественного музыкознания является изучение архаических феноменов, транслируемых в процессе исторического развития и сохраняющих своё значение в современной музыкальной культуре. Статья посвящена исследованию архаического фундамента художественного текста «Волшебной флейты» Моцарта. Опираясь на методологические подходы, сложившиеся в изучении архаических культур в литературоведении и искусствоведении, рассмотрены антропонимы ключевых персонажей авторской музыкальной сказки и обусловленные ими сюжетные мотивы. Проанализирована семантика основополагающего мотива брака, в свою очередь, состоящего из ряда других мотивов: испытания, еды, смерти, рождения детей и речи, дружбы, борьбы, наказания за ложь, змеборства, превращения старухи в девушку, киднеппинга и спасения души (невесты). Архаический ракурс репрезентировал реликты архаической культуры: мифологемы Ночи, Пути, Мирового дерева; архетипы персоны, матери, анимы, странника, двойника. В высокохудожественной модели мифопоэтического устройства Вселенной воплощена идея поиска гармоничного взаимодействия человека и природы, нравственных принципов жизни в социуме, инструментов формирования индивидуальной культуры. Театрализованная художественная концепция оперы отразила «критические точки космогенеза» (Пьер Тейяр де Шарден) и воссоздала ритуал инициации, и в восточных мистериях, и в западных практиках метафорически воплощающий космогонию духа. В «Волшебной флейте» Моцарт воплотил авторский миф о Душе, устремлённой к Богу и посвящающей себя служению искусству.

**Ключевые слова:** Моцарт, «Волшебная флейта», архаическая модель мира, архаическая модель культуры, архетипы и мифологемы, космогония мира, космогония души, карнавальная модель культуры, авторский миф, ономастический код культуры.

*Для цитирования / For citation:* Плотникова О. М. Архаические сюжетные мотивы в «Волшебной флейте» В. А. Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 60–69. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.060-069.

**OLGA M. PLOTNIKOVA**

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia*

*ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

## **Archaic Narrative Motives in Mozart's "The Magic Flute"**

One of the trends of modern Russian musicology is the study of archaic phenomena transmitted in the process of historical development which retain their significance in modern musical culture.



The article is devoted to study of the archaic foundation of the literary text of Mozart's "The Magic Flute." Based on methodological approaches developed in the study of archaic cultures in literary criticism and art criticism, the phenomenology of the names of the key protagonists of the composer's original musical fairy tale and the plot motives stipulated by them are presented. Analysis is carried out of the semantics of the fundamental motive of marriage, which in its turn consists of a number of other motives: food, death, childbearing, speech generation, friendship, struggle, punishment for lying, trials, fighting with snakes, transformation of an old woman into a girl, kidnapping and saving the soul (the bride). The archaic view represents the relicts of archaic culture; the mythologemes of night, a path, the World Tree; the archetypes of personae, mothers, the anima, wanderers, and doubles. The highly artistic model of the mythological and poetic structure of the Universe embodies the idea of finding a harmonious interaction between man and nature, the moral principles of life in society, and tools for the formation of an individual culture. A theatrical artistic concept of opera reflected the "critical points of cosmogenesis" (Pierre Teilhard de Chardin) and recreated the initiation ritual, which in the eastern mysteries and western practices metaphorically embody the cosmogony of the spirit. In "The Magic Flute" Mozart demonstrated his original authorial myth of the soul aspiring to God and devoting itself to the service of art.

Keywords: Mozart, "The Magic Flute", archaic model of the world, archaic model of culture; archetypes and mythologemes, cosmogony of the world, cosmogony of the soul, carnival model of culture, authorial myth, onomastic code of culture.

Фундаментальной проблемой современной гуманитарной науки является изучение онтологических аспектов взаимодействия человека, природы, многополярного общества, культуры и искусства как целостной системы, сохраняющей богатейшие архаические традиции. Постижением особенностей архаической ментальности как сокровищницы коллективной культурной памяти занимаются учёные различных областей знания: археологи, антропологи, этнографы, этнологи, историки культуры, литературоведы. В музыковедении весомый вклад в концептуализацию архаического феномена вносят специалисты в области традиционной музыки народов мира. Архаика рассматривается как корневая система фольклорных жанров, определяющая развитие музыкальных традиций древнейших народов [2]. В творчестве ряда композиторов XX века, в том числе И. Стравинского, А. Жолливе, С. Прокофьева, С. Губайдулиной, В. Мартынова, Н. Попова и др., архаика

становится ключевым фактором творчества, формирующим современную художественную картину мира<sup>1</sup>. Изучение специфики архаического художественного мышления приводит к осмыслению истоков метафорического, образного постижения действительности и генезиса рождения культуры и искусства.

В этом ракурсе особый интерес представляет последняя опера В. А. Моцарта, общественная реакция на которую долгое время было крайне противоречивой. Парадоксальность оценок высказана и в исследовании Г. Аберта: «Текст "Волшебной флейты"... до сегодняшнего дня вызывал больше придинок и порицаний, чем какое-либо другое оперное либретто Моцарта. Разумеется, с литературной точки зрения нетрудно подвергнуть критике грубо слаженное построение, примитивные характеры и ситуации, отчасти банальное, отчасти безвкусное внешнее выражение... в самое последнее время либретто однажды было даже названо вообще *самым*

лучшим оперным либретто [курсив мой. – О. П.]» [1, с. 298–299]<sup>2</sup>.

В интерпретации содержания оперы установились «два принципиальных подхода» [7, с. 550]<sup>3</sup>. В первом, наиболее характерном для зарубежного музыкознания, «Волшебная флейта» преимущественно рассматривается как квинтэссенция масонских идей [13; 14]. Во втором масонские символы рассматриваются «как часть компонентов, её составляющих» [7, с. 550].

Художественная концепция «незамысловатой» сказки о волшебной флейте представляет собой своего рода магический кристалл, различные грани которого дешифруются своими культурными кодами. В центре внимания автора статьи – проблема архаического фундамента оперы, решение которой позволяет реконструировать авторский миф Моцарта. Опираясь на методологию анализа архаических образов, разработанную в литературоведении [8; 10], проясним философскую, антропокосмическую сущность имён персонажей и представим обусловленные ими ведущие сюжетные мотивы в мифопоэтическом пространственно-временном континууме.

О. М. Фрейденберг утверждает: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развёртывается в действие, составляющее мотив; *герой делает только то, что семантически сам означает* [курсив мой. – О. П.]» [10, с. 222].

Ярким и очевидным представителем архаической модели культуры, репрезентирующим архаические стереотипы мышления и поведения, является персонаж второго плана, слуга и комический дублёр главного героя принца Тамино.

Антропоним, похожий на прозвище – Paragei – в переводе с немецкого означает «попугай», «трещать как попугай», «молоть чушь», «безотчётно повторять чужие мысли». Слитное сложное слово Папагено (папа и ген) этимологически указывает на продолжение рода.

Его внешний облик, вид жилища, характер трудовой деятельности создают собирательный образ охотника-птицелова, обладающего историческими чертами архаического человека: одежда из перьев, клетка с птицами за плечами, соломенная хижина, спасающая от холода и дождя. Натуральный товарообмен, при котором за пойманных птиц он получает вино и пищу от самой Звёздной Королевы, свидетельствует о самой ранней стадии развития производственно-экономических отношений. Черты тотемического мышления сфокусированы в двух его ариях [с. 32–35; с. 160–162]<sup>4</sup>, расположенных зеркально симметрично на полюсах композиции. Автобиографические рассказы, написанные в куплетной форме и обращённые к самому себе, повествуют о жизни в гармонии с природой и мечте о браке с подругой, во всём схожей с ним. Свирель в руках лесного жителя идентифицирует в нём далёкого потомка бога Пана, а его свирельный наигрыш подражает «орнитофонии»<sup>5</sup>. Птичья вокализация воспроизводится стереотипной, диатонической лексемой мелодического восхождения в диапазоне квинты, «зафиксированной в архаическом музыкальном фольклоре разных народов» [4, с. 14] и дофольклорных явлениях.

Папагено – несоциализированный представитель первобытной культуры эпохи неолита, для которого наиболее значимо удовлетворение утилитарных, физиологических потребностей. Биологический аспект его существования представлен наиболее значимым



в жизни человека сюжетным мотивом брака, впервые озвученным именно из его уст. Семантика брака включает три ключевых компонента: еда – рождение детей – смерть. В архитектонике оперы они появляются не в линейной последовательности, а в бинарных оппозициях.

Насыщение пищей является актом спасения от голодной смерти. В древности еда символизировала жизнь и была метафорой воскресения. Вскрывая специфику тотемического мировоззрения, О. М. Фрейденберг уточняет: «Еда, – центральный акт в жизни общества – осмысливается космогонически, в акте еды космос (= тотем, общество) исчезает и появляется... еда получает семантику космогоническую, смерти и обновления вселенной, а в ней всего общества и каждого человека в отдельности, т. е. тотема» [10, с. 63–64]. Сцена трапезы птицелова с различной вкусной едой и вином – подарком от Зарастро, следует за Терцетом трёх мальчиков [с. 147–148]. Примечательна ремарка: Папагено с полным ртом делает знак Памине, чтобы она удалилась. После Терцета Памины, Тамино и Зарастро охотнику за птицами вручают огромный кубок божественного вина [с. 147–148].

Комические разговорные диалоги Папагено с «безобразной старухой», спасающей его при первой встрече от жажды [с. 144], внезапно исчезающей и, наконец, превращающейся в девушку, одетую как он [с. 162], вводят мотив превращения старухи в девушку и первообраз души. К. Г. Юнг замечает, что архетип анимы воплощает чувства мужчины и всегда связан с образом матери: «Анима биполярна и поэтому может являться... молодой – старой, матерью – девой...» [12, с. 197].

Неожиданно потеряв Папагено, земной человек принимает решение уйти из

жизни – повеситься. С мотивом смерти появляется мифологема Мирового дерева [с. 192–197], в архаических культурах символизирующая космологическую ось мироздания. Е. М. Мелетинский истолковывает «космическое древо» как «древо судьбы», которое «сосредотачивает в себе судьбу мира» [8, с. 252].

Новая встреча с невестой дарит обретение счастья. Их совместный дуэт [с. 202–209] традиционно интерпретируется комически. Мигрирующие интонационные стереотипы развёрнутой трели и ленточного терцово-секстового двухголосия являются «устойчивым атрибутом сюжетов пастушеских сцен-идиллий» [11, с. 101–102]. Однако в контексте архаики ансамбль имеет гораздо более глубокий смысл. Звучащий на слоге «па, папа», он демонстрирует процесс рождения слова, а вместе с ним генезис сознания, речи и мышления. Сцена утверждает идеи повторения и тождества как специфических категорий первобытного мышления, реализующихся в продолжение рода, воспроизведении своего образа в детях и сходстве всех детей.

В синтагматической структуре оперы мотив наказания Папагено за ложь появляется одним из первых в I действии. Предстоящий балагуром в большинстве разговорных сцен, в этой он присваивает себе заслугу удушения змея. В наказание свита Царицы Ночи вешает болтуну замок на рот, и вместо вина и хлеба вручает воду и камень (твердь-землю) [с. 36] – ключевую пару праэлементов первоматерии, описанную в космологических мифах и «Метафизике» Аристотеля. В ядре концепции оперы появляется структурно зеркально введённый генетический материал космоса – литосфера и гидросфера. Усвоенные Папагено жизненные уроки не проходят даром. Несмотря на угрозы и провокацию трёх



дам в квинтете II действия, он доказывает мужскую стойкость молчанием [с. 122–134].

Большинство сцен, в которых участвует обитатель лесов, протекает ночью. Живя среди природы, он прежде всего слышит её, «ощущая ... всем своим существом» [2, с. 127]. В бытовой обстановке, преодолевая собственный страх и метафорически одушевляя природные явления, Папагено становится активным участником космогонического процесса.

Архаическая идея антропоморфности неодушевлённого мира и его тождества с миром одушевлённым проявляется в мифологически одухотворённом, персонафицированном и символическом образе Ночи, представленном в облике женщины – Королевы и матери. Анализируя ночные музыкальные образы, А. В. Крылова поясняет: «Ночь ... наделена бесчисленными шлейфами смыслов, рождённых культурными контекстами» [6, с. 131]. Представляя определённое состояние физической среды, вуалирующее цвет, динамику, форму, будучи фундаментальной, архаической константой природного универсума и человеческого бытия, одно из главных Божеств архаической эпохи имеет мистический ореол. «Переживаемая человеческим сознанием как ужас, животный страх исчезновения» [там же], в глубокой древности она осознавалась как похитительница людей.

В опере Царица не пытается уничтожить Тамино. Мать – Ночь, испытывая героя, дарит ему портрет невесты – дочь. К. Г. Юнг обосновывает глубинное, архаическое, коллективно бессознательное восприятие образа матери. В негативном плане она воплощает «нечто тайное, загадочное, тёмное... всё поглощающее, искушающее и отравляющее, т. е. то, что вселяет ужас и что неизбежно, как судьба» [12, с. 218]. Создатель

аналитической психологии аргументирует своё утверждение: «Философия Санкхья тщательно разработала архетип матери в понятии *prakrti* (материи) и приписала ему три *гуны* (основных атрибута): *sattva*, *rajas*, *tamos*: божество, страсть и темнота... [курсив автора. — О. П.]» [там же, с. 219]. Амбивалентность её атрибутов выражена формулой: «Любящая и страшная мать» [там же, с. 219]. Как время страданий и демонических проявлений Ночь представлена в ариях: *lamento* [с. 42–44] и мести [с. 138–142]. В первой звучат мигрирующие интонационные формулы плача, во второй активно используется музыкально-риторическая фигура *exclamation*. По наблюдениям Л. Н. Шаймухаметовой, «их звуковая символика отрабатывалась в первичных речевых ситуациях передачи и восприятия информации, породивших типовые конструкции утвердительных (повествовательных), вопросительных и восклицательных предложений» [18, с. 65]. В противостоянии с Зарастро Королева Ночи олицетворяет духовный мрак, но Ночь – сакральна: она – мать Памины.

В буквенном ракоходе имени процессы зашифровано латинское слово аниМА-П и инициальная аббревиатура имени и девичьей фамилии матери композитора Анны Марии Пертль. Дитя Ночи отображена исповедальной, задушевной арией, проецирующей традиции романтического романса [с. 148–150]. Спасённая от цепей Моностатоса, фокусирующего черноту помыслов и травмирующее бездушие человеческого общения, в дуэтах с «добрейшей душой на всей земле» [с. 71] – Папагено, Памина формулирует нравственные императивы жизни в социуме. В первой пасторальной идиллии возникает мотив поиска любви [с. 72–75], во второй – понятие честно-



сти провозглашается принципом дружбы [с. 98–99].

Ключевой категорией сюжета оперы, также как и центральным событием архаического общества, является борьба, мотив которой представлен двумя корифеями – женским божеством Ночи и солярным дублёром Создателя – Зарастро<sup>6</sup>. Итальянизированная форма его имени связана с легендарным образом астролога и философа Заратустры. С образом Зарастро в музыкальном искусстве появляются мотивы киднеппинга и спасения души (невесты). Лунарное и солярное противостояние, формирующее архаическое, мифическое ядро сюжета, детерминировано циклическим ритмом смены времени суток.

Антропоним Тамино, являющийся парным к имени Памина, начинается с буквы, открывающей зеркальное написание фамилии Моцарта – трацоМ и одно из его латинских имён Теофилус – любящий Бога.

Образ Принца идентифицирует архетип странника и представлен в динамическом развитии. Уже первая встреча с ним вводит архаический мотив змееборства, с которым Е. М. Мелетинский связывал поиск и обретение национальной идеи [8]. Зрелищная Интродукция начинается с криков о помощи и бегства Принца от страшного змея. Три дамы убивают чудовище, преследующее каннибалистическую или эротическую цель. Апологеты масонства в этом акте видели воплощение идеи женского и мужского равенства. Однако развитие сценической ситуации представляет сюжетный мотив в пародийном ключе. Принц появляется с луком, без стрел и падает от страха в обморок. Очарованные его красотой дамы кокетливо иронизируют по этому поводу в последующем трио [с. 18–31]. Семантика зооморфного персонажа – посредника между землёй и небом, земным

и подземным миром – вводит в мифологический континуум и связана с архетипом души. По мнению К.Г. Юнга, анима «родственна животным, символизирующим её особенности» и «может являться в образе змеи» [12, с. 198].

Встреча Тамино с Папагено объективирует архетип двойника. Тамино – восточный принц, Папагено – обитатель древнего леса. Арии двух героев в I действии следуют подряд, обе – об одной цели-мечте и браке. Единый путь персонажей, не только имеющих различный социальный статус, но и представляющих различные исторические эпохи первобытного и рабовладельческого строя, свидетельствует о динамических индикаторах исторической модели общества и культуры, отражённой в опере. Сохранение архаических отношений в ней сбалансировано структурированием новых, партнёрских отношений в социуме. Принцип тождественности и иерархичности по отношению друг к другу Тамино и Папагено воплощает дихотомию человеческого существования в её земном и духовно-возвышенном, небесном проявлении. И в этом ракурсе пара представляет концепцию близнецов, имеющую богатейшие традиции в мифологии и фольклоре, и отражает генезис архетипа двойника, столь значимого в искусстве музыкального романтизма.

Структурообразующим топосом оперы становится мифологема их совместного Пути. Вектор поиска направлен с периферии в центр мироздания, из профанного в сакральное пространство, к «магической душе» Востока – колыбели и сокровищнице человеческой культуры. Волшебными помощниками в странствиях героев являются музыкальные инструменты божественного звучания и происхождения. Мотив привлечения Папагены игрой на колокольчиках возникает

в арии II действия [с. 160–162]. Папагено заставляет плясать под звуки колокольчиков Моностатоса и слуг [с. 96–98]<sup>7</sup>. Флейта, будучи атрибутом древнегреческого бога дикой природы и плодородия Пана, персонифицируется «с душой человека во плоти, блуждающей, сомневающейся, размышляющей, страдающей» [3, с. 188]. Сцены музицирования Тамино на флейте [с. 89; с. 147] порождают гармонию анимафонии и космофонии<sup>8</sup> и вводят новый аспект еды, не только как акта физиологического насыщения, но и ментальной, духовной стороны жизни человека. Искусство, семантически корреспондируя с идеями культурной памяти и забвения, интерпретируется композитором как культ духовной трапезы.

Появление в начале I действия хтонического существа – змея как мистического и амбивалентного символа становится источником инициации – венца в развитии образов Тамино и Памины во II действии. Содержанием архаического ритуала является смерть, и новое рождение воздушной стихии души. В какое-то мгновение Памина, не выдерживая разлуки, полна решимости покончить с собой [с. 166–176]. Лишь вняв утешениям и уверениям трёх мальчиков, она с Тамино продолжает участвовать в испытаниях. На втором и третьем этапе обряда инициации семантика брака в храме раскрывается в процедуре шествия сквозь огонь и воду, сопровождаемого звучащей флейтой. Через познание стихий, являющихся

ся первоэлементами в космогонической концепции мира, приобретая эзотерический опыт, герои входят в «ноосферу»<sup>9</sup> элитарного круга жрецов искусства. Сакральной вершиной концепции оперы становится «точка Омега» с мотивом Бога – Творца архитектоники мироздания, и звучанием хорала «О боже, обрати взор свой с небес» [с. 177]<sup>10</sup>.

Философско-психологический труд В. А. Моцарта и Э. Шиканедера создан во всенародно любимом жанре волшебного зингшпиля и в русле многочисленных философских дискуссий XVIII века о сущности души и её отношения к телу, в которых участвовали лучшие умы эпохи Просвещения, в том числе, И. Кант. Всеобъемлющая, бинарная картина мира, представленная в «Волшебной флейте», стала своего рода лабораторией по исследованию фундаментальных основ существования человека во всех сферах бытия. Космологическая мистерия о духовной и земной жизни репрезентировала программу ориентации в универсуме. Зеркальная проекция Божественной Троицы, нашедшая воплощение в образах Тамино, Памины и Папагено, по сути, идентифицировала различные ипостаси проявления единого символического портрета великого музыканта. Карнавализованный авторский миф о Душе и тернистой дороге к Божественным первоистокам бытия стал прощальным словом в жанре оперы, посвящённым благословенной памяти матери.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Различным аспектам архаики посвящены публикации А. И. Демченко, М. Г. Кондратьева, В. Н. Холоповой, опубликованные в журнале «Проблемы музыкальной науки».

<sup>2</sup> В разработке концепции решающее значение имело творческое содружество В. А. Моцарта и Э. Шиканедера. Первым по достоинству оценившим сценарий оперы был И. В. Гёте.



<sup>3</sup> Опера в различных ракурсах рассмотрена в исследованиях: А. Аберта [1], Н. В. Королевской [5], Б. В. Левики, Т. Н. Ливановой, П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [7], Е. С. Чёрной, Е. И. Чигарёвой, А. Эйнштейна и др. В контексте темы интерес представляют публикации зарубежных исследователей: Д. Буча [13], Дж. Чейли [14], М. Фрейен [15], К. Мачлестейна [16], М. Недбала [17].

<sup>4</sup> Здесь и далее в скобках даются ссылки на клавиры оперы В. А. Моцарта [9].

<sup>5</sup> Термин А. С. Алпатовой [2, с. 128].

<sup>6</sup> В религии древних египтян Ра является верховным божеством, олицетворяющим солнце. Имя Зарастро образовано от корня – Ра и приставки – за, означающей вместо Ра – заРастро. Если рассматривать корень – астро, он является начальным в сложных словах, относящихся к небесным телам или космическому пространству.

<sup>7</sup> Глокеншпиль имеет многочисленных сородичей в культурах разных народов

мира. С колокольчиками нередко изображались восточные тантрические божества. Ваджра-колокольчик является атрибутом Будды Ваджрадхары, олицетворяющим нерушимое состояние природы ума.

<sup>8</sup> Термин А. С. Алпатовой [2, с. 134].

<sup>9</sup> Концепт «ноосфера» предложен французскими учёными Э. Леруа и П. Тейяром де Шарденом, основывающимся на лекциях по геохимии В. И. Вернадского.

<sup>10</sup> Концепция В. А. Моцарта коррелирует с философскими идеями католического философа и теолога Тейяра де Шардена. В качестве «критических точек» космогенеза он выделяет: неорганическую природу («преджизнь»), органическую материю («жизнь»), духовный мир («ноосферу»). Особый статус имеет «точка Омега» (Бог), являющаяся духовным центром мира. См.: Шарден П. Т. Феномен человека. М.: Прогресс, 1965. 82 с.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2, кн. 2. 1787–1791 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1990. 560 с.
2. Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 125–141.
3. Давыдова В. П. Образ флейты и его антропоморфные черты в мировой художественной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 186–191.
4. 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.
5. Королевская Н. В. «Волшебная флейта»: диалог с Глюком // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 3. С. 120–127.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.120-127.
6. Крылова А. В. Об одном модусе воплощения образа ночи в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3 (24). С. 131–136.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.131-136.
7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI. 2008. 624 с.
8. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринт. М.: Восточная литература, РАН. 2000. 407 с.
9. Моцарт В. А. Волшебная флейта: опера в 2 д., 11 карт. / либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок Виланда; пер. М. Улицкого. М.: Музыка, 1971. 224 с.
10. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подг. текста, справ.-науч. аппарат, предвар., послесл. Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

11. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 311 с.
12. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. с англ. В. В. Наукманова; под общ. ред. А. А. Юдина. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
13. Buch D. J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales // *Acta Musicologica*. 2004. Vol. 76, pp. 193–219.
14. Chailley J. The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera. New York, 1971. 368 p.
15. Freyhan M. Mozart's Text Setting in the „Magic Flute” // *Act Musicologica*. 2011. Vol. 83, pp. 245–259.
16. Muchlestein K. European Views of Egyptian Magic and Mystery: A Cultural Context for „The Magic Flute” // *Brigham Young University Studies*. 2004. Vol. 43. No. 3. Special Issue: Mozart's Magic Flute, pp. 137–148.
17. Nedbal M. Mozart as a Viennese Moralizer: Die Zauberflöte and Its Maxims // *Act Musicologica*. 2009. Vol. 81, pp. 123–157.
18. 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:

**Плотникова Ольга Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, [likonika.7@mail.ru](mailto:likonika.7@mail.ru)

## REFERENCES

1. Abert G. *V. A. Mozart* [Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart]. Part 2, Book 2. 1787–1791. Translation from German, comments by K. K. Sakva. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1990. 560 p.
2. Alpatova A. S. The Picture of the World in Sound as Information Model of the Archaic and Traditional Culture. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 125–141. (In Russ.)
3. Davydova V. P. The Image of Flute and its Anthropomorphic Features in the World Art Culture. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2009. No. 2, pp. 186–191. (In Russ.)
4. Kaluzhnikova T. 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.
5. Korolevskaya N. V. The Magic Flute: Dialogue with Gluck. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 120–127. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.120-127.
6. Krylova A. V. Concerning one Modus of Manifestation of the Image of Night in Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 131–136. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.131-136.
7. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Mozart i ego vremya* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 624 p.



8. Meletinskiy E. M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. 3rd edition, reprint. Moscow: Vostochnaya literatura, RAN. 2000. 407 p.

9. Motsart V. A. *Volshebnyaya flejta: opera v 2 d., 11 kart.* [Mozart Wolfgang Amadeus. The Magic Flute: Opera in 2 Acts, and 11 Scenes]. Libretto by E. Schikaneder based on Wieland's tales; Translation by M. Ulitsky. Moscow: Muzyka, 1971. 224 p.

10. Freydenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plotline and Genre]. Text preparation, reference and scientific apparatus, foreword, afterword by N. V. Braginskaya. Moscow: Labirint, 1997. 448 p.

11. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migratory Intonation Formula and the Semantic Context of Musical Themes]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 311 p.

12. Yung K. G. *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [Jung Carl Gustav. The Soul and Myth. Six Archetypes]. Translation from the English by V.V. Naukmanov; Edited by A. A. Yudin. Kiev: State Library of Ukraine for the Youth, 1996. 384 p.

13. Buch D. J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales. *Acta Musicologica*. 2004. Vol. 76, pp. 193–219.

14. Chailley J. *The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera*. New York, 1971. 368 p.

15. Freyhan M. Mozart's Text Setting in the „Magic Flute”. *Acta Musicologica*. 2011. Vol. 83, pp. 245–259.

16. Muchlestein K. European Views of Egyptian Magic and Mystery: A Cultural Context for „The Magic Flute”. *Brigham Young University Studies*. 2004. Vol. 43. No. 3. Special Issue: Mozart's Magic Flute, pp. 137–148.

17. Nedbal M. Mozart as a Viennese Moralizer: Die Zauberflöte and Its Maxims. *Acta Musicologica*. 2009. Vol. 81, pp. 123–157.

18. 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:*

**Olga M. Plotnikova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History and Music Theory Department, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, [likonika.7@mail.ru](mailto:likonika.7@mail.ru)





**И. В. СОЛОВЬЕВ**

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

*ORCID: 0000-0003-0360-7441, hopes71@yandex.ru*

## **К проблеме звуковой семантики традиционных саамских музыкальных инструментов**

Статья посвящена вопросам звуковой семантики традиционных саамских музыкальных инструментов. Проблема исследования семантических аспектов традиции состоит в том, что здесь отсутствуют конкретные образы и понятия, сопряжённые в большей степени с угасанием архаических форм звуковой коммуникации в интонационно-акустической культуре этноса. Однако сохранность явлений синкретизма, маркирующих взаимосвязанный и неделимый мир предметно-духовных ценностей, позволяет обозначить пути исследования семантических смыслов изучаемых объектов традиционной культуры.

Прежде всего, специфика саамской эстетико-мировоззренческой концепции связана с чрезвычайно тонким восприятием окружающего природного пространства и обусловлена древними верованиями, базирующимися на аниматических представлениях саами об объектах материальной природы. Интеграция комплекса звукового восприятия окружающего пространства даёт возможность определить координаты мировоззренческо-звуковой концепции саами, проявляющейся в недифференцированности звукового источника – голосового, инструментального, кинетического. Авторский подход, основанный на тождестве звуковых реализаций, может предопределить обозначенную концепцию с позиции этномузыкологической трактовки (катализатора) архаических явлений саамского синкретического звукотворчества.

Обращение к звукоподражательной лексике саамского языка сопряжено с раскрытием тембро-артикуляционной специфики саамского инструментализма. Такая междисциплинарная координация областей наук – лингвистики и этноорганологии – позволяет выявить исполнительскую технику игры на традиционных саамских музыкальных инструментах на уровне семантических основ кинезо-визуального восприятия.

**Ключевые слова:** саами, звуковая семантика, традиционные музыкальные инструменты, кинезо-визуальное восприятие.

*Для цитирования / For citation:* Соловьев И. В. К проблеме звуковой семантики традиционных саамских музыкальных инструментов // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 70–80. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.070-080.



**IGOR V. SOLOVIEV**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*

*ORCID: 0000-0003-0360-7441, hopes71@yandex.ru*

## **Concerning the Issue of Sonic Semantics of Traditional Saami Musical Instruments**

The article explores the issue of the sonic semantics of traditional Saami musical instruments. The problem of studying the semantic aspects of Saami tradition lies in the fact of the absence of definite images and concepts, which may be explained to a large extent by the fading of archaic forms of sonic communication in the ethnicity's culture of intonation and acoustics. Meanwhile, the preservation of syncretic phenomena, which mark the interrelated and indivisible world of objects' spiritual values, makes it possible to determine the methods of studying the semantics of the traditional cultural objects in question.

First and foremost, the specificity of the Saami aesthetic belief system is connected with the highly subtle perception of natural surroundings and is determined by old beliefs, which are based on the Saami animistic notion of objects of material nature. Integrating the complex of sonic perception of the surrounding space makes it possible to establish the coordinates of the Saami conception of the unity between world-view and sound, manifested through non-differentiation of the sound source – whether vocal, instrumental or kinetic. The author's approach, based on the equivalence of sound realizations, is equipped to determine the proposed conception from the viewpoint of ethnomusicological interpretation (catalyst) of the archaic phenomena of the Saami syncretic art of sound.

The turn to the onomatopoeic vocabulary of the Saami language is conjugated with revealing the specificity of timbre and articulation in Saami instrumentalism. Such an interdisciplinary coordination between two branches of knowledge – linguistics and ethno-organology – enables the researcher to define the performing technique of playing traditional Saami instruments on the semantic basis of kinesiological and visual perception.

Keywords: saami, semantics of sound, musical instruments, kinesiological and visual perception.

**И**сследование звуковой семантики традиционных музыкальных инструментов становится актуальным направлением, важным не только для понимания специфики исполнительства, но и осознания аксиологической значимости музыкальной традиции на протяжении всей этнической истории. Как отмечают исследователи, изучение семантики музыки – «...одна из наиболее сложных и противоречивых проблем искусствознания» [6, с. 42]. Причины, побуждающие к пониманию сути основ

традиционной музыки, заключаются в том, что в ней отсутствует конкретика образов и понятий. Это, несомненно, является стимулом к поиску и изучению истоков эстетики интонационно-акустического мышления этноса. Более того, семантический код эстетики музыкального мышления лежит в плоскости соотношения музыкальных проявлений человека с его исторически давно исчезнувшей – архаической – сферой звуковой коммуникации в пространстве культового и утилитарного функционирования.



В мировоззрении древних этносов синкретические явления музыкального и, шире – интонационно-акустического пространства могут раскрываться через неделимый взаимосвязанный мир предметно-духовных ценностей. Образ и форма объекта, материал, рисунки, орнамент; тембр, звуковысотные, структурные и жестово-артикуляционные характеристики; временные и числовые координаты сигнальной, инструментальной, речевой, певческой, хореографической сфер являются не только способом самовыражения, но и формируют базис традиционного мышления этносов. По мнению И. В. Мациевского, «существенной сферой для осознания глубинных смыслов “чистой” музыки с сугубо эстетической направленностью функционирования представляются наиболее архаичные жанры музыкального искусства и, особенно, синкретические по истокам его проявления в системе инициальной ритуалики» [там же].

Саами с большим почтением относятся ко всему, что может быть услышано, – будь то слово, крик зверя или птицы, физические звуки (шум ветра, плеск воды и пр.). Недаром исследователи в своих полевых заметках подчёркивают, что «ухо саама различает сотни звуков лесной чащи»<sup>1</sup>. Более того, «саами, великолепные навигаторы, что отражается в их максимальной наблюдательности. В частности, лопари лучше всего ориентируются зимой, чем летом. Так, местонахождение определяется по высоте, ширине и цвету холмов, направлению сугробов. По ширине и оттенку неба можно определить удаление путника от береговой линии моря»<sup>2</sup>. Редкая наблюдательность и тонкая восприимчивость отражены в саамской мифологии. Сохранились поверья о духах-предсказателях *ovdadas* (саам.), персонификация

которых возникает через слуховые и визуальные образы, связанные с временным их проявлением: стук, шаги, следы на снегу и пр. Подобные эстетико-мировоззренческие убеждения саами подтверждаются верой в существование духов саайвх (саам.), «принимавших как человеческое, так и животное обличие... <...> ...поддерживающих сложный симбиоз с людьми, выступая в качестве слуг, хранителей и носителей семейных традиций» [9, с. 58].

С позиции этномузыкологической трактовки тонкие грани слухового, зрительного и кинетического мировосприятия (трёхмерный аудио-кинестезо-визуальный канал – термин И. В. Мациевского) тесно связаны с окружающим звуковым пространством биологического и физического миров (в инструментоведческом контексте – *биологической* и *физической* музыки) [5, с. 169]<sup>3</sup>. Более того, саамскую мировоззренческо-звуковую концепцию можно представить как модель *недифференцированности звукового источника*: голосового, инструментального (аутоинструментального) и кинетического<sup>4</sup>.

Следует полагать, что одним из самых архаичных проявлений коммуникации человека с миром природы являются звукоизобразительные слова, отражающие семантику *акустического, кинетического, зрительного* мировосприятия и становящиеся своеобразными катализаторами архаических явлений синкретического звукотворчества [там же]. Ввиду чрезвычайной восприимчивости саами к звуковым явлениям окружающего мира, звукоподражательная лексика, передающая акустическую характеристику предметов и явлений, может различаться в зависимости от характера и способа реализации последних. При всех имеющихся фактах,



связанных со звукоподражательной терминологией, самые архаичные звуковые проявления сопряжены с собственно «чудесным совпадением звукового и зримого и одновременно совпадением бестелесного и телесного» в синкретизме моторного, визуального, голосового, тактильного начал [4, с. 129]. Иначе говоря, звуковые реализации, отражённые в особых проявлениях голоса, есть рефлексия на звуковое окружающее этнопространство.

Саамский традиционный инструментализм – одно из самых архаичных и неизученных явлений в традиции этноса. Его изучение перспективно в векторе выявления семантических основ интонационно-акустической культуры. До сих пор саамские музыкальные традиционные инструменты не находятся в поле научных интересов исследователей. Во многом эти тенденции объясняются, с одной стороны, объективными причинами, связанными с угасанием традиционного общинного уклада и обрядового функционирования. С другой, известной недооценкой шумовых инструментов как менее значимых и недостаточно развитых *звуковых орудий*. Однако инструменты, оказавшиеся в этой категории, обладают яркими тембро-интонационными характеристиками. Данный факт позволяет рассматривать их в неразрывной связи с разными сферами саамского звукотворчества: утилитарными охотничьими и пастушьими голосовыми имитациями, различными сферами бытования и функционирования певческой традиции, танцевально-игровыми формами саамского фольклора<sup>5</sup>.

Для выявления семантического кода функционирования инструментальной сферы традиционной саамской культуры обращение к области лингвистики на примере звукоизобразительных слов

саамского языка становится важнейшим стимулом, позволяющим раскрыть семантику тембро-артикуляционной основы интонирования традиционного саамского инструментария. Согласно классификациям звукоподражательной лексики, предложенным в работах как отечественных, так и зарубежных лингвистов (В. Сенкевич-Гудкова, Э. Лагеркранц), звукоизобразительная терминология представляет различную степень коммуникативных каналов восприятия – слухового, зрительного, двигательного (кинестического) [10].

Такой подход актуален в аспекте реконструкции артикуляционно-интонационных и тембровых характеристик игры на саамских музыкальных инструментах. Как отмечает И. Мациевский, «одновременное *слышание* и *видение* жестов исполнителя при восприятии инструментальной музыки — норма» [5, с. 93]. Несомненно, что помимо специфики тембра, интонационного контура, динамики, длительности звука, существенным и полноценным аспектом изучения объекта исполнительства становится *кинесто-визуальное* восприятие – способ и характер звукоизвлечения на музыкальном инструменте<sup>6</sup>.

Звукоподражательная природа саамских музыкальных инструментов является основой исполнительства и отражена в названиях некоторых образцов инструментария. К примеру, имитационный компонент звучания свободного аэрофона *хоуфф*, *хуфка* (звукоподр., клд.) основан на жужжащем тембре инструмента, с высокой точностью отражённом в самом названии. Данный образец может быть отнесён к группе *звериных иконических имитаций* (этноимитаций, передающих звуки насекомых (москитов). Инструмент имеет и другую функцию, связанную с так называемым энергетическим

«сканированием» жилого пространства. Так, исполнитель по тембру инструмента может различить негативную или положительную энергию пространства (согласно полевому опросу В. Совкиной, с. Ловозеро, Мурм. обл.).

Звучание вихревого свободного аэрофона *навьт* (саам. – зверь) передаёт символический образ, который не связан с конкретикой персонажа мира фауны и, возможно, транслирует звуковой код потустороннего пространства – *антропо-зооморфную модель* мира духов. В своём интонационном воплощении звучание инструмента реализуется в восходяще-нисходящем и глиссандирующем звуковом контуре с мобильным характером темпа и динамики. В данном случае звуковой контур сопоставим с пением традиционной *йоиги волка* в виде экспрессивных, стремительно восходяще-нисходящих и глиссандирующих интонаций, выступающих в апотропейческой функции оберега, – собственной защиты или защиты оленей от дикого и опасного зверя<sup>7</sup>.

В группе звукоизобразительных слов, связанных с явлениями природы (в инструментоведческом контексте терминов, относящихся к явлениям *физической музыки*), вызывает научный интерес лексема *sammerded* (клд.) – грохот, *jEreD* (нот.) – греметь, грохотать (о громах). Так, по представлениям кольских саами, если гром гремит как будто в глубине и очень сердито – будет похолодание, гремит раскатисто и легко – к жаре [8, с. 28]. Данное подтверждение выявляется в лексической семантике, передающей звучание, возникающее при игре на бубне в сочетании с пением. С точки зрения *объектно-символической семантики*, данный термин связан с оноματοпоэтической лексемой *shammer* (от клд. Шаммерь – обух топора), в назва-

нии которой находит отражение традиционная Y- и T-образная форма ударника для игры в бубен [10, с. 133, 136; 16, р. 150]. Последний схож с молотом бога грома *Tora* – центрального божества германских и скандинавских народов<sup>8</sup>. Приведённый факт говорит о социокультурном аспекте межэтнического влияния древнескандинавских верований на саамскую традицию.

Существует ещё один термин – *tjuvjeles* (зап.-саам.), связанный с ассоциациями игры на бубне. Он передаёт свистящий звук в сочетании со звоном подвесок-погремушек (металлических пластин, фрагментов костей животных), укрепляемых к обечайке рамного типа бубна<sup>9</sup>. Тембральный семантический феномен свистящего звучания инструмента связан, скорее всего, с морфологической спецификой *чашеобразного* типа саамского бубна, представляющего собой корпус в виде выдолбленной деревянной чаши с перфоративным орнаментом в форме треугольников и ромбов – элементов солярной символики. Данный звуковой эффект возникает в результате возбуждения мембраны колотушкой и направленного давления звуковой волны через существующие перфоративные отверстия<sup>10</sup>.

Существование в саамском языке огромного количества «оленьих» терминов связано со спецификой хозяйственной (оленоводческой), обрядовой и фольклорной сфер саамской традиции. Олень у саами – священный первопредок этноса. Недаром сохранилось предание о том, что олень является сыном солнца и принадлежит самому богу, а «первое оленьё стадо спустилось с облаков» [2, с. 262]. Так, в голосовых имитациях оленьих сигналов (оленьё хорканье; призывания, связанные с контактом человека и оленя), на примере танцевально-

игровых форм саамского фольклора, сочетание согласных звуков [xp] (кир.) формирует двигательную, ритмическую функции в организации танца, а протяженный тип сигналов, основанный на воспроизведении шипящих согласных [ɬ] (кир.) и [š], – фоническую функцию заполнения акустического пространства.

В группе имитации тех или иных действий, когда помимо слухового восприятия включается элемент кинетики, вызывает интерес звукоподражательный термин *t'soGk-t'soGk* (вост.-саам.), имитирующий резкий звук, производимый оленьими копытцами, и термин *t'sat's'k'e* (вост.-саам.), означающий удар, при котором возникает хлопающий или шлёпающий звук. Их тембр сопоставим со звенящим тембром шнуровой погремушки кенци, представляющей собой связку оленьих копытцев. Семантическую основу здесь составляют сочетания согласных [ts] – [gk], воспроизводящих резкие звуковые тембры [10, с. 133, 143]. В исполнительском инструментальном приёме игры на *кенци* звуковая реализация звукоподражательного термина происходит путём резкого кистевого встряхивания. В данном случае слуховой опыт наблюдения за движениями оленей, отражённый в артикуляционных исполнительских приёмах, и материал звукового орудия составляют тембральное тождество в символике оленьей кинетики<sup>11</sup>.

Подробная семантика звукоизобразительной терминологии становится возможной при непосредственном наблюдении за «звуковыми» оленьими повадками, порой не связанными с имитацией голосовых сигналов. В частности, исследователем норвежско-саамских диалектов Э. Лагеркранцем и отечественным филологом В. Сенкевич-Гудковой, изучавшей кольско-саамские диалекты,

были выявлены семантические связи фонем и слогов на примере лексем *vuörxk'Et* (норв. саами) и *vuəxt'k'eD* (нот.), воспроизводящих звук, возникающий при трении рогов о кору дерева, в результате оленьи избавляются от омертвевшей кожи на рогах [10, с. 140–141].

В аспекте наших исследований такая подробная детализация позволяет продемонстрировать модель реконструкции приёмов игры на стержневых погремушках *пудззэ чуэръв* (вост.-саам., клд. – олени рога), *нүрр пүдзья чуарва* (вост.-саам., клд. – рожки молодого оленя), представляющих собой два отростка оленьего рога. В зависимости от гладкой или рифлёной поверхности рогов приёмы могут отличаться способами звуковой реализации – фрикционным или скребковым. По аналогии со звукоподражательным термином *vuörxk'Et* сочетание звуков [xk'], возникающих в результате трения оленьих рогов о ствол дерева, тембрально сопоставимо с приёмами звукоизвлечения на стержневых погремушках, а фонемы [v], [r] отражают темпоритм амплитуды движения [1, с. 204]. По отношению к реалиям произношения упомянутых выше звукоподражательных терминов можно произвести попытку дифференциации двух исполнительских приёмов с учётом звонкости и мягкости согласных звуков, отражающих аналогии активной и мягкой звуковой атаки в игре на *пудззэ чуэръв*. Однако условность данного предположения подчёркивается характером звукоизвлечения – силой трения и амплитудой движения руки исполнителя. Всё это указывает на тонкие грани сочетаний фрикционного и скребкового приёмов звукоизвлечения.

В контексте генезиса отдельных образцов саамского музыкального инструментария вызывает научный интерес одно гипотетическое предположение

о происхождении *стержневых погремушек*. В частности, их происхождение можно связать с одной из типологических форм саамской магической практики (жертвенные саамские обряды), когда фрагменты костей животных подвешивали на дерево либо укрепляли на шесте или древесном пруту [15, р. 114]<sup>12</sup>. Однако есть основания предполагать и бытовой контекст происхождения стержневых погремушек, основанный на наблюдении за внешним обликом и повадками оленей. В частности, огрубевшая кожа, лохмотьями свисающая на оленьих рогах во время смены их сезонного покрова, наводит на мысль о схожести с атрибутами стержневых погремушек. Согласно мифологической концепции, оленьи рога символизируют Мировое древо. Данная аналогия просматривается в реконструктивных образцах стержневых погремушек – *татскан*, *шэрдэгк* (вост.-саам.), где к отросткам части оленьего рога крепятся фрагменты костей (оленьи копытца, рожки), бисер, металлические языковые колокольца. В этой связи аналогия крепления подвесок из разных материалов на корпусе и во внутренней части саамского бубна оправдывает генезис происхождения идиофонов-погремушек как отдельного вида звукового орудия.

Неслучайно в звукоподражательной лексике саамского языка существует термин, заимствованный у коми-ижемцев и обозначающий погремушку из оленьих рогов. Этимология слова связана с глагольной основой *тотшкөдчан* (букв. стучать) [12]. Фонетические аналогии лексемы *татскан* прослеживаются и в саамских звукоподражательных словах, связанных с семантикой птичьих звуков: *t'soGkø<sup>δ</sup>* – царапание ногтями, когтями; *t'sakt'e<sup>δ</sup>* – токовать (о глухаре); *t'suæk'k'l'e<sup>δ</sup>* – клевать, стучать клювом (о дятле) [10, с. 143; 16, р. 150].

Реализация компонентов звукового, кинетического и зрительного восприятия может быть отражена и в обрядовой семантике функционирования музыкального инструментария. Например, функциональную основу применения звуковых орудий в традиционных саамских обрядах можно проследить на примере звукоизобразительных слов *vaDza<sup>d</sup>* (йок.) – удар розгой либо вицей (берёзовый прут), при котором возникает звучание резкого тембра, и *ruvve<sup>d</sup>* (йок.) – удар вожжами и поводом со свистящим звуком [10, с. 132–133, 143]. Так, в этнографических источниках сохранились сведения, касающиеся саамской ритуальной охоты на медведя, когда тушу поверженного зверя могли хлестать берёзовыми прутьями. Данный факт позволяет включить этот объект в категорию *звукового орудия*. Вероятно, что при ритуальном акте характер ударов вицей был связан со свистящими и глухими звуками, возникающими от прохождения воздуха через тонкий прут, и конечного удара по медвежьей туше. Это наглядный пример реконструкции звукового атрибута (орудия) в качестве *контаминации ударного идиофона и свободного аэрофона* [14, р. 99].

Таким образом, выявление семантических основ функционирования саамских музыкальных инструментов связано с междисциплинарным подходом, позволяющим сопоставить сходные явления на примере языковой сферы саамской традиции. Несомненно, что изучение интонационно-акустической традиции сами открывает для исследователей перспективу реконструкции семантических основ не только в области инструментальной музыки, но и позволяет обнаружить тесные семантические взаимосвязи во всех сферах традиционного саамского звукотворчества.



## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Елисеев А. В. По белу свету: очерки и картины из путешествий по трём Частям Света: в 4 т. / А. В. Елисеев. СПб.: Изд-во П. П. Сойкина, 1898. Т. 2. С. 60.

<sup>2</sup> Чарнолуский В. В. По тропам, проселкам и зимникам Лапландии // Карело-Мурманский край. 1929. № 3. С. 27–31.

<sup>3</sup> Данные понятия были представлены в работах венгерского исследователя П. Сёке. Позднее И. В. Мациевский определит концепты *биологической и физической музыки* как стратиграфические категории истоков инструментализма [5, с. 121].

<sup>4</sup> В мифологических представлениях саами мир является *плоским* и *тонким* – поэтому души предков, переходившие в подземный мир, продолжали жить в образе человеческого двойника и, находясь на расстоянии всего лишь нескольких сантиметров от живых, в перевернутом, зеркальном положении, передвигались след в след за своими родственниками в верхнем мире [12, с. 55; 9, с. 58; 16, с. 387–388]. Такой взгляд связан с представлениями саами о тонкой связи людей с потусторонним миром духов и божеств, раскрывающих суть аниматических представлений о тотальной одушевленности и *размытости границ между живой и мёртвой материей*.

<sup>5</sup> Последовательную историографию изучения музыкальных инструментов саами мы можем связать только с символом саамской культуры – саамским бубном (*куэмдес, gobdas, kannus, gievre*), информация о котором отражена во многочисленных источниках разных исторических эпох – от полевых записей путешественников и христианских миссионеров до масштабных этнографических исследовательских трудов, касающихся древних верований, духовной и материальной культуры саамского этноса. Единственным примером этномусикологических исследований саамского бубна являются статьи Э. Эмсхаймера (см.: Emsheimer E. *Studia ethnomusicologica eurasiatica*.

Stockholm: Musikhistoriska museet. 1964, 107 p.). В отношении инструментов иных классов сведения носят фрагментарный характер. Тем не менее, в период последней трети XX века, благодаря деятельности сподвижников и пропагандистов национальной саамской культуры, удалось воссоздать ряд образцов саамского инструментария, а также восполнить пробел в терминологическом аспекте их изучения [1, с. 50–60]. Данные тенденции позволяют исследовать инструментальную сферу с позиции комплексного изучения. Помимо знакового символа саамской традиции – саамского бубна, основу классов саамских инструментов составляют архаичные идиофоны и аэрофоны, которые отражают символично-имитационный аспект функционирования.

<sup>6</sup> Исследователь норвежско-саамских диалектов Э. Лагеркранц характеризует звукообразительные слова как синкретизм слухового и зрительного восприятия. Так, длительность гласных и согласных звуков, как по отдельности, так и в сочетании, напрямую связана с темпоритмом звукового действия, его продолжительностью, тембральными характеристиками предметов и явлений [11, с. 141, 151].

<sup>7</sup> На мембране шаманского бубна часто изображается антропоморфная фигура бога ветра *Пиннк-олма* (клд.), *Piogg-oumad* (Скольта), *Piegg-oiivads* (Инари), создающего и разгоняющего ветер. В руках у божества предмет, похожий на шест с лопаткой. Предположительно данный атрибут *Пиннк-олма* является прообразом вихревого аэрофона *наввът*. Возможно, звучания, напоминающие волчий или собачий вой, связаны с персонификацией божества *Кавврай / Kavvrai*, также *Karva, Karvaj* (вост.-саам.) – создателя волка и собаки и покровителя саамских колдунов *нуэйт* (вост.-саам.) / *noaidde* (зап.-саам.) [2, с. 242; 16, с. 433].

<sup>8</sup> В божественном пантеоне саами бога грома представлен в различных терминологических и функциональных ипостасях: *Аййк* (клд.), *Аййкь-Түрьмесь*, *Bajan*, *Bajanalmmai* (сев.-саам.) – бог грома; *Tiirmes-jukks* – лук бога грома, испускающего звучащие стрелы; *Tiirmes-tooll* (клд.) – огненный бог грома (клд.); *Áddjá* (шв.-саам., Уме, Пите, Луле, Инари), *Horagállis* (южные саами) – дедушка; (на мембране бубнов изображается в качестве антропоморфной фигуры с молотом) [2, с. 246–249; 16, с. 280, 413–415].

<sup>9</sup> Manker E. Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur. Stockholm, 1938. P. 421. (Acta Lapponica I).

<sup>10</sup> Саамские бубны представлены двумя основными типами (рамным и чашеобразным) несколькими разновидностями образцов (дошатая, кольцевая, угловая). Согласно

результатам экспедиционных исследований автора статьи, градация размеров и конструкций бубнов отражена в тембральных различиях звучаний – от гулкого и низкого до звенящего сухого.

<sup>11</sup> В монографии «Лаппония» (И. Шеффер) автор приводит наблюдение за оленьими повадками. Так, олени суставы при движении издают громкий хрустящий звук, который напоминает звучание, возникающее при раскалывании грецкого ореха [15, p. 115].

<sup>12</sup> В частности, к правому отростку жертвенных рогов могли прикреплять олений половой член, к левому – красную нить, обвитую серебром. Иногда к рогам подвешивали кусочки оленьего мяса на березовых прутьях, согнутых в кольцо, нити бисера и кусочки цветного сукна [2, с. 262; 3, с. 73; 15, p. 48–49].

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

вост.-саам. – восточно-саамский диалект  
зап.-саам. – западно-саамский диалект  
звукоподр. – звукоподражательный  
йок. – йоканьгский диалект  
кир. – кириллица  
клд. – кильдинский диалект восточных саами

норв. – норвежский  
нот. – нотозерский диалект восточных саами  
саам. – саамский  
сев.-саам. – северо-саамский диалект  
шв.-саам. – шведские саами

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бакула В. Б. Духовная культура саамов и её отражение в языке. Мурманск: Принт-2, 2017. 288 с.
2. Большакова Н. П. Жизнь, обычаи и мифы кольских саамов в прошлом и настоящем. Мурманск: Мурманское кн. изд-во, 2005. 414 с.
3. Волков Н. Н. Российские саамы: историко-этнографические очерки / отв. за вып. Л.-Н. Ласку, Ч. Таксами; Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунст-камера) РАН, Саамский институт. СПб., 1996. 106 с.
4. Земцовский И. И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С. 125–131.
5. Мацеевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
6. Мацеевский И. В. О семантике инициальных ритуалов // В пространстве музыки. СПб., 2018. Т. 3. С. 42–55.



7. Медведева М. Г. *Самь Сир. Саамские игры*. Мурманск: Ракета, 2011. 28 с.
8. Мечкина Е. И. Фольклорные традиции в культуре саамской семьи. Апатиты: Изд-во Кольского научного центра РАН, 2010. 54 с.
9. Прайс Н. Острова Белого моря в сознании саамов // *Культурное и природное наследие островов Белого моря*. Петрозаводск, 2002. С. 55–60.
10. Сенкевич-Гудкова В. В. Проблема звуковой изобразительности саамского слова // *Учёные записки Карельского педагогического института*. Петрозаводск, 1963. Т. 13. Гуманитарные науки. С. 131–143.
11. Теребихин Н. М. *Метафизика Севера*. Архангельск: Поморский ун-т, 2004. 272 с.
12. Чисталев П. И. *Коми народные музыкальные инструменты*. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1984. 104 с.
13. Шеффер И. Лаппония 1673 года, или Новое и вернейшее описание страны саамов и самого саамского народа.... Апатиты, 2008. 129 с. (*Живая Арктика*; № 1).
14. Spencer A. *Lapps*. UK, 1978. 160 p.
15. Storå N. *Virtual customs of the Skolt Lapps*. Helsinki, 1971. 323 p.
16. *The Saami: A Cultural Encyclopedia*. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. 498 p.

*Об авторе:*

**Соловьев Игорь Владимирович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки финно-угорских народов, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-0360-7441**, [hopes71@yandex.ru](mailto:hopes71@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Bakula V. B. *Dukhovnaya kul'tura saamov i ee otrazhenie v yazyke* [The Saami Spiritual Culture and its Reflection in the Language]. Murmansk: Print-2, 2017. 288 p.
2. Bol'shakova N. P. *Zhizn', obychai i mify kol'skikh saamov v proshlom i nastoyashhem* [The Life, Customs and Myths of the Saami from the Kola Peninsula in the Past and Present]. Murmansk: Murmanskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2005. 414 p.
3. Volkov N. N. *Rossiyskie saamy: istoriko-etnograficheskie ocherki* [The Russian Saami: Articles on History and Ethnography]. Credit must be given for the contribution of information to L.-N. Lasku, Ch. Taksam; The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstammer) of the Russian Academy of Sciences, Saami Institute. St. Petersburg, 1996. 106 p.
4. Zemtsovskiy I. I. *Muzykal'nyy instrument i muzykal'noe myshlenie* [The Musical Instrument and Musical Thinking]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music]. Part 1. Moscow, 1987, pp. 125–131.
5. Matsievskiy I. V. *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury* [Folk Instrumental Music as a Cultural Phenomenon]. Almaty: Dayk-Press, 2007. 520 p.
6. Matsievskiy I. V. *O semantike initsial'nykh ritualov. V prostranstve muzyki* [The Semantics of Initiation Rites. Within the Space of Music]. St. Peterburg, 2018. Vol. 3, pp. 42–55.
7. Medvedeva M. G. *Sam' Sir. Saamskie igry* [The Saami Games]. Murmansk: Rакета, 2011. 28 p.



8. Mechkina E. I. *Fol'klornye traditsii v kul'ture saamskoy sem'i* [The Folklore Traditions in the Culture of the Saami Family]. Publishing House of Kola Science Center of the Russian Academy of Sciences. Apatity, 2010. 54 p.
9. Prays N. Ostrova Belogo morya v soznanii saamov [The White Sea Islands in the Consciousness of the Saami]. *Kul'turnoe i prirodnoe nasledie ostrovov Belogo morya* [The Cultural and Natural Heritage of the White Sea Islands]. Petrozavodsk, 2002, pp. 55–60.
10. Senkevich-Gudkova V. V. Problema zvukovoy izobrazitel'nosti saamskogo slova [The Issue of Sonic Expressivity of Saami Words]. *Uchenye zapiski Karelskogo pedagogicheskogo institute* [Scholarly Proceedings of the Karelian Pedagogical Institute]. Petrozavodsk, 1963. Vol. 13. Gumanitarnye nauki [Humanitarian Sciences], pp. 131–143.
11. Terebihin N. M. *Metafizika Severa* [The Metaphysics of the North]. Arhangelsk: Pomeranian University, 2004. 272 p.
12. Chistalev P. I. *Komi narodnye muzykal'nye instrumenty* [Folk Musical Instruments of the Komi People]. Syktyvkar: Komi knizhnoe izdatel'stvo, 1984. 104 p.
13. Sheffer I. *Laponiya 1673 goda, ili Novoe i verneyshee opisanie strany saamov i samogo saamskogo naroda...* [Lapponia of 1673, Or the Newest and Most Accurate Description of the Saami Country and the Sami People]. Apatity, 2008. 129 p. (*Zhivaya Arktika* [Living Arctic], No. 1).
14. Spencer A. *Lapps*. UK, 1978. 160 p.
15. Storå N. *Birual customs of the Skolt Lapps*. Helsinki, 1971, 323 p.
16. *The Saami: A Cultural Encyclopedia*. Vammala: Sumalaisen Kirjallisuuden Seura [Society of Finnish Literature]. 2005. 498 p.

*About the author:*

**Igor V. Soloviev**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Ugro-Finnish Peoples, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-0360-7441**, hopes71@yandex.ru



**Г. С. ГАЛИНА***Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru*

## **О воплощении комического в башкирской национальной опере**

В статье впервые рассматриваются формы комического в башкирской национальной опере, где комедийный контекст часто присутствует в том числе в серьёзных жанрах – эпической, лирической, драме. Указываются жанровые прототипы, заимствованные из русских классических опер и перечень характерных персонажей, с которыми связано воплощение комического. Также отмечены возможные причины, по которым сам жанр комической оперы в башкирской национальной культуре не был создан. Обзор совершается поэтапно, в соответствии с общей периодизацией развития башкирской оперы: «русский» этап, классический, современный. Как итог перечислены формы и приёмы создания комического эффекта, не только музыкальные, но и внемузыкальные (лексика, скороговорка, повторы слов и словосочетаний, смех). Проведённый анализ и наблюдения могут быть полезным вкладом в разработку теории национальной оперы в национальных композиторских школах.

Ключевые слова: башкирская национальная опера, формы комического, пародирование.

*Для цитирования / For citation:* Галина Г. С. О воплощении комического в башкирской национальной опере // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 81–88.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.081-088.

**GULNAZ S. GALINA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia  
ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru*

## **About the Manifestation of the Comical Element in Bashkir National Opera**

The article examines for the first time various manifestations of the comical element in Bashkir national opera, in which the context of comedy is frequently present, among other examples, in serious genres, such as epical, lyrical drama. Indication is made of genre prototypes derived from Russian classical operas and a list of characteristic protagonists with whom the manifestation of the comical element is connected. Also mention is made of the possible reasons for which the genre of comic opera itself has not been created. The overview is made on a phased basis, in correspondence with the overall periodization of the development of Bashkir opera: the “Russian,” classical and contemporary stages. In sum a list is made of the forms and techniques of creation of the comical effect, not only the musical, but the extra-musical (the lexis, tongue-twisters, repetitions of words and word combinations, laughter). The carried out analysis and observations may present a useful contribution to the development of the theory of national opera in national compositional schools.

Keywords: Bashkir national opera, manifestations of the comic element, parodying.

Башкирский оперный репертуар не содержит ни одной национальной комической оперы<sup>1</sup>, и этот факт можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, отсутствием сколько-нибудь оформленной театральной традиции в фольклоре, а ведь именно «к традициям народных комедийных представлений восходят жанры и формы комического в искусстве» [2, с. 108]. Это, в свою очередь, – диктатом ислама, менталитетом и в какой-то степени особенностями мышления башкир, которым свойственны такие черты характера, как «бесхитрость и прямолинейность, искренность и легковерие» [1, с. 204]. Даже смеховая культура народа, сконцентрированная в жанрах устно-поэтического творчества, прежде всего, кулямасах (анекдотах), такмаках-небылицах, афористических жанрах и сказках<sup>2</sup>, как и наличие большого комедийного репертуара в национальной драматургии, не способствовала возникновению в республике комической оперы. Такая задача в годы формирования национальной оперы просто не ставилась.

Несмотря на отсутствие данной разновидности, комедийные элементы встречаются почти в каждой башкирской опере, где наблюдается своеобразная адаптация европейского жанра, преимущественно оперы-буффа – «сокровищницы юмора» (Л. Кириллина). Её достижениями пользовались композиторы всех последующих музыкальных эпох, включая советскую. «Комедийное начало довольно часто присутствует в операх некомедийных жанров – эпических, сказочных, лирических, драматических. Оно связано и с конкретными персонажами, и с подчеркнута юмористическими ситуациями, и с отдельными репликами героев», – пишет о взаимопроникновении оперных жанров О. Комарницкая [5, с. 14].

В башкирской опере индивидуальное применение традиционных способов создания комического происходит в эстетическом аспекте. Прежде всего, корректируется актантная модель. Так, набор характерных персонажей, непосредственно связанных с воплощением комического, предстаёт следующим образом: сваха, смотрительница гарема, визирь, писарь, сторож, – одним словом, слуги, что говорит об освоении традиций жанра европейской комической оперы. Особая, наиболее колоритная группа таких персонажей в опере всех мусульманских республик бывшего СССР – это муллы, призванные стать символом всех пороков земной жизни. Помимо персонажей, отметим и комические приёмы, представленные в практике башкирской оперы, – это несоответствие внешней формы (музыки – словесному тексту) и внутреннего образа (характера), деформация и дискредитация жанров, отрицание жанра жанром, пародирование.

Уже в первой башкирской опере «Хакмар» М. Валеева с помощью скороговорки высмеиваются такие черты Ульмасбики, мачехи главной героини, как сварливость и злобность. Её речь всякий раз контрастирует партиям остальных персонажей: скандирующие фразы типа «Сколько можно петь! Лучше бы подумала о делах! Воды даже нет, чтоб поставить самовар, что за бесстыдство! При взрослой дочери мне таскать воду, да? Мне таскать?», «Говоришь, принесла? Это не твоё дело! Хватит пререкаться, иди сейчас же!» – пропеваются быстро, поучительным тоном. Достойной преемницей Ульмасбики в башкирской опере стала властная Яубика, раздражённо отчитывающая свою сноху Шауру в опере З. Исмагилова того же названия: «Кумыс не приготовлен, лапша

не нарезана, дрова не наколоты, кобыла не доена, 100 разных дел, а она всё ласы точит!». Однако в отличие от Ульмасбики, Яубика не получает откровенно комической характеристики, ведь она – главный двигатель трагических событий в опере. Приведённый текст решён композитором в полупесенной-полуречитативной манере, в подвижном, но не стремительном темпе.

Большое место такие формы комического, как беззлобный юмор и особенно гротеск, занимают в опере «Акбузат» Х. Заимова и А. Спадаveckкиа, используемые для высмеивания пороков сказочно-фантастического мира, каковыми являются представители озера Шульген. Развёрнутую характеристику всего Подводного царства содержит написанное путём калькирования симфоническое вступление к III акту оперы, названное авторами «Шествие свиты и царя Шульгена». Традиция идёт от русских опер, где галерея правителей предстаёт в комедийном освещении «благодаря деформации жанра марша, который используется в момент первого выхода государя в сопровождении его свиты. Деформация создаётся путём введения в выходной марш черт, которые снижают торжественность момента» [2, с. 121]. Подобно Маршу Черномора или Шествию царя Додона, Шествие Шульгена и его разнородной свиты в облике дивов, драконов и змей представляет собой лапидарный, разухабистый марш с быстрой сменой нескольких причудливых музыкальных тем. Тон здесь задаёт динамично развивающийся лейтмотив дракона Кахкахи – любопытный образец соединения национальных и европейских черт, создающих в результате синтеза негативный гротесковый образ (пример № 1).

Пример № 1 Х. Заимов, А. Спадаveckкиа.  
Опера «Акбузат», тема Кахкахи  
из «Шествия свиты и царя Шульгена»



Если ритмическая структура напева заимствована из башкирской народной музыки (например, плясовой песни «Зарифа»), то интонационный строй её почерпнут из лексики европейской музыки «зла» (хроматизированная мелодика, печатающий шаг, акценты в басу на тритоновых ходах). В музыкальный материал Шествия вовлекаются и отдельные фразы народных напевов «Семь девушек» и «Танцевальной мелодии», приобретающих угловатый мелодический контур. Переосмысление их в необычный гротесково-фантастический контекст способствует разоблачению врагов, что происходит, как и в русских операх, «благодаря нехарактерным для обычного марша средствам выразительности в артикуляции» [2, с. 121]. Это утрированное интонирование мотивов и звуков, способности ладообразования (увеличенный лад и особенно интервал тритон, интонационно объединивший различные темы), тембровое решение («неживое» игрушечное звучание).

Фантастические образы Подводного мира в «Акбузате» разоблачаются не только через инструментальные темы гротескового характера, но и жанр кыска-кюй, приобретающий в их устах заурядный, мелодически убогий вид. Если при этом в партии царя Шульгена «короткая» песенность народного происхождения создаёт юмор и веселье самим фактом цитирования шуточного напева (беззаботный хор «В этом мире под водой нет никого сильнее меня»), в основе

которого лежит опосредованная шуточная народная песня «Густая черёмуха»), то в вокальных номерах Кахкахи этот же стиль кыска-кюй представлен в гораздо более механистическом виде. Его песни «Последних красавиц Урала подарил тебе Масем-хан» и «Как я рад, спасибо» – образцы именно такой «неживой» однообразной мелодики, состоящей из жёстких, неподатливых мотивных звеньев, приобретших вид примитивного вальса. В обрисовке Кахкахи гротесковая негативная характеристика обусловлена жанровой модуляцией из марша в плясовую песню. Происходит дискредитация жанра жанром.

И в зрелый период развития башкирской оперы противопоставление комического и серьёзного обладает универсальностью, подтверждением чего является сцена в опере «Шаура», когда непутёвые Якуп и Садык стерегут пойманных и запертых в клетку главных героев Шауру и Акмурзу. Эта комическая сцена, когда никчемные стражники, прототипами которых послужили гудошники Скула и Ярошка из оперы А. Бородина «Князь Игорь», выпив брагу, быстро хмелеют и пускаются в разудалый пляс, состоит из Песни Садыка и Песни Якупа, соответственно основанных на народных танцевальных напевах «Старый Байк» и «Перовский»<sup>3</sup>. Сужение диапазона напева с терцдецимы до децимы, однообразное, порой механическое секвенцирование в припеве, непритязательный текст либреттиста Б. Бикбая во славу «лучшей в мире браги» (в напеве «Старый Байк»); лишение выразительных опевающих интонаций, облегчённый танцевальный аккомпанемент и постоянное дублирование вокальной партии в оркестре свидетельствуют о намеренном упрощении композитором народных тем, низведении их до уровня такмачных, приводящих к коме-

дийному снижению, деформации жанра [4, с. 211–220]. Оркестр при этом точно изображает опьянение героев, их неустойчивую поступь и усталость. В опере Исмагилова комизм ситуации заключается в противоречии между кажущейся важностью стражников (охрана «изменников») и их сущностью – полной безучастностью к судьбам героев. Эффект комического в данной ситуации разрушает изначальную ситуацию безысходности и внутренне обогащает эстетическое лицо трагического действия, разряжая сгущённую в целом атмосферу данной картины.

В башкирской опере несоответствие избранных музыкальных приёмов воплощаемому образу становится универсальным средством, используемым в самых разнообразных ситуациях, и прежде всего, для высмеивания отрицательных персонажей. Лейтмотивы продажного писаря Бухайра в опере «Салават Юлаев» и лицемерного Сахи-хальфы в «Шауре» З. Исмагилова идентичны – «прыгающий» Бухайра и затаённый Сахи воплощают корысть обоих. Бухайр мечтает, выслужившись перед Оренбургским губернатором Рейнсдорфом, получить должность старшины; Сахи – женившись на Яубике, завладеть её несметными богатствами. Хотя Сахи с самым серьёзным видом и признаётся ей в любви (Рондо Сахи), притворство его развенчивается музыкой: однообразная, топчущаяся на месте тема рефрена с прыгающим начальным мотивом, «скачущий» аккомпанемент с неуместными форшлагами, быстрый темп, при котором хальфа, имея низкий голос (баритон), скороговоркой пытается вразумительно петь, а на самом деле лишь натужно бормочет, – всё это адресует к опыту Глинки, к Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила». К тому же, Сахи всё время путает башкирские и турецкие слова, что в ситуации любовного

признания выглядит, по меньшей мере, несуразно [4, с. 145]. Благодаря этому возникает ситуационное снижение текста.

В творчестве С. Низаметдинова, определявшем развитие башкирской оперы на рубеже XX–XXI веков, комедийное снижение текста и ситуации используется довольно часто, однако, у него иной объект разоблачения – это «несовершенные» люди XX века, изъясняющиеся по этой причине прозаически. Хотя музыкальные приёмы композитора остаются прежними (мелодическая выхолощенность, легкомысленный танцевальный аккомпанемент), звучат они в инонациональной (условно русской) интонационной стилистике с активным использованием жаргонной и сленговой лексики. Таков грубый, необразованный современный делец Магадеев из оперы «Наки», партия которого за исключением микроаризозо «Все мы не вечны» из 4-й картины, состоит из примитивных, бессвязных слов, не складывающихся в законченную форму: «Ну, это... В общем... типа... Сделаем людям красиво!»; такова тривиальная песенка его подчинённого Кияма «Ну, познакомил» из 6-й картины оперы, в которую включены интонации обыденной бытовой речи; во-многом – партия лилипута Флима из оперы «Как я люблю тебя!?» и т.д. Эти персонажи имеют максимально упрощённую, общую «полечную» лейтфактуру, выполняющую только роль аккомпанемента и основанную на простейших ритмоформулах и гармониях. Очевидна как формальная общность с моторно-скерцозной сферой творчества Исмагилова, использовавшего данный вид фактуры исключительно для воплощения позитивных образов народно-жанрового плана, так и различие, касающееся способов её применения. Низаметдинов подобную инструментальную партию доводит до минимализма, «оголяя» осто-

гармонической вертикали. Предпосылки к этому содержатся в операх Х. Ахметова (партия Абдрахмана в «Современниках») и Р. Муртазина (Куплеты Кутлубая в опере «Буря»).

Развивает Низаметдинов и традиции гротеска, когда-то испробованные для характеристики фантастических сил в опере «Акбузат», но воплощая образ придурковатого Диваны в опере «В ночь лунного затмения», несмотря на национальный сюжет, он прибегает исключительно к европейской музыкальной стилистике, к приёмам М. Мусоргского и А. Берга. Многогранность характера, заданная Мустаем Каримом в трагедии, в опере Низаметдинова ослаблена. Не поднимаясь до обличения и возвышения, образ развивается как театрально-гротесковский. Главным средством в воплощении мелодической основы становится декламационность, с помощью которой композитор гибко передаёт каждую интонацию Диваны, рисует сложный, глубокий образ человека, являющегося носителем правды. Таков его лейтмотив, содержащий резкие перепады и скачки, воплощающий эмоциональную неустойчивость персонажа (пример № 2).

Пример № 2

С. Низаметдинов. Опера  
«В ночь лунного затмения»,  
тема Диваны



Продолжением этой линии в последующих операх композитора являются господствующие скерцозно-гротесковые фрагменты в партии старой ведьмы-гадалки Самрегош – главного порождения зла в опере «Наки». Основной жанр её музыки – зловещее скерцо, традиции использования которого восходят

к сатирическим операм М. Мусоргского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина. Её партия пронизана ходами на широкие скачки (сексту, септиму, нону), сами реплики носят угловатый, «припрыгивающий» характер и дополнены раскатами саркастического смеха. В отличие от других героев с такой же музыкальной образностью, реплики Самрегош, благодаря остроте содержания («Глупцы! В чужом краю нас ждёт гибель!»), повторности коротких музыкальных построений, носят заклинательный, суггестивный характер (пример № 3).

Пример № 3 С. Низаметдинов. Опера «Наки». Партия Самрегош



Неожиданные остановки восходящих интонаций, сопровождаемые колючими ритмами кратких оркестровых фраз, хроматизмы, словно размывающие вокальную линию, постоянные штрихи *marcato*, *sforzando*, *staccato*, – в операх Низаметдинова эти общие приёмы гротескного изображения получают более последовательное, концентрированное воплощение.

В этом плане достойна внимания и 6-я картина оперы «Memento», «Аукцион» – сцена гипер-торгов в современном мире, представленная под оглушительное звучание записанной на фонограмму рок-музыки. Её главными свойствами являются оголённый метрический пульс, динамически усиленный и пространственно расширенный звук, мелодика остинатного типа на неудобных для баритоновой тесситуры максимально высоких нотах, что ассоциируется с истошным криком. В результате можно говорить о сатирическом воплощении данной картины, задуманной авторами как разоблачение вседозволенности, мо-

ральных устоев современного общества. На новом историческом этапе негативные образы в башкирской опере реализуются как традиционными, так и обновлёнными способами.

Комический эффект в операх создают повторения одних и тех же слов, словосочетаний (грамматический уровень в наращивании сюжетных ходов), многочисленные вздохи или «плевок от сглазу», утрирование тех или иных черт характера, к чему очень склонны комические персонажи. В арии зрительницы гарема Ханифы из оперы «Мэргэн» А. Эйхенвальда, например, преувеличенно томная женщина несколько раз повторяет: «Иди ко мне, мой джигит! Жду тебя, мой джигит!». В сцене Подводного царства (опера «Акбузат») все вокальные реплики царя Шульгена и визиря Кахкахи безропотно повторяются обитателями озера Шульген и т. д.

В башкирских операх сложились и устойчивые традиции смеха. За исключением искреннего и весёлого смеха русских казаков в опере «Салават Юлаев», в башкирских операх смех имитируется исключительно для дискредитации образов контрдействия. Первоначально – это дьявольский хохот дракона Кахкахи, само имя которого переводится с арабского как «хохотун», «язвительный смех». Кахкаха смеётся над угоняемыми в рабство девушками, над поверженным Хаубаном и тем самым дискредитирует себя, его смех над слабыми и беззащитными вызывает отвращение. Самодовольный смех подкулачника Фахри в опере «Айхылу» Н. Пейко и пустой – пьяных Садыка и Якупа в опере «Шаура» выявляет их внутреннюю ограниченность, как и издевательских смех Яубики, вымещающей свою злобу на невестке Шауре из этой же оперы. Таков и смех Гатиата, сжигающего книги Акмуллы и смеющегося над его



безутешным горем. Откровенный, выражающий неприязнь – Бурангула в той же опере «Акмулла» З. Исмагилова, как и надменный смех жестокого Кахир-бея в «Послах Урала» свидетельствуют о мстительности героев; бессмысленный у Зайнуллы – о его душевной опустошённости («Волны Агидели» З. Исмагилова). Двусмысленный хохот Диваны из оперы «В ночь лунного затмения», глупый лишь внешне, а также саркастический Магади, как и злой смех Самрегош в опере «Наки» Низаметдинова развивают традиции сатирической «Песни о блохе» Мусоргского. Поочерёдный смех трёх аксакалов над любовью («Все беды от любви и все грехи») из оперы «В ночь лунного затмения» – это тоже способ образной дискредитации, разоблачающий изменчивость персонажей. Во всех случаях смех изображается лишь в вокальных партиях (часто – в ненотированном виде) и служит дополнительной краской, уси-

ливающей звукоизобразительную сферу. В отличие от жанров сатиры и фарса, где высмеивается сама жизненная ситуация (например, картина «Аукцион» в опере «Memento»), в остальных комедийных сценах смех демонстрирует эмоционально-психологическое состояние.

Таким образом, представленная в башкирских национальных операх галерея характерно-комических образов, контрастирующая основным типажам и музыкальным приёмам, создаёт комедийные традиции в оперном жанре. Из форм комического в них воплощены юмор, пародия, сатира и гротеск, из комических приёмов – скороговорка, несоответствие внешней формы (музыки словесному тексту) и внутреннего образа, деформация и дискредитация жанров, отрицание жанра жанром и пародирование. Всё это в значительной степени компенсирует отсутствие самой комической оперы как жанра в национальном репертуаре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Л. Г. Данько также констатирует малочисленность комических опер в национальных республиках бывшего СССР и называет всего 17 образцов [3, с. 71–73]. В башкирской профессиональной музыке в принципе мало комической музыки. В области вокального искусства это шуточные песни «Возвращаюсь со свадьбы» Х. Ахметова, «Водка» З. Исмагилова, декламационная «Эпитафия» С. Низаметдинова на слова русскоязычного поэта Ш. Анака, продолжающие традиции русской музыки («Мельника» А. Даргомыжского). В опере примерами могут служить образы бая Ниязгула и его сына Кутлубая в опере «Буря» Р. Муртазина, Якупа и Садыка в опере «Шаура» З. Исмагилова. Все эти сцены, выражающие стремление к грубому комизму положений, обычны для итальянской оперы-буффа и перешли в башкирскую музыку через русскую. Во всех случаях

трактовка событий даётся через добродушный юмор, присущий сочинениям русских композиторов-классиков.

<sup>2</sup> А. М. Сулейманов, подробно анализирующий башкирский сказочный репертуар социально-бытового плана, пишет: «Функциональной классификации образы сказочных дураков, глупцов не поддаются» [6, с. 89]. Интонационно-стилевые модели для их обрисовки в сатирико-гротесковом плане в башкирской народной музыке также не сложились, поэтому их образы и трактуются авторами национальных опер и балетов в европейских классических традициях.

<sup>3</sup> Обе танцевальные темы, благодаря постановкам Ф. А. Гаскарова, стали символами башкирской профессиональной хореографии, эталонами сольного мужского народно-сценического танца. В опере же Исмагилова требовалось создать юмористический эффект.



 ЛИТЕРАТУРА 

1. Валеев Д. Ж. Нравственная культура башкирского народа: прошлое и настоящее. Уфа: Китап, 2010. 216 с.
2. Гончаренко С. С. О поэтике оперы: учебное пособие. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. 260 с.
3. Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке: очерки. 2-изд. Л.: Советский композитор, 1986. 176 с.
4. Исмагилов З. Г. Сочинения. «Шаура»: опера: в 2 действиях, 7 картинах. Клавир. Уфа: Китап, 2008. Т. 4. 241 с.
5. Комарницкая О. В. О жанровой классификации оперы // Музыковедение. 2008. № 5. С. 10–16.
6. Сулейманов А. М. Башкирские народные бытовые сказки. М.: Наука, 1994. 224 с.

*Об авторе:*

**Галина Гульназ Салаватовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры этномузыкологии, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, [gulnazgalinas3@yandex.ru](mailto:gulnazgalinas3@yandex.ru)

 REFERENCES 

1. Valeev D. Zh. *Nravstvennaya kul'tura bashkirskogo naroda: proshloe i nastoyashchee* [The Moral Culture of the Bashkir People: Past and Present]. Ufa: Kitap, 2010. 216 p.
2. Goncharenko S. S. *O poetike opery: uchebnoe posobie* [About the Poetics of Opera: Textbook]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, 2010. 260 p.
3. Dan'ko L. G. *Komicheskaya opera v XX veke: ocherki* [The Comic Opera in the 20th Century: Essays]. 2nd edition. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 176 p.
4. Ismagilov Z. G. *Sochineniya. «Shaura»: opera: v 2 deystviyakh, 7 kartinakh. Klavir* [Compositions. Shaura: Opera: In 2 Acts, 7 Scenes. Piano-Vocal Score]. Ufa: Kitap, 2008. Vol. 4. 241 p.
5. Komarnitskaya O. V. O zhanrovoy klassifikatsii opery [On the Genre-Related Classification of Opera]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2008. No. 5, pp. 10–16.
6. Suleymanov A. M. *Bashkirskie narodnye bytovye skazki* [Bashkir Vernacular Folk Tales]. Moscow: Nauka, 1994. 224 p.

*About the author:*

**Gulnaz S. Galina**, Ph.D. (Philology), Associate Professor at the Ethnomusicology Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, [gulnazgalinas3@yandex.ru](mailto:gulnazgalinas3@yandex.ru)



**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov, Russia*

*ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**Society as the Paradigm of 20th Century Art  
(on the Materials of Sergei Prokofiev's Music)**

According to the traditional perspective of the nature of the musical art, it is characterized by a rather modest potential for depicting elements connected with social relations. In reality, though, society exerts a pervading impact on music. One of the proofs may be demonstrated in the legacy of Sergei Prokofiev, who always stayed aloof from politics. Analytical study is presented here of three of Prokofiev's works directly relevant to the annals of the "country of the Soviets." As a leading representative of the "Scythian" trends in the arts, the composer made the attempt in an appropriate manner to portray the revolutionary events of Russia in 1917 in his cantata "Seven, They are Seven" (1918). The meaning of the events depicted in this work may be viewed as a grandiose ritual of violent subversion. The global character of the scope combined with a semi-fantastic color is capable of evoking the picture of the Great Flood, or a Great Advent. The "Cantata for the 20th Anniversary of October" (1937) recreates a holistic view of the development of the revolutionary movement, reconstructing the gradual movement from the irradiation of communist ideas in the West before their implementation in Russia. By means of the entire aggregate of artistic expression Prokofiev clearly actualizes the verbal outline (texts from the political writings of Marx, Engels, Lenin and Stalin), assimilating it to the realities of the mid-1930s, and with a catching temperament conveys the atmosphere of the social confrontation of that time period. Prokofiev's Sixth Symphony (1947) depicts with extraordinary prominence the opposition of two elemental principles in a way characteristic of the "cold war" – one of which is aggressively overpowering, and the other personifying the humanistic values of human existence.

Keywords: society and the art of music, depiction in Prokofiev's works of the most important milestones of life in Russia in the first half of the 20th century.

*For citation / Для цитирования*: Demchenko Alexander I. Society as the Paradigm of 20th Century Art (on the Materials of Sergei Prokofiev's Music) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 89–100. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.089-100.

**А. И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных художественных исследований  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
г. Саратов, Россия*

*ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**Социум как парадигма искусства XX века  
(на материале творчества С. С. Прокофьева)**

Согласно традиционным взглядам на сущность музыкального искусства, ему свойствен достаточно скромный потенциал в отображении того, что касается общественных

отношений. На самом деле, социум оказывает всепроникающее воздействие на музыку. Одним из доказательств может послужить наследие С. Прокофьева, который всегда чуждался политики. Предлагаются аналитические этюды трёх произведений Прокофьева, имеющих прямое касательство к летописи «страны Советов». Будучи ведущим представителем «скифства», композитор в соответствующей манере попытался претворить революционные события России 1917 года в кантате «Семеро их» (1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способны вызвать ассоциации с картиной всемирного потопа, великого пришествия. «Кантата к XX-летию Октября» (1937) воссоздаёт целостную панораму развития революционного движения, реконструируя поэтапное движение от зарниц коммунистической идеи на Западе до её воплощения в жизнь в России. Всем строем художественного высказывания Прокофьев явно актуализирует вербальную канву (тексты из политических трудов Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина), проецируя её на реалии середины 1930-х годов, и с захватывающим темпераментом передаёт атмосферу социального противоборства этого времени. В Шестой симфонии Прокофьева (1947) с чрезвычайной рельефностью запечатлено характерное для времён «холодной войны» противостояние двух начал – агрессивно-подавляющего, с одной стороны, и олицетворяющего гуманистические ценности человеческого существования, – с другой.

**Ключевые слова:** социум и музыкальное искусство, отображение в творчестве Прокофьева важных вех жизни России первой половины XX века.

Art has always described and shall describe with its diversified languages everything connected with the world and man in their past, present and future. At the same time, the language of the musical art has usually been assigned a more modest role, in many ways limiting it, first of all, to the emotional and lyrical spheres. In reality, however, the depictive resources in music are no less capacious than those in the other arts – especially, since the former is endowed with an incomparable potential of the broadest summations.

Nonetheless, if one is guided by the traditional views of the essence and potentials of music, then it becomes necessary to admit of its rather modest achievement in the domain of what is exceedingly remote from the seeming lyrical and emotional spheres usually ascribed to it. What is meant here is the so-called social domain – a conception which defines in the broad sense everything

connected with the life of human society and the state of social relations.

And, indeed, music has provided relatively few depictions of the social domain. In the past the most distinctive examples of such depiction may be found in the genre of historical opera, in a number of Handel's oratorios and Beethoven's symphonies. Against this background it is necessary for us to acknowledge the sharply rising significance of the conceptuality of such a type in 20th century music.

It suffices to think of the figure of Dmitri Shostakovich, the creator of a grandiose epopee of what was occurring in the social history not only of the Soviet Union, which was situated on the most extreme cutting edge of global processes, but of the world in general.

In order to illustrate the pervading impact of the social domain on the music of the previous century, let us turn to the heritage

of Sergei Prokofiev as a kind of apagogic proof. The fact of the matter is that this elder contemporary of Shostakovich stayed aloof from politics at all cost, attempting to concentrate wholeheartedly on his own music and to partition himself off from anything which could become an obstacle to a free expression of his artistic will.

Nonetheless, “*it is impossible to live within society and to remain free of society.*” May the truthfulness of this postulate of Lenin be validated by the studies offered below of three of Prokofiev’s works bearing direct connection with the chronicles of “*the country of the Soviets.*” For greater conviction the selection of these compositions has been made in such a way that we would have at our disposal three distinct time periods: the late 1910s, the mid-1930s and the second half of the 1940s.

The music of Sergei Prokofiev presents a phenomenon which is extremely multifaceted and many-sided. One of the hypostases of his early music was connected with a special, to the highest degree unconventional artistic occurrence which has left a mark in the history of early 20th century culture with an entire “array” of definitions.

The basic one of them is “*paganism,*” and this designation appeared, stemming from the musical composition which has become the “Alpha and Omega” of this trend. We are referring here to Igor Stravinsky’s ballet “The Rite of Spring” with its subtitle “Pictures of *Pagan Rus.*”

Paralleling with this term a number of others have been registered in art studies, most frequently used as synonyms: the *barbaristic* (from “barbarity”) and the *Scythian* (from the “Scythians”). It was particularly Prokofiev who was destined to become the chief representative of the third of these tendencies.

The Scythian images, which emerged in a considerable number of his compositions (“Obsession” from *opus 4*, Toccata *opus 11*, Allemande from Ten Pieces *opus 12*, etc.), received their maximal concentration in the ballet “Ala and Lolly,” subsequently revised into a four-movement orchestral composition with the symptomatic title “*Scythian Suite*” (1914).

This type of imagery received an unexpected turn in connection with the revolutionary events in Russia in 1917. Special attention in connection with “revolutionary Scythian qualities” is merited by Prokofiev’s cantata “**Seven, They are Seven**” (1917–1918). The signification of what occurs in it may be fathomed as a grandiose rite of relentless subversion.

From the very beginning an atmosphere of catastrophe and a spirit of pandemic breakup is established. The rampant quality of the orchestra and choral lines, their chaotic stratifications, tremors and plunges of sound masses, the figurative effects of the storming (the vibration of trills and tremolos, the whirl-like passages) create the impression of absolute instability, agitation and chaos, in which there is an effusion of primordial forces bursting forth as if from the depths of the earth. These are extra-personal, universal forces pertaining to the elemental current of moving aggregations. And despite the presence of a coryphaeus (the tenor *solo*), everything is defined by the extra-saturated sound of the large chorus and a quadruple orchestra (with the participation of two bass drums).

In this case the human billow is driven by the ecstasy of rebellious raging expressed in bellicose cries and exclamations. Everything is permeated with the highest intensity founded on the comprehensive role of the tritone and the Locrian mode, on extremely harsh dissonances and on energized sounds. Communication of

ecstatic character is served by a fanciful, yet very effective synthesis of fauvist and expressionist emphasis. Many elements are built on imitation of outcries, on a wailing and bellowing intonation (including the “barbarian” *glissandi*), on various stamping and clattering effects (at the same time, a rather important role is played by the harsh, raucous timbre of the xylophone), and during the culminations, according to Izrail Nestyev’s characterization “the sonority of the chorus and orchestra reaches a state of frenzy” [4, p. 166]. It may be that the composer demonstrates himself as being somewhat naïve in this pressurization of horrors and daunting actions, nonetheless, he achieves his goal. He is successful at recreating the incredible intensity of fury, even a sort of frenzy of a mass force, which in a wild fanaticism crushes under itself all and sundry and flares up itself in an orgy of self-incineration.

Nestyev fairly evaluates the cantata as “one of Prokofiev’s most extremist oeuvres,” adding that “the composer put into this work all the impulsivity of his temperament, flustered by the vibrant atmosphere of the time” [Ibid., p. 167].

The “overtones” of the revolutionary epoch assert themselves during those moments when the motion of the elemental force is recast into rhythms of an organized procession (this happens twice – at rehearsal numbers 10 and 18). The harshly imprinted footfall, exacerbated by a hammered scansion (with the phonetic intensification “*Sem-me-rro ikh*” [there are seven of them]), is accordant with the imagery and instrumentation of Vladimir Mayakovsky’s poems of the same years 1917 and 1918 (“Our March,” “Left March”). But at the same time from the asceticism and self-renunciation of this march-like motion with all distinctiveness there is a protrusion felt of contours of an imperious, suppressive force,

its inexorability, mercilessness, which is reflected in the text: “They are cruel! They do not know any mercy. They will not hear any prayers – they do not have an ear for supplications.”

The expansion of this force is immeasurable in its encroachments. Hence comes the special extension of the scales, the exceptional hyperbolism of the images. The globality of the scope in combination of the half-fantastic color are capable of arousing associations with the picture of the global deluge, the great coming. The ritualistic character of the occurring events becomes invigorated in this association. The sacral and necromantic functions are exposed here to the greatest degree. The composer’s conscious attitude is stated in the work’s subtitle: “*Chaldean Invocation.*”

Many things had been predetermined by Konstantin Balmont’s text, which presents a free deciphering of an Ancient Hebrew inscription. Stemming from this text, the composer brings in a whole set of ritual formulas (especially frequently the watchword “*Zaklyani!*” [“Enchant!”] is sounded, at times with multifold repetitions of one note, as in rehearsal number 32), and the verbal-musical integral whole is perceived as a mystery rite of furious, ecstatic incantations, prophecies and invocations.

The magic of ritualism, the apocalyptic tinge, the fantastic contours, the immersion into the element of the irrationally instinctive – everything speaks of an intuitive understanding of the cataclysms of those years. An additional testimony to this is provided by the cantata’s conclusion (rehearsal number 37): the swift attenuation of the sonority, the unintelligible prosody of male voices, the desolate tremolo in the bass drum, the pedal of the open fifth poised in the muted string instruments in the extreme registers – i.e., the narration seems to expire in the mist of time, dissolving in the unknown.



Nobody has the right to demand from Prokofiev of those years a concrete historical comprehension of the events which took place – the composer responded to them in a way suggested him by his artistic intuition, which motivated him to convey in unreal-symbolic images the affluence of the greatest violent civil unrest, the sensation of a grandiose breakage of the world, the eruption of unprecedented forces, the menacing tread of the “revolutionary Huns.”

The conception of the “*Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution*” appeared in Prokofiev’s mind immediately after his return to the Soviet Union. Having directly encountered the new reality, he conceived of a monumental work which would recreate an integral panorama of the development of the revolutionary movement, reconstructing its phased motion from the inception of the communist idea in the West to its implementation in Russia, including the moment of adoption in 1936 of the socialist constitution of the USSR.

At the same time, he was not satisfied with the well-trodden path of literary scenarios. The composer, who in his operas rejected the traditional verse libretto texts, sought for something adequate in the verbal aspect for his oratorio about the Revolution. Thereby appeared the bold thought of basing the libretto on the texts of the authors considered to be the classics of Marxism-Leninism, to which in the 1930s, besides Marx, Engels and Lenin, the “*leader of the peoples*” was also ranked. And it must be emphasized: the composer chose such fragments which were expounded, as he judged, “*in such a vivid, brilliant and convincing language,*” that all the more so it seemed meaningless to him to transcribe them into a poetic manner.

Prokofiev began to realize what he conceived of with such an unfeigned

enthusiasm, inspired by what was being carried out in his homeland, seen by him after many years of emigration. Having assembled a montage of the documentary-journalistic prose, he gained the approval of the state monitors of Soviet art, having received a commission from the All-Union Radio in 1935, and in the summer of 1937 completed his work on this project, which was incredible in its boldness and originality.

Thereby, the process of creation of the composition spanned the entire period of the first half and the mid-1930s, when, despite the sharp confrontation between various positions, the contours of the life pattern and the governmental system of the “Stalin era” were being formed. The present circumstances defined the essential revised accentuation of the verbal groundwork in its musical realization by actualizing the plot in relation to the concrete events occurring before the composer’s eyes.

Judging by the level of conflict of the figurative-dramaturgical profile in a set of musical compositions, the USSR in the 1930s was characterized by a complex political setting, which became especially tense towards the middle of the decade, when real ideological battles raged in the country. And it turned out that it was possible to convey this even in the format of the so-called government contract, but only by using the language of allusions.

In this sense the “*Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution*” is very exemplary. The line of social drama consistently unfolds here in the beginning in the solely orchestral first, third and fifth movements. In the first two of them (the Introduction with the epigraph “*The specter of communism is walking across Europe*” and Interlude I) the conflicting tension is connected with an opposition of the images of evil and the people’s suffering caused by it.

What was presumed under evil was the monster of capitalism depicted with a poster-like grotesquerie, the pathologically predatory, horrendous veneer of which is conveyed literary through the roar of the low brass guided by the tuba. In this odious aggressive image, upon will, it is also possible to capture the insulation of the inhumane essence of the practice of repressive persecution actively developing in the “country of the Soviets.”

The gradually emerging setting of confrontation is particularly perceptible in the fifth movement (Interlude II), and the invocatory cries sounding here, along with the thundering turmoil already directly presage the burst of fierce battles in the following, sixth movement, which is the most unfolded and dynamic, based on texts of Lenin’s articles and letters from the time of the revolutionary events of October 1917.

Almost two decades prior to that, under the direct impact of what was occurring at that time, the composer imprinted the elemental force of the grandiose breakage of the world in his cantata “Seven. They are Seven.” However, the latter presented a semi-fantastic metaphor, and stylistically this featured a totally different type of music. In this case, indicating the present movement of the “October Cantata” by the word “*Revolution*,” Prokofiev expressly actualizes the verbal groundwork with the entire framework of artistic utterance, projecting it on the realities of the mid-1930s.

This is a veritably “squally” culmination of the composition, and the composer brings in the maximally possible performer resources: two choruses (a professional and an amateur one), a quadruple ensemble within the symphony orchestra, a wind band and an amateur orchestra, as well as an ensemble of accordions (bayans). According to the composer’s conception,

the overall number of musicians was required to amount to five hundred people.

The initial episodes of this work, comprising its prologue, convey the conditions of accumulation of forces and are rendered prevailing in a psychological plan. In the unsteady, half-transparent atmosphere of a cautious lull the dialogue between the wavering (female voices) and the radicals (male voices) is engendered.

The latter insist upon a resolute, immediate coup and, unlike the timid ascertainment of the former (“*a crisis has brewed*”), demand imperatively instantly to overcome “the capitalist monstrosity,” being absolutely certain that “*victory is guaranteed to the insurgency*.” And their determined, willful attitude prevails in the heated debates *pro et contra*.

The subsequent action is unfolded in the guise of a grandiose panorama of battle scenes swiftly succeeding each other. These eventful dynamics is appertained by an abundance of brilliant themes interlocked in a unified stream by montage techniques of film dramaturgy interlocked into a single stream. An overriding intensity of confrontation, its truly fire-breathing bubbling is spurred on by a heated pulsation of stirring rhythms and the “motor” of one-measure *ostinati*.

The atmosphere of street battles is recreated by means of a most virtuosic musical imagery: swift passages, signal quality, at times directly stemming from a raucously sharp tapping of a Morse telegraph (with sounds of minor second intervals), a chain reaction of roll calls of choral groups and direct “footage from nature” (roars of sirens and pictorial effects of firefights with rifles, cracks of machine guns, artillery cannonade).

Aspiring to emphasize the replicable spirit of mass meetings, the composer brings in accordion folk-tunes. The poster-



like pointedness of the imagery is enhanced by the rousing agitation slogans (from the image of the leader of the Bolsheviks with the use of a microphone): “We shall take away all the bread and all the boots from the capitalists. We shall leave them only crusts, we shall clothe them with bast shoes...”

In his music Prokofiev evidently actualizes the depicted events of twenty years before, conveying with a captivating temperament the rampant atmosphere and the ebullience of the ferocious conflicts of the mid-1930s.

In all likelihood, he perceived the party purges, the battle against the “enemies of the people” and the government-run terror taking place in the country as a certain necessity. The composer disengages from evaluations (either positive or negative) and does not penetrate into the underpinning – the most important thing for him in this dramatic fresco was to convey the overall atmosphere of the time with its acuteness and its utmost intension.

With all the signification of the conflicting-dramatic scenes, the chief accent in the cantata is placed not as much on the motives of the struggle, as on the pictures of restful life (among other things, in its scale – six movements out of ten are devoted to this).

In the final count, the determinant idea of the composition turns out to be the overcoming of social contradictions and the “negativity” of the first half of the 1930s, with the setting of the course of equability, stabilization, harmoniousness and optimal tonicity of life manifestations, light and clarity. Thereby, the revolutionary subject matter with the pathos of subversion and destruction customary for it is interpreted in the cantata predominantly in the angle of positive asserting and constructive elements.

Just as the line of the social drama had its culmination in the sixth movement, so

for the given figurative sphere the crucial movement turns out to be the second (“The Philosophers”) – a sort of “pinnacle-source,” since its music is the most expressive, and the essence of what is expressed in it is subsequently projected onto the other movements with the similar directedness.

Against the background of the unhurried (*Andante assai*), albeit tirelessly active repetitive motion (the orchestra and the male chorus in a ceaseless pulsation of eighth note durations chanting the word “*filosofy*” [“philosophers”]) the female voices in broad durations intone an extraordinarily beautiful, spacious and majestic incantation of the famous thesis “Philosophers have merely explained the world in various ways, but the point is that it must be changed” (Karl Marx, “Theses about Ludwig Feuerbach”).

The unfading background rhythm fills the plasticity of the melodic line, and this conjugacy of two mutually complementary textural strata (the measured pace of the upper and the tireless “working motor” of the lower) creates a remarkably saturating sound. Moreover, the impressive capacity of the image is to a great extent also defined by rich modal-harmonic effects of light and shade in a purely Prokofievian style of extended diatonicism (generally: *C–G–F–D-flat–d–A–B-flat–B–C*). This forms the development of the inspired hymn, the assertive spirit of creativeness, bearing in itself calm and confidence.

By varying this image of constructive activity in multiple ways in the following movements, the composer brings into it a stern, serious feeling, a tone of determined inflexibility, which strengthens the significance of declamatory intoning (4th movement, “We go in a tight group...” and 8th movement “Oath”), at other times, basing himself on the feeling of light lyrical epos, accentuating the features of gentle



tranquility and even the sense of achieved affluence (7th movement, “Victory”) and, finally, brings us out to states of overall joyful ascent, coloring it with triumphantly festive laud (9th movement – the instrumental “Symphony” and 10th movement – “Constitution”). In all cases, the spirit conveyed by Lenin’s phrase set to music in the 7th movement, “*We need the measured pace of the iron battalions of the proletariat,*” so concordant with the spirit of the second half of the 1930s, was asserted with all possible force.

An important constituent element of such a mood was that of collectivist solidarity, and Prokofiev asserts this in every possible way, decidedly rejecting the use of solo numbers. The masses of people here present not simply the chief protagonist, but the main one. The guise of this collective hero in the “Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution” is expressed by the mural manner of writing and the broad usage of poster effects of ostentatious-viewable depiction.

Being on a par with such compositions from the mid-1930s as Dmitri Shostakovich’s Fourth Symphony and Aram Khachaturian’s Piano Concerto (both having been composed in 1936), the “Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution” set forward an extremely original variant of the interpretation of the predominating theme of those years: the vital search and overcoming of the sharp contrariety along the path of the final assertion of positive values of real existence.

It remains to add that notwithstanding all the correspondence with the demands of its time, this sonic monument was regarded by the governmental authorities as an experiment doomed to failure; what was deemed inappropriate was the “sacrilegious” treatment of the texts of the “*classics of Marxism-Leninism.*” The composition was

first presented in public only three decades afterwards. Having been performed with great success, it clearly validated Mikhail Bulgakov’s statement “*Manuscripts do not burn.*”

The peaceful days which arrived in the second half of the decade of the 1940s after the long-sought Victory in the Great Patriotic War, as part of World War II, were unexpectedly exacerbated by the various manifestations of an unhealthy social-political environment. The drastically complicated relations between the socialist system being formed then headed by the USSR and the capitalist West led to the so-called “Cold War.”

Moreover, in a number of countries this war had also turned against its own peoples. Let us assume, in the United States of America there began a “witch hunt” and under the guise of the law inactivated there by McCarthy there was a fierce battle raging against dissention. Nonetheless, an especially harsh “tightening of the screws” took place in our country, where in the second half of the 1940 the final wave of Stalin’s terror erupted.

One of the reasons of the rampancy of repressions in the USSR which took place may be seen as follows. During the years of the Great Patriotic War society became consolidated to the greatest degree and marched in a single arrayal under the slogan “*everything for the front, everything for victory.*” From the perspective of practicality of the totalitarian regime, a certain ideal of subservience of the masses to the supreme authorities had been achieved. Naturally, the ruling establishment wished to consolidate this ideal for the ensuing future perspective as well. And in order to keep a tight rein on the people and ensure their submission, they deemed it necessary to apply the levers of intimidation.

The main blow was directed against the intelligentsia, which had still preserved the ability of critical analysis, of various types of doubts and hesitations. Among other things, a campaign against culture was declared. In 1946 and 1948 a number of party edicts came out dealing with the domains of literature and the art of music, where the cream of artistic elite was accused of all the mortal sins.

Whether consciously or intuitively, the occurring developments in society received a certain amount of reflection in art. As for Russian music, this acute problem of the first postwar years was developed with the greatest distinctness in three outstanding compositions: Dmitri Shostakovich's Third String Quartet (1946), Sergei Prokofiev's **Sixth Symphony** (1947) and Reinhold Gliere's ballet "The Bronze Horseman" (1949).

Let us turn to Prokofiev's symphony, since it imprints with the maximal force and wish special salience the struggle between two elements – the aggressive and suppressive, on the one hand, and that which personifies the humanistic values of people's existence, on the other. In each of its three movements this struggle appears in its own manner, but the essence of the conflicting opposition is unified, which makes it possible to provide a summed characterization of such categorically juxtaposed figurative spheres.

The first of them is indubitably negative, according to its parameters, so it becomes possible to speak of its "tendentious" portrayal. That which was partially targeted in the previous Fifth Symphony (1944), and also presented in separate glints in Shostakovich's Ninth Symphony (1945), grows here into a real billow of animosity and aggression.

Such an impression is achieved as the result of the hyperbolism of expressive

means with the revealing of their brutal poster features:

- extremely massive, heavyweight texture;
- dry, abrupt harshly dissonant chord strokes of the orchestral mass;
- rough "hammering in" or menacing "inflating" of the sonorities;
- the harsh atmosphere in terms of the timbre with highlighting of the piercing phonics of high woodwind instruments and bombast of the low brass instruments, the latter frequently simulating veritable bellowing and "roaring."

This forceful charge frequently becomes endowed with the distinctive coloration of military music from the "clattering" rhythms of processions and marches, and even more so in the cases of incursions of battle depictions with the reflective intonations characteristic to them and menacing cries.

In the middle of the second movement the composer quotes an old army song "*Solovey, solovey ptashechka*" ["Nightingale, nightingale bird"] in an almost caricatured way, transforming it into the image of narrow-minded churlishness or army-like vigilantism.

The culminations of the symphony are univocally interpreted as depicting the din and gnash of suppression, which together with the commanding "edictal finger" negates any apprehensions of humaneness whatsoever.

In this guise, being undoubtedly hostile to human beings, repugnant in its depersonalized and distorted features, the monster of militant totalitarianism appears to us. An interfusion of imperial ambitiousness and pompous swaggering becomes distinctly perceptible in its likeness, while the wildish Scythian sound commotion portray features of the "Asian savagery" of eastern despotism.

In the context of such type of inspiration, the lyrical images of the Sixth Symphony are perceived as an element especially desired and precious. The leading antipode to the aggressive hostile mood is the subsidiary theme group of the first movement, the significance of which is emphasized by its reminiscence in the coda of the finale. Behind the despondency of this melodious music we sense the lurking of a wistful soul, showing the concentration of the humane attribute, which is answered by a soft sound-leading and warmth of timbres, frequently incorporating the accentuation of solo lines.

In the melancholy of the subsidiary theme group one can feel the nostalgia for peace and tranquility and in it, to express oneself with Pushkin's line "*one can hear something native.*" What is meant by *native* is something genuinely Russian (in various different sections of the composition this melody reminds of pipe tunes), which naturally associates with the image of the native land and presents that vitally significant element which it is indispensable to preserve in oneself notwithstanding any outward collisions or impediments. The same kind of appetite also permeates the signification of the melodious lyrical epos of the second movement.

A different plane of humanity is offered by the main material of the finale. It has something directly in common with the thematicism in the analogous movement of the previous Fifth Symphony, composed during the end of the war. This is, once again, a festive scherzo depicting young life with its fervor, swift soaring qualities, playing mood and, as it is customary for late Prokofiev, asserted in sprightly "pioneer" tones. However, this time this restless run of "vivacious life" either strives to rush by on the side from the vigilant diktat from above, or it is compelled to struggle through the "wire roadblocks" set by the latter.

A strange ambivalence to the overall sound is provided by the textural background with reverberations of battle imagery constantly reminding of itself, with their rough clanking of "hooting" texture and with intoning brass instruments one-dimensional to the state of dullness (their laryngeal, strident timbres contrast harshly to the string instruments which contain the main thematicism). One can assume in this instance that the optimism asserted here was compelled to exist in the besiegement of the environment of surveillance and imperious hollo.

This was a particular "subtext," while, at the same time, the finale's coda already dots all the i's with the "text." The theme of the first movement's subsidiary theme group returns for a short period of time in a hazy elegiac mist. This is followed by a psychologically disquieting affluence of longing, restless anticipation and, finally, a truly deafening structural erosion on the endpoint of augmented sound. Thus is confirmed, impressively in its own manner, the indisputable domination of the suppressive force of the military fist personifying the heavy pressure of the governmental system of a command administrative structure.

It may be stated that to a certain extent the Sixth Symphony, as a dramatic epos about Russia and its troubled, hard times (not accidental is the condense, gloomy color of the key of E-flat minor), was created by Sergei Prokofiev predominantly from the position of the predominant antihuman powers, so to a certain degree he demonstrated himself as an adept of the official course of the state power.

Of course, it is not possible by any state apparatus to comprehend such elements in the content of non-programmatic instrumental music, and in 1948, which would be the year following the creation



of this composition, the regime would deal a rigorous blow to one who had seemed to be a “loyal” composer, one which sharply decreased the duration of his life on this earth.

It seemed to be ironic that the composer died on the same day as Joseph Stalin did. This was, indeed, a case of bitter irony, since the Stalin regime had wrought such a considerable amount of misfortune and grief on the composer. His final misfortune was connected particularly to his decease – during the days of “*great nationwide mourning*” for the dictator, hardly anybody was concerned with the funeral of the

outstanding composer occurring at the same time.

Alfred Schnittke made the attempt of recreating the timeline of Prokofiev’s burial: “Along an almost entirely empty street parallel to the bustling stream of the tragic-hysterical masses who mourned the death of Stalin, a small group of people was moving in the opposite direction, carrying on their shoulders the coffin of the greatest Russian composer of that time” [1, p. 32].

Among those few were composers Dmitri Shostakovich, Andrei Volkonsky, Karen Khachaturian, Alexei Nikolayev, Vladimir Rubin and Edison Denisov.

## REFERENCES

1. Demchenko A. I. Sergey Prokofiev: vozvrashchenie v Bol'sheviziyu [Sergei Prokofiev: A Return to Bolshevization]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2016. No. 5, pp. 28–35.
2. Demchenko A. I. The Scythian Neophyte of the Early 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 33–41. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
3. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva* [Prokofiev’s Theater]. Moscow: Kompozitor, 2012. 376 p.
4. Nest'ev I. V. *Zhizn' Prokof'eva* [The Life of Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 664 p.
5. Prokof'ev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 528 p.
6. *Prokof'ev o Prokof'eva* [Prokofiev on Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 288 p.
7. Safonova T. V. Avtorskoe nachalo i sotsial'nyy kontekst v tvorchestve Sergeya Prokof'eva [The Authorial Element and the Social Context in the Musical Legacy of Sergei Prokofiev]. *Alfred Shnitke: khudozhnik i epokha* [Alfred Schnittke: The Artist and the Epoch]. Saratov, 2010, pp. 103–112.
8. Tarakanov M. E. *Stil' simfoniya Prokof'eva* [The Style of Prokofiev’s Symphonies]. Moscow: Muzyka, 1968. 432 p.
9. Elliot D. *New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937*. London, 1986. 280 p.
10. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935*. Yale University Press, 2003. 390 p.
11. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
12. Harlow R. *Selected Letters of Sergei Prokofiev*. University Press of New England, 1998. 348 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

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Демченко А. И. Сергей Прокофьев: возвращение в Большевизию // Музыка и время. 2016. № 5. С. 28–35.
2. Демченко А. И. Скиф-неофит начала XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 33–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
3. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с.
4. Нестьев И. В. Жизнь Прокофьева. М.: Сов.композитор, 1973. 664 с.
5. Прокофьев С. С. Автобиография. М.: Классика-XXI, 2007. 528 с.
6. Прокофьев о Прокофьеве. М.: Советский композитор, 1991. 288 с.
7. Сафонова Т. В. Авторское начало и социальный контекст в творчестве Сергея Прокофьева // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010. С.103–112.
8. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. М.: Музыка, 1968. 432 с.
9. Elliot D. New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937. London, 1986. 280 p.
10. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
11. Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
12. Harlow R. Selected Letters of Sergei Prokofiev. University Press of New England, 1998. 348 p.

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



**OLEKSANDR O. PEREPELYTSIA***Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy  
Odessa, Ukraine**ORCID: 0000-0001-5206-205X, o.perepl@gmail.com*

## **“Scenary Development of Musical Material” as a Method of Composition and Instruction Created by Ukrainian Composer Karmella Tsepkolenko**

The article is devoted to the artistic method of Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko bearing the title of “scenary development of musical material.” “Scenary development” (Tsepkolenko’s original system) directs the composer’s imagination with the help of various kinds of artistic stimulations following a previously contemplated, concise, step-wise scenario and provides a foundation on which the substantial events of a short piece, a symphony or a concerto are unfolded. On the basis of analysis of Karmella Tsepkolenko’s compositions a model of the “scenary development of musical material” is demonstrated and the paths of its influence on a musical composition’s form and structure are researched. In addition, the forms (the idea-based, the narrative and the literary) comprising scenary development are examined in their hierarchical expressiveness. The article demonstrates that the use of principles of “scenary development” in a musical composition directs the composer towards the creation of new aesthetical models, activates the composer’s subconscious structures towards the creation of semantic complexes which are original in their form and structure and fills the musical composition with complex dialogic connections and play energy. Definition is given to the rising role of “scenary development of musical material” as a means of creation of new contexts, forms, styles, musical language, notation and new sound systems.

**Keywords:** method of composition, scenary development, scenario.

*For citation / Для цитирования:* Perepeplytsia Oleksandr O. “Scenary Development of Musical Material” as a Method of Composition and Instruction Created by Ukrainian Composer Karmella Tsepkolenko // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 101–109.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.101-109.

**А. А. ПЕРЕПЕЛИЦА***Одесская национальная музыкальная академии имени А. В. Неждановой  
г. Одесса, Украина**ORCID: 0000-0001-5206-205X, o.perepl@gmail.com*

## **«Сценарная разработка музыкального материала» как метод сочинения и обучения украинского композитора Кармеллы Цепколенко**

Статья посвящена творческому методу украинского композитора Кармеллы Цепколенко, имеющему название «Сценарная разработка музыкального материала». «Сценарная разработка» (ноу-хау К. Цепколенко) направляет воображение творца при помощи различного

рода художественных стимуляций по заранее обдуманному, чёткому пошаговому сценарию и становится основой, на которой разворачиваются содержательные события пьесы, симфонии или концерта. На основании анализа произведений К. Цепколенко демонстрируется модель «сценарной разработки музыкального материала», исследуются пути её влияния на структуру и форму произведения. Также рассматриваются, в иерархической выраженности, формы (идейная, фабульная и литературная), составляющие сценарную разработку. Показано, что использование принципов «сценарной разработки» в сочинении музыки направляет творца к созданию новых эстетических моделей, активизирует подсознательные структуры композитора на создание оригинальных по форме и содержанию смысловых комплексов, наполняет произведение сложными диалогическими связями и игровой энергетикой. Определена возрастающая роль «сценарной разработки музыкального материала» как способа создания новых контекстов, форм, стилей, музыкального языка, нотации и новых звуковых систем.

**Ключевые слова:** метод композиции, сценарная разработка, сценарий.

Contemporary music, having rejected in its foundation the song form of development, which predominated for thousands of years in people's consciousness and stereotypes, has signified the birth of a new musical-aesthetical paradigm based on other principles and forms of development. The birth of a new era occurs, as it always happens, in a complex and painful way. Composers search for new aesthetical models, create theories, invent new forms of notation, etc. not because they want to impress the public with any of their discoveries, but because they have already entered a new era in which the typified forms, customary stereotypes, square qualities, song forms or melodies do not exist. Music has acquired multi-strata and multi-parameter attributes and each composer aspires to create not a type, but an individual project of a musical work [9, p. 14]. In the present-day world some composers do not merely write separate musical works, but also create megastructures – contemporary music festivals, where for material they use works by other composers, placing them according to the laws of the present-day conception of form-generation and contemporary

world perception. One such musician who expands the boundaries of her musical creativity is Ukrainian composer Karmella Tsepkoленко.

In Tsepkoленко's opinion "a composer is not merely a creator of notes, but somebody who transforms the energy of nature into artistic symbols and fixates them onto music paper. The energy itself, as well as the possibility of decoding it change with time, which is what leads to the creation of new forms, styles and meanings. The symbols reflected on paper, in their turn require the deciphering of the performer, as well as the listener, and only after that music appears. In this sense a composer resembles to a greater degree a theurgist, who perceives what others do not fathom, who gives people what they are in need of. The ability to manipulate this energy unperceivable to others is what constitutes the main particularity of musical creativity" [8].

It must be noted that world renown was granted to Karmella Tsepkoленко, first of all, as the founder and the irreplaceable artistic director of the international contemporary art festival "Two Days and Two Nights of New Music" [3]. And here a great role in the emergence and formation

of the structure of the festival itself has been played by the scholarly elaboration under the title of “scenary development of the musical material.” This is what the composer herself states in this regard: “Once in my dissertation I elaborated a scholarly conception, called the ‘scenary development of musical material,’ the essence of which lies in the fact that in each work the composer presents himself or herself simultaneously as a composer, a producer and a scenarist, determining the creation of the music with a step-wise scenario. I apply this form-generating principle each time I organize a festival. Here I present myself in the triple unity of composer, scenarist and producer, creating an art work of global macroform. I combine together various musical works by contemporary composers as structural elements of a particular four-part form: the first day, the first night, the second day, the second night – and the program of the festival builds itself as a single scenario united by a through idea of development” [4].

The “scenary development of musical material” has become the foundation on which Karmella Tsepkenko has drawn upon in her own compositional work, as well as in her pedagogical work with pupils. Let us examine the chief positions of this “program” of artistic evolution. It must be noted that the method of “scenary development” or “scenary planning” has resurfaced from the domain of art to other spheres. This is what Mats Lindgren and Hans Bandhold observe: “The scenario is a well thought-out answer to the question: ‘what would happen if...?’” [5, p. 4–5]. The human brain always generates scenarios of the near future. It runs ahead and processes information of what is to come ahead... Writing scenarios is not only an instrument of planning. It also presents an effective means for learning. The habit of thinking in scenarios helps us understand the logic

of development of events, to disclose the moving forces, the key factors, the key figures and our own capability of making any kind of impact. Scenary planning consists of planning the future in an epoch when traditional strategic planning has become outdated” [Ibid.].

Initially the system of “scenary development of musical material” has been elaborated as an individual method for instructing pupils in a composition class [10]. The very term “scenario” emphasizes the circumstance that it is not a most general diffuse idea which is used as a program, but a step-by-step program of action thought out in a greater or lesser degree of concreteness, extended equally to the music, which is what determines the structure of the musical composition, its form-generating principles, its zones of emotional saturation, etc. According to the degree of its circumstantiation “scenary development” can be divided into three types, which, however, may also simultaneously appear in one musical composition. They are the idea-based, the narrative and literary components. However, it must be noted that any one type of scenary development is sufficient enough to generate a new musical form of a musical composition. The method of “scenary development” itself is sufficiently structured and allows the composer to create, and the performer to recreate the musical work’s primary emotional-figurative framework. The “scenario” reflects the architectonics of the motion of feelings and relies on synthetic varieties of art for the formation of a broad associative set.

The peculiarity of contemporary music is that composers living in the present age cannot use the advantages of any one single compositional technique when the structure of the musical works remains for the most part immobile. At present each new composition requires its own technique, a



concrete formal conception inherent only to it, an individual form, etc.

Music is a part and a reflection of life – not a simple, ordinary, “real” life, but those “mysterious” worlds which are revealed only to the subconscious. In order to pronounce a new “emotional-cosmic” utterance the composer bears the responsibility defeat “the dragon of musical technique.” Any newly created art work summates and produces a new subconscious emotional experience and also requires a new emotional structure and musical form. The composer seems to connect two worlds in his or her music – the surrounding world and his or her inner one, thereby realizing substantial and existential conflicts. [2].

Here the composer is provided aid by special methods capable of unifying both consciousness and the subconscious. For Tsepikolenko such method provides a sort of “scenario,” always intrinsic to each musical composition at the time of its creation. It is important that this “scenario” denotes not only the “content,” but the very musical parameters of the work (the material, technique, form and instrumentation). Actually this is, first of all, a peculiar program of the creative compositional process, which becomes unfolded by means of the composer’s dialogue or playing both with his or her program-scenario and with the utilized musical material. At the same time, the parameters of performance are also programmed – the inner (psychological) interpretation of the musical composition by future performers and listeners, as well as the external plan of the composition’s “theatrical production” (i.e., performance), significant even if we are dealing with a solo instrumental work.

Let us examine in the order of hierarchical distinct manifestation all the forms comprising scenery development.

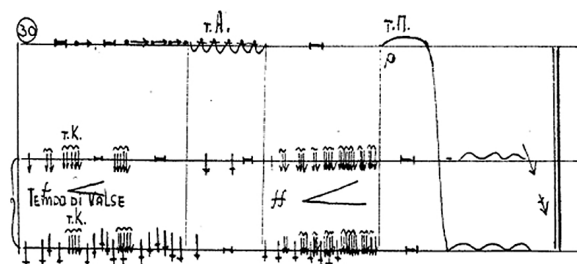
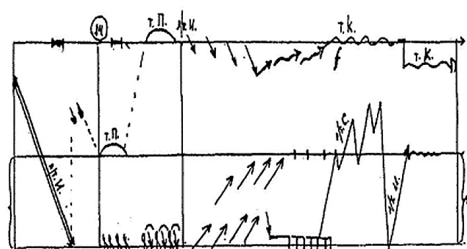
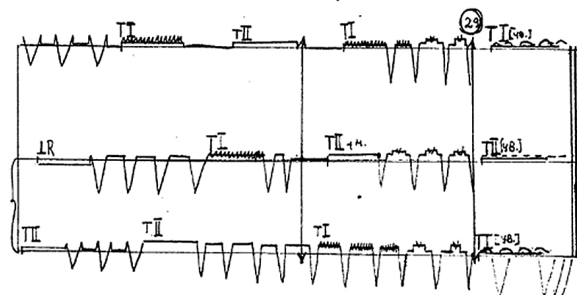
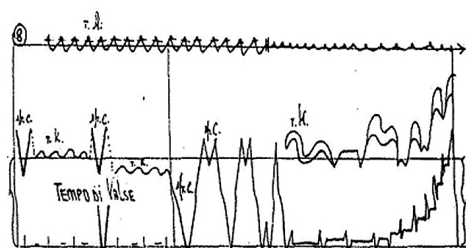
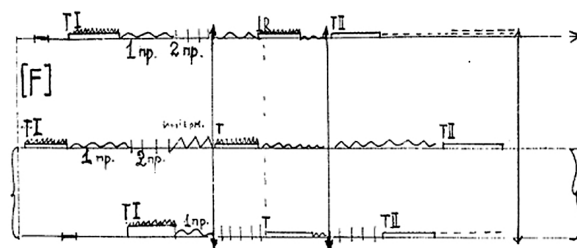
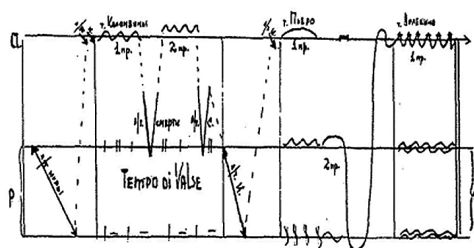
They are: the idea-based, narrative and literary elaborations.

The idea-based type of scenery development emerges prior to writing the music and consists in describing the range of ideas and thoughts of the artistic-organizational variety. They “set into action” the composer’s imagination, inducing him or her towards an emotional and artistic search, i.e. stimulate his or her inner world. The idea-based type of development is the most general type of scenery development in the sense that none of the stipulated or described ideas bears a dramaturgical or concrete-literary character, but demonstrates itself as an impulse-image, image-cause, etc. The idea-based type of scenery development may possess sufficiently many functions. Similar to the two other forms of development, it becomes, first of all, the determinant, the cause for the future compositional work; moreover, of such a work which would not have appeared in the composer’s plans and would hardly have emerged there, had it not been for such a “scenario” impulse.

An example of an idea-based type of scenery development may be served by Karmella Tsepikolenko’s quartet “On the Glorification of the Four Elements” (the quartet received an Honorary Diploma at the international composers’ competition in Dresden in 1983).

Here the idea of the “four-sided character” of several levels (the number of the participants of the quartet, the possible number of the movements, the number of the strings of the bowed string instruments, etc.) prompted the direction of the search in the other non-musical “dimensions.” They may have denoted the continents, the seasons, the classical types of temperaments and even geometric figures, but the composer chose to denote the four elements: fire, air, water and earth. And this became the basis of the conception.

### Theatrical Sonata (scheme of “scenary development”):



The narrative scenery development of instrumental music presents a replicated idea of hidden dramatic action with the inner roles and lines of behavior. An example of narrative development may be Tsepikolenko's "Theatrical Sonata" for clarinet and piano. Here the creator of the music also presented herself as a scenarist.

The basis for the narrative development was served by Alexander Blok's play "Balaganchik" ["The Little Travelling Show"]. It was on the foundation of this play that the composition's narrative development has been created. The scenes of the relationships and dialogues between Pierrot, Harlequin and Columbine have been actualized and stipulated in advance. Herein lies its meaning.

It is essential that the idea-based and narrative developments do not remain immutable during the course of the entire created musical composition. Specifically the freedom and suppleness of the "scenario" in relation to the created music and its organic acceptance are manifested in the fact that the scenario becomes "penetrated" by the musical material, and the material itself begins to impact the idea-based and narrative scenarios.

Another, more complex and definite type of scenery development is the literary type. As a rule, it is based on the idea-based and the narrative foundations. Let us cite as an example Tsepikolenko's suite "The History of the Puritan Flute" (the literary development was carried out by Vladimir Razhnikov).

“The idea of this composition consists in the following. The wooden flute was in wide use as recently as 30–40 years ago. It was the manifestation of its history as a musical instrument and as a voice “of a world orchestra of sounds, timbres, colors and characters.” The wooden flute’s timbre, unassertive, gentle, soft and weak, is predisposed to images of pastoral music, among others. It seems to have been created for artless, unpretentious themes, in which the flute personifies the female element and is distinct for modesty and diffidence – a certain ‘puritan’ character (in the sense of being pure, chaste and innocent). The metal flute, which has replaced the wooden type, is rather different from its predecessor, first of all, in its main characteristic feature – its timbre. Here the instrument’s voice, character and force are changed. The basic new quality of the timbre of the metal flute is in its unvarnished sensuality, which is absolutely not intrinsic to the character of the wooden flute. It is particularly the change of the voice and the character impels us towards a certain detailed elaboration of the idea of the ‘Puritan flute,’ and we enter the narrative domain. The unelaborate sad story is formed of the flute, which is identified in implication with some kind of female image,” the composer states (cit. from: [7, p. 217]).

Such a narrative part could have already presumed some kind of literary formalization; this impacted, first of all, the titles of the movements: 1. The Cornflower Road; 2. The Sunbeam; 3. The New Moon; 4. The Theater of Stones – The Tired City; 5. The Devoted Pastoral. Second, poetic epigraphs have been added to each of the movements.

Let us now examine the procedure of “scenary development” upon instruction of pupils. With the effect of scenary development the instructor acquires the

ability to come into close productive contact with the pupils already on the level of the creation and the discussion of the conception of the future composition. During the course of the creation of the step-by-step scenario between the pedagogue and the pupil there appears a genuine dialogic means of communication, which is the solely acceptable means of communication in artistic activities. This artistic unity is preserved during the course of the creation of the entire musical composition, since their activities are determined by a single conception – the “scenario.” This same attitude makes it possible for the instructor to interfere immediately, if the pupil groundlessly swerves from the conception or, on the other hand, to encourage the pupil, if the logic of musical development requires a certain amount of change of the initial conception.

Let us now examine the other components of the methodology unified by the principle of “scenary development.” In order to provide for the pupil’s beneficial activities in the “context” of an artistic milieu artistic stimuli are applied during the lessons (works of poetry or the visual arts unified by a common mood). This makes it possible to enter into subject vs. subject relations with various works of art (both musical and nonmusical) in both the process of artistic perception and that of composition of music. the artistic stimuli are usually provided by works of poetry, the visual arts, music, theater, personal experiences, etc. [6].

In the present-day era, when there is an intensive search for new forms and ideas occurring, the mutual influence between the arts takes places very intensively. As researchers note [1], any type of art which develops especially actively and effectively at the present stage of maturation of artistic culture begins to make an impact on the



other arts, subordinating them to its form-generating principles.

Another important component of the method of instruction stipulated by scenary development is provided by the mutual relations between the pupil and the instructor. The process of teaching may be perceived as communication between those who possess knowledge and a certain experience with those who acquire and master them, and both the content of the instruction and the quality of education depend on such interactions. Artistic activities correspond most effectively with personal means of communication, when collaborative, equitable relations are formed between the teacher and the student. The practical realization of one such form of communication is realized in the methodology by means of the principle of scenary development.

Karmella Tsepkenko holds the views that the development of the language, intonational sphere, musical form, etc. have been carried out on the basis of a certain emotional-content implication which may be called, rephrasing Boris Asafiev, as “the emotional dictionary of the epoch.” To a certain degree, the aforementioned

music theorist outlined the boundaries of the development of language, intonation, musical forms, etc. It may be asserted that when writing a new musical work the composer complements and enriches the existent musical language. Thereby, musical language transforms from an invariably stable sphere into an invariably unstable sphere, fluctuating, depending on the various artistic contexts of the musical composition [11, p. 122].

In order to stimulate her pupils' imaginations, Tsepkenko systematizes the various artistic stimuli according to their adherence to various complexes of moods.

The stimuli are brought into the learning process with a double aim. On the one hand, they serve the task of disclosing the circle of preferences and the expansion of the pupils' emotional fields, while on the other hand – the opportunity of making use of the idea of one of the stimuli as the main link for the future composition.

To summate, let us note that the principle of “scenary development” may be applied not only to composing a musical work or other, and not only to instructing pupils, but also to creating large-scale hyper-structures, such as contemporary music festivals.

## REFERENCES

1. Bigus N. V., Tsal' N. N., Bigus A. N. Formirovanie khudozhestvenno-obraznogo myshleniya uchashchikhsya na osnove sinteza iskusstv [The Formation of Students' Artistic and Figurative Thinking Based on the Synthesis of Arts]. *Nauka i shkola* [Scholarship and School]. 2015. No. 6, pp. 155–163.
2. Verbitskaya G. Ya. Gnoseologiya katarsisa [The Gnoseology of Catharsis]. *IKONI/ICONI*. 2019. No. 1, pp. 10–19. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.010-019.
3. *Dva dni y dvi nochi novoï muziki: mizhnarodniy festival' suchasnogo mistetstva 1995–2019: al'bom-kniga, prisvyachena 25-richnitsi festivalyu* [Two Days and Two Nights of New Music: 1995–2019 International Contemporary Art Festival: An Album-book Dedicated to the 25th Anniversary of the Festival]. Project director and author of Karmella Tsepkenko's festival programs; Editor and editor-in-chief Oleksandr Perepelytsia. Odessa: New Music Association, 2018. 504 p. (In Ukrainian)

4. Korotkova S. «V Ukraine est' potentsial dlya sozdaniya innovatsionnykh proektov»: interv'yu s Karmelloy Tsepkoenko [“Ukraine Has the Potential to Create Innovative Projects”: Interview with Karmella Tsepkoenko]. *Den'* [Day]. 2018. April 20.
5. Lindgren M., Bandkhol'd Kh. *Sisenarnoe planirovanie: svyaz' mezhdru budushchim i strategiy* [Scenario Planning: The Relationship between the Future and Strategy]. Moscow: Olimp – Biznes, 2009. 256 p.
6. Lopatkova I. V. *Prakticheskaya psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva* [The Practical Psychology of Art]. Moscow: Moscow State Pedagogical University, 2018. 356 p.
7. Lunina A. *Kompozitor v zerkale sovremennosti* [The Composer in the Mirror of Our Time]. In 2 Vol. Vol. 2. Kiev: Dukh i Litera, 2015. 472 p.
8. Oleynik L. «My vse ravno pobedim...»: interv'yu s Karmelloy Tsepkoenko [“We will Win Anyway ...”: Interview with Karmella Tsepkoenko]. *Den'* [Day]. 2015. March 13.
9. Perepelytsia M. Yu. *Teatral'nost' kak forma razvitiya dramaturgii fortepiannykh kontsertov Karmelly Tsepkoenko* [Theatricality as a Form of Development of the Dramaturgy of the Piano Concertos by Karmella Tsepkoenko]. *Naukovi zapiski Ternopil's'kogo natsional'nogo pedagogichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya: Mistetstvoznnavstvo* [Scholarly Notes of the Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art Studies]. Ed. O. S. Smolyuk. Ternopil, 2015. No. 1, Issue 33, pp. 9–19.
10. Tsepkoenko K. *Formuvannya osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsyipy metodyky navchannya v klasi kompozytsiyi): navchal'no-metodychnyy posibnyk* [Formation of the Student-Composer Personality (Basic Principles of Teaching Methods in the Composition Class): Textbook]. Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy. Odessa: Druk, 2008. 118 p. (In Ukrainian)
11. Perepelytsia Oleksandr O. Performance Gesture as a Theatrical Reflection of New Contexts of Genre and Style in Contemporary Piano Music. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 116–124. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.116-124.

*About the author:*

**Oleksandr O. Perepelytsia**, Ph.D. (Arts), Acting Associate Professor at the Department of Opera Training, Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy (65023, Odessa, Ukraine), **ORCID: 0000-0001-5206-205X**, o.perepl@gmail.com

ЛИТЕРАТУРА

1. Бигус Н. В., Цаль Н. Н., Бигус А. Н. Формирование художественно-образного мышления учащихся на основе синтеза искусств // Наука и школа. 2015. № 6. С. 155–163.
2. Вербицкая Г. Я. Гносеология катарсиса // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 10–19. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.010-019.
3. Два дні й дві ночі нової музики: міжнародний фестиваль сучасного мистецтва 1995–2019: альбом-книга, присвячена 25-річчю фестивалю / керівник проекту та автор програм фестивалю Кармелла Цепколенко; упорядник та головний редактор Олександр Перепелиця. Одеса: Асоціація Нова музика, 2018. 504 с.
4. Короткова С. «В Украине есть потенциал для создания инновационных проектов»: интервью с Кармеллой Цепколенко // День. 2018. 20 апреля.



5. Линдгрэн М., Бандхольд Х. Сценарное планирование: связь между будущим и стратегией. М.: Олимп – Бизнес, 2009. 256 с.
6. Лопаткова И. В. Практическая психология художественного творчества. М.: МПГУ, 2018. 356 с.
7. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2 т. Т. 2. Киев: Дух і Літера, 2015. 472 с.
8. Олейник Л. «Мы все равно победим...»: интервью с Кармеллой Цепколенко // День. 2015. 13 марта.
9. Перепелица М. Ю. Театральность как форма развития драматургии фортепианных концертов Кармеллы Цепколенко // Наукові записки Теннопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смолюка. Тернопіль, 2015. № 1, вип. 33. С. 9–19.
10. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі композиції): навчально- методичний посібник / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. 118 с.
11. Perepelytsia Oleksandr O. Performance Gesture as a Theatrical Reflection of New Contexts of Genre and Style in Contemporary Piano Music // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 116–124. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.116-124.

*Об авторе:*

**Перепелица Александр Александрович**, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры оперной подготовки, Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой (65023, г. Одесса, Украина),  
**ORCID: 0000-0001-5206-205X**, o.perepl@gmail.com



**FIDEL RODRÍGUEZ LEGENDRE, GEMMA RUIZ VARELA***Francisco de Vitoria University, Madrid, Spain**ORCID: 0000-0002-8329-3712, f.rodriguez.prof@ufv.es**ORCID: 0000-0002-9957-8050, g.ruiz@ufv.es***Music and Creativity as Educational Strategies  
for Sociability. Group Dynamics  
with Students Pursuing Educational Degrees  
from the Francisco de Vitoria University in Madrid**

This research work deals with making use of resources related to musical instruction in order to generate strategies for achieving the following objectives: 1) establishing group interaction where cooperative relationships are defined and the roles and forms of leadership are distributed under the logic of group dynamics; 2) stimulating creativity related to musical improvisation based on producing simple sound and rhythmic structures; 3) achieving a state when students are capable of acquiring a musical experience, regardless of whether they have any academic training in conservatories or music schools. In order to achieve these objectives, we have applied such musical resources as percussion instruments (triangles, metallophones, tambourines, Chinese boxes, tom-toms...), proposed unconventional forms of musical notation and resorted to the use of percussion instruments from the Afro-Caribbean region (bongos, congas and timbales) as means for improvisation. In the latter instance, the aim is to generate group dynamics by use of resources linked to the art of sound. Stemming from a group vision of university education, the experience of a methodology centred on music is proposed as a means of provoking and arousing the dynamics of sociability, which is necessary for achieving integral formation for students.

Keywords: innovation; dialogical practices; methodology of teaching.

*For citation / Для цитирования:* Ruiz Varela G., Rodríguez Legendre F. Music and Creativity as Educational Strategies for Sociability. Group Dynamics with Students Pursuing Educational Degrees from the Francisco de Vitoria University in Madrid // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 110–121. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.110-121.

**ФИДЕЛЬ РОДРИГЕС ЛЕГЕНДРЕ****ГЕММА РУИС ВАРЕЛА***Университет Франсиско де Витория, г. Мадрид, Испания**ORCID: 0000-0002-8329-3712, f.rodriguez.prof@ufv.es**ORCID: 0000-0002-9957-8050, g.ruiz@ufv.es***Музыка и творчество как образовательные стратегии  
развития коммуникабельности. Активные групповые занятия  
со студентами педагогической специализации Университета  
Франсиско де Витория, Мадрид**

В данной публикации показано использование ресурсов, связанных с обучением музыке, для выработки стратегий, направленных на достижение следующих целей: 1) установить



взаимодействие в группе, определяя отношения сотрудничества, распределение ролей и форм лидерства в соответствии с логикой динамики группы; 2) стимулировать творчество или музыкальную импровизацию, основанную на работе с простыми ладовыми и ритмическими структурами; 3) добиться, чтобы студенты могли приблизиться к музыкальному опыту, независимо от того, имеют ли они какое-либо академическое образование в консерваториях или музыкальных школах. Для достижения этих целей использованы музыкальные ресурсы в виде ударных инструментов (треугольники, металлофоны, бубны, китайские шкатулки, барабаны...), предлагаются формы нотной записи (нетрадиционные), подключаются афро-карибские ударные инструменты (бонги, конги и тимбалес) для импровизации. В последнем случае задача состоит в том, чтобы создать активную группу, опираясь на ресурсы, имеющиеся в искусстве звуков. На групповых занятиях в университете опыт методики музыкальной педагогики видится как способ усиления динамики коммуникаций, необходимой для достижения целостного образования студентов.

Ключевые слова: инновации, практика диалога, методика обучения.

## INTRODUCTION

In recent years there has been a significant advancement in musical education, due, among other factors, to contributions from other spheres of knowledge which surpass musical pedagogy. At the same time, music has also been used as a resource for establishing certain strategies linked to social psychology, microsociology and group dynamics, taking the analysis of social interactions as a basis for work. In this sense, it is important to point out that the various musical ensembles engaged in musical performance are, in reality, micro-groups composed of performers: vocalists and instrumentalists who are required to carry out coordinated forms of social interaction while interpreting music.

In fact, instrumental performance requires from the musicians the implementation of a form of communication which, despite its non-verbal nature, is necessarily required to incorporate agreements, dialogues, and forms of coordination in order to guarantee an effective configuration of musical structure and a continuous flow of elements of sound, which must be deciphered both by members of the group itself and by recipients

of the musical experience in their various modalities and means of dissemination.

Taking the previous elements as a basis, it is important to clarify that interpretation of music, understood by us as a form of social interaction, operates both for the field of academic music, as for popular music. In the first case, we refer to the instrumentalist who achieves his training in conservatories and music schools, bearing in mind the acquisition of a technical level for performance on his instrument and the ability to read the conventional forms of notation, where his interpretation is based on the use of the pentagram, in addition to possible additional coaching, in some cases, of a choral or orchestral director. In the case of popular music, we speak of a non-regulated formation of a musician, achieved in a self-taught way, with the inherent ability to integrate with other musicians, which, on many occasions, incorporates the practice of improvisation.

In this sense, based on the aforementioned considerations, we have within the groups where musical coordination operates a microcosm of social interaction in which musicians operate as processing units within the framework of a system in motion, whose purpose is to direct the communication of



musical information of aesthetic, sensory and emotional varieties, one which must be decoded by the public. And it is from this conception of musical micro-groups that we propose the possibility of generating strategies of sociability, the latter being understood as one of the basic types of social interaction.

### **MUSICAL PRACTICE AS A FORM OF SOCIAL INTERACTION. REVIEW OF STUDIES**

The theoretical basis of the present approach is based on the latest research in the field of cognitive neuroscience, whose objective has been focused on the study of cognition processes for brain organization. At this point it is important to point out that studies of neuro-cerebral functioning have been carried out with individual people in an isolated manner, without taking into account any of their possible interactions with other subjects. However, beginning from the experimental rigor, studies have been carried out as a point of departure from the neuro-cerebral functioning of an individual taking into account his social interactions with other individuals: in other words, it begins from the experiences associated with social interactions for the study of the neuro-cerebral processes of man.

One of the most effective proposals for the study of neuro-cognitive processes based on social interactions has been the one proposed by the researcher D'Ausilio, who has raised the possibility of carrying out ecological tests of cognition and brain functions using musical groups playing instruments in real time as study samples, at the same time as significant measurements are being made. The fundamental principle here is that different forms of musical interaction in which music is a participant are characterized by non-verbal forms of communication, which allow

the establishment of specific parameter measurements [2, pp. 111–112].

Based on the above assessments, we understand that musical groups can be comprehended as social interaction groups in which individuals are defined as integrated processing units within the social-musical group (a complex system) performing joint actions with common objectives on emotional, creative, aesthetic and technical levels. But the substantive point is that there is an exchange of information taking place which may operate at a sensory level with non-verbal forms of expression; These non-verbal forms of expression are associated with body motions and facial gestures: head motions, body motion, body expressivity, etc. [10, p. 1]. For the aforementioned reasons, the study of social interactions through social-musical groups has begun to take priority over the study of sensory and motor communication. This circumstance has led to the elaboration of a taxonomy of socio-musical interactions on a group level.

For this present research, we shall apply the taxonomic approach of interactions elaborated by D'Ausilio, Novembre, Fadiga and Keller [2] in which experimental designs are established for the study of musical interactions, which are measured in two dimensions: experimental control and ecological interaction. The level of experimental control is associated with the use of technological devices which can record the sounds created by the musician and which can generate a virtual musical accompaniment through the use of in-form programs. The level of ecological interaction is associated with the influence of other musicians able to establish social-musical groups, of which there must be no less than two in number. Starting from these two axes of organization, D'Ausilio establishes 5 levels: (A) labelled as the "recording," where the individual interacts with a computer



program recording the created sounds; (B) labelled as the “virtual companion,” consisting particularly of “a virtual partner” controlled by a computer and to which the individual responds and follows musically; (C) labelled as the “duo,” consisting of interaction between two individuals; (D) labelled as the “mixed group,” consisting of more than two individuals who can participate in mixed ensembles, including the format of the orchestra; (E) labelled as “live music,” where the group also interacts with the listeners who comprise the live audience.

These different taxonomic levels make it possible for different quantities of response to be obtained in the processes of social interaction, a circumstance which will depend, in the first place, on the levels of manipulation of the forms of ecological interaction and experimental control. On this aspect, D'Ausilio explains the different levels of control between both levels in the following terms:

“This continuum allows hypotheses to be tested through systematic manipulations of musical interaction that are parametrically graded in terms of the degree of ecological naturalness and experimental control. As ecological validity increases, the directionality of the interaction becomes more complex: from unidirectional, to bidirectional or multidirectional, involving a computer, other musicians, and also an audience. Increasing ecological validity offers the possibility to explore natural and unconstrained interaction, but it is also associated with higher uncertainty concerning the actions of others, which implies decreasing experimental control (Box 1). The taxonomy we propose may be used to guide the process of testing whether findings from tightly controlled contexts generalize to progressively richer ecological settings” [2, p. 113].

It is important to point out that there have been precedents regarding studies of collective musical practices under

theoretical conceptions linked to the sociology of music and psychology. One of the most important antecedents may be found in the approaches of the German sociologist Alphons Silbermann, who was possibly one of the first social scientists to propose the category of social-musical groups for the study of music departing from group sociology, and to understand music as a social fact, since it generates sociability. In his approach he spoke of social-musical groups of producers (musicians, performers, composers, etc.) and social-musical groups of consumers. However, his proposal did not elaborate categories or concepts which made it possible to analyse social interactions in musical practice [9].

For purposes of the present research, we shall take the conceptualization and the taxonomy on the social group proposed by D'Ausilio [2], starting from the category labelled as “mixed group” (group D), which as we have indicated, consists of more than two individuals who can participate in mixed sets. This type of group (D) shall be our reference for the proposal of social-educational dynamics which make it possible, on the one hand, to generate sociability and, on the other hand, to stimulate practices associated with creativity, or what is also called “creative intelligence,” according to the approach of Robert Sternberg [7, pp. 63–81]. For this purpose, we shall adopt the format of group dynamics using music, its language and resources as a cohesion practice. In this sense, the group is conceived as a space for social interaction which can apply, for certain purposes, structures of non-verbal language (music), where the forms of interaction shall be mediated by forms of playful association.

## METHODOLOGY

1. Explanation shall be given of the strategies carried out with the aim of

generating processes of social interaction between groups of students, in order to achieve the following goals.

2. We shall motivate processes allowing the student to gain access to the aesthetic experience, understood as a way which allows the individual and the group to create meaning through the use of non-verbal language forms associated with the organization of sounds, timbres and structuring of instrumental assemblies.

3. We shall help the student, or groups of students to achieve forms of self-perception and self-construction which would make it possible for them to recognize themselves as creators of modes of expression and symbolic manifestations.

4. Experiences related to emotional education in the area of music of the Degree in Early Childhood Education shall be addressed.

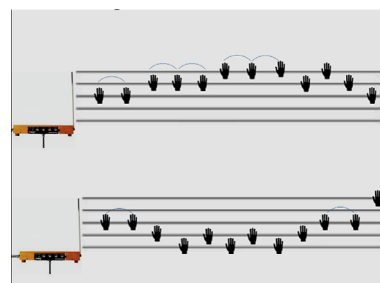
5. Artistic creativity (creative intelligence) and musical improvisation shall be stimulated.

### Description of the activity by phases

1. In the first part of the dynamics, the instructor must create the environment of preparation and contact with the parameters of music. For this purpose, use has been made of Dalcroze's proposal [1, pp. 27–33; 4, pp. 141–167], where it is pointed out that study of music is achieved through bodily motion based on imitation of musical parameters, such as sound, height, rhythm, etc. through one's own body. From this idea, the first dynamics is established with the use of sounds of a theremin<sup>1</sup>, which must be imitated with motion of hands by the

student group. At this point it is important to note that each student is required to cover his or her face with a mask which prevents any kind of visibility, focusing his or her attention on the use of the auditory sense, and to move his or her hands in correspondence with the variation of the sounds from rough to sharp recording. Then the musical score is demonstrated to the students showing the approximate sounds used for the session (Figure 1).

Figure 1: Theremin Score



Source: Original

2. As part of the second action, the students are organized in groups of 6 people, and particular resources are given to them; the first group is assigned to play pitched percussion instruments with keyboards (the xylophone, campanelli, metallophone and marimba); the second group is assigned accessory percussion instruments (the triangle, cymbals, cowbell, castanets, wood blocks and tambourine); the third group is given drumsticks to play redo-blades; The fourth group is assigned membranophones (the snare drum, tenor drum, drums and timbales) and finally, the fifth group is assigned to play Afro-Latin percussion instruments (bongos, congas and timbales).

<sup>1</sup> The theremin (thérein or théreminvox), called the etherophon in its primitive version, is one of the first electronic musical instruments. Invented in 1919 by the Russian physicist and musician Lev Sergeevich Termen (who then altered his name in the French manner to Leon Théremin).

3. The following instructions are offered:

3.1. Organization of groups;

3.2. Choice of a group leader who coordinates the activity. This action will allow the assignment of roles to achieve a more effective degree of social interaction and guarantee the experience of sociability;

3.3. Directed assignment of instruments by the instructor;

3.4. Explanation of the rules of creative activity, by the instructor;

3.3. Distribution of the workspace in a multipurpose room, or any other suitable spatial distribution of the workspace in a multipurpose room;

3.4. The time for group work shall amount precisely to 30 minutes;

3.5. Interpretation of the composition;

3.6. An alternate form of annotation shall be provided which does not necessarily require the use of note and staff figures.

4. As we have stated before, the instructor shall provide musical scores with different rhythmic-melodic cells suitable for each ensemble, and the students, in addition to performing them verbatim, shall be required to depart from them in the direction of improvising or engaging themselves in the processes of composing original music. Each group shall be assigned the following instructions in order to recreate certain rhythmic and melodic structures:

a) The students playing the keyboard instruments must use a pair of drumsticks for each instrument, the rhythms and durations must be based on the use of round, white and black indications of durations, and for each instrument a maximum of four different notes shall be used. From the third measure, the students playing the glockenspiel, the xylophone and the vibraphone must improvise a diverse rhythms and pitches, while the two marimbas maintain the same rhythmic and melodic patterns. The tempo must be Moderato (Figure 2).

Figure 2: Rhythmic Patterns in the Musical Score

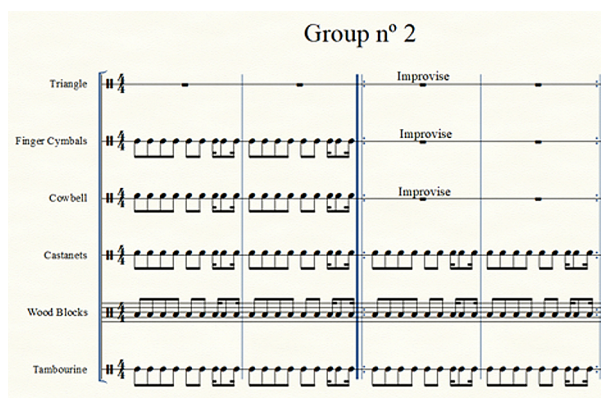


The image shows a musical score for Group n° 1. It consists of six staves. The top three staves are for Glockenspiel, Xylophone, and Vibraphone, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom three staves are for Marimba 1, Marimba 2, and Alto Glockenspiel, each with a bass clef and a 4/4 time signature. The Glockenspiel, Xylophone, and Vibraphone parts have 'Improvise' markings above them. The Marimba 1 and 2 parts have a consistent rhythmic pattern of quarter notes. The Alto Glockenspiel part has a consistent rhythmic pattern of quarter notes.

Source: Original

b) Percussion accessory instruments: students must play in the basic rhythms provided by the teacher. These rhythms must be structured with the use of eighth and sixteenth notes. From the third measure, half of the members of the group, most notably, those playing the triangle, the finger cymbals and the cow-bell must improvise different rhythms based on the use of eighth-note and quarter-note durations (Figure 3).

Figure 3: Musical Score with Rhythmic Patterns in the Percussion Instruments



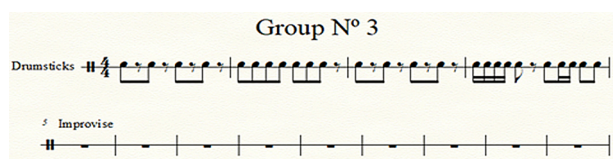
The image shows a musical score for Group n° 2. It consists of six staves. The top three staves are for Triangle, Finger Cymbals, and Cow bell, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom three staves are for Castanets, Wood Blocks, and Tambourine, each with a bass clef and a 4/4 time signature. The Triangle, Finger Cymbals, and Cow bell parts have 'Improvise' markings above them. The Castanets, Wood Blocks, and Tambourine parts have a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Source: Original

c) Drumsticks: The basic rhythm proposed shall be composed of eighth and sixteenth notes. In such cases, the students must only use sticks which can be applied

to create percussive effects on the floor, on the wall, or against each other. They may also combine their playing with percussive sounds produced with their feet. From m. 6, half of the group must improvise rhythmic structures combining eighth-note durations and rests (Figure 4).

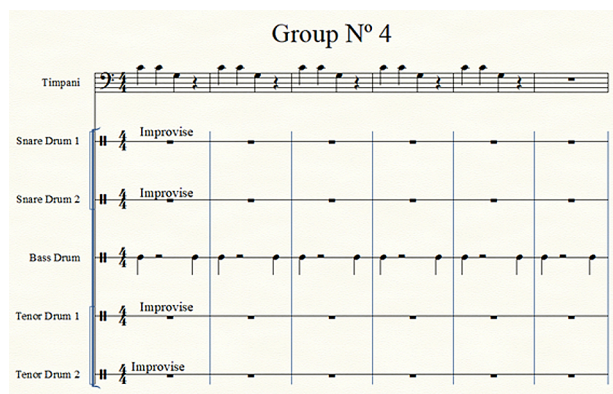
Figure 4: Score with Rhythmic Patterns for Drumsticks



Source: Original

d) Membranophones: The timpani and bass drum must produce the basic rhythm sounds, while the snare drums (2 units) and tenor drums (2 units) must improvise rhythms using quarter-note durations (Figure 5).

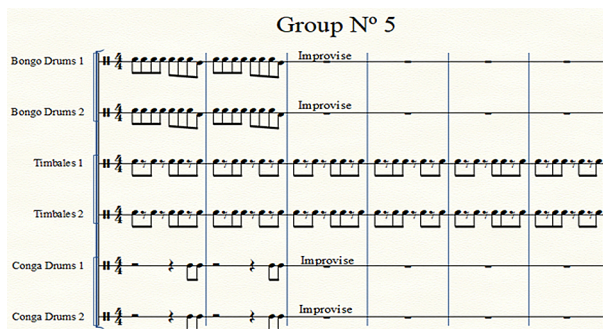
Figure 5: Score Drumsticks



Source: Original

e) Afro-Latin percussion instruments: for this last modality, the cymbals (2 units) must execute the indicated rhythm of a syncopated character, while the bongos and congas (2 units) must perform improvised rhythms which include the use of double patterns with figures of sixteenth-note, eighth-note and triplet durations, starting from m. 3 (Figure 6).

Figure 6: Score with Rhythmic Patterns for Drumsticks



Source: Original

5. After completion of the musical activity, the students must be given questionnaires to evaluate the effectiveness of the instructive process.

### DATA ANALYSIS: EVALUATION OF THE ACTIVITY

Following these activities, an account shall be given of the aspects related to the processed example and data, obtained when the activity was explained in the previous section, by means of questionnaires.

### Methodology

For the present research, a quantitative type of methodology and a non-experimental design have been used. The form of a “survey” has been applied as a method of collecting information from our example, consistent with the students who participated in the activity. This survey is given in the form of a “questionnaire” to ascertain the participants’ level of satisfaction with the activities and their perception of the stimulation of artistic creativity, most notably, in the form of musical improvisation, through ten multiple choice questions, with a habitual format in this type of investigations [5]. The study variables are, respectively, that of “musical creativity” and “sociability.” Up to the present time, we have not discovered any validation study in the

context of Spanish musicology of any scale which measures these two variables quantitatively, so we shall proceed to fulfilling the task of validating the scale, the descriptive study and the correlational analysis of the aforementioned, to assess the possible relationships between the two study variables: “musical creativity” and “sociability.”

### **Statistics and Samples**

The statistics of our results have been defined by all the students of the Degree in Early Childhood Education of the Francisco de Vitoria University during the 2018–2019 academic year. We use an accidental non-probabilistic sampling technique. The process consisted in informing about the activity all students enrolled in the field of studies labelled as Development of Artistic Expression who are eligible to participate voluntarily in it, which took place on April 30, 2019. In this symposium 30 students aged between 18 and 22 attended the group dynamics which were taught that day, of which 100% were women and students of the Department of Early Childhood Education at the University of Francisco de Vitoria

### **Treatment of the data**

According to the SPSS Statistics, 22 programs has been used for data analysis. The developed analyses are articulated in two types: descriptive analysis and correlational analysis. Basic descriptive analyses are carried out (absolute frequencies, percentages and measures of central tendency and dispersion for the variables contemplated in the study). Regarding correlational analysis, the Pearson correlation coefficient has been applied to assess whether there are relationships between the variables studied, especially

to comprehend the possible relationships between the two study variables, “musical creativity” and “sociability.” Once these considerations are established, we turn to expose the results obtained in the investigation.

### **Instrument**

The questionnaire designed for this activity, establishes a scale of 10 items comprised of two dimensions and a higher factor called “music-sociability.” Up to the present day, this scale has not been applied before, hence, there is no validation study in the context of Spanish scholarship. A validation of the scale is carried out.

### **Results of the evaluation of the main variables**

When performing the analysis of the answers by items, we can emphasize that the total number of the students considers that the objectives proposed in the activity regarding the variable of “sociability” have been met. If we analyse the average scores by each item (Table 1), it is necessary for us to point out that all the nuclei have obtained an average of scores higher than 4.87 out of 6, with a minimum average score of 4.87 and a maximum score of 5, 4, 5. In order to check the homogeneity of the valuations of each item, we have calculated the Pearson Variation Coefficient, whose main function is to facilitate the comparison of the dispersion of two data series. In our study, it takes values between 0.14 for the item “cooperative work” and 0.21 for the item “shared responsibility.” The values taken by this coefficient, since they are close to zero, indicate that there is little variability between the data, they are not dispersed with respect to the average, which presents us with a high amount of homogeneity in the evaluations.

Table 1. Measures of the Central Tendency and Dispersion – Sociability

Statisticians	Team interdependence	Shared responsibility	Foster consensus	Cooperative work	Dialogue decision making
Average	4,87	4,94	5,19	5,45	5,10
Median	5,00	5,00	5,00	6,00	5,00
Moda	5,00	6,00	6,00	6,00	6,00
Variance	0,72	1,13	0,96	0,66	0,76
S.D.	0,85	1,06	0,98	0,81	0,87
Variation C.	17,37%	21,53%	18,88%	14,86%	17,07%

Source: SPSS

To examine the internal consistency of the valuations, the Alpha Coefficient of Cronbach has been calculated, which obtains the value of 0.84 (Table 2). According to the recommendations collected by George and Mallery [3, p. 231] in order to assess this coefficient, we can state that it is close to being an excellent coefficient.

Table 2. Cronbach's Alpha

Cronbach's Alpha	Cronbach's Alpha with typified elements
,84	,85

Source: SPSS

Next, we present a third table which evaluates the students about the variable of "musical creativity." If we analyse the average of the scores by each item (Table 3), we must point out that all of the items have obtained an average of scores higher than

4.6 out of 6, with the minimum average score being 4.5 and the maximum score being 5.47. To test the homogeneity of the valuations of each item, we have calculated the Pearson Variation Coefficient, whose main function is to facilitate the comparison of the dispersion of two data series. In our study, it takes values between 0.15 for the item "collective creativity" and 0.27 for the item "musical dexterity." The values taken by this coefficient, because they are close to zero, express that there is little variability between the data, they are not dispersed with respect to the average, which presents us with a high homogeneity in the valuations.

To examine the internal consistency of the evaluations, the Cronbach Alpha Coefficient has been calculated, which obtains a value of 0.84 (Table 4). We can state that it is close to being an excellent coefficient.

Table 3. Measures of central tendency and dispersion - Creativity

Statisticians	CREATIVITY	MUSICAL MOTIVATION	MUSICAL DEXTERITY	DISCOVERING NEW INSTRUMENTS	COLLECTIVE CREATIVITY
Average	5,20	5,14	4,50	4,67	5,47
Median	5,50	5,00	4,50	5,00	6,00
Moda	6,00	6,00	4,00	5,00	6,00
Variance	0,99	1,05	1,50	1,68	0,74
S.D.	1,00	1,03	1,22	1,30	0,86
Variation C.	19,16	19,96	27,22	27,76	15,74

Source: SPSS

Table 4. Cronbach's Alpha

Cronbach's Alpha	Cronbach's Alpha with typified elements
,84	,85

Source: SPSS

The correlations between nuclei are almost all positive, all being very high and significant in their level. The highest correlations are between the "interdependence of the team" and the rest of the items, and between "music motivation" and the rest of the study items (Table 5).

### CONCLUSION

The first observation of importance is associated with the effectiveness of the group dynamics that has been used, based on the introduction of musical resources. This first conclusion is based on the data obtained in relation to the items which allow measuring the variable linked to sociability. It was divided into 5 sub-dimensions: team

interdependence, shared responsibility, consensus building, cooperative work and dialogue in decision-making.

From the statistical results, we observe that on a Likert scale of 0-6, the data oscillate between 4.87 and 5.45 (out of 6), with a low variability of the same. Although all sub-dimensions show a satisfactory result, a brief comment can be made regarding the sub-dimension "Interdependence of the team," with the lowest result of the five (4.87). This circumstance can most likely be explained by the differences in the musical formation of the different students of the course; consequently, for future analyses and studies, the influence of the variable musical formation must be controlled statistically. On the other hand, the subdivision "Cooperative work" (5.45) demonstrates a very effective result, which can be explained by the incidence of methodologies associated with this type of work taught in the Department of Early Childhood Education: Sociology of

Table 5. Correlation

ITEMS	Team interdependence	Shared responsibility	Promote consensus	Team work	Dialogue decision making	Creativity	Music motivation	Musical dexterity	Discovering new instruments	Collective creativity
Team interdependence	1	,944**	,933**	,924**	,931**	,960**	,962**	,914**	,905**	,924**
Shared responsibility		1	,955**	,909**	,946**	,957**	,943**	,934**	,920**	,913**
Promote consensus			1	,947**	,949**	,942**	,943**	,913**	,917**	,932**
Team work				1	,935**	,928**	,903**	,849**	,847**	,956**
Dialogue decision making					1	,938**	,915**	,910**	,889**	,928**
Creativity						1	,974**	,926**	,907**	,956**
Music motivation							1	,940**	,922**	,933**
Musical dexterity								1	,956**	,880**
Discovering new instruments									1	,859**
Collective creativity										1

Source: SPSS \*\* The correlation is significant at the 0.01 level (bilateral)



Education, Psychology of Education, Social Responsibility, etc. [6, pp. 145–154].

The second conclusion is linked to the data obtained in relation to the items which allow measuring the variable “Creativity.” This has been divided into 5 sub dimensions: creativity, motivation for music, musical dexterity, discovery of new instruments and collective creation. With regard to this dimension, positive results have also been observed, which range in scores from 4.50 to 5.47 on the Likert scale of 0-6. In this sense, the dynamics of the proposed group generate competences linked to collective action, in order to have access to what we could call “aesthetic experience,” even surpassing the sub-dimension associated with creativity. On the other hand, the sub-dimension “musical skill” obtained the lowest score (4.50), a circumstance which can be explained possibly by the difference in terms of musical training levels, where there are even students present who lack any training, or who have received only the basic school-level musical education.

Finally, the correlations between the nuclei are all positive, very high and significant, being able to register the interdependence of the equipment and the musical motivation as the sub dimensions with the highest level of correlation. This statistical result apparently gives validity credits to musical practice as a social phenomenon which can generate sociability, as the musical sociologist Silberman expresses it. In this sense, music is presented as an effective tool for teaching

“social and civic,” as well as “cultural and artistic” competences.

### DIDACTIC IMPLICATIONS

The first important didactic implication is that music as a social practice becomes an important component both for the educational process and for practices linked to creativity and the acquisition of social competences. In addition, it allows the design of diverse group dynamics which can be based on the feasibility of aesthetic experiences aimed at developing a positive self-perception in a student. This point is fundamental, since a positive self-perception on the part of the student presents the possibility for the creation of signification, whether individual or collective.

The second implication, as we have pointed out in our previous research, is that the direct use of musical instruments generates in the student motivational behaviour which encourages him to participate actively in the arising dynamics [8, p. 53]. In this sense it is important to emphasize that, regardless of the skills that the student handles to play instruments, various forms of participation are always produced.

Finally, the results of this and previous studies encourage us to improve the design of our questionnaires, introducing control variables which show information about the musical knowledge of our students, the type of musical training they have received (whether official or unofficial), the types of known instruments and their previous artistic experience.

### REFERENCES

1. Anderson W.T. The Dalcroze Approach to Music Education: Theory and Applications. *National Association for Music Education*. New York, 2014, pp. 27–33.
2. D'Ausilio A, Novembre G, Fadiga L, Keller P. E. What Can Music Tell us About Social Interaction? *Trends of Cognitive Science USA*, 2015, pp. 111–114.

3. George D., and Mallery P. *SPSS for Windows Step by Step: A Simple Guide and Reference*. Boston: Update, Allyn & Bacon, 2003. 400 p.
4. Juntunen M. L. The Dalcroze Approach. Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration. *Approaches to Teaching General Music: Methods, Issues and Viewpoints*. C. R. Abril & B. Gault (Eds.). Oxford University Press, pp. 141–167.
5. Martín Arribas M. C. Desing and validation os questionnaires. *Midwives Profession*. Madrid. 2004, pp. 23–29.
6. Martín L., Ros I., and Ruiz G. Emotional education in a film workshop: interdisciplinary proposal and cooperative learning in the school. *Emotional Education: Reflexions and areas of application*. Madrid: Francisco de Vitoria University, 2014, pp. 127–154.
7. Rodríguez Legendre F. Música y Inteligencia Emocional. *Emotional Education: Reflexions and areas of application*. Madrid: Francisco de Vitoria University, 2014, pp. 63–81.
8. Ruiz Gemma V., Rodríguez Fidel L. Music as a Tool for Integral Formation in the University. A Proposal of Education in the Meeting. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 45–54. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.045-054.
9. Silberman A. *The social structure of music*. Madrid: Taurus, 1961. 306 p.
10. Volpe G. et al. 2016 Measuring social interaction in music ensembles *Phil. Trans. R. Soc. B. England*: 2016, pp. 1–8.

*About the authors:*

**Fidel Rodríguez Legendre**, Ph.D. (Communication Sciences and Sociology, Universidad Complutense de Madrid), Ph.D. (History, Central University of Venezuela), Professor, Vice Dean of Academic and Quality Management, Department of Education and Humanities, Francisco de Vitoria University (28223, Madrid, Spain), **ORCID: 0000-0002-8329-3712**, f.rodriguez.prof@ufv.es

**Gemma Ruiz Varela**, Ph.D. (Education and Humanities, Francisco de Vitoria University), Vice Dean of Academic and Quality Management, Faculty of Education and Humanities, Faculty Member of the Department of Humanities, Francisco de Vitoria University (28223, Madrid, Spain), **ORCID: 0000-0002-9957-8050**, g.ruiz@ufv.es

*Об авторах:*

**Родригес Легендре Фидель**, Ph.D. (Коммуникации и социология, Мадридский университет Комплутенсе), Ph.D. (История, Центральный университет Венесуэлы), профессор, заместитель декана по учебной работе и управлению качеством образования Факультета образования и гуманитарных наук, Университет Франсиско де Витория (28223, г. Мадрид, Испания), **ORCID: 0000-0002-8329-3712**, f.rodriguez.prof@ufv.es

**Руис Варела Гемма**, Ph.D. (Образование и гуманитарные науки, Университет Франсиско де Витория), заместитель декана по учебной работе и управлению качеством образования Факультета образования и гуманитарных наук, преподаватель кафедры гуманитарных наук, Университет Франсиско де Витория (28223, г. Мадрид, Испания), **ORCID: 0000-0002-9957-8050**, g.ruiz@ufv.es



**М. Л. ЗАЙЦЕВА, Р. Р. БУДАГЯН, А. И. ЧЕКМЕНЁВ**

*Академия имени Маймонида, Российский государственный университет  
имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-4790-1944, r.budagyan@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-2597-371X, vertekscom@rambler.ru*

## **Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина**

XX век характеризуется появлением множества музыкальных направлений, среди которых джаз оказывается наиболее жизнестойким и устойчивым к смене культурных парадигм. Джаз на протяжении всего столетия сохранил присущую ему систему выразительных средств и в то же время выявил способность к интеграции с другими музыкальными стилями. Уникальность джаза заключается в том, что он не является только частью музыкального искусства, не исчерпывается специфической лексикой (мелодикой, гармонией, ритмом, фактурой), а включает в себя множество характерных внемузыкальных качеств (визуальность, коммуникативность, артистизм поведения музыкантов на сцене и т. д.). Исполнительское искусство джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина способствует утверждению скрипки в качестве полноценного инструмента джазовых коллективов наравне с традиционными – саксофоном, трубой, флюгельгорном и др. Творческая деятельность музыкантов способствовала как расширению традиционных рамок джазового исполнительства, так и обогащению скрипичного искусства инновационными штриховыми и тембральными приёмами игры.

Ключевые слова: джазовое скрипичное исполнительство, Джо Венути, Давид Голощёкин.

*Для цитирования / For citation:* Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 122–129.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.122-129.

**MARINA L. ZAITSEVA, REGINA R. BUDAGYAN  
ALEXEI I. CHEKMENEV**

*Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia  
(Technologies. Design. Art), Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-4790-1944, r.budagyan@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-2597-371X, vertekscom@rambler.ru*

## **Traditions and Innovation in the Performance Practice of Jazz Violinists of the Turn of the 20th and 21st Centuries Joe Venutti and David Goloshchekin**

The 20th century was characterized by the emergence of many musical styles, among which jazz turned out to be the most resilient and resistant to the changes of cultural paradigms. Throughout the



century jazz had retained its inherent system of expressive means and, at the same time, revealed the ability to integrate itself with other musical styles. The uniqueness of jazz lies not only in the fact that it is an integral part of the art of music and is not limited to specific musical vocabulary (melody, harmony, rhythm, or texture), but also that it includes many characteristic extra-musical qualities (visual, communicative, artistic behavior of musicians on stage, etc.). The performance practice of jazz violinists of the turn of the 20th and the 21st centuries (Joe Venuti and David Goloshchekin) has been conducive to appreciation of the violin as a full-fledged instrument in jazz ensembles on a par with the traditional jazz instruments, such as the saxophone, the trumpet, the flugelhorn, etc. The artistic activities of the musicians contributed both to the expansion of the traditional framework of jazz performance and to the enrichment of the violin art with innovative nuanced and timbre-related techniques of playing.

Keywords: jazz violin performance, Joe Venuti, David Goloshchekin.

Сформировавшиеся внутри джаза художественные константы (импровизационность, особый тип мелодизма, гармонии и др.) позволили ему стать ярким феноменом музыкального искусства XX века [12, с. 33], обладающим культурфилософской перспективой и широким спектром воздействия на систему художественного мышления и эстетического восприятия современного человека [5, с. 30]. Появление джазовых школ и первых теоретических исследований джаза в 40–50-е годы XX века способствовало выведению джаза из обширного контекста развлекательной и прикладной музыки, он стал осмысливаться как «серьёзная» музыка, акцентированная на новациях и оригинальности. В отличие от коммерциализованной поп-музыки, джаз – это, прежде всего, «способ конструирования позитивной идентичности» [13, с. 105], это – философия и творчество, требующее «самоотречения, самоотдачи, высокого профессионализма, бесконечного совершенствования. Связанный с остальными формами общественного сознания – религией, политикой, философией – джаз стал индикатором всех социокультурных, политических и экономических преобразований, происходивших в об-

ществе. Он сам испытывал их влияние и одновременно влиял на них» [15, с. 12].

Джаз использует традиционные средства академической музыки, давая им новую интерпретацию. Многообразие форм проявления «джазовизации» академической музыки послужило поводом для стилизового определения этой тенденции современного музыкального искусства как «классик-джаз» [10, с. 13]. Данный стиль характеризуется смешением приёмов академического и джазового исполнительства: введением джазового инструментария в состав камерных ансамблей, использованием в процессе создания аранжировок произведений академического репертуара элементов и приёмов различных джазовых направлений (свинг, бибоп, мейнстрим, соул-джаз и др.). Творческий поиск новых выразительных возможностей музыкальных инструментов является одним из важных факторов прогрессивности джаза, стремящегося к синтезу традиционного и экспериментального, к «сохранению в музыке идей творческой спонтанности и эмоциональной непосредственности выражения» [15, с. 12]. Импровизационная природа джаза обусловила его принципиальную альтернативность к исполнительским практикам в академи-

ческой музыкальной культуре XX века. Как отмечает А. А. Сердюков, «главную системообразующую традицию академической музыкальной культуры достаточно длительный период определяла скриптуальная концепция – опора на письменный текст (нотную запись) произведения. В его звуковом воплощении господствовала жёсткая установка на соблюдение абсолютно неизменной языковой конструкции» [14, с. 15]. Исследователь отмечает, что лишь с 90-х гг. XX века в академической музыке стала «возрождаться и распространяться практика концертной импровизации» [14, с. 15].

Первым скрипачом, раскрывшим джазовый потенциал в тембральных и штриховых возможностях скрипки, по мнению современников, стал американский музыкант Джо Венути (Joe Venuti, полное имя – Джузеппе Венути, 1904–1978). Эксперименты Венути по расширению выразительных и технических возможностей скрипки привели к тому, что он стал разработчиком инновационной исполнительской техники «скрипка капо», которая характеризуется несвойственным академической исполнительской школе применением большого пальца в качестве корневого при игре на скрипке (композиция «Спасибо тебе, Джо Венути!» [«Thank You Joe Venuti!»], запись 1973). Спецификой данного типа игры является «мягкая атака, приглушающая звук и темброво его обогащающая. Также он проводил эксперименты с формой смычка, реконструируя его таким образом, чтобы он охватывал все струны и облегчал исполнение пассажей» [7, с. 17], арпеджио и аккордовых последовательностей (композиция «Спасибо тебе, Джо Венути!» [«Thank You Joe Venuti!»], запись 1973). Благодаря различным штриховым и звуковым приёмам, активно использованным Дж. Вену-

ти в исполнительской практике, скрипка впервые завоевала место солирующего инструмента в составе джаз-ансамблей, а сам исполнитель вошёл в историю в качестве «отца джазовой скрипки» [11]. Virtuозно владея скрипкой, Венути стремился к достижению специфической джазовой выразительности, к возможности сближения темброво-акустических характеристик звучания своего инструмента с саксофоном при помощи продуманной фразировки и применения многочисленных исполнительских приемов, свойственных духовым инструментам. Одним из них является приём дробного движения смычка правой рукой, при котором достигается акустический эффект «выдувания» нот, характерных амплитудночастотных колебаний звука, свойственных духовым джазовым инструментам (композиция «Ещё раз с чувством» [«Once More With Feeling»], запись 1969). Оригинальный приём четвертитоновой альтерации, разработанный Венути на основе глиссандо, способствовал созданию «нестабильной» интонации и сближал исполнительский процесс скрипача с механизмом интонирования духовика (композиция «Чай для двоих» [«Tea for two»], запись 2010). Напомним, что саксофон и другие инструменты духовой группы благодаря своим конструктивным характеристикам не обладают строго фиксированной настройкой, они интонационно неустойчивы, что требует концентрации слухового контроля «для создания определённой высоты звука» и корректировки звуковысотного строя в момент игры при помощи аппликатуры и дыхания [2]. Активизация использования скрипичного исполнительства в сфере джазового искусства способствовала расширению технических и выразительных средств инструмента, в частности, введение



в концертную практику различных приёмов звукоимитации. Приём имитации (звукоподражания) чрезвычайно характерен не только для джазовой музыки, но и для фольклорных культур. Не менее важным качеством звукоимитации является введение колористического разнообразия в тембровое звучание скрипки, сближения его со звучанием различных традиционных джазовых духовых инструментов (трубой, саксофоном, флюелергорном и др.), так как именно духовые джазовые инструменты выполнили функцию ассимилирования основных элементов языка регтайма и других джазовых жанров [1].

На рубеже XX–XXI веков одним из наиболее известных джазовых скрипачей в отечественной музыкальной культуре является петербургский мультиинструменталист Давид Семенович Голощёкин (род. 1944). Интерес к джазу зародился у Голощёкина ещё в молодости, во время активной исполнительской деятельности в составе ленинградских джаз-клубов. Опыт этих выступлений позволил в дальнейшем расширить сферу творческой и просветительской деятельности музыканта: он принимал активное участие в концертах, джем-сейшнах, лекциях о джазе. Голощёкин отмечал, что скрипка – это «не только академический инструмент, на котором играют симфонии Ф. Шуберта. Скрипка может гармонично звучать и в современных музыкальных композициях» [4]. Первое приглашение на работу Голощёкину последовало от советского и канадского музыканта, одного из основоположников, ярчайших представителей советского джаза Иосифа Вайнштейна. Именно данная работа оказалась для музыканта «джазовой консерваторией» [3, с. 102]. Музыкант сохраняет традиции джазовой музыки, отмечая важность импровизационности, творческой спонтанности, ситуативно-

сти и оригинальности интерпретации среди типологических признаков этого стиля. Мультиинструментализм Д. Голощёкина, его умение играть на фортепиано, вибратоне, трубе, флюгельгорне, тенор-саксофоне, сопрано-саксофоне и многих других инструментах позволило музыканту раскрыть различные грани своего исполнительского таланта. Голощёкин убежден: для того, чтобы «извлечь из смычкового инструмента джазовый звук, нет необходимости “выпиливать смычком по дереву” по двенадцать часов в день. Необходимо перестроить полностью свои мозги. Настоящая джазовая импровизация возникает лишь тогда, когда “словарный запас” музыканта направляется его умом, вкусом, вдохновением и находчивостью» [16]. Импровизация, по мнению скрипача, является «продуктом огромного труда. Это не только природная способность бегло сочинять вариации на тему, но и знание определённых идиом, свойственных лишь данному стилю, и умение рождать на их основе все новые и новые версии музыкального первообраза» [там же]. Его импровизационный дар проявляется во многих сочинениях, в частности, в композициях «Красивая любовь», «В сентиментальном настроении», «Наваждение» и др. В исполнительской манере Голощёкина преобладают традиционалистские тенденции, которые проявляются в репертуарной и имиджевой политике, ориентации на апробированные в джазовой среде исполнительские приёмы. Большую часть его исполнительского репертуара составляют «хиты» джазовой музыки XX века: сочинения Дюка Эллингтона и Джона Коттрэйна («В сентиментальном настроении» [«In a sentimental Mood»], Луи Армстронга и Велмы Мидлтон (композиция «Блюз Сент-Луиса» [«Saint Louis Blues»]), квинтета Майлса Дэвиса

(композиция «Это никогда не входило в мой разум» [«It Never Entered My Mind»]) и др.

Наряду с активным использованием свингоимитации, Голощёкин для создания на скрипке специфического эффекта приглушённой «сурдиновой» свинговой окраски звучания духовых инструментов использует одну из разновидностей глиссандо – *smear* (с англ. – «мазать»). Данный приём тембровой имитации основан на эффекте скольжения пальца вверх после извлечения звука, что способствует созданию «смазанного» звучания, характерного для свинговой игры на саксофоне. *Smear* употребляется как в одной позиции, так и при её сменах. *Glissando* используется не только как колористический приём, характерный для народной инструментальной музыки Венгрии, Украины, но и как звукоподражательный в скрипичных произведениях П. Сарасате, Г. Венявского, А. Вьетана и многих др. Исполнительское творчество музыканта отличается и активным использованием высокой тесситуры, «виртуозной пассажной и штриховой техникой, сложностью мелодического варьирования» [9, с. 21]. Применение данных имитационных приёмов позволяет артисту воссоздать неклассический, ярко характерный окрас звучания свинговых композиций.

В целом отметим, что творчество джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков (Д. Венути, Д. С. Голощёкина) способствует утверждению скрипки

в составе джазовых ансамблей. Импровизационность, открытость к творческим экспериментам джаза способствовали расширению штриховых и тембральных возможностей скрипки. В результате применения различных исполнительских приёмов («выдувания» нот, «свингоимитации», тембровой модификации, «перекраски» звучания), продуманной фразировки достигается цель сближения темброво-акустических характеристик звучания скрипки с характерными для джазового ансамбля духовыми инструментами (саксофоном, трубой, флюэргорном и др.), а также приданию ей ультрасовременного звучания. Концертная практика Джо Венути, Д. С. Голощёкина отражает общие тенденции развития «современного исполнительского искусства к созданию новых форм бытования музыки, а также расширения привычных рамок концерта» [8, с. 23]. Исполнительское искусство джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков также способствовало расширению традиционных рамок джазового исполнительства. Исследование современной скрипичной практики «в рамках джазового искусства продемонстрировало необходимость её дальнейшего искусствоведческого анализа» [6, с. 72], позволяющего расширить представления о многообразии путей развития современной исполнительской культуры, создать эмпирическую базу для дальнейших теоретических исследований.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балин А. П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 24 с.
2. Беговатова М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2012. 26 с.



3. Белова М. В. Скрипичное джазовое исполнительство как явление современной музыкальной культуры // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2006. № 2 (10). С. 101–105.

4. Голощёкин Д. Интервью «Свинг Белой ночи» // Фонтанка. URL: <http://www.fontanka.ru/2001/06/29/64366/> (дата обращения: 15.12.2018).

5. Зайцева М. Л. Специфика понимания категории времени и её взаимосвязи с идеями синестезии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. Вып. 5 (37). С. 27–33.

6. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). В 5 ч. Ч. 4. С. 71–75.

7. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Джо Венути и его значение в развитии джазового искусства XX века // Colloquium-journal. 2019. № 5 (29). С. 16–18.

8. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Синтез академических и неакадемических традиций исполнительства в современном скрипичном искусстве // Музыка и время. 2019. № 2. С. 21–25.

9. Казанская Т. Н. Традиционное искусство русских народных скрипачей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1991. 31 с.

10. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 26 с.

11. Лотоцкая О. Семь самых известных джазовых музыкантов. URL: <http://music-education.ru/7-samyh-izvestnyh-dzhazovyh-muzykantov/> (дата обращения: 01.03.2017).

12. 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.

13. Полищук Н. А. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (на примере творчества Тони Моррисон) // Вестник Удмуртского университета. 2010. Вып. 4. С. 104–110.

14. Сердюков А. А. Традиции импровизации в современной академической культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 34 с.

15. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства: К проблеме классификации и типологии искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 19 с.

16. Фейертаг В. Генезис популярности: Интервью Давида Голощекина. URL: [http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe\\_otchestvo](http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe_otchestvo) (дата обращения: 10.10.2017).

#### *Об авторах:*

**Зайцева Марина Леонидовна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени 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**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-4790-1944**, [r.budagyan@mail.ru](mailto:r.budagyan@mail.ru)



**Чекменёв Алексей Игорьевич**, преподаватель кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), **ORCID: 0000-0002-2597-371X**, [vertekscom@rambler.ru](mailto:vertekscom@rambler.ru)

## REFERENCES

1. Balin A. P. *Traditsii orkestra dukhovykh instrumentov v evolyutsii dzhaz-benda: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Traditions of the Wind Orchestra in the Evolution of the Jazz Band: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-na-Donu, 2009. 24 p.
2. Begovatova M. A. *Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostey instrumenta: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Contemporary Performance on the Saxophone in Terms of Expanding the Instrument's Sound Capabilities: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2012. 26 p.
3. Belova M. V. Skripichnoe dzhazovoe ispolnitel'stvo kak yavlenie sovremennoy muzykal'noy kul'tury [Violin Jazz Performance as a Phenomenon of Contemporary Musical Culture]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Gazette of the Chelyabinsk State Academy of Culture and the Arts]. 2006. Vol. 2 (10), pp. 101–105.
4. Goloshchekin D. Interv'yū «Sving Beloy nochi» [Interview of the “White Night Swing”]. *Fontanka* [Fontanka]. URL: <http://www.fontanka.ru/2001/06/29/64366/> (15.12.2018).
5. Zaytseva M. L. Specifika ponimaniya kategorii vremeni i ee vzaimosvyazi s ideyami sinestezii [The Specificity of Understanding the Category of Time and Its Relationship with the Ideas of Synesthesia]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Gazette of Moscow State University of Culture and Arts]. 2010. Issue 5 (37), pp. 27–33.
6. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Dzhaz i sovremennoe skripichnoe iskusstvo [Jazz and the Contemporary Art of Violin Performance]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Disciplines, Cultural Studies and Art History. Theory and Practice]. 2017. No. 12 (86). In 5 parts. Part 4, pp. 71–75.
7. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Dzhaz Venuti i ego znachenie v razvitii dzhazovogo iskusstva XX veka [Joe Venuti and his Importance in the Development of the 20th Century Art of Jazz]. *Colloquium-journal*. 2019. No. 5 (29), pp. 16–18.
8. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Sintez akademicheskikh i neakademicheskikh traditsiy ispolnitel'stva v sovremennom skripichnom iskusstve [The Synthesis of Academic and Non-academic Traditions of Performing in the Contemporary Art of Violin Performance]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2019. No. 2, pp. 21–25.
9. Kazanskaya T. N. *Traditsionnoe iskusstvo russkikh narodnykh skripachey: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Traditional Art of Russian Folk Violinists: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1991. 31 p.
10. Livshits D. R. *Fenomen improvizatsii v dzhaze: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Jazz Improvisation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2003. 26 p.
11. Lototskaya O. *Sem' samykh izvestnykh dzhazovykh muzykantov* [Seven of the Most Famous Jazz Musicians]. URL: <http://music-education.ru/7-samyh-izvestnyh-dzhazovykh-muzykantov/> (01.03.2017).



12. 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.

13. Polishchuk N. A. Literaturnyy dzhaz kak narrativnaya i ekspressivnaya strategiya amerikanskoy literatury (na primere tvorchestva Toni Morrison) [Literary Jazz as a Narrative and Expressive Strategy of American Literature (On the Example of Tony Morrison)]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Gazette of the Udmurt University]. 2010. No. 4, pp. 104–110.

14. Serdyukov A. A. *Traditsii improvizatsii v sovremennoy akademicheskoy kul'ture: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Traditions of Improvisation in the Contemporary Academic Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2017. 34 p.

15. Strokova E. V. *Dzhaz v kontekste massovogo iskusstva: k probleme klassifikatsii i tipologii iskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Jazz in the Context of Mass Art: Concerning the Issue of Classification and Typology of Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2002. 19 p.

16. Feyertag V. *Genezis populyarnosti: Interv'yu Davida Goloshchekina* [The Genesis of Popularity: An Interview with David Goloshchekin].

URL: [http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe\\_otechestvo](http://www.cult-and-art.net/music/41697-dzhazovoe_otechestvo) (10.10.2017).

*About the authors:*

**Marina L. Zaitseva**, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, 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**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, 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)

**Alexei I. Chekmenev**, Faculty Member at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2597-371X**, [vertekscom@rambler.ru](mailto:vertekscom@rambler.ru)





**ТАТЬЯНА КРКЕЛИЧ**

*Музыкальная академия, Университет Черногории, г. Цетине, Черногория  
ORCID: 0000-0002-3543-5368, tatjanakrkeljic@gmail.com*

## **Вклад российских педагогов и исполнителей в развитие музыкальной жизни Черногории: вторая половина XIX века до наших дней**

В данной статье в хронологическом порядке прослеживаются этапы развития музыкальной жизни Черногории в их тесной связи с политическими и общественно-экономическими изменениями в Черногории, в России, а также у соседних народов. Рассматривается период истории на протяжении более полутора столетий, начиная со второй половины XIX века и до наших дней. Особенно интересны в этом отношении бурные политические изменения при становлении Советского Союза и во время его ухода с исторической сцены, когда в Черногорию прибывает много музыкальных педагогов и исполнителей. Без их вклада в музыкальную жизнь маленькой страны с неразвитыми музыкальными традициями нынешняя музыкальная педагогика и концертная сцена выглядели бы намного скромнее. В статье показано, как готовность государства развивать какую-либо область в рамках своей культурной политики приносит удивительно быстрые результаты и, наоборот, при отсутствии поддержки и заинтересованности управленческих структур общества, в условиях несформированных и непрочных традиций, культура в целом и музыка в частности также быстро приходят в полный упадок.

Ключевые слова: Черногория, культурная политика, русскоязычные музыкальные педагоги, эмиграция, развитие музыкальной педагогики, музыкальная академия.

*Для цитирования / For citation:* Кркелич Т. Вклад российских педагогов и исполнителей в развитие музыкальной жизни Черногории: вторая половина XIX века до наших дней // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 130–139. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.130-139.

**TATJANA KRKELJIC**

*Music Academy, University of Montenegro, Cetinje, Montenegro  
ORCID: 0000-0002-3543-5368, tatjanakrkeljic@gmail.com*

## **The Contribution of Russian Music Teachers and Performers to the Development of Musical Life in Montenegro: The Second Half of the 19th Century to the Present Day**

The article traces in chronological order the different stages in the development of musical life in Montenegro in their close connection with the political and socio-economic changes in the country, as well as in Russia and the countries neighboring it. Special attention in this regard is paid to the rapid political changes during the formation of the Soviet Union and its departure from the historical scene when many music teachers and performers arrived in Montenegro. Without their contribution to the musical life of such a small country as Montenegro with its poorly developed



musical traditions the current state of music pedagogy and performance would look much more modest. The article also shows how the readiness of the Montenegrin power to develop its cultural policy has brought surprisingly fast results and vice versa, in the situation of absence of such support and interest of the administrative structures of the society, in the conditions of uncomplicated and fragile traditions, culture and music in particular quickly fall into complete decline.

**Keywords:** Montenegro, cultural policy, Russian-speaking music teachers, emigration, development of music pedagogy, musical academy.

Становление и развитие музыкальной жизни на территории нынешней Черногории в тех аспектах, какими, например, являются исполнительство, музыкальная педагогика, создание композиторами оригинальных произведений, в силу исторических обстоятельств берут своё начало только во второй половине XIX века. В данный период Черногория становится княжеством, независимым и обособленным от Османской империи. Это время ознаменовано также эмансипацией передовой прослойки тогдашнего черногорского общества, сплочённой главным образом вокруг семейства последнего черногорского правителя, сначала князя, впоследствии (с 1910 года) короля – Николы I Петровича (1841–1921). Эмансипация выражается в уходе от строгого патриархального уклада жизни и усиливающимся стремлении черногорского правителя и его окружения заложить в кратчайшие сроки фундамент для развития в молодом государстве культурной жизни в соответствии с лучшими европейскими традициями.

Так, в Цетине, тогдашней столице страны, открываются школы, в которых немалое внимание уделяется музыкальному образованию, развивается хоровое пение, начинает работать военный оркестр; в построенном в 1884 году театре под названием Зетский дом идут концерты отечественных и зарубежных музы-

кальных исполнителей [5]. Однако набирающее обороты развитие музыкальной жизни резко прерывает Первая мировая война и последовавшее за ней образование крупного балканского государства – Королевства сербов, хорватов и словенцев, в котором Черногория лишается своей государственности и самоидентичности, так как входит в состав нового государства как сербская территория.

В период между двумя мировыми войнами культурная жизнь Черногории была отодвинута на задний план, что было обусловлено постоянными и бурными изменениями и перестановками на политической арене вновь образованного государства. Развитие музыкальной жизни замедлилось и держалось зачастую на энтузиазме музыкантов-миссионеров.

После Второй мировой войны в новых общественно-политических условиях образованного на социалистических и федеративных началах югославского государства Черногория как одна из шести республик старается быстрыми темпами приблизиться к уровню культурного развития более благополучных в этом отношении республик. Изначальный энтузиазм второй половины 1940-х годов, однако же, стихает почти на четверть столетия и оживает только в начале 1980-х годов, когда начинает работать первое за всю историю страны высшее музыкальное учебное заведение

– Музыкальная академия в Подгорице, перенесённая позднее в Цетине, где и находится поныне.

Крушение социалистического строя и последовавший за ним развал югославского государства и передел геополитической карты Балкан не могли не повлиять на такой чувствительный аспект общественной и культурной жизни, каким является музыка, в частности, система музыкального образования и сфера исполнительства. Когда в 2006 году черногорцы вновь обретают собственное государство, общество двинулось в сторону укрепления национальных ценностей. Развитие культуры, а именно, её музыкальной ипостаси, поощряется государством с целью, как это задекларировано культурной политикой молодой страны, отвоевать для Черногории достойное место на культурной сцене Европейского союза, в состав которого страна стремится вступить.

Итак, из вышесказанного следует, что развитие музыкальной жизни в Черногории прошло четыре основных этапа: 1) период с конца 60-х годов XIX столетия и до начала балканских войн 1912–1913 гг.; 2) период между двумя мировыми войнами; 3) послевоенный (социалистический) период; 4) постсоциалистический период и время постепенного восстановления черногорского государства, начиная с 90-х годов XIX века и до сегодняшнего дня.

Во все периоды своего развития музыкальная область Черногории испытывала нехватку кадров – исполнителей, педагогов и других участников музыкальной жизни и нуждалась в высокопрофессиональных музыкантах из других стран. Представляется интересным рассмотреть место и роль музыкально образованных русскоязычных представителей, прибывавших на протяжении почти полутора столетия вначале из Российской империи,

затем из Советского Союза и, наконец, из государств, возникших после распада социалистической державы. Предлагается проследить, при каких обстоятельствах и по каким причинам они оказывались в Черногории, как им удавалось внедрять свои знания и опыт в новую среду, как их встречала эта среда, и как они вписывались в неё. Особый интерес представляет переплетение исторических судеб народов, нашедшее отражение в таком сегменте культуры, как музыка.

### **Период с конца 60-х годов XIX века до начала Балканских войн и Первой мировой войны**

Начиная с конца XV века, Черногория лишается всех признаков имевшейся ранее средневековой государственности и входит в состав набравшей силы Османской империи. В быту черногорских племён складывается суровый патриархальный уклад жизни, который обеспечивал выживание народа в крайне тяжелых физических и общественно-политических условиях. Находясь в состоянии постоянной борьбы с завоевателями, черногорцы не могли развивать культурную жизнь, как большинство других европейских народов. В их мироощущении возвеличивался идеал бесстрашного воина, а сложить молодую голову на бранном поле считалось благороднейшим стремлением и предназначением человека, в духе которого воспитывались поколения. Все формы народного музыкального творчества создавались для эпического возвеличивания и прославления подвигов мифических и реальных героев, или же для оплакивания погибших в бою. Искусные гусяры-мужчины воспевали бои и стычки черногорцев с турками под звуки гуслей с одной струной, а музыкально одарённые женщины голосили по погибшим.

По мере того, как Черногория обособлялась от власти завоевателей в ходе освободительных войн и в результате ослабления Османской империи, пользуясь, в том числе, материальной и моральной поддержкой Российской империи, в Цетине у дворянской прослойки постепенно формировалась потребность в освоении культурных достижений европейских стран. Вокруг дворца князя Николы I Петровича, начиная с конца 1860-х годов, прорастают первые побеги культурной жизни по европейским культурным стандартам и образцам.

В 1869 году впервые в Черногории появляется военный оркестр под названием «Военная банда». В качестве его руководителя был приглашён чешский музыкант Антон Шульц, прибывший в Цетине из приморского города Котора, где он руководил хором [7]. Музыканту предстояло решить нелёгкую задачу, потому что весьма трудно было заинтересовать молодых черногорских юношей обучаться музыке и выступать на различных официальных церемониях в княжеском дворце. Однако к концу XIX века оркестр стал частью военно-музыкального училища, учёба в котором длилась сначала три, а потом четыре года [4].

В том же году 21 ноября был открыт Девичий институт русской императрицы Марии Александровны – первое в стране учебное заведение для учениц из Черногории и соседних областей: Бокки-Которской, Далмации, Боснии и даже Турции. В ходе своего визита в Россию в 1868 году князь Никола I получил значительную материальную помощь от императора Александра II на открытие Учительско-богословской школы, а от императрицы Марии Александровны – на содержание Девичьего института [2].

По учебным планам и программам обучение в институте соответствовало

обучению в русских женских гимназиях. Все четыре начальницы этого заведения за 44 года его существования назначались из рядов выдающихся педагогов Российской империи. Музыкальному образованию воспитанниц института уделялось много внимания. Проведение музыкальных занятий, в основном обучение пению по нотам и игре на фортепиано, было доверено чешскому виолончелисту Роберту Толингеру, который благодаря своей методике, добивался быстрых и прочных результатов в работе со своими ученицами на занятиях по вокалу и хоровому пению. Ни одно важное государственное мероприятие того времени не проходило без выступления хора институтских воспитанниц.

Ученицы также обучались церковному пению, «занятия по которому проводила О. П. Депрейс, родственница последней начальницы» [2, с. 123]. Хоровое исполнение церковной музыки устраивалось также в рамках обучения в духовной семинарии, которая открылась в том же году, что и Девичий институт.

Таким образом, в конце XIX – начале XX века Цетине становится культурным центром государства, которое всё ещё отвоевывало своё место на политической арене Европы и находилось в состоянии постоянного конфликта с распадающейся Османской империей. Развитие музыкальной жизни было бы немыслимо без привлечения профессиональных музыкантов из разных стран. Этот период ознаменован самым активным вкладом чешских музыкантов, среди которых особенно выделялся Роберт Толингер.

### **Период между двумя мировыми войнами**

Конец Первой мировой войны Черногория встречает ослабленной, дезориентированной, без своих правителей,

поскольку королю Николе Петровичу, покинувшему страну в 1916 году в ходе австро-венгерской оккупации, было запрещено возвращение на родину по итогам голосования Народного собрания в Подгорице (1918). Черногорские депутаты принимают решение воссоединить территорию своей страны с соседней Сербией, вышедшей из войны победительницей. Черногория входит в состав Королевства сербов, хорватов и словенцев как часть Сербии.

Темпы развития во всех сферах общественной жизни значительно замедляются по сравнению с довоенным периодом. Страна остро испытывает последствия военных опустошений. В это время происходит одно важнейшее событие, которое значительно повлияло на культурную обстановку во всей стране, в том числе и Черногории. В черногорские порты прибывают волнами беженцы из России, остатки разгромленной белогвардейской армии, священники, учёные, артисты. Они высаживались на берега югославской Адриатики в надежде добраться оттуда до более благополучных европейских стран, прежде всего до Франции. Так, в период 1920–1923 годов в портах Зеленика и Герцег-Нови высадилось, по различным данным, от 40 до 70 тысяч беженцев из бывшей Российской империи, большая часть которых отправилась в Белград и на север Сербии. Среди них был и генерал Врангель, главнокомандующий белогвардейскими войсками. Небольшая часть беженцев всё же остаётся в Черногории, в основном в приморском городе Герцег-Нови [1].

Поскольку речь шла о людях образованных (доля необразованных среди них составляла всего лишь 3%), то они могли найти применение своим знаниям и опыту прежде всего в крупных городах Сербии, реже Хорватии. В Черногории

же спрос на их умения был невелик, так что им приходилось браться за любую работу. Но, невзирая на трудные условия проживания и незнание новой среды, в которой они невольно оказались, эмигранты начинают организовывать свой быт, устраивают взаимную помощь, открывают свои клубы, где собираются и проводят культурные мероприятия.

Например, в 1921 году в Герцег-Нови открывается русский клуб-читальня, имевший в своём распоряжении и небольшую сцену, где проводились концерты, выступали музыканты, исполняя арии из опер, даже ставились оперетты. Клуб регулярно печатал и публиковал свой альманах. Чуть позже, в 1923 году «начинает работать певческо-музыкальное общество “Баян”, которое устраивает выступления хора» [там же, с. 23]. Вся эта деятельность не могла не вызвать интереса со стороны местных жителей, которые постепенно вовлекаются в культурную обстановку своих гостей, выражая заинтересованность в освоении навыков и привычек культурной жизни.

Огромную роль в музыкальном образовании молодого поколения в герцег-новской среде сыграла Маргарита Евгеньевна Лисенко (1884–1970), которая давала частные уроки игры на фортепиано, занимаясь с местными детьми «за обед, чашку чая и кусок хлеба» [там же, с. 34], а зачастую и бесплатно. Сама Маргарита Лисенко приехала из Санкт-Петербурга с мужем А. К. Лисенко (1968–1925), бывшим военачальником, а также его денщиком. Муж вскоре скончался, а она вместе с денщиком, служившим ей всю жизнь верой и правдой, жила в тяжёлых условиях, в холодном и бедном жилье, почти без средств к существованию и без чьей-либо серьёзной поддержки.

Тем не менее, ей удавалось выступать в русском клубе, давать отчётные годовые концерты со своими подопечными и прививать любовь к музыке многочисленным ученикам, самые одарённые из которых продолжали музыкальное образование в крупных городах тогдашней Югославии. Этот замечательный педагог-миссионер является, пожалуй, центральной фигурой музыкальной педагогики в Черногории в межвоенный период. Она продолжала заниматься и в послевоенный период, но уже в новых условиях, о чём речь пойдет ниже.

Следует отметить, что данные о жизни русских эмигрантов в Черногории достаточно скудные, поэтому до сих пор остаются не до конца исследованными масштабы их просветительской деятельности среди местного населения. Музыкальную жизнь в этот период власти обходили своим вниманием, так что держалась она лишь на энтузиазме отдельно взятых музыкантов и их единомышленников. В целом музыкальное искусство оставалось на любительском уровне развития.

### **Послевоенный (социалистический) период**

Начиная с 1945 года, в послевоенный период, на волне социалистической революции и прихода к власти коммунистов началось широкомасштабное восстановление страны, сильно пострадавшей в ходе Второй мировой войны. Черногория обретает статус республики и возможность развиваться относительно самостоятельно, рассчитывая на помощь остальных пяти республик нового государства – Социалистической Федеративной Республики Югославии. Особое внимание уделялось образованию молодых поколений, строящих жизнь на преобразованных общественных началах.

Так, открываются музыкальные школы и училища в ряде черногорских городов: Цетине (1946), Которе (1947), Подгорице (1947) и Герцег-Нови (1949). Из-за нехватки собственных кадров привлекаются музыкальные педагоги из соседних республик, в основном из Хорватии и Словении, что в значительной степени способствовало развитию музыкальной педагогики, но сфера исполнительства оставляла желать лучшего. Маргарита Лисенко начинает работать в государственной школе в Герцег-Нови, где она ведёт уроки до самого выхода на пенсию. Она скончалась в возрасте 96 лет в Доме престарелых в приморском городе Рисан. На её 90-летний юбилей съехались многие бывшие ученики, и там же в её честь был устроен концерт. Школа в Герцег-Нови и до сегодняшнего дня помнит и чтит своего самого известного педагога [5].

Вместе с тем, полноценное развитие музыкальной жизни в стране тормозилось стереотипными представлениями черногорцев о музыке как о чём-то второстепенном, необязательном, что являлось следствием неустоявшихся музыкальных традиций. Проект о целесообразности открытия музыкальной академии был отправлен в долгий ящик и затянулся на целых 20 лет. И опять же, усилиями одного человека, черногорского музыковеда Мани Вулич Радулович (1936–2007), которая долго и упорно продвигала эту идею в среде черногорских управленцев, в 1980 году открывается Музыкальная академия в Подгорице. Она размещалась в очень скромных условиях, в монтажном здании барачного типа, сгоревшем в 1996 году, вследствие чего в 1997 году академию разместили в историческом здании бывшего посольства Великобритании в Цетине [3]. Для того, чтобы организовать учебный процесс на высоком



профессиональном уровне, приходилось привлекать преподавателей других республик из-за нехватки собственных музыкальных кадров.

Во второй половине 1980-х годов начался процесс утечки высокопрофессиональных специалистов, в том числе и музыкантов, из стран доживавшего свои последние годы Советского Союза. Таким образом в Музыкальной академии в Подгорице оказались музыкальные педагоги из России, Украины, Армении. Это были в первую очередь преподаватели по классу фортепиано. С 1982 года после успешного концерта камерного трио имени П. И. Чайковского в Подгорице в Академии начинает работать молодой, но уже зарекомендовавший себя пианист и педагог Константин Георгиевич Богино (род. 1950). С 1984 года на смену К. Г. Богино, который продолжает свою карьеру в Риме, приходит Вячеслав Лазаревич Габриелов (1939–2018), осуществлявший на родине плодотворное сотрудничество с оперой и балетом Большого театра, а также Московской филармонией, где неоднократно выступал с сольными концертами. В подгорицкой Академии он проработал до 1992 года, а потом продолжил профессиональную карьеру в университете Северного Техаса в США.

Подгорице протекала и педагогическая деятельность пианист из России Мартина Берковского (1943–2013), проработавшего один год в Черногории, куда он приехал из США по обмену преподавателями. Единственным преподавателем по классу фортепиано, который дождался пенсии в Черногории, был Владимир Валентинович Бочкарёв (род. 1948), переехавший из Москвы в начале 1990-х и проработавший в академии до 2012 года. В период 2004–2014 гг. он возглавлял Музыкальную академию в качестве декана. Черногорские пиани-

сты Владимир Домазетович (род. 1976) и Боян Мартинович (род. 1981), бывшие ученики В. Бочкарёва, в настоящий момент как его преемники работают в Академии преподавателями по классу фортепиано.

В конце 1990-х из бывшего СССР педагогом по классу фортепиано в академии становится Ольга Анатольевна Борзенко (род. 1960), которая потом продолжила работать в музыкальной школе имени Исидора Баича в городе Нови-Сад в Сербии; украинский пианист Олексий Данилов-Молчанов (род. 1961), который до сих пор ведёт занятия по концертмейстерскому классу; русская пианистка Светлана Георгиевна Богино (род. 1948), сестра вышеупомянутого К. Г. Богино, которая, будучи преподавателем Музыкальной академии в сербском городе Нови-Сад, тоже некоторое время вела занятия по фортепиано в черногорской академии.

На открытом в 1983 году отделении струнных инструментов в качестве преподавателя по классу скрипки работал ещё один известный участник трио имени П. И. Чайковского – П. А. Верников (род. 1950), ученик С. И. Снитковского, ныне преподаватель в консерваториях Венского университета в Австрии и Лозаннской консерватории в Швейцарии. Занятия по игре на скрипке с 1984 года проводил Сергей Кунаков (1925–1995), заслуженный артист СССР, который работал педагогом в РАМ имени Гнесиных, а после него ещё целый ряд музыкантов, например, Илья Груберт (род. 1954), лауреат конкурсов имени Н. Паганини и П. И. Чайковского; Вардкес Бояджан (род. 1958), Тамара Евградовна Виникова (род. 1961), Мирослав Ильич Русин (род. 1936), В. И. Гуличук (род. 1962), Ирина Луарсабовна Яшвили (род. 1948).



По классу виолончели в академии преподавали Алексей Алексеевич Лазько (1925–2016), бывший преподаватель Ленинградской консерватории и виолончелист Мариинского театра. С 1986 года занятия по классу виолончели проводил лауреат конкурса имени П. И. Чайковского Давид Левонович Григорян (род. 1946), ученик Мстислава Ростроповича. В начале 1990-х он уезжает в Германию, где в городе Саарбрюкен начинает преподавать в Музыкальном университете. На его место приходит Игорь Иванович Сотничук (1937–2012) из Одессы, который работает в Черногории до самой пенсии. Затем преподавателем этого класса был назначен Игор Перазич (1967–2014), один из черногорских учеников Д. Л. Григоряна.

Класс альта в настоящий момент ведёт альтист из России, ранее преподаватель Московской государственной консерватории Михаил Березницкий (род. 1970). В 1991 году в Черногорию приезжают педагог и дирижёр Игорь Симович (род. 1941) с супругой Ларисой Дашич-Симович (род. 1950), оперной певицей и до недавнего времени преподавателем на факультете драматических искусств в Цетине. Будучи потомками черногорских мигрантов, супружеская пара Симович переехала из Львова на свою историческую родину. И. Симович до своей пенсии работал в Музыкальной академии города Цетине в качестве преподавателя дирижирования. А их сын, Роман Симович (род. 1979), занявший второе место на конкурсе скрипачей имени Венявского, два года вёл занятия по скрипке в цетинской академии, затем продолжил свою карьеру как исполнитель – сначала в Бразилии, потом в США. В настоящее время является концертмейстером Лондонского симфонического оркестра.

Из вышеуказанного следует, что музыканты и музыкальные педагоги из России и стран ближнего зарубежья оставили глубокий след в развитии музыкальной педагогики и исполнительства в Черногории, по крайней мере, относительно области фортепиано и струнных инструментов. Ими установлены стандарты, по которым играют современные черногорские музыканты и учат играть других. В связи с большим потоком граждан из России, Украины, Беларуси и Казахстана, которые с середины 2000-х годов переезжают в Черногорию на постоянное или временное место жительства и составляют многотысячную русскоязычную диаспору в этой стране, следует отметить, что среди них немало музыкантов. Некоторые из них привлечены в качестве исполнителей в Черногорский симфонический оркестр, главным дирижёром которого до недавнего времени был российский скрипач Григорий Львович Краско (род. 1948), многолетний концертмейстер оркестра Московской филармонии. Некоторые музыкальные педагоги работают в частных учебных заведениях, где преподавание ведётся на русском языке, остальные проводят частные музыкальные занятия или играют в отелях.

Итак, в статье были проанализированы важнейшие тенденции, характерные для развития музыки в Черногории в течение длительного исторического периода – более чем 150 лет. Исследование показало, что в условиях отсутствия государственной поддержки уровень развития музыкальной жизни в стране быстро снижался до уровня самостоятельности. Благодаря открытию Музыкальной академии получают развитие начальные ступени системы музыкального образования. Так, например, в 1980-х годах в музыкальном училище имени

Васа Павич в Подгорице фактически прекратилось обучение по всем классам инструментов, тогда как в наши дни эта школа насчитывает более 1000 учеников с первого по двенадцатый классы и является одним из крупнейших заведений такого типа на просторах бывшей Югославии.

На данный момент в Черногории, население которой составляет не более 650 тысяч человек, работает 14 музыкальных школ и 5 музыкальных училищ. А ведь 150 лет назад черногорских юношей с трудом заставляли учиться музыке! И в те времена, и во все последующие огромную роль в музыкальном образовании молодых черногорцев сыграли русскоязычные музыканты, которые оказывались в Черногории в силу разных

исторических, политических и экономических обстоятельств. Для черногорцев большое значение имел тот факт, что эти люди приехали из России, и что они говорят на понятном для них языке. Русская культура среди большинства черногорцев долго предпочиталась западноевропейской, и её носители – преподаватели из России – пользовались большим авторитетом у своих учеников. Поскольку среди представителей современной русскоязычной диаспоры в Черногории есть и музыканты, то, по нашему мнению, они так или иначе будут взаимодействовать с местными жителями – как с профессиональными музыкантами, так и публикой, – что, безусловно, обеспечит в целом продвижение музыкальной культуры в стране.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Локтионов З. и сарадници. Руси у Црној Гори, Русские в Черногории. Бијело Поле: Пегаз, 2001. 132 с.
2. Ровински П. А. Дјевојачки институт „Царице Марија“ на Цетињу: (1869–1913) / приредила, превела и уводну студију написала Марина Мартиновић. Цетиње: Обод, 2000. 240 с.
3. Gačević S. Muzička akademija na Cetinju – u susret jubileju // Vaspitanje i obrazovanje. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000. No. 2. S. 53–62.
4. Ivanović V. Muzički život Podgorice i Crne Gore u doba Nikole I Petrovića Njegoša. Podgorica: Muzički centar Crne Gore, 2012. 132 s.
5. Krkeljić T. Uloga ruskih emigranata u razvoju crnogorske muzike pedagogije i muzičke scene između dva svjetska rata // Muzičko nasleđe Crne Gore, 2017 / ur. Jelena Bogojević. Cetinje; Muzička akademija, 2018. S. 169–180.
6. Perunović R. A. Muzika na crnogorskom dvoru i njeni odjeci u savremenom dobu rata // Muzičko nasleđe Crne Gore, 2017 / ur. Jelena Bogojević. Cetinje: Muzička akademija, 2018. S. 128–180.
7. Vukčević I. S. Napisi o muzici u Glasu crnogorca u razdoblju od 1873 do 1900 godine. 2011. URL: <http://montenegrina.net/> (16.08.2017).

*Об авторе:*

**Кркелич Татьяна**, доцент Музыкальной академии, Университет Черногории (81250, г. Цетине, Черногория), **ORCID: 0000-0002-3543-5368**, [tatjanarkeljic@gmail.com](mailto:tatjanarkeljic@gmail.com)

 REFERENCES 

1. Loktionov Z. i saradnitsi. *Rusi u Tsrnoj Gori, Ruskie v Chernogorii* [Russians in Montenegro]. Bijelo Pole: Pegaz, 2001. 132 p. (In Montenegrin)
2. Rovinski P. A. *Djevojachki institut "Tsaritse Marija" na Tsetinju: (1869–1913)* [Empress Maria's Institute for Young Ladies in Cetinje: (1869–1913)]. Edited, translated and written by Marina Martinović. Cetinje: Obod, 2000. 240 p. (In Montenegrin)
3. Gačević S. Muzička akademija na Cetinju – u susret jubileju [Music Academy in Cetinje – in Commemoration of the Anniversary]. *Vaspitanje i obrazovanje* [Upbringing and Education]. Podgorica: Institute for Textbooks and Teaching Aids, 2000. No. 2, pp. 53–62. (In Montenegrin)
4. Ivanović V. *Muzički život Podgorice i Crne Gore u doba Nikole I Petrovića Njegoša* [The Musical Life of Podgorica and Montenegro in the Time of Nikola I Petrovic Njegosa]. Podgorica: Music Center of Montenegro, 2012. 132 p. (In Montenegrin)
5. Krkeljić T. Uloga ruskih emigranata u razvoju crnogorske muzilke pedagogije i muzičke scene između dva svjetska rata [The Role of Russian Emigrants in the Development of Montenegrin Musical Pedagogy and the Musical Scene between the Two World Wars]. *Muzičko nasleđe Crne Gore, 2017* [The Musical Heritage of Montenegro, 2017]. Ed. by Jelena Bogojević. Cetinje: Music Academy, 2018, pp. 169–180. (In Montenegrin)
6. Perunović R. A. Muzika na crnogorskom dvoru i njeni odjeci u savremenom dobu rata [Music in the Montenegrin Court and its Echoes in the Modern Wartime Era]. *Muzičko nasleđe Crne Gore, 2017* [The Music Heritage of Montenegro, 2017]. Ed. by Jelena Bogojević. Cetinje: Music Academy, 2018, pp. 128-180. (In Montenegrin)
7. Vukčević I. S. *Napisi o muzici u Glasu crnogorca u razdoblju od 1873 do 1900 godine* [Writings on Music in the Voice of the Montenegrin from 1873 to 1900]. 2011. URL: <http://montenegrina.net/> (16.08.2017). (In Montenegrin)

*About the author:*

**Tatjana Krkeljić**, Associate Professor at the Music Academy, University of Montenegro (81250, Cetinje, Montenegro), **ORCID: 0000-0002-3543-5368**, [tatjanakrkeljic@gmail.com](mailto:tatjanakrkeljic@gmail.com)



**И. В. ПОЛОЗОВА***Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова**г. Саратов, Россия**ORCID: 0000-0001-5519-4381, i.v.polozova@mail.ru*

## **Музыкальная культура Саратова в первой четверти XX века и деятельность Фёдора Пальчинского**

В центре внимания автора статьи – культурная практика Саратова, как один из релевантных примеров развития музыкального быта в российской провинции в первой четверти XX века. В работе показано, что Саратов к началу XX столетия был одним из крупных культурных центров со сложившимися традициями, в том числе и в области концертной практики. На примере творческой деятельности Фёдора Пальчинского – саратовского оперного режиссёра, организатора оперных трупп, музыкального критика и общественного деятеля показаны ведущие идеи в области музыкальной практики рассматриваемого времени, а именно: популяризация творчества отечественных композиторов; реализация дидактической функции музыкально-театрального искусства; ориентация на местные исполнительские силы и молодёжный состав исполнителей; стремление к высокому качеству исполнения; стремление придать музыкальному искусству общедоступный характер. На реализацию этих художественных установок были направлены основные творческие проекты Пальчинского: создание «Саратовско-Харьковской Русской оперы», «Товарищества Общедоступной оперы», «Передвижного театра», многочисленные рецензии в периодической печати, отражающие программу и уровень исполнительской практики. В статье показано, что идеи Пальчинского претерпевали корректировку, адаптировались, решая задачи своего времени. В его творческой жизни неуклонно развиваются тенденции демократизации музыкальной практики, просветительства, он ищет иные формы существования музыкального театра, обращаясь к эстетике «революционного театра», таким образом отвечая новым социальным задачам.

**Ключевые слова:** музыкальный театр, Саратов, Фёдор Пальчинский, музыкальная критика, русская опера.

*Для цитирования / For citation:* Полозова И. В. Музыкальная культура Саратова в первой четверти XX века и деятельность Фёдора Пальчинского // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 140–150. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.140-150.

**IRINA V. POLOZOVA***Saratov State L. V. Sobinov Conservatory**Saratov, Russia**ORCID: 0000-0001-5519-4381, i.v.polozova@mail.ru*

## **The Musical Culture of Saratov in the First Quarter of the 20th Century and Feodor Palchinsky's Activities**

The author of the article focuses her attention on cultural practice in Saratov as one of the relevant examples of the development of musical practice in the Russian provinces in the first quarter



of the 20th century. The article demonstrates that by the beginning of the 20th century Saratov was one of the large-scale cultural centers with established traditions, including those in the sphere of concert practice. By the example of the artistic activities of Feodor Palchinsky – Saratov-based opera producer, organizer of opera troupes, musical critic and public figure – the leading ideas in the sphere of the musical practice of the examined time are shown, which are: popularization of musical works by Russian composers; actualization of the didactical function of the art of musical theater; orientation on local performers, including the young musicians; the aspiration towards a high quality of performance; the aspiration to endow the art of music with an all-accessible character. Palchinsky's main artistic projects were aimed at the realization of these artistic approaches: the creation of the "Saratov-Kharkov Russian Opera," the "Comradeship of Generally Accessible Opera" and the "Itinerant Theater," as well as countless reviews in the periodical press reflecting the program and the level of performance practice. The article demonstrates that Palchinsky's ideas were subjected to adjustments and were adapted in various way, in order to fulfill the goals of his time, in his artistic life the tendencies of democratization of musical practice and enlightenment are developed unswervingly, he seeks other forms of existence of musical theater by turning to the aesthetics of "revolutionary theater," thereby meeting new social aims.

Keywords: musical theater, Saratov, Feodor Palchinsky, musical criticism, Russian opera.

**В** начале XX века музыкальная жизнь в России находится в активной фазе своего развития: заметны устойчивые традиции в области концертной жизни, театральной практики, системе музыкального образования. Музыкальная деятельность пронизывает быт всех слоёв общества, становясь поистине общедоступной [13]. Динамизм музыкальной жизни, складывающаяся практика гастролей отечественных и зарубежных музыкантов разных специальностей охватывают не только столичные города, но и значимые провинциальные центры, к ряду которых, безусловно, в начале XX века можно отнести и Саратов [5; 7; 10].

Один из крупнейших промышленных, торговых и сельскохозяйственных центров – Саратов – в это время обладает серьёзным интеллектуальным и творческим потенциалом, что подтверждается фактами открытия в городе классического университета (1909), а вслед за ним и первой в провинции Алексеевской

консерватории (1912). В начале XX века в городе одновременно функционировали несколько театральных сцен, на которых выступали как местные, так и гастролирующие актёры, Саратовское отделение ИРМО систематически организовывало симфонические и сольные концерты, на сцене консерватории выступали ведущие исполнители современности: А. Скрябин, С. Прокофьев, С. Козолупов, Г. Венявский и многие другие.

В это время в столице Поволжья проживала достаточно представительная плеяда деятелей, способствующих динамичному развитию культуры в регионе. Назовём имена выдающихся музыкантов, чья жизнь и творчество в разные годы были связаны с Саратовом: А. Виноградский, В. Зайц, А. Палице, И. Сливинский, Э. Цеделер, О. Чабан, С. Экснер и др. Большой вклад в развитие провинциальной культуры внесли и лица, не имеющие прямого профессионального отношения к музыке: саратовский губернатор М. Н. Галкин-Враской,

купец и меценат Г. В. Очкин, общественный деятель и гласный городской думы И. Я. Славин и др. В ряду значимых лиц для музыкальной жизни Саратова первой четверти XX века был и Фёдор Акимович Пальчинский – общественный деятель, музыкант-любитель, режиссёр, музыкальный критик.

В данной статье мы рассмотрим, как художественные устремления Пальчинского реализуются в разных сферах его жизни, какую роль он вносит в развитие музыкальной культуры региона, насколько его воззрения отражают требования динамично меняющегося времени. На наш взгляд, изучение локальных региональных аспектов позволяет выявить наиболее значимые тенденции музыкальной жизни России, «универсальной истории» [12], поскольку «раскрыть культуру провинции соответствующего времени означает включить местные явления в систему национальных ценностей» [3, с. 125].

В краеведческой литературе, посвящённой Саратову, о Ф. А. Пальчинском мы находим крайне незначительные сведения. Как правило, информация, приводимая в источниках, весьма лаконична и не всегда содержит документальное подтверждение. В трудах А. И. Демченко [1], В. А. Дьяконова [2], Б. Г. Манжоры [4], В. Е. Ханецкого [8] встречаются упоминания о Пальчинском как о музыкальном режиссёре и критике, выступавшем в местной печати с рецензиями на проходившие в Саратове концерты. Вместе с тем, в ГАСО<sup>1</sup> есть личное дело Ф. А. Пальчинского<sup>2</sup>, содержащего неизвестные данные об этом пытливом, деятельном человеке, живущим благими целями и задачами просветительства. В архивных документах присутствуют сведения об основной сфере деятельности Пальчинского: он служил инжене-

ром-механиком в Мобилизационном отделе Рязано-Уральской железной дороги. Судя по записям самого Пальчинского, отражающим хронику театральной жизни Саратова, и другим документам, его жизнь была связана с городом в 1895–1925 годы. Именно в этот период он и проявляет себя как активный общественный деятель, чья многогранная жизнь была направлена на популяризацию академического искусства и просветительскую работу.

В истории музыкальной культуры Саратова Пальчинский остался как музыкальный критик, организатор и режиссёр. В 1906 году он – режиссёр и организатор Саратовско-Харьковской Русской оперы под руководством В. А. Тассина; в 1915 году формирует труппу «Русская опера. Товарищество Общедоступной оперы»; в 1923–1924 годы руководит «Передвижной оперой», служит заведующим художественной частью Советской оперы имени Римского-Корсакова, режиссёром в Новом драматическом театре; в 1923 году принимает участие в проведении октябрьских торжеств и в организации концерта; работает в Театрсекции Саратова; ведёт большую общественную работу<sup>3</sup>.

Важной сферой деятельности Пальчинского является его критическое наследие. В саратовской периодике он почти ежедневно публиковал рецензии на происходящие музыкальные события: оперные спектакли, симфонические концерты, гастролы. Следует отметить, что в начале XX века в городе музыкально-критическая деятельность была достаточно активна, а уровень публикаций – весьма достойным: «Высокая требовательность критика – характерная особенность всей музыкальной жизни Саратова, и там, где оценка была по-настоящему высокопрофессиональной,



она значительно помогала росту художественной культуры в старинном волжском городе» [4, с. 203].

Пальчинский публиковал свои рецензии с 1905 по 1918 год под псевдонимом «Ф. А.» в газетах «Саратовский листок» и «Саратовские ведомости». Кроме того, в 1907–1908 годах он размещал свои материалы в московском журнале «Русский артист». Бывший коллега по работе в Саратовско-Харьковской опере, а позже редактор журнала, Михаил Букша высоко оценивает критическую деятельность Пальчинского, называя его «украшением нашего журнала» и постоянно призывает его к сотрудничеству: «Вся музыкальная часть Саратова в Вашем единоличном ведении, другим корреспондентам редакция отказала в этом, рассчитывая на Ваше участие»<sup>4</sup>.

Исследователи музыкальной культуры Саратова начала XX века активно опираются на рецензии Пальчинского, достаточно высоко оценивая вклад этого критика в освещение музыкальной жизни региона: «Пока неизвестно, было ли у музыкального рецензента “Саратовского вестника” Ф. А., оперного режиссёра Ф. А. Пальчинского, музыкальное образование, но в общем в чутье отказать ему трудно (взять хотя бы рецензию на концерт С. Прокофьева или же Артура Рубинштейна, тогда ещё молодого, только начинающего пианиста – Ф. А. Пальчинский предсказал ему блестящее артистическое будущее и, как мы теперь уже знаем, не ошибся в своих предсказаниях!)...» [8, с. 362].

Исходя из корпуса имеющихся архивных и документальных источников, можно заключить, что Ф. А. Пальчинский – человек больших познаний, академической образованности, обладающий широким кругозором в области музыкального искусства, чёткой систе-

мой эстетических установок и предпочтений. В своей обширной переписке он получал разнообразную информацию о театральных премьерах, выдающихся современных исполнителях, методике музыкального образования (прежде всего, постановки голоса, а также обучения игре на фортепиано, композиции и т. п.). Однако в известных нам документах, а также в критических статьях этого автора мы не обнаруживаем последовательных размышлений ни о судьбе отечественной культуры, ни о миссии русской музыки, ни о необходимости реформировать оперный театр, как это обозначали многие его современники, и как это следует из его разносторонней деятельности.

Пальчинский – прежде всего практик, он ставит перед собой конкретные художественные задачи и последовательно их решает. К числу этих задач отнесём следующие.

1. Популяризация творчества отечественных композиторов и их оперных сочинений.

2. Максимально полная реализация дидактической функции искусства, прежде всего, в оперном жанре. Опера рассматривается Пальчинским не как развлекательный, но способствующий формированию личности жанр, поэтому для него очень важна опора на отечественный репертуар и линию героико-патриотической оперы, которая в деятельности этого режиссёра становится особенно заметной в 1917–1925 годы.

3. Ориентация на местные исполнительские силы, а также на молодёжный состав. По сути, его проект создания «Товарищества Общедоступной оперы» – это первая попытка в Саратове составить стационарную, постоянно действующую оперную труппу.



4. В реализации творческих проектов добиваться высокого качества исполнения.

5. Придать музыкальному искусству поистине общедоступный характер, приобщая к академической музыке широкие слои провинциального общества.

Все эти идеи находят выражение как в сфере организации оперных проектов, так и в критической деятельности Пальчинского, они во многом дополняют друг друга и позволяют определить запросы провинциального общества в области музыкальной жизни и те поиски, тенденции, которые зарождались в рассматриваемой среде в первой четверти XX века.

Итак, в своей режиссёрской и критической деятельности Ф. А. Пальчинский проявлял постоянный интерес к творчеству отечественных композиторов. Маркирование значимости русской музыки в современной исполнительской практике мы наблюдаем в критических заметках Пальчинского. Так, анализируя концерт, данный Саратовским отделением ИРМО в 1907 году и составленный из малоизвестных, достаточно давних сочинений европейских композиторов, он критикует избранный репертуар, подчёркивая: «...местное Отделение есть часть “Русского Музыкального Общества”, что налагает на него обязанность особенно бережного обращения к образцам русской музыки, к их творцам...» («Саратовские ведомости», 1907, 1 марта).

В личном деле Пальчинского сохранились его черновые записи из биографий русских композиторов<sup>5</sup>. Эти записки – своего рода очерки, в которых он излагает биографию и художественные принципы русских композиторов XIX века: М. Глинки, А. Даргомыжского, членов «Балакиревского кружка» (название «Могучая кучка» Пальчинский считает крайне неудачным), А. Рубинштей-

на. Для автора записок важен не столько фактологический материал, который в ряде случаев излагается достаточно подробно (например, биография Глинки или Даргомыжского), сколько процессы, протекающие в музыкальном искусстве, нарождающиеся тенденции, противостояние разных художественных течений, самостоятельных «партий» и т. п.

В центре внимания Пальчинского основные тенденции в развитии музыкальной культуры 1860-х годов: консерватория во главе с А. Рубинштейном и «Балакиревский кружок». Также подробно он освещает деятельность Бесплатной музыкальной школы и концепцию общедоступного музыкального образования, говоря о формировании «отдельного музыкального течения». Автор в своих записках маркирует тенденции исключительно важные для его эстетических установок. Будучи музыкальным критиком, Пальчинский анализирует критическое наследие 1860-х годов, рассматривая работы В. В. Стасова и Ц. А. Кюи, при этом его оценки достаточно категоричны. Говоря о публицистике Кюи и высказываниях композиторов Могучей кучки, он пишет: «Это были слишком горячие, резкие статьи, и эти самые резкость и горячность, доходившие порой до крайности, этот беспелляционный тон много повредил тому делу, которому они так искренно служили. Надо к тому же прибавить, что, громко заявляя о правоте своих взглядов, молодые новаторы ничего ещё в то время не сделали серьёзного настолько, чтобы достоинства их произведений наглядно оправдывали их требования на признания их взглядов публикой, которой их принципы казались только неспособностью приноровиться к господствовавшим в музыке требованиям и идеалам. ... была только известность,

но не было самого главного – симпатий, сочувствия»<sup>6</sup>.

В целом, Пальчинский достаточно объективно и сдержанно пишет о Балакиревском кружке, однако тон его меняется, когда он начинает писать про систему музыкального образования, точнее, о её отсутствии вплоть до открытия первой консерватории в России. Из текста видно, что автору импонирует деятельная и многогранная личность Рубинштейна, и он высоко ценит вклад этого музыканта в развитие отечественной музыкальной культуры. Пальчинский подробно останавливается на характеристике композиторского творчества Рубинштейна, отмечая тесные связи с западноевропейским искусством, пишет о его пианизме, виртуозной технике, формировании системы музыкального образования и т. п. Оценка деятельности Рубинштейна в работе Пальчинского весьма высока: «Успех такого рода [«успех почтительного уважения», – как пишет Пальчинский выше. – *И. П.*], часто сопровождал исполнение творений Рубинштейна, что причиняло автору их много огорчения, ибо он очень хотел оставить по себе память как о композиторе, прекрасно осозная, что слава гениального виртуоза не передаётся в потомство, которое лишь может слышать рассказы об исполнении, и не имеет возможности испытать самого впечатления от исполнения виртуоза. Но Рубинштейн ошибся, имя его не умрёт, оно тесно связано с историей распространения музыкальных знаний среди широких кругов населения России. Он первый сделал музыку доступной всем, а самого музыканта равноправным гражданином»<sup>7</sup>. Последнее выражение исключительно важно для декларирования собственной художественной идеи: общедоступности музыкального искусства и музыкального образования. Так из эмоциональной

характеристики основных музыкальных тенденций второй половины XIX века проглядывает сама личность Пальчинского, отражаются его чаяния в области развития системы музыкального образования. Он, и это подтверждает его деятельность как организатора и режиссёра музыкального театра в Саратове, горячо ратовал за становление и развитие профессиональной системы музыкального образования в России.

В своих записках Пальчинский маркирует роль просветительства, по его мнению, чрезвычайно актуального в начале XX века, поэтому дело популяризации лучших образцов отечественного музыкального искусства было для него исключительно важно. В период создания в 1915 году «Товарищества общедоступной оперы» и позже, в 1923–1924 годы, когда он был главным режиссёром «Передвижного театра», Пальчинский активно занимался просветительской деятельностью, ставя перед собой задачу ознакомления самых широких слоев населения Саратовской губернии с лучшими образцами русского оперного наследия.

Интерес к отечественной опере, вероятно, был вызван несколькими факторами: 1) глубоким чувством патриотизма и понимания значимости русского искусства в общем контексте развития музыкальной культуры; 2) силой воспитательного воздействия музыки, осознанием того, что отечественная история, русский быт, произведения русских литераторов были максимально благодатной почвой для привития интереса к оперному театру, любви к искусству, решению собственно дидактической задачи музыкального театра; 3) общей тенденцией повышения интереса к отечественной опере в практике музыкально-театральной жизни России на рубеже XIX–XX века.

Пальчинский, формируя репертуар оперных трупп, которыми он в разные годы руководил в Саратове, неизменно опирался на отечественный репертуар. В своей переписке с соорганизатором «Товарищества Общедоступной оперы» Николаем Ивановичем Сперанским – известным певцом, а впоследствии профессором Саратовской, Московской и других консерваторий, Пальчинский выдвигает идею музыкального театра, репертуар которой состоит исключительно из отечественных опер. Сперанский пишет режиссёру: «Прекрасна Ваша мысль – русская музыка. Но. Но. Трудна она, очень трудна – справимся ли? “Галька”, “Борис”, “Русалка”, “Сон на Волге”, “Демон”. Хорошо. Т. е. возможно. Ну, а “Иоланта”? “Царская невеста”? “Черевички”? Не боитесь? ... Не лучше ли, т. е. не легче ли начать с французской, итальянской, как более простой. ... Но нет, Вы правы... Итак – “Борис”, “Русалка”, “Майская ночь”, “Сон на Волге”, “Галька”, “Иоланта” – можно с “М-ль Фифи”, а “Алеко” – с “Сыном Мандарина” или же “Скупым рыцарем”? ... “Юдифь”, тем более есть Милова<sup>8</sup>, “Вражья Сила” – Княгинин<sup>9</sup> – Петр, я – выучу Ерёмку, “Царская невеста” – Пасхалова<sup>10</sup>, Княгинин, “Хованщина” – Княгинин – Шакловитый; на первый месяц и довольно бы, разве ещё “Бориса”? ... “Капитанская дочка” – петь одобряем, но не на первое время – музыка слабая... В виду обременённости хора – необходимо разбавить репертуар безхорным “М-л Фифи”, “Каморра”<sup>11</sup>, “Сын Мандарин”, “Моцарт и Сальери”, “Скупой рыцарь”, “Пир во время чумы”... Мне что-то думается о “Травиате”, “Фаусте”, “Риголетто”..., а о “Севильском”, “Дон Паскуале” – очень думается»<sup>12</sup>.

Идея составить оперный репертуар в провинциальном городе только на ос-

нове музыки отечественных авторов и при этом добиваться неизменного успеха у зрителей и полного кассового сбора на тот момент была вряд ли достижима. Как следует из сохранившихся кассовых ведомостей театра за 1915 год, Пальчинскому пришлось пойти на компромисс и всё-таки внести в программу несколько наиболее популярных опер зарубежных композиторов: «Гугеноты», «Травиата», «Риголетто», «Фауст», «Кармен», «Жидовка» и «Паяцы». Но в целом, 7 зарубежных опер приходилось на 13 опер отечественных композиторов. Как показывают кассовые ведомости, сбор от отечественных опер в целом был достаточно высоким и почти всегда превосходил доходы от спектаклей зарубежных. Так, наиболее высокий доход принесло исполнение «Евгения Онегина» (755.13 руб.), «Демона» (620.67 руб.), несколько уступали сборы от «Травиаты» (554.12 руб.) и «Бориса Годунова» (525.12 руб.)<sup>13</sup>.

Постепенно режиссёр обновляет репертуар, дополняя его прежде всего героико-романтическими произведениями. Так, в 1916 году он с дирижёром З. С. Коганом обсуждает репертуар нового оперного сезона: «Начну с того, что Вас так интересует: с репертуара Вашей предполагаемой оперы. Разумеется: и “Руслан”, и “Игорь” – оперы далеко не вредные для любого театра, а тем более – народного, “Рогнеда” – в общем интересна и необходима, хотя трудна и грузна. “Самсон” идёт сейчас у нас [в Опере Зимина. – И. П.], – и публика к нему весьма равнодушна, несмотря на чудесную музыку. Мне кажется, что всё же “ораториальность” мешает в значительной степени её успеху. “Орлеанская дева” представляет интерес, по-моему, несколько проблематичный. Всё же, как-то творение Чайковского заслуживает полного



внимания. “Сна на Волге” – не знаю, к сожалению. А вот “Фиделио” – чудесно! С этой мыслью Вас могу поздравить... От души желаю успеха Вашей идее, и чем могу быть полезным – всё сделаю»<sup>14</sup>.

В своей режиссёрской и критической деятельности Пальчинский ратует за внедрение современного репертуара в оперную практику. Так, в рецензии на спектакль 11 января 1905 года, где прозвучала «Фаворитка» Г. Доницетти, он пишет: «Какими причинами руководствовалась дирекция, останавливаясь на этом старье?.. Стоило тратить столько труда и времени? Бедные исполнители, принуждённые разучивать оперу, обречённую на верную смерть» («Саратовский листок», 1905, 13 января), в рецензии на выступление труппы «Первого оперного кооперативного товарищества под руководством А. В. Павлова-Арбенина», с которым был хорошо знаком Пальчинский, он замечает: «Товарищество собирается продолжить свою работу и может рассчитывать на успех при наличии многих молодых и хороших голосов как среди солистов, так и хора, и опытного капельмейстера Павлова-Арбенина, но, конечно, необходимо усилить состав струнных инструментов и освежить репертуар, состоящий у нас из до невозможности надоевших опер» («Саратовские ведомости», 1908, 8 июня).

Анализ репертуара, обсуждаемый Пальчинским в переписке с друзьями, показывает, что режиссёр активно обращается к современному репертуару, в который включает помимо произведений Глинки, Даргомыжского, сочинения композиторов 1870-х и более поздних лет: Мусоргского, Бородина, Рубинштейна, Чайковского, Римского-Корсакова (за исключением поздних опер 1900-х), Направника, Кюи, Аренского, Рахманинова и др. При этом, обращает на себя внима-

ние отсутствие популярных в провинции в начале XX века опер Верстовского и музыки композиторов «второго ряда», чьи произведения с успехом шли на многих театральных подмостках [6].

Как следует из рецензий и личной переписки Пальчинского, режиссёр достаточно сдержанно относился к постановкам на саратовских сценах оперетт и комических спектаклей. Так, актриса и режиссёр М. Кундасова обращается к нему: «Правы ли Вы, также изгоняя из репертуара комедию? Я её почти не вижу»<sup>15</sup>. В своих рецензиях Пальчинский не столь категоричен. Для него важно качество сюжета, музыкального материала и его исполнения. Например, он приветствует на саратовской сцене постановки оперетт Ж. Оффенбаха и Ф. Легара, но негативно отзываясь об оперетте «Ночь любви» композитора Валентинова: «...мозаики Валентинова, профанирующие лучшие силы тех композиторов, которые своими операми дали возможность артистам развернуть свои дарования. Думаю, что многие, сидевшие в театре, испытывали некоторую неловкость, слушая знаменитое, вылившееся из глубины души композитора ариозо Ленского, так пошло использованное Валентиновым» («Саратовские ведомости», 1909, 11 июля). Таким образом, уровень, качество музыкального материала были важным эстетическим критерием для Пальчинского, и факт коммерческой доходности от постановок оперетт им во внимание не принимался.

Следует отметить, что аналогичной точки зрения Пальчинский придерживался и в руководстве оперными труппами, где важна была прежде всего не коммерческая выгода, а просветительская функция, полное и качественное преподнесение отечественного оперного репертуара. Не случайно во всех своих

проектах он стремился назначать максимально низкие цены на билеты, сделав оперу по-настоящему общедоступной, а в 1920-е годы, работая в структуре государственного театра, приобщал к опере и рабочих и крестьян, давая спектакли в клубах, домах культуры, активно выступая на разных площадках уездов Саратовской губернии. Напомним, что идея общедоступности искусства во второй половине XIX – начале XX века получила множество реализаций: просветительские циклы лекций, и организация бесплатных школ, кружков, библиотек и многое другое. В музыкальной жизни Саратова – это «Русская опера. Товарищество Общедоступной оперы», позже – «Передвижная опера», создание Саратовского общества народных университетов, программы которого были состав-

лены исключительно из музыки русских композиторов и т. д.

Ф. А. Пальчинский в своей многогранной деятельности отразил те идеи в области музыкального искусства, которые были актуальны в начале XX века, активно обсуждались в публицистических работах, на заседаниях многочисленных обществ, в художественных салонах и т. п. В его творческой жизни неуклонно развиваются тенденции демократизации музыкальной практики, просветительства. В 1920-е годы, когда происходит активный процесс утверждения новой идеологии, когда, в очередной раз, политика срачивается с искусством [9; 11], он ищет новые пути развития музыкального театра, обращаясь к эстетике «революционного театра», отвечая таким образом новым социальным задачам.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> ГАСО – Государственный архив Саратовской области.

<sup>2</sup> Автор статьи выражает искреннюю благодарность главному архивисту ГАСО Маргарите Николаевне Шашкиной, любезно предоставившей информацию о наличии личных материалов Ф. А. Пальчинского.

<sup>3</sup> Личные документы Пальчинского Ф. А. 1909–1923 // ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3–5, 7, 8, 9.

<sup>4</sup> Письма Букша М. к Пальчинскому Ф. А. // Там же. Ед. хр. 17. 10 л. Л. 10, 1.

<sup>5</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 3. 25 л.

<sup>6</sup> Там же. Л. 1 об. – 2.

<sup>7</sup> Там же. Л. 25 об.

<sup>8</sup> Лидия Милова – саратовская певица, исполнявшая заглавные партии в Саратовско-Харьковской оперной труппе (1906) и в «Товариществе Общедоступной оперы» (1915).

<sup>9</sup> Константин Гаврилович Княгинин – оперный артист, близкий друг Ф. А. Пальчинского.

<sup>10</sup> Алевтина Михайловна Пасхалова – известная певица, активно сотрудничала с Ф. А. Пальчинским в 1906–1924 гг.

<sup>11</sup> «Каморра» – опера Э. Эспозито – итальянского композитора, с 1892 по 1925 гг. служившего в Москве и др. городах России в разных антрепризах.

<sup>12</sup> Письма Сперанского // ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 32. 14 л. Л. 7–12.

<sup>13</sup> Кассовые ведомости театра 1915 г. // ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 8. 87 л.

<sup>14</sup> Письма Коган З. к Пальчинскому Ф. А. Москва, 18.09.1916 // ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 22. 44 л. Л. 32.

<sup>15</sup> Письма М. Кундасовой к Пальчинскому Ф. А. // ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 25. 12 л. Л. 1.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А. И., Демченко Г. Ю. «Золотой фонд» столицы Поволжья: очерки музыкальной культуры Саратова. Саратов: Саратовтелефильм: Добродей, 2015. 240 с.
2. Дьяконов В. А. Лицедеи, певчие, музыканты: из истории саратовских театров. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. 224 с.
3. Козляков В. Н., Севастьянова А. А. Культурная среда провинциального города // Очерки русской культуры XIX века. В 6 т. Т. 1. Общественно-культурная среда. М., 1998. С. 125–202.
4. Манжора Б. Г. Саратовский академический театр оперы и балета. Саратов: Детская книга, 1996. 324 с.
5. Полозова И. В. История становления и развития Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества // Проблемы музыкальной науки. 2018 № 4. С. 167–172. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.167-172.
6. Полозова И. В. Репертуар провинциального музыкального театра в конце XVIII – начале XX века на примере Саратова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2 (4). С. 55–61.
7. Порфирьева Е. В. Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества и его роль в развитии музыкальной культуры Волжско-Камского региона // Проблемы музыкальной науки. 2018 № 4. С. 161–166. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.161-166.
8. Ханецкий В. Е. Отзвучавшее... 2-е изд., испр. и доп. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. 674 с.
9. Bloechl O. Opera and the Political Imaginary in Old Regime France. The University of Chicago Press, Ltd.: London, 2017. 286 p.
10. Dabayeva I. P. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Development of the Choral Culture of the Turn of the 19th and 20th Centuries // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4, pp. 106–112. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.106-112.
11. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864 // Journal of the American Musicological Society. 2014. Vol. 67, No. 3, pp. 685–734.
12. Gur G. Music and “Weltanschauung”: Franz Brendel and the Claims of Universal History // Music & Letters. 2012. Vol. 93, No. 3, pp. 350–373.
13. Wang J. Classical Music: a Norm of “Common” Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2016. Vol. 47, No. 2, pp. 195–205.

*Об авторе:*

**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной деятельности, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0001-5519-4381**, i.v.pozlova@mail.ru

## REFERENCES

1. Demchenko A. I., Demchenko G. Yu. «Zolotoy fond» stolitsy Povolzh'ya: ocherki muzykal'noy kul'tury Saratova [The “Golden Fund” of the Capital of the Volga Region: Essays on the Musical Culture of Saratov]. Saratov: Saratovtele-fil'm: Dobrodeya, 2015. 240 p.
2. Dyakonov V. A. *Litsedei, pevchie, muzykanty: iz istorii saratovskikh teatrov* [Actors, Singers, Musicians: From the History of Saratov Theaters]. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1991. 224 p.
3. Kozlyakov V. N., Sevast'yanova A. A. Kul'turnaya sreda provintsial'nogo goroda [The Cultural Milieu of a Provincial City]. *Ocherki russkoy kul'tury XIX veka. V 6 t. T. 1. Obshchestvenno-kul'turnaya sreda* [Essays of 20th Century Russian Culture. In 6 Vol. Vol. 1. Social and Cultural Milieu]. Moscow, 1998, pp. 125–202.
4. Manzhora B. G. *Saratovskiy akademicheskij teatr opery i baleta*. [The Saratov Academic Theatre of Opera and Ballet]. Saratov: Detskaya kniga, 1996. 324 p.
5. Polozova I. V. The History of the Formation and Development of the Saratov Section of the Imperial Russian Musical Society. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 167–172. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.167-172.
6. Polozova I. V. Repertuar provintsial'nogo muzykal'nogo teatra v kontse XVIII – nachale XX veka na primere Saratova [Repertoire of the Provincial Musical Theater from the Late 18th Century to the Early 20th Century by the Example of Saratov]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Gazette of the Saratov Conservatory. Questions of Art History]. 2019. No. 2 (4), pp. 55–61.
7. Porfirieva E. V. The Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society and its Role in the Development of the Musical Culture of the Volga-Kama Region. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 161–166. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.161-166.
8. Khanetskiy V. E. *Otvuchavshee...* [What has Ceased to Sound]. 2nd Edition, Revised and Supplemented. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2018. 674 p.
9. Bloechl O. *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*. The University of Chicago Press, Ltd.: London, 2017. 286 p.
10. Dabayeva I. P. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Development of the Choral Culture of the Turn of the 19th and 20th Centuries. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 106–112. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.106-112.
11. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. Vol. 67, No. 3, pp. 685–734.
12. Gur G. Music and “Weltanschauung”: Franz Brendel and the Claims of Universal History. *Music & Letters*. 2012. Vol. 93, No. 3, pp. 350–373.
13. Wang J. Classical Music: a Norm of “Common” Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2016. Vol. 47, No. 2, pp. 195–205.

*About the author:*

**Irina V. Polozova**, Dr.Sci. (Arts), Vice-Rector for Research and International Activities, Professor of Music History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0001-5519-4381**, i.v.polozova@mail.ru





**О. А. ПУТЕЧЕВА**

*Кубанский медицинский институт, г. Краснодар, Россия  
ORCID: 0000-0003-2812-8981, Putecheva.olga@mail.ru*

## **Черты интертекстуальности в творчестве Александра Бакши**

Интертекстуальность – одно из важнейших явлений современного музыкального искусства, выражающих его динамическую, диалогическую природу. Интертекстуальность в музыкальном искусстве конца XX – начала XXI века обнаруживается в виде включений бытовых жанров, цитирования чужих стилей, огротесковывания высокой образности, музыкальном развенчании героев, карикатурных «снижениях», придания фатальности или механистичности ранее заявленным образам. Данные идеи получили развитие в произведениях московского композитора Александра Бакши, который работает на пересечении музыкальных, пластических, игровых элементов, избегая однозначности слова и интонации, устремляясь к смысловой полифонии. Творчество Бакши уникально тем, что даёт примеры нескольких типов интертекстуальности, выстраивающихся на основе модели инструментального театра, на принципе взаимодействия музыки и пластики в драматическом театре, а также в использовании стилистических интертекстуальных взаимодействий. Интертекстуальность в его сочинениях может проявляться на микро-, макро- и мегауровнях. Подобные приёмы в рамках авангардного произведения выступают механизмом коррекции, огротесковывания, «взламывания» старых кодов музыкальной организации и трансформации. Возникают и новые средства коммуникации в динамических семантических процессах музыкального мира.

Ключевые слова: интертекстуальность, музыкальная семантика, стилистический резонанс, стилистическая аллюзия, парадоксальность, гротеск, Александр Бакши.

*Для цитирования / For citation:* Путечева О. А. Черты интертекстуальности в творчестве Александра Бакши // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 151–157.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.151-157.

**OLGA A. PUTEICHEVA**

*Kuban Medical Institute, Krasnodar, Russia  
ORCID: 0000-0003-2812-8981, Putecheva.olga@mail.ru*

## **Features of Intertextuality in the Musical Oeuvres of Alexander Bakshi**

Intertextuality is one of the most important phenomena of the contemporary art of music which expresses its dynamic, dialogic nature. Intertextuality in the musical art of the late 20th and early 21st centuries can be discovered in the form of implementations of vernacular genres, quotations of other styles, endowing high imagery with grotesque qualities, the musical dethronement of heroes, caricatured “diminishment,” as well as conferring of fatal or mechanical



traits to previously declared images. The present ideas received development in the musical works of Moscow-based composer Alexander Bakshi, who works at the crossing of musical, plastic and playing elements, avoiding unicity of word and notation, aspiring towards a semantic polyphony. The musical oeuvres of Bakshi are unique, because they present examples of several types of intertextuality aligning themselves on the basis of the model of instrumental theater, on the principle of interaction of music and the plastic arts in dramatic theater, as well as in the use of stylistic intertextual interactions. Intertextuality in his compositions may reveal itself on the micro-, macro- and mega-levels. Such appliances within the framework of avant-garde musical compositions act as a mechanism of correction, endowment of grotesque qualities, and “breaking” of the old codes of organization and transformation. In addition, new means of communication in the dynamic semantic processes of the musical world also appear.

Keywords: intertextuality, musical semantics, stylistic resonance, stylistic allusion, paradox, grotesque, Alexander Bakshi.

Музыкальное искусство конца XX – начала XXI века развивалось необычайно ярко и стремительно, вступая в диалог не только с музыкальным материалом предшествующих эпох, но и со смежными областями, включая в орбиту своего творчества немusical явления. Открытость и динамика музыкальных процессов приводят к появлению интертекстуальности, ставшей одним из главных методов развития музыкальной мысли современности. Под интертекстуальностью понимается «отражающая соотносённость одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения» [1, с. 104]. Кодовую функцию выполняют соотношения жанров, стилей, видов искусств. Исток интертекстуальности коренится в диалогической природе культур, стилей, эпох. Участвуя в этом процессе, музыка осмысливается как некий медиатор внутри диалога, связывающий стороны и аспекты жизни. Создание оригинальных и смелых произведений во многом обусловлено перенесением на новую почву отрывков

хорошо известных произведений, создающих диалогическую ткань и новую семантику произведения.

Данная работа посвящена выявлению особенностей интертекстуальной природы произведений московского композитора Александра Бакши, которая создаётся на диалогической основе, что является стилистически наиболее яркой чертой его творчества. Обозначенные процессы обнаруживаются на нескольких значимых уровнях развития, создающих уникальную музыкальную ткань: как в сочинениях инструментального театра, так и в театрально-драматических жанрах. Если интертекстуальные приёмы развития составляют игровую и действенную основу в произведениях инструментального театра, то в театрально-драматических произведениях включение инородного материала акцентирует ролевые функции музыки.

Значительную основу для осознания семантических процессов прошлого и настоящего дают исследования Л. Н. Шаймухаметовой, которая считает, что механизмом формирования устойчивых семантических образований в музыкальной лексике являются

интертекстуальные взаимодействия, понимаемые как универсальный источник и основание сохранения выкристаллизовавшихся в разных контекстах структур.

Необычайно плодотворна мысль автора о том, что «феномен мигрирующей интонации» в целом базируется на «ассоциативном механизме мышления», а «источником формирования риторических фигур, лейтмотивов, символов, анаграмм, с характерной для них эмблематикой и условностью значений, а также цитат и *quasi*-цитат может стать авторский текст» [7, с. 63]. С точки зрения процессов интертекстуальности важен момент соотнесения элементов друг с другом по типу сходства тем или их контраста. «Мигрирующими формулами», актуальными для современного творчества, можно считать романтический тематизм с ярко выраженной лиричностью, тему *Dies irae*, колокольные звоны и другие темы. Пришедшие из прошлых столетий, взаимодействующие с современным материалом, темы выполняют семантическую роль, создавая условия для понимания содержания.

Особенности мышления в музыке нашего времени связаны не со стремлением к стилистическому единству и преодолением различий, а к выработке уникальности. С этой точки зрения мышление А. Бакши своеобразно, ярко, так как базируется на всевозможных сопоставлениях, смещениях, изменениях, придающих внутреннюю динамику музыкальному содержанию. В области инструментального театра наиболее значительными в творчестве композитора являются: «Игры в инсталляциях» для сопрано и шести ударных по мотивам русского авангарда начала XX века (1992), «Концерт Шостаковича» (1996) для струнного оркестра, солирующей скрипки и молотка (*Martello*), «*Con passione*» для скрипки

и струнного оркестра (2004), «*Opus № 7*» (2008).

Музыкальные решения А. Бакши – это отклик на явления, которые обозначили уход от вербального начала, от смысловой наполненности слова к тайнам подсознания и интуиции, где банальность воспринимается как ложь, а оригинальность – истина. Композитор работает в русле тех направлений, которые расшатывают смысловую определенность слова и интонации при устремленности к смысловой многозначности, возникающей на пересечении музыкальных, пластических, игровых элементов, к музыкальному акционизму, моделирующему новое видение и понимание в трансформированной звуковой реальности.

Обладая особой эмоциональной силой воздействия, звуковые эффекты в композициях Бакши становятся объектами игры. Так, пьеса «*Con passione*» для скрипки и струнного оркестра (2004) в стилевом отношении даёт противостояние «упорядоченности, предсказуемости прежней музыки и непредсказуемости, кажущейся хаотичности музыки экспериментальной, которая путём «взламывания», эпатажа, инверсии трансформирует музыкальную материю» [4, с. 4]. Сложность и глубина постановки художественных задач в доселе неслышанной степени вовлекает в искусство внехудожественную сферу, «где происходит уникальное пересечение эстетически организованной и повседневной реальной жизни» [3, с. 17]. Пронизанное мыслью произведение становится аналитическим психологическим этюдом на темы обострённо воспринимаемого внутреннего мира.

Парадоксально ощущение заимствованного стиля в композиции А. Бакши под названием «Концерт Шостаковича»

(1996), в котором нет ни одной ноты из произведений Шостаковича, нет ни одного записанного музыкального звука определённой высоты, но стиль угадывается безошибочно. Он обнаруживается в особой динамике, напряжении, экспрессии. Произведение основано на интертекстуальном подходе к использованию яркого стиля Шостаковича в качестве прообраза и стилистического резонанса. Композитор остроумно высвечивает особенности проецируемого стиля, используя приём избегания указания точной высоты звуков и не фиксируя их в партитуре. Звуковысотный аспект выпадает из области определённости.

В данном случае интертекстуальность выполняет одну из важнейших функций текста – экспрессивную, в которой автор выражает своё отношение к копируемому стилю. Глубокое внутреннее напряжение, характерное для медленных частей и произведений Шостаковича, задаётся струнным квинтетом, вступающим *con sord*, пианиссимо, полифонически подхватываемыми риторическими фигурами восклицания, переходящими от альты ко второй, а затем к первой скрипке.

Энергия солиста ослабевает, что выражается в остановках, паузах; его партия становится дробной, фрагментарной и наконец «разбивается» вступающим в действие молотком (*Martello*). Действие обрывается. Так игровое начало становится основой «диспозиции музыкальности, представляя перформативные силы музыки и звука как пререперентные, не нарративные, висцеральные объекты» [5, с. 101]. Музыка всё более понимается как область взаимодействия образов-персонажей, получающих звуковую интерпретацию благодаря элементам театральности.

В других сочинениях А. Бакши интертекстуальность выступает как механизм «взаимодействия и переговоров с миром» [6, с. 158]. Это значит, что реципиент может выстраивать свою систему как в согласии с исходной, так и в диалоге. Такое контраверсиейное осмысление творчества Шостаковича складывается в постановке спектакля «Opus 7», созданного в сотворчестве с режиссёром Дмитрием Крымовым. «В этой захватывающе изобретательной постановке ... исполнители в поисках потерянного времени сталкиваются с Геркулесовым множественством препятствий и химер», – отмечает Бен Брантлей [2].

Как дань уважения великому мастеру, возникают произведения с посвящениями. Так, и вторая часть «Opus 7» называется «Шостакович», выполненная в гротесково-травестийном ключе. Построенное по принципу кадрового монтажа, произведение объединено одной идеей и общим замыслом – темой высокого служения искусству, осмысленной в контексте жестоких установок тоталитарного государства. В музыкальном отношении – игра цитатами из произведений Д. Шостаковича, в калейдоскопичности которых всё время просвечивает поляриность. Отсюда – напряжение, проецирующее яркую театральную-действенную фантазию, вмещающую как трагедийные образы, так и иронически-травестируемые «снижения». Интертекстуальность возникает в стилистических столкновениях.

Интертекстуальные эксперименты обнаруживаются и в театральной музыке композитора, например, в спектакле «Татьяна Репина», поставленном режиссёром Валерием Фокиным в московском ТЮЗе (1998). Суть спектакля «Татьяна Репина» заключается в огромном эмоциональном напряжении,



обусловленном пограничным состоянием между жизнью и смертью. Омузыкаливание шумов открывает один из путей использования принципов интертекстуальности на драматической сцене. На микроуровне композитор идёт по пути взаимодействия тембров музыкальных инструментов и естественных природных звучаний. На макроуровне интертекстуальные связи музыки и театра осуществляются в использовании разножанровых музыкальных построений огромного диапазона – от церковных песнопений до цыганского пляса. При этом композитор как бы становится на позиции режиссёра, выстраивая драматический спектакль по законам музыки. Наконец, можно говорить и о мегауровне, если иметь в виду форму христианского богослужения в качестве архетипа. Церковная служба, ставшая внешней формой для значительной части спектакля, определила его эмоциональное состояние и «темпо-ритм».

Главное отличие спектакля состоит в том, что обнаруживая принадлежность к производству драматического театра по жанровым характеристикам, он построен в форме музыкального произведения ораториального типа, что создаётся интертекстуальными включениями.

Значительной совместной работой В. Фокина – А. Бакши стал спектакль «Ещё Ван Гог» (2001), поставленный в Театре-студии О. Табакова по пьесе Ивана Савельева. Основой для интертекстуального решения спектакля становится инструментальная характеристика музыки, взаимодействующая с натуральными шумами. Это и звон будильника, и льющаяся вода, звук сыплющихся таблеток. Сам момент возникновения звука загадочен: выплывающие «ниоткуда» мистические вибрации индийских храмовых инструментов (*templ gong's*)

схожи со слуховой галлюцинацией. В партитуре спектакля выписаны и звяканье капельницы, и полифонически выстроенная последовательность вздохов, «глиссандо по пружинной сетке кровати», «стук сердца» и «свист птиц». Композиторская работа касается и текстовой, вербальной экспрессии актёрских ролей (или партий?). Многие эпизоды построены на возбуждённых выкриках – скандировании названий красок: «Охра, охра, охра!», «Сиена натуральная, сиена натуральная!», «Ультрамарин, ультрамарин!».

Звук буквально конструируется, создавая уникальную звуковую концепцию на основе диалога разных жанров и музыкальных культур, объёмно вписывающихся в общее сценическое пространство, возбуждая каждую его точку, резонирующую динамике душевных движений. В интертекстуальных взаимодействиях музыкальные формулы находят аналогии в жестах и распространяются на телодвижения актёров.

В результате рассмотрения сочинений А. Бакши, можно сделать вывод о значительной роли интертекстуальности в создании произведений – как в создании специфики инструментального театра, так и в области музыки драматического спектакля. В плане стилистической работы с цитируемым материалом предпочтение отдаётся использованию таких приёмов, как аллюзия стиля, стилистический резонанс, а также огротесковывание, складывающееся на основе полифонического контраверсийного кадрового монтажа квази-цитат. Элементы интертекстуальности обнаруживаются на разных уровнях – микроуровне (в виде звуков и тембров), макроуровне (как цитаты и взаимодействия тем), мегауровне (в качестве музыкально-драматургических и содержательных основ произведения

в целом). Столкновение максимально разнородного материала имеет эффект эпатажа. В свете концепции интертекстуальности и её особенностях воплощения в музыке начала XXI века, важно отметить, что композитор использует тематизм прошлых эпох, выражающийся в миграционно-интонационных процессах, что находит своё отражение в динамике музыкального развития, но подвергается значительной коррекции в результате столкновения тематизма прошлых эпох с современным музыкаль-

ным материалом. Интертекстуальность выступает как возможность наследования стилистических «узлов» эпох в их взаимодействии со всем звуковым универсумом. Интертекстуальность – это механизм «взламывания» консервативных устоев, основа переговоров с миром и огротесковывания материала, что говорит о смене парадигм и точек зрения культур.

*Автор выражает благодарность научному консультанту доктору искусствоведения, профессору П. С. Волковой.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баженова Е. А. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. 2-е изд., испр. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 696 с.
2. Brantley B. As Shostakovich Found Out, Mother Russia Can Be Tough // New York Times. Theater Reviews. 2013. January 14.
3. Lehmann H.-Th. Postdramatic Theatre. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006. 225 p.
4. Putecheva O. A. “Theatre of Sound” – a Musical Challenge A. Bakshi // European Journal of Natural History. 2018. No. 5, pp. 3–7.
5. Roesner D. Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making. London: Ashgate, 2014. 310 p.
6. Rutzou T. In Pursuit of the Real: Postmodernism and Critical Realism: Thesis Submitted for the degree of Doctor of Philosophy. UCL Institute of Education, University College: London, 2015. 288 p.
7. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Music Thinking // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

*Об авторе:*

**Путечева Ольга Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры общественных наук и организации здравоохранения, Кубанский медицинский институт (350015, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0003-2812-8981**, Putecheva.olga@mail.ru

 REFERENCES 

1. Bazhenova E. A. Intertekstual'nost' [Intertextuality]. *Stilisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Stylistic Encyclopedic Dictionary of the Russian Language]. Ed. by M. N. Kozhina. 2nd edition, revised and supplemented. Moscow: FLINTA: Nauka, 2011. 696 p.
2. Brantley B. As Shostakovich Found Out, Mother Russia Can Be Tough. *New York Times*. Theater Reviews. 2013. January 14.
3. Lehmann H.-Th. *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006. 225 p.
4. Putecheva O. A. "Theatre of Sound" – a Musical Challenge A. Bakshi. *European Journal of Natural History*. 2018. No. 5, pp. 3–7.
5. Roesner D. *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. London: Ashgate, 2014. 310 p.
6. Rutzou T. *In Pursuit of the Real: Postmodernism and Critical Realism: Thesis Submitted for the degree of Doctor of Philosophy*. UCL Institute of Education, University College: London, 2015. 288 p.
7. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Music 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:*

**Olga A. Putecheva**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Social Sciences and Health Organization, Kuban Medical Institute (350015, Krasnodar, Russia), **ORCID: 0000-0003-2812-8981**, Putecheva.olga@mail.ru





**М. С. КОПЫРЮЛИН**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова*

*г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0001-6675-1630, kopiryulin.m@yandex.ru*

## **Переложения симфонической музыки в репертуаре оркестров русских народных инструментов: исторический обзор**

Названная проблема рассматривается в статье в ретроспективном плане – от зарождения в конце XIX – начале XX века до наших дней. Переложения классических сочинений, в том числе симфонической музыки, используемые в концертной и педагогической деятельности оркестров русских народных инструментов, характеризуются автором как важнейший фактор, позволяющий противостоять попыткам трактовать исполнительство на народных инструментах исключительно как фольклорно-этнографический феномен. Сочинения выдающихся композиторов академической школы, переложенные для народного оркестра, не только являются существенным источником пополнения современного репертуара концертных коллективов, но и служат важнейшим дидактическим материалом, способствующим формированию профессиональных навыков оркестрового исполнительства в практике работы учебных оркестров.

На основе сохранившихся рецензий, документальных свидетельств, зафиксированных исследователями фактов и событий автор статьи выявляет тенденции, характерные для переложений в различные периоды становления и развития народно-оркестрового исполнительства. Качественные характеристики выполняемых «адаптаций» симфонической классики, соотносимые с конкретным периодом бытования указанной сферы исполнительства, устанавливаются автором статьи с учётом объективных условий формирования инструментального состава русских народных оркестров и социально-исторического контекста. Переложения симфонической музыки признаются важной составляющей утверждаемого ныне полноправного академического статуса оркестров русских народных инструментов, функционирующих в рамках профессионального сообщества.

**Ключевые слова:** переложение, репертуар, оркестр русских народных инструментов, академическое исполнительство на народных инструментах.

*Для цитирования / For citation:* Копырюлин М. С. Переложения симфонической музыки в репертуаре оркестров русских народных инструментов: исторический обзор // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 158–170. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.158-170.



**MIKHAIL S. KOPYRYULIN**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia*

*ORCID: 0000-0001-6675-1630, kopiryulin.m@yandex.ru*

## **Transcriptions of Symphonic Music in the Repertoires of Folk Musical Instrument Orchestras: A Historical Overview**

The designated issue is examined in the article on a retrospective plane – from its inception in the late 19th and early 20th century to the present day. Transcriptions of classical compositions, including orchestral music, incorporated in the concert and pedagogical activities of Russian folk instrument orchestra, is characterized by the author as a most significant factor which makes it possible to resist the attempts of interpreting performance on folk instruments exclusively as a folklore-ethnographic phenomenon. Works by outstanding composers of the classical academic school transcribed for folk orchestra not only present an essential source for complementing the contemporary repertoire of concert ensembles, but also serve as important didactic material conducive for the formation of professional skills of orchestral performance in the practice of work of student orchestras.

On the basis of preserved reviews, documentary testimonials, as well as facts and events pinpointed by researchers the author of the article discloses tendencies which are characteristic for transcriptions in various periods of formation and development of folk orchestral performance. The qualified characterizations of the carried out “adaptations” of orchestral classics associated with any concrete period of the activities in the indicated sphere of performance practice are established by the author with the consideration of objective conditions of the formation of the instrumental ensemble makeup within Russian folk orchestras and their social and historical context. Transcriptions of orchestral music are acknowledged to be an important constituent part of the asserted here full-fledged academic status of Russian folk instrument orchestras functioning within the frameworks of the professional community.

**Keywords:** transcription, repertoire, orchestra of Russian folk instruments, academic performance on folk instruments.

**П**рактика переложения классических сочинений, призванная содействовать их последующему бытованию в различных сферах инструментального исполнительства, с давних пор распространена в европейской профессиональной музыкальной культуре. Подобное «транскрибирование», связанное с применением многообразных темброво-фонических, громкостно-динамических, фактурных средств и приёмов, в наши дни привлекает внимание различных исследователей, в том числе

зарубежных [14; 15; 16; 17; 18]. Отмеченный подход к созданию нового репертуара (концертного и педагогического) характерен и для исполнительства на русских народных инструментах, включая соответствующие ансамбли и оркестры, что перекликается с давними традициями академической музыкальной культуры. Переложения, широко представленные в программах профессиональных и учебных оркестров русских народных инструментов (далее – ОРНИ), представляются на сегодняшний



день вполне самостоятельной областью современного концертного и педагогического репертуара.

Традиции переложений высокохудожественных сочинений, написанных в оригинале для других исполнительских составов, интонационно близких природе русского народного инструментария и адекватных его жанровым, стилистическим и техническим возможностям, были заложены основателем профессионального оркестрового исполнительства на русских народных инструментах В. Андреевым. Радикальная реформа «Кружка любителей игры на балалайке», предпринятая в 1890-е годы В. Андреевым и его ближайшими соратниками, прежде всего Н. Фоминым, оказалась важной вехой на пути формирования национального народного оркестра, названного Великорусским, как профессионального артистического содружества и определила условия продуктивной «адаптации» сочинений, относимых к высокохудожественному академическому репертуару, для данного состава.

Суть реформы заключалась, с одной стороны, в усовершенствовании балалайки (путём фиксации темперированного звукоряда) и создании тесситурных разновидностей данного инструмента, различающихся по размерам и строю, – примы, секунды, альты, контрабаса. С другой стороны, в состав оркестра был введён целый ряд разноплановых народных инструментов. Среди них фигурировали духовые – свирель и жалейка, ударные – накры (глиняные литавры), бубен и ложки (отдалённо напоминающие испанские кастаньеты), а также струнно-щипковые – гусли и домра. Последняя была реконструирована подобно балалайке с хроматическим фиксированным звукорядом и также имела несколько тесситурных ва-

риантов – пикколо, малая, альтовая, теноровая и басовая. Все эти разновидности впоследствии образовали семейство домрово-балалаечных инструментов – главенствующей тембровой группы Великорусского оркестра (по аналогии с семейством струнно-смычковых инструментов, служащих основой симфонического оркестра). Указанные преобразования позволили упорядочить и стабилизировать оркестровый состав, что послужило предпосылкой для использования некоторых принципов классической функциональной оркестровки при сочинении оригинальных пьес и выполнении переложений музыкальной классики, в том числе симфонической, для обновлённого коллектива.

Включение переложений камерно-инструментальной и симфонической музыки в концертные программы Великорусского оркестра народных инструментов мотивировались не только стремлением расширить жанрово-стилевую диапозон коллектива, до тех пор исполнявшего преимущественно обработки народных мелодий и «салонные» миниатюры. Немаловажным представляется и то обстоятельство, что вновь созданный коллектив, во многом сходный по структуре с камерным оркестром, заведомо не располагавший собственным классическим репертуаром, остро нуждался в освоении и последующей ассимиляции художественного опыта развитых инструментальных культур и профессиональных композиторских школ. Дальнейшее развитие народно-инструментального исполнительства со всей очевидностью подтвердило правоту В. Андреева. Обозначенная им последовательная интеграция в профессиональное академическое общество, сочетаемая с неуклонным сохранением национальной природы,



уникальной самобытности и оригинальности русских народных инструментов, оказалась весьма прозорливым и перспективным решением<sup>1</sup>. Ныне представляется очевидным, что любые попытки удержать оркестр народных инструментов в границах предзаданной автохтонности и безоговорочной ориентации на оригинальный репертуар, неоднократно предпринимавшиеся в XX веке, со временем привели бы к маргинализации и последующей стагнации отечественного исполнительства на народных инструментах.

Следует заметить, впрочем, что предпринятая В. Андреевым своеобразная «экспансия» народного оркестра в сферу академической музыки была неоднозначно воспринята русской музыкальной общественностью. «Эксперименты» с русским и западноевропейским классическим наследием порой вызывали осторожную критику, о чём свидетельствует хотя бы рецензия на концерт любительского оркестра народных инструментов Н. Привалова, опубликованная в газете «Петербургский листок» и датированная февралём 1901 года: «Лучше звучало переложение из оперы “Рогнеда” А. Серова, но здесь хромала инструментовка...» (цит. по: [1, с. 73]). Музыканты-профессионалы нередко сетовали на допускаемые «андреевцами» художественные «вольности» в народно-оркестровых переложениях популярной классики: «...например, аранжировка для него [Великорусского оркестра. – М. К.] двадцатой прелюдии Шопена, и притом с изменением подлинной тональности и двукратную гармоническую погрешностью, должна быть сочтена за резкое нарушение требований эстетического вкуса», – писал, в частности, А. Оссовский [9, с. 179]. Встречались и ортодоксальные «ценители

искусства», категорически отрицавшие допустимость какой-либо «адаптации» классического наследия для русских народных инструментов: «Начав с небольшого оркестра балалаечников и с пропаганды маленького цикла народных песен, г. Андреев, с течением времени, сформировал свой так называемый “великорусский” оркестр, который стал исполнять под его управлением разные, совершенно несвойственные этим простым, входящим в его состав, народным инструментам, пьесы, вроде оперных попури, вальсов, мазурок, полонезов и т. д. <...> Граница балалайки должна быть народная песня <...> за пределами которой, в чисто художественном отношении, она ничего другого, кроме вреда, принести не может», – провозглашал в 1900 году рецензент «Петербургского листка» [12, с. 70–71].

Разумеется, подобное скептическое отношение к народно-оркестровым переложениям музыкальной классики, равно как и неприятие «условно-декоративного» характера последних, помимо эмоционального оттенка, носило и объективный характер. Несмотря на использование духовых инструментов, оркестр «андреевского» типа оставался по сути монотембровым, и ощутимый дефицит полномасштабной контрастности в обозначенной сфере едва ли мог быть восполнен при помощи «диалогичной оркестровости»<sup>2</sup>. Наряду с этим, тремоло щипковых инструментов не могло в полной мере быть воспринято эквивалентом выдержанного «кантиленного» звучания струнных смычковых инструментов. Да и сами формы «диалога» с классическим наследием (свободная транскрипция, попури, фантазия «по мотивам» или парафраза) не всегда благоприятствовали чуткому и бережному воссозданию интонационно-мелодических, гармонических

и композиционных особенностей конкретного музыкального текста-«первоисточника».

Отвечая своим критикам, В. Андреев подчёркивал неуместность каких-либо сравнений или параллелей между исполнительскими принципами Великоорусского оркестра и традиционных симфонических коллективов. Наряду с этим, ярко выраженная самобытность вновь созданного «артистического содружества» не могла, по мнению В. Андреева, служить препятствием для последовательного освоения классического репертуара: «Великорусский оркестр никогда не задавался целью конкурировать с симфоническим... такое соревнование не входило в задачи мои. Но тем не менее, с постепенным развитием музыкальных средств и техники исполнителей, исполнению оркестра стали ныне доступными произведения и симфонического характера. Ограничивать же его репертуар в этом направлении было бы, по крайней мере, ошибочно» [2, с. 85].

Следует заметить, что позицию В. Андреева в освещаемой дискуссии разделяли многие крупнейшие музыканты, включая Н. Римского-Корсакова и дирижера Г. Вуда. Более того, великий живописец И. Репин в письме, адресованном основателю Великоорусского оркестра, писал о необходимости регулярного исполнения переложений отечественной музыкальной классики – в частности, фрагментов из опер М. Мусоргского – названным коллективом: «Вы начали уже, и очень удачно, исполнять произведения русских авторов, например – “Камаринскую” Глинки. Вам известно, конечно, и многое другое в этом роде, в русских операх, русских авторов. А я бы напомнил Вам одного – это и составляет главную цель моего письма – Мусоргского» [там же, с. 171–172].

Огромное количество переложений инструментальной музыки композиторов-классиков было создано в 1890-х – начале 1930-х годов ближайшими сподвижниками В. Андреева, прежде всего Н. Фоминым, а также Ф. Ниманом, С. Насоновым, П. Каркиным и С. Крюковским<sup>3</sup>. «Достаточно хотя бы сказать, что только один Фомин сделал их [переложений. – М. К.] свыше 350. Это сочинения русских композиторов – Глинки, Чайковского, Балакирева, Бородина, Лядова, Римского-Корсакова, Рубинштейна, а также многих зарубежных – Моцарта, Грига, Шумана, Шуберта, Бизе и других», – отмечает М. Имханицкий [6, с. 116]. В программах Великоорусского оркестра народных инструментов были представлены не только миниатюры композиторов-классиков, но и довольно развернутые сочинения: симфоническая картина «В Средней Азии» А. Бородина, «Восемь русских народных песен» А. Лядова, интродукция к опере «Сельская честь» П. Масканы, *Andante cantabile* из Струнного квартета № 1 П. Чайковского, позднее – «Пляска смерти» К. Сен-Санса, II часть Симфонии № 7 Л. Бетховена.

Коренная перестройка культурной политики, осуществляемая в России после Великой Октябрьской революции и Гражданской войны, повлекла за собой дальнейшую активизацию концертно-исполнительской деятельности оркестров русских народных инструментов, чему способствовало целенаправленное формирование соответствующего академического репертуара, опиравшегося на переложения разнообразной камерно-инструментальной и симфонической музыки. Огосударствление и последующая профессионализация любительских народных оркестров Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Тулы, Киева, Минска



и других городов сопровождалась постановкой целого ряда актуальных задач, связанных с полномасштабным освоением наследия отечественной и зарубежной музыкальной классики.

Потребность в высокохудожественном академическом репертуаре, возросшая пропорционально росту числа концертирующих ОРНИ, к началу 1930-х годов приобрела повсеместный характер. Небывалый всплеск интереса к переложениям классических сочинений в сфере профессионального народно-оркестрового исполнительства, относящийся к этому периоду, мотивировался желанием восполнить существовавшие репертуарные пробелы – ведь количество оригинальных сочинений для указанного состава по-прежнему было довольно ограниченным. Наблюдавшееся явное доминирование адаптированной русской и западноевропейской классики в репертуаре коллективов народных инструментов, характерное для этого периода<sup>4</sup>, можно определить как своеобразную «болезнь роста», сопутствующую сложному и многомерному процессу последовательной профессионализации русского народного инструментализма в целом и народно-оркестрового исполнительства в частности.

С 1918 года, после смерти В. Андреева, руководство Великорусским оркестром (которому были присвоены статус Государственного коллектива, а также имя основателя) осуществлялось Н. Фоминым и позднее Ф. Ниманом. Ближайшие помощники и соратники В. Андреева, профессиональные музыканты – выпускники Петербургской консерватории, они активно способствовали утверждению академического направления в развитии отечественного народно-оркестрового исполнительства. Дальнейшая профессионализация

коллектива, связанная с привлечением к работе выпускников Ленинградской консерватории, и расширение штата оркестра до 70-ти человек позволили обратиться к исполнению сложнейших произведений мировой музыкальной литературы. Репертуар оркестра пополняется новыми переложениями русской и зарубежной классики – Концертом для флейты В. Моцарта, Фортепианным концертом Э. Грига, «Испанской сюитой» И. Альбениса, сюитами из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и балета «Лебединое озеро» П. Чайковского. Появились и переложения сочинений редко исполняемых композиторов – М. Бруха, Ю. Свенсена, А. Верстовского, Н. Черепнина, Э. Направника и В. Ребикова. В исследовании Г. Преображенского приводятся факты концертных исполнений оперных спектаклей и литературно-драматических композиций, осуществлённых с участием Оркестра имени В. В. Андреева: «При участии ведущих оперных певцов и оркестра им. Андреева в 1937–1938 гг. в концертном исполнении прозвучали опера Моцарта “Волшебная флейта” и музыка Чайковского к весенней сказке Островского “Снегурочка”» [11, с. 17–18]. С неизменным успехом проходили совместные выступления оркестра и хора, в частности, премьера «Торжественной кантаты» С. Василенко, посвящённой 20-летию Октябрьской революции (1937). Аналогичные инициативы предпринимались и в других городах. Так, в 1935 году руководителем ОРНИ Сибирской радиовещательной станции Н. Хлопковым было осуществлено концертное исполнение музыкально-драматических композиций (так называемых «монтажей») на основе опер «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского [10, с. 24].

В программах концертных выступлений московских коллективов ОРНИ, относящихся к данному периоду, также наблюдалась ярко выраженная ориентация на классический репертуар. Один из таких коллективов даже официально именовался «симфоническим» – речь идёт о Первом симфоническом оркестре гармонистов под управлением Л. Бановича<sup>5</sup>. Разумеется, использование словосочетания «симфонический оркестр» в данном случае не предполагало полномасштабной реализации фундаментальных принципов симфонического искусства, прежде всего обозначая стилевую направленность исполняемых программ и репертуарную стратегию, избранную коллективом и его руководителем. В работе, посвящённой оркестрам гармоник, Д. Варламов приводит следующий перечень классических сочинений, исполнявшихся коллективом Л. Бановича: «В репертуаре оркестра были такие произведения, как увертюра “Эгмонт” и Пятая симфония (ч. I и II) Л. Бетховена, Сюита из музыки к драме А. Доде “Арлезианка” Ж. Бизе, “Неоконченная симфония” (ч. I) Ф. Шуберта, Увертюра к опере “Руслан и Людмила” и “Камаринская” М. Глинки, “Итальянское каприччио” и Пятая симфония (ч. II) П. Чайковского, “Шехеразада” (ч. 2) Н. Римского-Корсакова, “Трепак” А. Рубинштейна, Гавот из “Классической симфонии” С. Прокофьева и другие произведения» [3, с. 17].

Особого упоминания в контексте рассматриваемого вопроса заслуживает деятельность Г. Любимова, стремившегося реконструировать домру по образцу семейства струнных смычковых инструментов. Будучи принципиальным оппонентом Андреева и отвергая предложенную им модель ОРНИ, Любимов считал необходимым отказаться от ис-

пользования трёхструнных домр четвертого строя и заменить их четырёхструнными домрами, настраиваемыми по квинтам. Балалайки же, как «инструменты, загромаждающие оркестр» (цит. по: [7, с. 86]), Любимов вообще предлагал исключить из штатной структуры народного оркестра. Принципы формирования Государственного оркестра старинных русских народных инструментов, созданного Г. Любимовым в 1919 году, обуславливались необходимостью максимально упростить технику «адаптации» шедевров мировой симфонической литературы для вновь созданного коллектива, а также стремлением продуктивно ассимилировать многовековой опыт академического исполнительства на смычковых инструментах. В состав вышеназванного оркестра были включены четырёхструнные домры<sup>6</sup>, подразделяемые на группы аналогично струнному квинтету симфонического оркестра: домра пикколо, домра прима I и домра прима II, домра альт, домра тенор, домра бас и домра контрабас. Однако последующая исполнительская деятельность указанного коллектива в целом разочаровала специалистов. Новая модель ОРНИ, вопреки ожиданиям, не позволяла избежать большинства противоречий и компромиссов, допущенных аранжировщиками в переложениях симфонической и скрипичной музыки, что усугублялось кардинальным недостатком, препятствовавшим полноценному восприятию академического репертуара в звучании «любимовского» оркестра, – монотембровостью. Отнюдь не случайно в 1934 году, после смерти Г. Любимова, характеризуемый коллектив прекратил своё существование.

Активизации работы, связанной с переложениями названного репертуара для ОРНИ в предвоенный период,



способствовала интенсивная вовлечённость в указанный процесс крупнейших советских музыкантов. Так, во второй половине 1930-х – начале 1940-х годов с ведущими профессиональными народно-оркестровыми коллективами Москвы и Ленинграда весьма плодотворно сотрудничали авторитетные представители советского оперно-симфонического исполнительства – дирижёры ведущих оперных театров (Большого театра СССР, Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Малого оперного театра, Московского музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко), симфонических оркестров Московской и Ленинградской филармоний, Всесоюзного радио, Госоркестра СССР, педагоги ведущих консерваторий – Московской, Ленинградской и Одесской<sup>7</sup>.

Характеризуя особенности народно-оркестровых переложений в обозначенный период, необходимо отметить тот факт, что расширение репертуара соответствующих коллективов за счёт «адаптации» симфонических, камерно-ансамблевых, фортепианных сочинений потребовало участия большой группы инструменталистов. В конце 1930-х – начале 1950-х годов переложения русской, советской и западноевропейской симфонической музыки для ОРНИ выполнялись такими выдающимися деятелями народно-инструментального исполнительства, как Ф. Чагадаев, А. Илюхин, братья П. и С. Алексеевы, В. Попонов. Высокий уровень профессионализма, свойственный этим мастерам, их значительный вклад в совершенствование принципов и технических приёмов народно-оркестровых переложений предопределяется широтой кругозора и универсальной компетенцией, позволяющей уверенно ориентироваться в специфике инструментального мышления различ-

ных жанровых сфер академической музыки.

Новые тенденции в практике рассматриваемых переложений связаны с послевоенной эпохой. Так, в исполнительской практике профессиональных ОРНИ Москвы получают распространение оркестровые гармоника (сопрано, баритон, бас и другие), а также баяны. С конца 1950-х годов группа баянов появляется в штатной структуре ленинградского Оркестра имени В. В. Андреева. Позднее оркестровые гармоника и баяны утверждаются в составе любительских и самодеятельных коллективов<sup>8</sup>. Наряду с этим, инструментарий подобных оркестров расширяется посредством введения большого количества ударных (литавры, малый и большой барабаны, коробочка, треугольник и др.). В партитуре профессиональных ОРНИ закрепляются флейта и гобой, их разновидности – флейта пикколо и английский рожок, которые уподобляются (с учётом доминирующего тембрового колорита, создаваемого струнно-щипковыми инструментами) фольклорным духовым – свирели и рожку. Таким образом, народно-оркестровая звучность приобретает качественно иную характеристику – изначальная тембровая однородность дополняется и оттеняется тембровым контрастом, благоприятствующим полноценному воспроизведению многослойной полифункциональной вертикали как совокупности множественных темброво-динамических и фактурных пластов.

Гибкое взаимодействие струнно-щипковой группы с баянами и оркестровыми гармониками, способствующее формированию полноценной «тембровой оппозиции», позволяет обновлённому ОРНИ успешно реализовать главный принцип симфонизма – драматическое столкновение или противопоставление

контрастных образных сфер. При этом используемый инструментарий способствует не только реализации всевозможных пространственных перемещений темброво-фактурных, темброво-динамических линий и фактурных пластов, но и художественному переосмыслению последних. Народно-оркестровые «версии» симфонических партитур звучат теперь без явных фактурных и композиционных искажений, что влечёт за собой пересмотр утвердившихся ранее «адаптирующих» подходов к исполнению классической музыки. Освещая специфику переложений симфонической музыки для ОРНИ в обозначенный период, М. Имханицкий пишет: «Более разнообразными и органично звучащими в русском народном оркестре становятся... произведения музыкальной классики в переложении для этого состава. Редкую колоритность и своеобразие обрели здесь, к примеру, “Арагонская хота” М. И. Глинки, “Восемь русских народных песен” А. К. Лядова, пьесы из цикла “Времена года” П. И. Чайковского, “Немецкие танцы” В. А. Моцарта, сочинения Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса и многих других композиторов» [6, с. 163].

При государственных оркестрах народных инструментов работают профессиональные аранжировщики, на регулярной основе выполняя переложения и инструментовки классического и современного репертуара. Эти работы, по сей день не утратившие актуальности, исключительно высоко оцениваются руководителями профессиональных и учебных коллективов ОРНИ, включаются в программы филармонических концертов. Среди переложений и инструментовок данного периода заслуживают особого упоминания работы, выполненные Ю. Черновым, Б. Тарасовым, А. Соболевым для Оркестра имени

Н. П. Осипова – «Озорные частушки» Р. Щедрина, Первая и Вторая симфонии П. Чайковского, «Весна священная» И. Стравинского, «Ученик чародея» П. Дюка и другие. Переложения становятся неотъемлемой и значительной частью концертного и педагогического репертуара отечественных ОРНИ. Согласно комментариям специалистов, на рубеже 1980–1990-х годов около половины фондовых народно-оркестровых записей, выполненных по заказам музыкальной редакции Всесоюзного радио (суммарный объем – около 500 часов звучания), составляют русская и зарубежная классика [5, с. 4].

Дальнейшему развитию «транскрипторских» технологий, связанных с рассматриваемыми переложениями симфонической музыки, содействует конструктивное усовершенствование баяна. Расширение диапазона и введение дополнительных рядов на правой клавиатуре, а также обогащение темброво-динамических характеристик данного инструмента за счёт разнообразных регистровых комбинаций (реализуемых при помощи так называемой «ломаной деки»<sup>9</sup>) открывают перед аранжировщиками новые горизонты: становятся доступными для переложения сложнейшие авангардные симфонические опусы с элементами сонорики и алеаторики. Интереснейшая и, по сути, уникальная практика переложения подобных опусов для ОРНИ была успешно апробирована в Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова в середине 1990-х – начале 2000-х годов, когда соответствующая работа выполнялась авторитетными композиторами-профессионалами Г. Толстенко и Ю. Машиним – выпускниками донского вуза по классу А. Кусякова. В частности, под руководством Г. Толстенко были осуществлены



переложения Третьей симфонии А. Тертеряна, Четвёртой симфонии Г. Канчели, Пятой симфонии А. Эшпая, Первой симфонии А. Чайковского и других сочинений, вошедших в Золотой фонд позднего советского симфонизма<sup>10</sup>.

Переложение симфонической музыки для ОРНИ – многоплановый творческий процесс, не лишённый известных

противоречий, требующий дальнейшего совершенствования и поддержания интенсивных связей с исполнительской практикой, в полной мере соответствующий художественным критериям формирования народно-оркестрового репертуара и воспринимаемый сегодня как значимая сфера народно-инструментального исполнительства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Анализируя процесс академизации народно-инструментального искусства в последней трети XIX века, известный исследователь Д. Варламов определяет его, как «естественный процесс интеграции с русской академической традицией» [4, с. 33].

<sup>2</sup> «Диалогичная оркестровость» представляет собой, по мнению современного отечественного исследователя, «комплементарное изложение низких и высоких инструментов (“переклички”»)» [13, с. 89].

<sup>3</sup> Помимо этого, С. Крюковский (1895–1942) – воспитанник Придворной певческой капеллы и ученик А. Глазунова – в 1934–1941 годах преподавал курс инструментовки и переложения для русского народного оркестра в Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>4</sup> В частности, некоторыми столичными ОРНИ регулярно анонсировались концертные программы, полностью сформированные из произведений академического репертуара. Оркестром имени В. В. Андреева, к примеру, 29 февраля 1932 года в зале Ленинградской государственной академической капеллы исполнялись шедевры зарубежной классики (Концерт для органа с оркестром Г. Ф. Генделя, I и II части «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта, увертюра к опере «Похищение из сераля» В. А. Моцарта), а также произведения русских композиторов (Вступление к опере «Хованщина» М. Мусоргского, Пес-

ня Леля из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и музыкальные картины «Улица веселая» А. Пащенко) [8, с. 79].

<sup>5</sup> Л. Банович (1880–1937) – высокообразованный музыкант, получивший образование в Петербургской и Варшавской консерваториях. Был известен как замечательный дирижёр, аранжировщик и организатор концертной деятельности.

<sup>6</sup> Эксперименты с включением в состав «любимовского» оркестра ударных и некоторых инструментов «нерусского» происхождения (типа кеманчи и дудука) были признаны малоудачными и принципиально не повлияли на однородный состав коллектива.

<sup>7</sup> Напомним, что за пульт Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР, а впоследствии – Оркестра имени Н. П. Осипова становились признанные корифеи советского оперно-симфонического исполнительства: народные артисты СССР, лауреаты Сталинских премий Н. Голованов и Ю. Файер, народный артист РСФСР А. Гаук, а также Н. Аносов и Г. Столяров. Особо следует отметить значительный вклад в развитие народно-оркестрового исполнительства, принадлежащий Н. Голованову, который на протяжении 1936–1947 годов выступал с Госоркестром народных инструментов (в 1939–1940 годах одновременно занимая должность художественного руководителя



данного коллектива). Художественное руководство Оркестром имени В. В. Андреева также осуществлялось видными отечественными дирижёрами-симфонистами – народным артистом РСФСР, лауреатом Сталинской премии Э. Грикуровым (1936–1937), заслуженным деятелем искусств РСФСР К. Элиасбергом (1941–1945), народным артистом РСФСР С. Ельциным (1948–1951).

<sup>8</sup> Следует заметить, что крупнейшие нотные издательства СССР продолжали публиковать переложения классической музыкальной литературы для ОРНИ домрово-балалаечного состава вплоть до конца 1950-х годов.

<sup>9</sup> Ломаная дека – конструктивная особенность современного многотембрового гогово-выборного баяна (модели «Юпитер» и её зарубежных аналогов), придающая звучанию инструмента особую «матовую» окраску.

<sup>10</sup> Симфонии А. Эшпая и Г. Канчели были впервые исполнены ОРНИ РГК имени С. В. Рахманинова в концертных программах фестивалей современной музыки «Ростовские премьеры» (начало 2000-х годов). Авторы, присутствовавшие на фестивальных концертах в качестве почётных гостей, положительно оценили представленные оркестровые версии указанных сочинений.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брунцев В. А. Николай Иванович Привалов – подвижник народной музыки. СПб.: Союз Художников, 2017. 360 с.
2. В. В. Андреев. Материалы и документы / сост. Б. Б. Грановский. М.: Музыка, 1986. 352 с.
3. Варламов Д. И. Оркестр гармоник – разновидность народного оркестра. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1990. 36 с.
4. 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.
5. В своём роде гражданская доблесть (круглый стол «Советской культуры») // Советская культура. 1987. 30 июня. С. 4.
6. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 192 с.
7. Максимов Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: исторические очерки. М.: Советский композитор, 1983. 152 с.
8. Оркестр имени В. В. Андреева / сост. А. П. Коннов, Г. Н. Преображенский. Л.: Музыка, 1987. 160 с.
9. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
10. Пересада А. И. Оркестры русских народных инструментов: справочник. М.: Сов. композитор, 1985. 296 с.
11. Преображенский Г. Н. Пути развития исполнительства на русских народных инструментах в Ленинграде в 1917–1941 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. 27 с.
12. Создатель Великорусского оркестра В. В. Андреев в зеркале русской прессы (1888–1917 годы) / ред.-сост. А. В. Тихонов. СПб.: Союз Художников, 2002. 224 с.
13. Шабунина О. М. Василий Васильевич Андреев: Концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2019. 340 с.



14. Martin J. Writing about Music: The Selection and Arrangement of Notation in Jazz Students' Written Texts // *British Journal of Music Education*. 2018. Volume 35, No. 1, March, pp. 73–89. DOI: 10.1017/S0265051717000171.

15. Miller-Kay E. Four-Hand Piano Transcriptions and the Reception of Symphonic Repertoire in Nineteenth-Century Europe // *Malaysian Journal of Music*. 2018. Volume 7, pp. 195–207.

16. Ferrari A., de Aquino F. Two Transcriptions of Manuel de Falla's *Siete Canciones Populares Espanolas*: A Comparative Study // *Musica Hodie*. 2018. Volume 17, No. 2, pp. 161–176. DOI: 10.5216/mh.v17i2.51477.

17. Kregor J. *Liszt as Transcriber*. Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2010. 299 p.

18. Maric S. A Symphonic Poem Arrangement for Piano and Tamburitza Orchestra by Ferenc Kovac // *Musica Hodie*. 2018. Volume 16, Issue 2, pp. 200–214.

*Об авторе:*

**Копырюлин Михаил Сергеевич**, начальник учебно-методического управления, преподаватель кафедры оркестрового и оперно-симфонического дирижирования, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-6675-1630**, [kopiryulin.m@yandex.ru](mailto:kopiryulin.m@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Bruntsev V. A. *Nikolay Ivanovich Privalov – podvizhnik narodnoy muzyki* [Nikolai Ivanovich Privalov – An Enthusiast of Folk Music]. St. Petersburg: Soyuz Khudozhnikov, 2017. 360 p.

2. V. V. Andreev. *Materialy i dokumenty* [Vassily Andreev. Materials and Documents]. Ed. by B. B. Granovskiy. Moscow: Muzyka, 1986. 352 p.

3. Varlamov D. I. *Orkestr garmonik – raznovidnost' narodnogo orchestra* [The Harmonica Orchestra as a Variety of the Folk Orchestra]. Saratov: Saratov University Press, 1990. 36 p.

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

5. V svoem rode grazhdanskaya doblest' (kruglyy stol «Sovetskoy kul'tury») [A Kind of Civic Valor (Round Table of “Soviet Culture”)]. *Sovetskaya kul'tura* [Soviet Culture]. 1987. June 30, p. 4.

6. Imkhanitskiy M. I. *U istokov russkoy narodnoy orkestrvoy kul'tury* [At the Origins of Russian Folk Orchestral Culture]. Moscow: Muzyka, 1987. 192 p.

7. Maksimov E. I. *Orkestry i ansambli russkikh narodnykh instrumentov: istoricheskie ocherki* [Russian Folk Instrument Orchestras and Ensembles: Historical Essays]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 152 p.

8. *Orkestr imeni V. V. Andreeva* [The Vassily Andreev Orchestra]. Ed. by A. P. Konnov, G. N. Preobrazhenskiy. Leningrad: Muzyka, 1987. 160 p.

9. Ossovskiy A. V. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Articles of Music Criticism]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

10. Peresada A. I. *Orkestry russkikh narodnykh instrumentov: spravochnik* [Russian Folk Instrument Orchestras: A Guide]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 296 p.

11. Preobrazhenskiy G. N. *Puti razvitiya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh v Leningrade v 1917–1941 gg.: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Paths of Development of Performance on Russian Folk Instruments in Leningrad during the Years 1917–1941: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1983. 27 p.

12. *Sozdatel' Velikorusskogo orkestra V. V. Andreev v zerkale russkoy pressy (1888–1917 gody)* [The Creator of the Great Russian Orchestra Vassily Andreev as Mirrored by the Russian Press (1888–1917)]. Ed. by A. V. Tikhonov. St. Petersburg: Soyuz Khudozhnikov, 2002. 224 p.

13. Shabunina O. M. *Vasiliy Vasil'evich Andreev: Kontsertnaya deyatel'nost' v kontekste russkoy muzykal'noy estrady kontsa XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Vasily Vasilievich Andreev: The Concert Activity in the Context of Russian Musical Stage of the Late 19th – Early 20th Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2019. 340 p.

14. Martin J. Writing about Music: The Selection and Arrangement of Notation in Jazz Students' Written Texts. *British Journal of Music Education*. 2018. Volume 35, No. 1, March, pp. 73–89. DOI: 10.1017/S0265051717000171.

15. Miller-Kay E. Four-Hand Piano Transcriptions and the Reception of Symphonic Repertoire in Nineteenth-Century Europe. *Malaysian Journal of Music*. 2018. Volume 7, pp. 195–207.

16. Ferrari A., de Aquino F. Two Transcriptions of Manuel de Falla's Siete Canciones Populares Espanolas: A Comparative Study. *Musica Hodie*. 2018. Volume 17, No. 2, pp. 161–176. DOI: 10.5216/mh.v17i2.51477.

17. Kregor J. *Liszt as Transcriber*. Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2010. 299 p.

18. Maric S. A Symphonic Poem Arrangement for Piano and Tamburitza Orchestra by Ferenc Kovac. *Musica Hodie*. 2018. Volume 16, Issue 2, pp. 200–214.

*About the author:*

**Mikhail S. Kopyryulin**, Head of the Educational-methodical Management, Faculty Member at the Department of Orchestral and Opera-Symphonic Conducting, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-6675-1630**, kopiryulin.m@yandex.ru



**О. С. ИЛЬИЧЁВА, Е. В. КОМИССАРОВА, Г. П. КИБАСОВА**

*Волгоградская консерватория имени П. А. Серебрякова  
Волгоградский государственный медицинский университет  
ORCID: 0000-0002-4530-3617, mari.ilyich@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-6169-0293, evkm57@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-6165-7864, galina-kibasova@yandex.ru*

## **Трансформации отечественной песенной культуры в 90-е годы XX века (региональный аспект)**

В песенной культуре России в 1990-е годы проявились как общие черты развития в условиях реформирования общества, так и региональная специфика. Проблема рассматривается в статье на примере *песенной культуры композиторской (авторской) традиции Волгоградской области*. Демократизация и рыночные отношения привели к реорганизации учреждений культуры и творческих союзов, созданию новых форм учреждений, организаций, творческих коллективов, рождению шоу-бизнеса. Для этого периода характерно жанрово-стилевое разнообразие музыкального искусства. Сохраняется преемственность традиций советской песенной классики, включающей песни гражданского звучания, военные, лирические. Примером новаторства в культуре региона стало развитие поп-культуры. Значительно эволюционировали джазовое искусство, рок-музыка, авторская и детская песня. Основой песенной культуры 1990-х годов стала созданная в советские годы система музыкального образования, сеть клубных учреждений, фестивальное движение, формирование звукозаписывающих студий, появление музыкальных радиостанций.

Ключевые слова: песенная культура России, региональная культура, Волгоградская область, популярная песня, шоу-бизнес.

*Для цитирования / For citation:* Ильичёва О. С., Комиссарова Е. В., Кибасова Г. П. Трансформации отечественной песенной культуры в 90-е годы XX века (региональный аспект) // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 171–176.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.171-176.

**OLGA S. ILYICHEVA, ELENA V. KOMISSAROVA, GALINA P. KIBASOVA**

*Volgograd P. A. Serebryakov Conservatory  
Volgograd State Medical University  
ORCID: 0000-0002-4530-3617, mari.ilyich@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-6169-0293, evkm57@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-6165-7864, galina-kibasova@yandex.ru*

## **Transformations of the Russian Song Culture During the 1990s (the Regional Aspect)**

In the Russian song culture of the 1990s both the general features of development in the conditions of reformation of society, as well as the regional specific features were revealed. The issue is examined in the article by the example of the *song culture of the composers' (authorial)*

*tradition of the Volgograd Region.* The democratization of society and market economy relations have led to a reorganization of the institutions of culture and artistic unions, the creation of new forms of institutions, organizations and artistic ensembles, as well as to the birth of show business. This period was characterized by a diversity of the art of music in terms of genre and style. The continuity of traditions of the Soviet song classics was preserved, which included songs of civic importance, as well as war and lyrical songs. An example of innovation in the culture of the region was the development of pop culture. The art of jazz, rock music, bard and children's songs had undergone evolution. The basis of the song culture of the 1990s was the system of musical education created in the 1990s created during the Soviet period, a network of club institutions, the festival motion, the formation of sound recording studios and the appearance of musical radio stations.

**Keywords:** the song culture of Russia, regional culture, the Volgograd region, the popular song, show business.

Исследование российской песенной культуры грани XX–XXI веков представляет особую важность, поскольку распад СССР, смена модели общественного развития оказали огромное влияние на процессы трансформации содержания и формы отечественной песенной культуры. Одновременно с государственным переустройством в 1990-е годы Россия включилась в мировые процессы глобализации. Изучение культурных сдвигов, происходящих под влиянием данного фактора, способствует углублению нашего понимания специфики российской песенной культуры конца XX века. В последние годы наблюдается усиление общественного интереса регионов России к исследованию культурного наследия своей малой родины. Песенная культура Волгоградской области предоставляет богатейший материал. Память о военной истории города-героя, особая роль казачьих культурных традиций, полиэтнический и поликонфессиональный состав населения, а также «культурная артерия» – Волга придают неповторимый колорит песенной культуре региона.

«Современная социокультурная ситуация, – отмечает Н. Ю. Киреева, – требует повышенного внимания к проблемам функционирования музыкального

искусства в обществе...» [3, с. 49]. Этим проблемам посвящён целый ряд исследований зарубежных авторов (см.: [7; 8; 9; 10]). Обратим внимание, что и зарубежные, и отечественные исследователи подчёркивают необходимость особых подходов к изучению популярной музыки. А. С. Колесник пишет, что в «“popular music studies” популярная музыка понимается как многоуровневая система социальных институтов и практик, включающих: создание и запись музыкального продукта, его презентацию (включая видеоклипы, концерты, обложки альбомов, концертные выступления музыкантов), распространение и рецепцию аудиторией» [5, с. 335].

Творческие союзы композиторов и писателей в 1990-е годы, лишившись государственной поддержки, пытались сохранить свой статус. Волгоградское отделение Союза композиторов РСФСР, позднее Союза композиторов России, в конце XX века объединяло таких композиторов, как Ю. П. Баранов, Л. А. Буров, А. В. Климов, В. И. Примаков, П. П. Морозов, Ю. Э. Новиков и др. Основная тема произведений волгоградских композиторов – это любовь к родному городу и его героическая история.

Особую страницу в истории Волгограда составляет поэтическое творчество М. К. Агашиной. Её лирическая поэзия,

стихи на военную тему стали основой для многих популярных песен (Г. Ф. Пономаренко – «А где мне взять такую песню», «Подари мне платок», «Что было, то было», «Растёт в Волгограде берёзка»; Е. Н. Птичкин – «Скажи, подруга»; В. Г. Мигуля – «Песнь о солдате»). Весьма плодотворной в 1990-е годы была творческая деятельность поэта В. П. Овчинцева. Многие его стихи положены на музыку, а песня «Россия – Родина» В. Мигули была удостоена приза на конкурсе в Италии. Песенное наследие народной артистки СССР, композитора А. Н. Пахмутовой, уроженки Волгоградской области, традиционно было широко представлено в музыкальной культуре региона.

Развитию песенной культуры способствовало становление высшего профессионального музыкального образования: в 1990-е годы были организованы Волгоградский институт искусств и культуры и Институт искусств имени П. А. Серебрякова (с 2013 года – Волгоградская консерватория). Благодаря этим учебным заведениям удалось сохранить сложившиеся традиции отечественного музыкального образования, в котором становится актуальной подготовка не только квалифицированных исполнительских и педагогических кадров, но и деятелей музыкальной индустрии [4, с. 174].

Изменилась система организации концертно-гастрольной деятельности. Упразднение Госконцерта и Союзконцерта стало серьёзным испытанием для концертно-исполнительской культуры страны. Волгоградская областная филармония в эти годы переживала ряд реорганизаций. В 1990 году филармония была ликвидирована, но в 1996-м «в целях развития видов и жанров эстрадного искусства» был создан Волгоградский театр эстрады. Путём слияния Театра эстрады и Волгоградской филармонии

(1999) создаётся концертная организация – Государственное учреждение культуры «Волгоградская областная филармония».

Примером новаторства в культуре региона стало бурное развитие поп-музыки. Волгоградский музыкант и продюсер М. Романовский в 1990-е годы в качестве директора Волгоградского театра эстрады и Центра российской песни способствовал становлению и продвижению молодых певцов и коллективов города [1, с. 147]. Одним из его успешных проектов был региональный телевизионный фестиваль эстрадной песни «Поволжье», который стимулировал создание и распространение лучших образцов популярной песни Волгограда, Астрахани, Саратова, Казани, Самары, Элисты, Ярославля, Тутаева, Чебоксар. В каждом из этих городов с 1998 по 2000 год шли телевизионные программы, посвящённые участникам фестиваля – авторам и исполнителям новых российских песен.

Студия «Jam Records» стала центром развития волгоградского шоу-бизнеса. Здесь работали звукорежиссёры и аранжировщики В. Бродовский, М. Болдырев, С. Пьянов, В. Числов, С. Крыльцов. Благодаря их профессионализму уровень молодых исполнителей значительно возрос, а у коллективов и солистов появилась возможность получить качественные студийные услуги. Группы «Штурман Джордж», «Андерсен», «Например», «Бюро Находок», «Раут-Бэнд»; артисты В. Патрик, Д. Хохлов; ансамбли «Карусель», «Лазоревый цветок», «Казачий курень», «Казачья воля», «Царица», «Песенная россыпь», «Фомин день» – это только некоторые участники процесса становления новых форм бытования музыкальной культуры постсоветского периода в регионе [6]. В Волгограде 90-х начинали свою карьеру И. Дубцова, Н. Крупагин, К. Бубнов, группы «Plazma» («Slow Motion»), «FM» и др.

Для отечественной культуры легендарной стала фигура А. Н. Воронова – пропагандиста джаза, художественного руководителя оркестра «Combo Jazz Band». Коллектив принимал участие в многочисленных джазовых фестивалях в России и за рубежом. В музыкальную историю страны вошёл Всероссийский фестиваль «Джазовое рукопожатие», учреждённый в 1991 году (организатор и вдохновитель А. Н. Воронов), завоевавший популярность многообразием джазовых стилей и исполнительским мастерством участников: Г. Гаранян, М. Альперин, А. Шилклопер, Д. Крамер, А. Кузнецов, И. Бриль, К. Назаретов, А. Осейчук, А. Фишер, В. Бударин, С. Манукян и др. По мнению А. Воронова, в Волгограде «одним из наиболее профессиональных коллективов, игравших джаз, в ту пору был ансамбль “Дельфин” под управлением В. Бродовского, куда входили А. Болдырев, В. Дубцов, С. Григорьев» [2, с. 45].

Впервые в России волгоградский ансамбль старинной музыки «Конкордия» получил общественное признание, популяризируя лучшие образцы песенной культуры дореволюционной России. В кругах любителей авторской песни особую известность получило трио «Альманах» (В. Каменский, Ж. Попова и С. Хайлов). Песенные хиты, шлягеры, композиции звучали в эфире музыкальных радиостанций «Европа плюс Волгоград», «Новая Волна» и др.

Одним из эффективных направлений популяризации лучших образцов музыкального творчества оставалось фестивальное движение. С. Карсаев, лидер волгоградской перформанс-группы «Оркестрион», совместно с Р. Азизовым и В. Мишиным организовали международный фестиваль «Неопознанное движение» (1986–1991), который значительно повлиял на раскрепощение музыкального мышления целого

поколения молодых музыкантов Волгограда. Этот фестиваль собирал в Волгограде лучших музыкантов и поэтов авангардно направления, среди участников – В. Тарасов, В. Чекасин, В. Пономарева С. Летов, В. Макаров, В. Волков, В. Гайворонский, К. Катлер, Д. Пригов, группы «Звуки Му», «Lokomotiv Konkret», ансамбль М. Пекарского и др. Особое место в волгоградской культуре занял конкурс «Провинциальная муза», основанный в 1992 году журналистом А. Карманом как благотворительный проект. Среди победителей конкурса 90-х – ведущие волгоградские музыканты, поэты, композиторы, певцы, продюсеры [1, с. 118–147]. Учреждение администрацией Волгоградской области, Волгоградским Центром социальных инициатив (ныне Волгоградская региональная общественная детская организация «Созвездие талантов») и ВГТРК «Волгоград-ТРВ» Международного открытого детского конкурса эстрадной песни «Маленькие звёздочки» (1995) стало решающим фактором развития детского песенного исполнительства в регионах Поволжья и Юга России.

В России в 1990-е большое распространение получила как профессиональная, так и самодеятельная эстрада. В провинции явно наблюдалось смещение в сторону самодеятельных форм музыкального творчества. Государственный и муниципальный сектор культуры региона был представлен обширной многопрофильной сетью учреждений культуры. Важно подчеркнуть, что материальное положение организаций культуры из-за недофинансирования было тяжелым. В этой ситуации выручала сложившаяся в предшествующие годы система развития самодеятельности. Творческий энтузиазм давал хорошие результаты в развитии музыкальной культуры в районах Волгоградской области. Среди вокально-инструментальных ансамблей Дворцов культуры Волгограда

в 90-е годы выделялись группа «Династия» В. и Э. Исаевых (ДК Аллюминиевого завода) и ВИА «Волгоградцы» В. Лейциховича (Дворца культуры и техники «Химик»).

Таким образом, выявление наиболее значимых центров, а также изучение практик песенной культуры на территории Волгоградской области позволило реконструировать особый музыкальный мир как форму историко-культурной реальности региона в первое постсоветское десятилетие.

В целом развитие песенной культуры базировалось на достижениях «советской эстрадной песни», тем самым сохраняя преемственность культурных традиций. В то же время в 1990-е годы в регионе появились творческие коллективы, которые эффективно развивали инновационные культурные проекты, благодаря которым песенная культура быстро приобрела свою индивидуальность через выработку новых качеств и средств выразительности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антология Волгоградской культуры. Волгоград: Кармань, 2012. 172 с.
2. Воронов А. Н. Из истории Волгоградского джаза. Волгоград: Волгоград, 2008. 160 с.
3. Киреева Н. Ю. Детерминанты ценностной ориентации личности в коммуникативном пространстве музыкального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 44–49. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.044-049.
4. Киреева Н. Ю. Творческая активность личности и студентоцентрированное обучение // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 174–182. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.174-182.
5. Колесник А. С. Представление об имперском прошлом в популярной музыкальной культуре Великобритании 1970-х годов // Диалог со временем. 2016. № 56. С. 332–354.
6. Студия звукозаписи «Jam Records»: сайт. URL: <http://www.jamrecords.ru> (дата обращения: 11.06.15).
7. Heetderks D. J. Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock // Society for Music Theory. 2015. Vol. 21, No. 2, pp. 3–11.
8. Moist K. M. Special Issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture // Rock Music Studies. 2016. Vol. 3, No. 3, pp. 334–335.
9. Zangwill N. Listening to Music Together // The British Journal of Aesthetics. 2012. No. 52 (4), pp. 379–389.
10. Palme P. Ware warden und werdende Mare. Cyborgs und Akkumulation // SYN kunstlich. Ambivalenzen des Artefakts. 2015. Nr. 11. S. 25–34.

*Об авторах:*

**Ильичёва Ольга Станиславовна**, доцент, заведующая кафедрой эстрадно-джазовой музыки, Волгоградская консерватория имени П. А. Серебрякова (400131, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0002-4530-3617**, [mari.ilich@mail.ru](mailto:mari.ilich@mail.ru)

**Комиссарова Елена Васильевна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и культурологии, Волгоградский государственный медицинский университет (400131, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0001-6169-0293**, [evkm57@mail.ru](mailto:evkm57@mail.ru)

**Кибасова Галина Петровна**, доктор философских наук, профессор кафедры истории и культурологии, Волгоградский государственный медицинский университет (400131, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0001-6165-7864**, [galina-kibasova@yandex.ru](mailto:galina-kibasova@yandex.ru)



 REFERENCES 

1. *Antologiya Volgogradskoy kul'tury* [Anthology of the Culture of Volgograd]. Volgograd: Karman, 2012. 172 p.
2. Voronov A. N. *Iz istorii Volgogradskogo dzhaza* [From the History of Jazz in Volgograd]. Volgograd: Volgograd, 2008. 160 p.
3. Kireeva N. Yu. The Determinants of the Value Orientation of Personality in the Communicative Space of the Art of Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No 3, pp. 44–49. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.044-049.
4. Kireeva N. Yu. Creative Artistic Activity of Personality and Student-Centered Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 174–182. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.174-182.
5. Kolesnik A. S. Predstavlenie ob imperskom proshlom v populyarnoy muzykal'noy kul'ture Velikobritanii 1970-kh godov [Perception of the Imperial Past in British Popular Music Culture of the 1970s]. *Dialog so vremenem* [Dialogue Over Time]. 2016. No. 56, pp. 332–354.
6. *Studiya zvukozapisi «Jam Records»* [The “Jam Records” Recording Studio]: Website. URL: <http://www.jamrecords.ru> (11.06.15).
7. Heetderks D. J. Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock. *Society for Music Theory*. 2015. Vol. 21, No. 2, pp. 3–11.
8. Moist K. M. Special Issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture. *Rock Music Studies*. 2016. Vol. 3, No. 3, pp. 334–335.
9. Zangwill N. Listening to Music Together. *The British Journal of Aesthetics*. 2012. No. 52 (4), pp. 379–389.
10. Palme P. Ware warden und werdende Mare. Cyborgs und Akkumulation. SYN kunstlich. *Ambivalenzen des Artefakts*. 2015. Nr. 11. S. 25–34.

*About the authors:*

**Olga S. Ilyicheva**, Associate Professor, Head at the Department of Popular and Jazz Music, Volgograd P. A. Serebryakov Conservatory (400131, Volgograd, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-4530-3617**, [mari.ilich@mail.ru](mailto:mari.ilich@mail.ru)

**Elena V. Komissarova**, Ph.D. (History), Associate Professor at the Department of History and Cultural Studies, Volgograd State Medical University (400131, Volgograd, Russia), **ORCID: 0000-0001-6169-0293**, [evkm57@mail.ru](mailto:evkm57@mail.ru)

**Galina P. Kibasova**, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of History and Cultural Studies, Volgograd State Medical University (400131, Volgograd, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-6165-7864**, [galina-kibasova@yandex.ru](mailto:galina-kibasova@yandex.ru)





**И. В. АЛЕКСЕЕВА**

*Лаборатория музыкальной семантики*

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова*

*г. Уфа, Россия*

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

**Музыкальный текст инструментальной музыки  
западноевропейского барокко  
в аналитическом осмыслении студентом-исполнителем вуза**

Сколько бы мы ни приближались к уртексту западноевропейского барокко, отображающему современную ему картину мира и хранящему многообразие значений, его смысл никогда не будет исчерпан. Рождённый длящейся более века «переломной» эпохой как своеобразный документ времени, уртекст, несомненно, является сложной задачей для исследователя-музыковеда. Однако ещё более сложную проблему представляет адаптация научных представлений об уртексте для обучающихся в вузе специалистов-исполнителей. Открытый для новых методологических подходов, такой текст нуждается в оценке его дидактического потенциала, а также в поиске специальных приёмов и способов творческого взаимодействия с ним исполнителя. Педагогические подходы должны быть ориентированы на некую идеальную модель профессионала-исполнителя – солиста, участника ансамбля (оркестра) и педагога. Без осознания музыкантом специфики содержания музыкального текста не может быть выработано личного отношения к авторскому замыслу, обеспечивающее правильность, яркость и своеобразие трактовки исполняемого произведения. В статье обозначены некоторые апробированные автором методологические подходы к аналитическому постижению студентами-исполнителями старинного уртекста инструментальных сочинений западноевропейского барокко. В их основе лежит адаптация научно-исследовательских и педагогических разработок Лаборатории музыкальной семантики.

Ключевые слова: уртекст, инструментальная музыка, западноевропейское барокко, интонационная лексика, смысловая организация музыки, Лаборатория музыкальной семантики.

*Для цитирования / For citation:* Алексеева И. В. Музыкальный текст инструментальной музыки западноевропейского барокко в аналитическом осмыслении студентом-исполнителем вуза // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 177–193.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.177-193.

**IRINA V. ALEXEYEVA**

*Laboratory of Musical Semantics*

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

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

## **The Musical Text of Western European Baroque Instrumental Music in an Analytical Reevaluation by the Student-Performer of Institutions of Higher Education**

No matter how much we approach the urtext of Western European Baroque music reflecting the world picture contemporary to it and preserving the diversity of meanings, its semantic meanings shall never be exhausted. Having been generated by the “turning point” epoch which lasted for over a century as a peculiar document of the time, the urtext, undoubtedly, presents a complex task for the researching musicologist. However, an even more complex problem is presented by the adaptation of scholarly perceptions about the urtext for specialist performers who study in institutions of higher education. Being open for new methodological approaches, this type of musical text is in need of evaluation of its didactic potential, as well as of search for special approaches and means of artistic interaction of the performer with it. Pedagogical approaches must be oriented on a certain ideal model of the professional performer – the soloist, member of a music ensemble or pedagogue. Without awareness by the musician of the specificity of the content of the musical text, it is not possible to elaborate a personal attitude towards the authorial conception, which provides correctness, brilliance and originality of interpretation of the performed composition. The article indicates certain methodological approaches to analytical achievement by student performers of the early urtext of Western European baroque instrumental compositions approbated by the author. At their core lies the adaptation of scholarly research and pedagogical elaborations of the Laboratory of Musical Semantics.

**Keywords:** urtext, instrumental music, Western European Baroque, intonational lexis, semantic organization of music, Laboratory of Musical Semantics.

### **Проблемы изучения старинного инструментального текста**

Как известно, эпоха западноевропейского барокко была временем напряжённого и активного формирования инструментальной музыки. Она рождается на «перекрёстке» полифонического и гармонического принципов музыкального мышления, старых и новых жанровых и стилевых пересечений. В этой связи весьма непростой задачей становится постижение молодыми исполнителями – студентами музыкального вуза – образного

плана наполняющей инструментальный тематизм интонационной лексики, а также специфики её смысловой организации в музыкальном произведении. Тем более, что становление музыкального образа в барочном инструментальном тексте происходит в процессе бесконечного тематического развёртывания. В этом смысле достаточно проблематично определить образное содержание каждой композиционной единицы такого текста. Здесь распространённой является ситуация воплощения музыкального образа в процессе развития темы



(тематического «ядра») и всех её вариантов. При этом становление одного конкретного образа происходит постепенно – «путём наращивания характерности от начала к концу произведения. Музыкальный образ кристаллизуется, а точнее, развёртывается по мере исчерпания его потенциальных возможностей [1, с. 166]. Кроме того, в эпоху барокко достаточно сложно складывались отношения жанра со стилем. Их сложность проявлялась в том, что одно и то же название, к примеру, «симфония» могли носить абсолютно различные друг от друга композиции – концерт, мотет, интермедия и пьеса. Отдельной проблемой становится выявление специфики смысловой организации музыкальных текстов в соответствии с их жанрово-стилевой принадлежностью. Представляется возможным включение и адаптация к практике обучения студентов-инструменталистов вуза накопленного к настоящему времени значительного пласта исследований и разработок, посвящённых старинному музыкальному тексту<sup>1</sup>.

Осложняет процесс изучения полифонического текста и другая особенность тематического развёртывания. Логика его организации демонстрирует тесную зависимость жанра от формы, что привело к введению О. В. Соколовым по отношению к фуге, старинным вариациям и рондо, а также бассоостинатным жанрам понятия «формо-жанр». Кроме того, старинные жанры, как отмечает Е. В. Дуков, свободно переходили «из ситуации концертного исполнения в домашний обиход», что определялось «размытостью границ между общественной и частной жизнью» [3, с. 30]. Вероятно, названные обстоятельства становятся одной из причин непаритетного отношения к изучению в учебном процессе образцов гомофонной и полифонической музыки и

в целом музыкальных текстов. Так, бесспорный приоритет отдаётся аналитическому постижению закономерностей структурно-смысловой организации гомофонно-гармонического текста с интонационно дифференцированным типом тематизма. Возможно именно поэтому полифонический текст, хранящий всё многообразие значений в его обусловленности культурной парадигмой и многообразными межтекстовыми диалогами, до сих пор представляет сверхсложную задачу и для учёных, и для музыкантов-практиков, и особенно для музыкальной педагогики. Закономерно, что музыкальный текст барокко запечатлел тесно взаимосвязанные друг с другом разнообразные формы музицирования, общие для различных инструментальных традиций и, вместе с тем, индивидуальные для каждого из музыкальных инструментов. В этой связи первоначальный, авторский текст (уртекст)<sup>2</sup> стал универсальным для различных форм музицирования, поскольку был способен адаптироваться к любым исполнительским составам, жанрам, а также к различной технической подготовке музыкантов того времени.

Разнообразие форм музыкальной практики способствовало расцвету традиции музыкального любительства. Оно включало представителей практически всех слоёв общества – от королевского двора до салона и домашнего музицирования. А различие между профессионалами и знатоками-дилетантами было размытым, поскольку и тех и других отличал достаточно высокий уровень, а сами ситуации совместного музицирования предполагали взаимообогащение и обмен опытом. При этом и те и другие были включены в процесс сотворчества, освоения новых техник исполнения и принципов работы с уртекстом. В этом смысле не проводилось различий

в музыке, исполняемой и написанной для дилетантов или профессионалов. Практика совместного музицирования заключалась в вариативности численного и тембрового состава инструментов «ансамблево-оркестровых объединений» (термин Э.М. Прейсмана), различном уровне технической оснащённости исполнителей, нестабильности жанровой системы и мн. др. В конце XVI – начале XVII веков инструментальные составы сочинений часто не выписывались, поскольку были предназначены, как рекомендовали сами композиторы, «для всех инструментов» (Б. Марини, 1617; 1626) или «для различных инструментов» (М. Уччеллини, 1645). Также популярным было исполнение по партии другого инструмента (*colla parte*). К примеру, виолы могли заменяться скрипками, а скрипки флейтами<sup>3</sup>.

Исполнитель и композитор часто были одним лицом, поскольку искусство импровизации по цифрованному басу или уртексту и композиторское творчество представляли в эпоху барокко единый процесс. В нём, по мнению ученика И. С. Баха И. Ф. Агриколы, было «смешно отделять друг от друга искусство аккомпанировать и искусство компонировать, пытаясь провести между ними границы, ведь правила аккомпанемента учат верному употреблению консонирующих и диссонирующих интервалов, следовательно, они суть уже композиция или, по меньшей мере, азбука оной»<sup>4</sup> (цит. по: [10, с. 24]). Вероятно, именно поэтому барочный уртекст отличался чрезвычайной мобильностью, вариативностью и подвергался более активным исполнительским преобразованиям, чем текст гомофонной музыки XVIII–XIX веков. Он рождался всякий раз заново по конспективно зафиксированному костяку нотного текста. Уртекст совмещал

исполнительские и композиторские задачи, поскольку отображал и предполагал использование известных в то время в практике музицирования приёмов по его интерпретации и преобразованию. Их изучение и практическое осмысление студентами позволит реконструировать утраченные в настоящее время навыки свободного музицирования, да и саму ситуацию спонтанного музицирования исполнителя-композитора по заданной модели. Названное становится возможным благодаря последовательному и поэтапному изучению студентами барочной практики исполнительства и её отображения в нотном и музыкальном текстах, а далее внедрению в учебный процесс музыкантов-исполнителей вуза приёмов по преобразованию уртекста. Наиболее перспективными представляются разработки научной проблемы «Музыкальный текст и исполнитель» с применением методологии семантического анализа (Л. Н. Шаймухаметова [11–14]). Посредством семантического анализа изучаются, а затем обобщаются механизмы смыслообразования в инструментальном уртексте барокко. При этом исполнитель общается не только с нотным текстом, который включает в себя элементы грамматики и графики, но, прежде всего, с текстом музыкальным, содержащим смысловые структуры, устойчивые интонационные обороты с закреплёнными значениями. Они помогают студенту-исполнителю постигать содержание полифонического уртекста.

### **Знания из области акустики в анализе инструментального уртекста**

Другой важнейшей задачей при изучении музыкантом-исполнителем старинного уртекста становится обретение и привлечение знаний из области акустики.



Необходимые исполнителю в процессе игры на современном музыкальном инструменте знания о его конструкции, музыкантом звуке, звукообразовании и звуковедении существенно отличаются от имеющихся сведений о старинных музыкальных инструментах. Тем более, что сведения о технических и выразительных возможностях барочных инструментов до сих пор находятся в процессе разработки. Словом, особенно важным становится развитие у студента синтеза объективных знаний о звуке и инструменте с тончайшим интонационным слухом исполнителя, способного слышать, создавать и оценивать художественный результат. Именно поэтому навыки расшифровки запечатлённых в нотном и музыкальном текстах специфических для исполнительских традиций барокко «знаков» и приёмов интонирования должны быть обусловлены знаниями акустических и технических особенностей барочных инструментов.

Как известно, поиск тембро-акустических характеристик инструментов в процессе их исторической эволюции был также неразрывно связан с постижением физической природы звука и его обертоновой шкалы, интервальных и цифровых пропорций. По словам М. А. Кокжаева, «возможно, первое представление о пропорциональности вселенной, о тождественном равновесии элементов находящегося в ней вещества, наконец, об энергии, скрытой в самом веществе и проявляющейся в его (веществе) перевоплощениях, человечество получило именно благодаря возможности без особых усилий генерировать звуки и управлять их взаиморасположением и движением» [6, с. 6–7]. Формирование тембровых характеристик инструментов исторически происходило одновременно с развитием му-

зыкального слуха, совершенствование которого было связано с «завоеванием» всё новых и новых гармоник. А результатом раздвижение обертоновой шкалы инструментов становилось расширение границ акустического пространства музыкального текста и преодоление инерционности инструментального мышления в целом. При этом, «каждый вновь завоёванный обертон соответствовал цивилизационному шагу в развитии и усложнении музыкальной стилистики, что, по сути, является фактором расширения пространственных условий существования музыкального произведения» [там же, с. 8]. Не вызывает сомнения, что постижение акустического устройства звука-тембра инструмента совместно со слуховыми представлениями об организации музыкальной материи позволяет наладить и укрепить в учебном процессе межпредметные связи. А горизонт знаний и навыков специалиста-исполнителя значительно расширяется, они обретают необходимый системный характер.

Особенно актуально изучение тембровых характеристик инструментов с нетемперированным строем, колористические компоненты тембра которых слабо детерминированы организацией музыкальной ткани. В этом смысле инструменты из состава струнных смычковых и семейства клавиров, к примеру, занимают противоположные позиции. Однако именно инструменты с нефиксированной высотой потенциально обладают возможностью получения значительно большего числа интонационных оттенков каждого звука, каждой ступени звукоряда. Тем более, что различие и разнообразие строев было связано с потребностями практики исполнительства, музыкально-эстетическими взглядами, а также психологией музыкального

восприятия. Именно разнообразие строев, обусловившее богатство оттенков каждого тона в отдельности и последовательности, а также закрепление в нотографии посредством различных ключей, способствовало сохранению практики свободного интонирования для инструментов с нефиксированной высотой звука. В этой связи, изучение строев инструментов, ключей и способов отображения в нотном тексте становится во многом отражением и продолжением постижения его тембро-акустических возможностей. А процесс постижения тембрового «опредмечивания» тона, его включения в качестве самостоятельной лексической единицы музыкального текста смыкается с выявлением его содержательно-смысловой роли.

Таким образом, собственно эволюция инструментария, исполнительства и их практическое осмысление обусловлены, с одной стороны, природой внутреннего строения звука, а с другой – развитием музыкального слуха. Есть все основания утверждать, что вектор названных процессов должен быть направлен в сторону расширения представлений о границах звука, о специфике его слухового восприятия, что откроет для исполнителя перспективы целенаправленного постижения особенностей интонационно-лексического содержания уртекста сквозь призму возможностей конкретных инструментов, участвующих в его создании.

Обусловленность инструментального уртекста акустической, технической, тембровой спецификой инструментов предполагает его теоретическое изучение и практическое осмысление студентами исполнительских отделений вузов в опоре на синтез знаний из области акустики, гармонии и полифонии, музыкальной формы, истории музыки и

культурологии. Однако сложившийся к настоящему времени в музыкальной педагогике предметный подход, хотя и способствует углублённому «погружению» в грамматико-синтаксическую специфику музыкальных сочинений, даёт разрозненные представления и не позволяет расшифровать хранящиеся в уртексте неисчерпаемые символические подтексты. Для постижения структуры и семантики закономерностей инструментального уртекста – сольного и ансамблево-оркестрового – применяется системный методологический подход, где нотный, музыкальный и исполнительский тексты, объединённые в уртексте, изучаются в тесной связи с практикой музицирования.

#### **Анализ отображённых в уртексте особенностей музицирования**

Возвращаясь к особенностям практики музицирования и её отображения в уртексте, отметим, что в эпоху западноевропейского барокко сложилась уникальная ситуация, где исполнительская работа с нотным и музыкальным текстами заключалась в их адаптации к различным ситуациям исполнения: месту, времени, составу исполнителей. А оригинальная форма нотографической фиксации музыки барокко, запечатлевшая прямую и обратную связь музыкальной практики и письменного изображения, служила скорее творческим импульсом для вариативной расшифровки уртекста с учётом художественных представлений и технической оснащённости исполнителя. Такое письменное воплощение звукового материала подразумевало сохранение традиции спонтанного музицирования, а гибкость и многообразие исполнительской практики нашли отражение в вариативности и полиструктурности уртекста. В этой связи



благодатным «полем» для постижения особенностей такой адаптации и освоения её конкретных приёмов дают многочисленные переложения одних и тех же текстов для разнообразных инструментов. Среди них сочинения И. С. Баха и А. Вивальди, являющиеся венцом инструментального барокко. Практически полезным для студентов-исполнительских отделений является аналитическое сравнение нотных и музыкальных текстов, к примеру, Партиты № 3 *E dur* для скрипки соло (BWV 1006) Баха и её переложений для лютни, сделанных автором и другими редакторами; Концерта *a moll* op. 3 № 8 для двух скрипок Вивальди и его переложения для органа (BWV 593) Баха, а также Концерта *a moll* для скрипки с оркестром (BWV 1041) Баха и его переложения, выполненного автором – Концерта *g moll* для клавира с оркестром (BWV 1058).

Закономерно, что в эпоху барокко названный принцип имел универсальное значение, поскольку генетически связывал практики исполнительства, сочинительства и инвенторства в области изобретения новых инструментов. Посредством переизложения заимствованного текста (транскрипции, обработки, аранжировки, а также вариации или фантазии) складывался репертуар инструментальных школ. Межтекстовые взаимодействия были основаны на общности репертуара различных инструментов того времени. Кроме того, инструментальный стиль эпохи формировался в тесном межтембровом взаимодействии и был во многом обусловлен универсализмом исполнителей барокко, владеющих игрой на многих инструментах. Из текста в текст мигрировали и ассимилировались исполнительские и фактурные клише, многократно апробированные в практике музицирования. Результатом

стал уникальный поливалентный уртекст. А переложенное произведение получало новую жизнь, поскольку преобразовывались акустические и технические свойства инструмента/инструментов, фактурные и регистровые компоненты, а с ними менялся образный строй и собственно характер экспрессии. В этой связи изучение в учебном процессе способов и приёмов нотографически зафиксированных переложений даёт исполнителям возможность постижения процессов создания уртекста инструментальной музыки западноевропейского барокко.

Студенты проводят сравнительный анализ «текста-первоисточника» и «текстов-интерпретаторов»<sup>5</sup>, расположенных в порядке их удаления от оригинала. Изученные приёмы межтекстового переложения затем внедряются в практическую деятельность. Перед студентами ставится задача самостоятельного переложения простейших (с исполнительской точки зрения) текстов инструктивной направленности, к примеру, пьес из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» И. С. Баха или «Нотных тетрадей Моцарта и его сестры» Л. Моцарта. Сразу заметим, что «инструктивное сочинение» в эпохи доминирования принципов спонтанного музицирования трактовалось гораздо шире. На первых этапах развития инструментального искусства, как известно, пьесы преимущественно не выписывались, а создавались каждый раз заново в момент исполнения. Именно в это время оформились импровизационные черты инструментального исполнительства. Об инструктивной специфике подобных изданий свидетельствуют и «предисловия к прижизненным изданиям и факсимиле серии пьес, составляющих основы танцевальных сюит, партит, а также таких известных в репертуарной практике альбомов как “Нотная тетрадь



Анны Магдалены Бах”, “Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха”, “Инвенции и Симфонии”» [7, с. 40]. Вероятно, названные инструктивные сочинения были нацелены на воспитание у музыканта не только исполнительских, но и композиторских навыков. В изданиях включались упражнения по орнаментированию (диминуированию), вариативной расшифровке генерал-баса, грамотному голосоведению, развёртыванию хорального многоголосия в арпеджированные последовательности и мн. др. При этом ставились задачи использования правильной аппликатуры для связного исполнения.

Широта и разнообразие содержания инструктивного репертуара заключалась и в том, что произведения предназначались как для публичного музицирования, так и для учебных целей. В ходе игры обучающийся мог применять различные формы преобразования нотного текста – адаптировать партию к возможностям различных инструментов, изменять регистры, добавлять украшения и многое другое. В этом смысле, применение приёмов переизложения уртекста для других инструментов/составов в современном учебном процессе позволяет реконструировать ситуацию функционирования инструктивных сочинений эпохи барокко – свободное сосуществование разнообразных форм инструментального музицирования и инструктивных упражнений-пьес.

### Изучение старинных техник переложения и транскрипции

В процесс переложения включаются старинные техники, например, *ars combinatoria*, которая связывала импровизационную исполнительскую практику и её отображение в нотном и музыкальном текстах. Принцип вариантного

преобразования мелодических элементов был особенно актуальным в организации одноголосного по своей природе тематизма, типичного для вокального интонирования, а также для семейства струнных и духовых музыкальных инструментов. Основными приёмами техники *ars combinatoria* являются пермутации и комбинации. Пермутация, аналогично математике, обозначала перестановку элементов (abcd, acbd, abdc...), а смысл комбинаций заключался во взаимозамене одних ритмических и мелодических формул текста другими, равнозначными (abcd, aḅcd и др.) (Л.Г. Ратнер [15, р. 63]). Результатом многочисленных комбинаций, к которым присоединялись регистровые переносы, обращение, ракоход и перестановка тонов и мотивов, были безграничные возможности преобразования одноголосного уртекста. С одной стороны, они дают современным студентам представление о процессах формирования уртекста, а с другой – о специфических проявлениях вариативности жанровой системы барокко, где одни и те же жанры адаптировались к различным тембровым условиям, инструментальным составам. Свидетельством этому, в частности, являются многочисленные (авторские) транскрипции скрипичных сонат и партит Баха<sup>6</sup>.

Запечатлевший прямую и обратную связь музыкальной практики и её интонационного воплощения, а также свободный от редакторских привнесений, уртекст инструментальных сочинений предстаёт в виде целостного и полиструктурного феномена, организованного по принципу «смысловой партитуры». Его постижение в педагогической практике вуза происходит в опоре на системное представление о его способности *свёртываться* в однострочный текст для сольного инструмента мелодической



природы (скрипка, флейта и др.) и *развёртываться* в многострочную партитуру для ансамбля исполнителей. При этом общим и ключевым в процессе их изучения становится принцип подобия «единичного – множественному»<sup>7</sup>.

Тождество целого и единичного пронизывает все сферы культуры барокко. Открытие телескопа и микроскопа позволило учёным обнаружить родство макро- и микрокосмоса. Идея единства макро- и микромира лежит в основе «Монадологии» Лейбница. Появляются труды, в которых проводятся аналогии между общими законами Вселенной и музыки, к примеру, «Универсальная гармония» М. Мерсенна и «Musurgia universalls» А. Кирхера. Антиномия макро- и микрокосмоса, возвышенного и земного, компоненты которой организованы по принципу диалектики, является важнейшей частью барочной картины мира. А «теокосмизм» (термин Е. А. Магницкой), утверждающий центральное положение Бога в мире, обуславливает её целостность. Здесь безусловную ценность представляет возвышенное, которое синкретично с внеличным, божественным, а зарождающееся индивидуальное творческое начало ассоциируется с земным. Различные музыкальные жанры и формы барокко воссоздают внутреннее единство мира в его небесной (возвышенной) и земной иерархии, а также макрокосмоса (Вселенная) и микрокосмоса (мир человеческих страстей). Характер взаимосвязи человека барокко с миром определяется, с одной стороны, «единством человеческого духа и космоса, с другой – космическим сочувствием несовершенному, негармоничному роду человеческому, раздираемому трагическими противоречиями» [8, с. 113], что отражает гуманистическую концепцию мироздания.

### Анализ смысловых структур ансамблевого музицирования в уртексте

Как известно, ансамблевое музицирование стало одной из самых распространённых форм общения через музыку. Оно являлось сквозным, связывающим различные виды культурного досуга. Как отмечает Л. Н. Шаймухаметова, «бытовое музицирование эпохи барокко – это преимущественно ансамблевая культура» [13, с. 157]. Вместе с тем, по мнению исследователей, композиторы эпохи барокко создавали произведения «с потенциально заложенной в них возможностью трансформации опусов при переизложении и исполнении их разным исполнительским составом с постоянно меняющимся количеством участников» [10, с. 105]. Обращение студентов к нотным и музыкальным текстам, предназначенным для сольных инструментов – органа, клавира, скрипки и других, выявляет аналогии с ансамблево-оркестровыми сочинениями композиторов прошлого. Их объединяют одни и те же модели организации музыкальной ткани, характерные для оркестровой и камерной музыки, которые кочуют из текста в текст. Проводниками явились мигрирующие из ансамблевой музыки постоянные и устойчивые по значениям смысловые структуры текста. Они были типичны в эпоху барокко для ансамблевых партитур с характерным разделением текста: вертикальным  $\frac{solo}{continuo}$  и горизонтальным *tutti – solo*. Названные виды диалогов выступали в роли универсальных для различных по тембровому и численному составу инструментальных текстов. Однако в зависимости от количества голосов и тембровой организации нотного текста происходили их структурные модификации в виде многочисленных

вариантов. Они скрепляли разнообразные музыкальные тексты и позволяли адаптировать ансамблевые произведения к возможностям сольных инструментов, в том числе из рода клавиров.

Сложившиеся в ансамблевой музыке барокко смысловые структуры диалогов выполняли роли моделей, отображавших ситуации музицирования. Их анализ обучающимися предполагает рассмотрение в уртексте принципов разделения ансамблево-оркестрового пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс в трио-сонате, *concerto grosso*, камерной сонате. Именно по этой причине разделение нотного и музыкального текстов на нижний (*continuo*) и верхний (*solo*) смысловые пласты, а также дифференциация на ближний (*tutti*) и дальний (*solo*) планы изучается студентами-исполнителями в обусловленности эстетикой барокко и тесной связи с концертным стилем, где иерархическое согласование сторон-участников диалогов было подчинено оппозиции «индивидуальное – общее», «часть – целое». С одной стороны, на уроках анализируется их знаковое проявление в ситуации концертирования вне зависимости от численного и тембрового состава инструментальной партитуры, количества голосов, а также жанрового контекста. С другой – они рассматриваются как «кочующие образы», мобильные и способные адаптироваться к любым условиям исполнения. При этом основной акцент делается на выявлении специальных приёмов и способов такой адаптации в тесной связи с техническими и акустическими возможностями старинных инструментов.

В различных ситуациях музицирования – ансамблевого или сольного интонирования, прелюдирования, импровизации – сложились многочисленные

варианты и приёмы преобразования нотного текста. В учебной практике студентов исполнителей вначале анализируются их проявления в ансамблевых сочинениях барокко, относящихся к «малым» и «большим» жанрам. Так, в партитурах трио-сонат структурно-смысловая модель вертикального диалога имела различные инструментальные и жанровые проявления. Они изучаются в направлении от развёрнутых к свёрнутым формам: от многочастных самостоятельных произведений к одночастным пьесам, где трио-принцип взаимодействовал с признаками иных жанро-форм, к примеру, чаконы, фантазии и др. При этом внимание акцентируется на принципе ансамблевого со-интонирования, обусловленном комплементарностью партий и голосов. В процессе анализа важное место уделяется изучению специфики инструментов, входящих в камерный ансамбль трио-сонаты рубежа XVI–XVII веков. Среди них две скрипки (могли заменяться флейтами или гобоями) и бас – аккомпанирующий (клавир или орган) и/или мелодический (теорба, киттарон, виолончель или фагот) инструменты. Так как трио-принцип заключал, по словам А. В. Епишина, «две полярные идеи: полифоническое множество переплетения голосов и мелодический рельеф с гармоническим сопровождением» [5, с. 147], он содержал богатые композиционные и художественные возможности. Их проявления изучаются музыкантами на примере трио-сонат Г. И. Ф. Бибера, Д. Букстехуде, А. Корелли, Д. Легренци и Б. Марини, А.В. Рейнкена, Г.Ф. Телемана, Г. Пёрселла.

После практического освоения смысловых структур, интонационной лексики и её тембрового и фактурного воплощения в *трио-сонате*, следует изучение текстовой организации в *concerto grosso*.



Прежде всего, анализируются приёмы развёртывания смысловой структуры  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  в контексте многосоставного инструментального ансамбля. При этом внимание в изучении акцентируется на способах многократного усиления и разделения (*divisi*) поддерживающей функции *ripieni*, а также солирующих партий *concertato*. Создание общего плотного звукового плана создаёт условия для выделения каждой из сторон смысловой оппозиции, а противопоставление звуковых масс *tutti* – *solo* в *concerto grosso* обретает вид развёрнутой ансамблево-оркестровой партитуры. В этом смысле «противопоставление звуковых масс (групп *tutti* и *solo*, *continuo* и *solo*) в их различном динамическом и тембровом освещении дифференцирует музыкальные события, а также создаёт в музыкальном тексте игру различных временных и пространственных планов» [10, с. 76]. Музыкальные события, отражённые в различных пластах партитуры *concerto grosso*, обладают различным, зачастую несовместимым аффектным смыслом.

Перед студентами ставится задача аналитического освоения особенностей смысловой организации уртекста *concerto grosso* в связи с развёрнутым характером их отображения в нотографии и в ансамблево-оркестровой, «партитуре», голоса и партии которой максимально «расшифрованы». В качестве образцов для анализа можно выбрать *concerto grossi* Т. Альбини, И. С. Баха, Ф. А. Бонпорти, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, П. Локателли и других композиторов барокко. В отличие от трёхстрочной (в идеале) нотографической фиксации партий участников в трио-сонате, здесь наблюдается многострочная, сложно скомпонованная инструментальная партитура. Обе разновидности уртекста де-

монстрируют комплементарное, типичное для ансамблевого интонирования соотношение групп и инструментов. Причём в сравнении с трио-сонатой значительная тембровая плотность партий в *concerto grosso* свидетельствует о зарождении принципов оркестрового мышления, а вариативность общего числа участников и формирование тембрового баланса демонстрирует процесс становления функции солирования. Названная двойственность была изначально свойственна *concerto grosso*. Присущий жанру принцип сопоставления – соперничества и сорабничества виртуозно-сольной и ансамблевой партий впоследствии был доведён до предела и лёг в основу концерта для солирующего инструмента и оркестра. Модификации моделей диалогов обусловлены спецификой барочных ансамблево-оркестровых объединений, для которых, как отмечает Н. М. Зейфас, типичен «синтез нескольких контрастных по тембру и расчлennенных в пространстве звуковых комплексов» [4, с. 52].

Не менее значительны в *concerto grosso* контраст и со-положение плотного и разреженного музыкального пространства, осуществляемые через связь пространственных представлений с различными элементами музыкальной ткани «с аккордикой, взаимным расположением голосов, соотношением тембров и регистров, с дифференциацией линий, планов, фактурных пластов многоголосного целого» [9, с. 94–95]. Отдаление и сближение тембровых характеристик инструментов и групп ансамбля-оркестра были направлены как на создание сглаженного и нивелированного в тембральном отношении звучания, так и разнородного, раздвигающего границы колористической и динамической «палитры» многоголосной инструментальной музыки.

Одновременно в изучении темброво многосоставного ансамбля-оркестра раскрываются особенности функционального взаимодействия и соподчинения смысловых структур диалогов.

С одной стороны, через распознавание универсальных смысловых структур обретаются аналитические навыки изучения уртекста. Они позволяют студенту проследить за процессами смыслопорождения старинного уртекста, постижение которого становится возможным во многом благодаря рассмотрению его априорных способностей к свёртыванию и развёртыванию. С другой – происходит понимание процессов зарождения инструментального мышления, тематизма, и шире инструментальной культуры барокко.

#### Анализ интонационной лексики

Изучение нотографических и звукосемиотических проявлений уртекста осуществляется сквозь призму закономерностей художественного мышления того времени. Вариативный и открытый для «превращений» уртекст служит своего рода моделью для адаптации к условиям музицирования. В этом смысле возможность постижения современным музыкантом-исполнителем приёмов и методов работы композитора-импровизатора с такой текстовой моделью даёт методология семантического анализа. Практическая работа над анализом уртекста происходит не спонтанно, а последовательно в виде нескольких этапов: выявление смысловых структур и их синтаксических границ, определение этимологии и круга значений, логики их смысловой организации. Грамотная расшифровка интонационной лексики позволяет осмыслить общие и индивидуальные для каждого инструмента закономерности структурно-смысловой

организации уртекста. Одновременно прививается принципиально новое отношение к рельефной теме и фигурационному тематизму как к противоположным по смыслу и многослойно организованным пластам художественного текста. В этой связи, ключевыми категориями в процессе анализа становятся интонационные образования (лексема, семантические фигуры), которые рассматриваются в качестве знаков, обладающих высокой степенью инвариантности структуры и семантики. В их числе интонационная лексика *вокально-хоровой* (часто изобразительной) и *пластической* этимологии, а также *знаки-образы музыкальных инструментов*. Среди них соответственно *риторические фигуры: catabasis, anabasis, passus duriusculus, circulatio, lamento, saltus duriusculus*, «креста», а также *ритмо-формулы: шага, «дактилического шага»*<sup>8</sup>, сарабанды, менуэта, контрданса и мн. др. Помимо названных интонационных оборотов, широкое распространение как в ансамблевой, так и в сольной музыке обретают клише инструментальной этимологии. Они взаимодействуют с другими фигурами и несут информацию об акустических, технических и выразительных особенностях того или иного инструмента. Так, по словам Л. Н. Шаймухаметовой, танцы имеют много общих черт, к примеру, «в устойчивой, легко узнаваемой графике клише и акустических образов инструментального музицирования. Иными словами, в клавирном тексте наряду с изображением танца (а иной раз и вместо него) присутствуют признаки неклавирной природы – “игра в ансамбле и оркестре”» [13, с. 157]. В процессе межтекстовых преобразований они перемещаются из одного контекста в другой (разнообразные жанры, формы, тембровые



составы и проч.), образуя единый интонационно-лексический «словарь» инструментов. Его изучение и анализ в контексте органной, клавирной, ансамблевой и скрипичной музыки барокко выявляет зависимость лексического состава и логики семантического развёртывания от акустических и технических возможностей инструментов.

Важное значение для исполнителя-инструменталиста имеют навыки анализа семантических процессов преобразования интонационной лексики с закреплёнными значениями и стереотипных *инструментальных клише* в контексте нерельефного фигурационного тематизма. Их развёртывание подчинено принципам организации орнаментальных текстов – непрерывному и последовательному, линейному или многоголосно-полифоническому вариантному повторению, секвенцированию, диминуированию и мн. др. В контексте фигурационного потока «стираются» их первичные значения и актуализируется непредметное, чувственное восприятие (экспрессия, аффекты). Эти процессы рассматриваются на практических занятиях в виде устойчивых семантических ситуаций – «кочующих сюжетов» *ансамблевого со-интонирования*, а также *виртуозного и импровизационного солирования*, которые во многом определяют логику интонационно-лексического развёртывания уртекста.

Наконец, перед молодым специалистом стоит сложнейшая задача выстраивания приближённого к аутентичному, однако обусловленного акустикой, техническими и выразительными возможностями современных инструментов, звучания. Практически полезными, на наш взгляд, могут стать первичные навыки редакторской работы студента. Так, он включается в ролевую игру и стано-

вится участником различных ситуаций или предлагаемых обстоятельств – «если бы я был редактором», «автором каталога», «издателем» и другие. Тщательный анализ различных изданий и редакций сочинений И. С. Баха, выполненных, к примеру, Б. Бартоком, И. Браудо, Ф. Бузони, Н. Копчевским, Б. Муджеллини, Л. И. Ройzmanом, их аналитическое сравнение с уртекстом позволят молодому специалисту самостоятельно решить исполнительские задачи по формированию аутентичного звукоизлучения, звуковедения, артикулирования, а также при создании адекватной громкостно-динамической партитуры.

Итак, концепция работы по изучению барочного уртекста со студентами музыкального вуза базируется на аналитическом постижении закономерностей смысловой организации инвариантных моделей инструментальной музыки, которые хранят в себе богатые художественные возможности. Они во многом обусловлены спецификой полиструктурной организации в единый художественный текст противоположных по лексическому наполнению и семантическим процессам интонационно-формульного и орнаментально-фигурационного типов тематизма. Строгая пространственно-временная – вертикальная и горизонтальная детерминированность системы их отношений свидетельствует об устойчивости и стабильности инвариантных свойств типологических моделей. Вместе с тем, их функционирование в конкретных текстах инструментальной музыки отличается гибкостью и мобильностью. Анализ студентами их вариантных преобразований в контексте органной, клавирной, ансамблевой и скрипичной инструментальных традиций барокко выявляет приёмы и способы их адаптации в новых тембровых условиях. При

этом в методологическое «поле» включаются знания из области акустики, исполнительской практики, инструментовки и многое другое.

Унифицированные смысловые модели рассматриваются как способные к смыслопорождению структуры в различных грамматико-семантических ситуациях ансамблевого «совокупного» интонирования, а также виртуозного и импровизационного солирования. Процесс формирования тематизма инструментальной музыки барокко постигается молодыми исполнителями сквозь призму изучения его интонационно-лексической организации. Аналитический ракурс, с одной стороны, конкретизирует процессы смысловой организации инструментальной музыки барокко, с другой – выявляет общие закономерности смысловой организации барочного уртекста. Его изучение направлено от общего к частному: от осмысления процессов формирования и межтекстового преобразования моделей диалогов в жанрах ансамблевой музыки барок-

ко к анализу их функционирования в контексте темброво-инструментальных традиций барокко.

В заключение отметим, что изучение общих закономерностей смысловой организации инструментального уртекста западноевропейского барокко, как целокупного феномена, становится своеобразным «ключом» к созданию молодыми интерпретаторами собственных исполнительских версий на образно-смысловой основе. Результатом является умение выстраивать собственную концепцию интерпретации и навыки осмысленного и аутентичного произнесения музыкального текста. При этом, огромный пласт европейской инструментальной музыки конца XVI – начала XVIII века, запечатлённый в уртексте, предстаёт как отражение практики инструментального музицирования. В свете современных поисков аутентичности звучания его аналитическое постижение является по-прежнему актуальным для исполнителей, исследователей и педагогов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Они осуществляются научными сотрудниками Лаборатории музыкальной семантики (в дальнейшем – ЛМС), открытой в 2001 году в Уфимском государственном институте искусств имени Загира Исмагилова под научным руководством доктора искусствоведения, профессора Л. Н. Шаймухаметовой.

<sup>2</sup> Существует мнение об условности принадлежности такого уртекста к подлинному авторскому, а обозначении лишь печатного издания, опирающегося на авторский нотный текст.

<sup>3</sup> Так, И. Уолкер в «Истории английской музыки» отмечает, что «виолы могли за-

меняться скрипками, но также могли сочетаться с ними в одном ансамбле; зачастую клавишные выступали альтернативой лютовым в исполнении фигураций, а орган – всем струнным» (цит. по: Смирнова Т. В. К вопросу об исторической эволюции английских консортных жанров XVI–XVII веков // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 91).

<sup>4</sup> Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х. Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1980. С. 145.

<sup>5</sup> Названные понятия М. Г. Арановского обозначают процессы формирования нового



текста на основе заимствования (самозаимствования) [2].

<sup>6</sup> К примеру, Фуга из Первой сонаты *g moll* (BWV 1001) переложена Бахом для органа и для лютни. Вторая соната *a moll* (BWV 1003) – для клавира; для этого же инструмента сделана обработка *Adagio* из Третьей сонаты *C dur* (BWV 1005). Кроме того, Третью скрипичную партитуру *E dur* (BWV 1006) Бах переложил для лютни, а также для арфы и клавира, а её Прелюдия в переложении для органа и оркестра дважды использована Бахом в симфониях кантат № 29 и 120 а.

<sup>7</sup> Музыкальный текст инструментов семейства клавира представлял собой *quasi-*

партитуру, объединяющую закономерности организации сольных и ансамблевых текстов.

<sup>8</sup> Ритмическая формула лежала в основе трёхдольных танцевальных жанров XVI столетия (вначале бытовой уличной традиции, а затем придворной танцевальной музыки), производных от *basse danse*. Названная по аналогии с размером античного стихосложения в старинном трактате Фабрицио Карозо «дактилическим шагом», она ассимилировала в себе определённый род трёхдольной пластики мягкой манеры в медленном или умеренном темпе с акцентированием и протягиванием сильной доли такта (цит. по: [1, с. 23]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфимская гос. академия искусств. Уфа: Гилем: Башк. энцикл., 2013. 304 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
4. Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий. Л., 1981. С. 33–55.
5. Епишин А. В. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: матер. науч.-практ. конф. / сост. и ред. Р. А. Насонова, М. Л. Насоновой. М., 1999. С. 147–157.
6. Кокжаев М. А. Типология музыкального пространства. М.: Композитор, 2004. 87 с.
7. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах Анны Магдалены Бах // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004. С. 39–57.
8. Магницкая Е. А. Творческая интерпретация космоса. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. 194 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
10. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 203 с.
11. Шаймухаметова Л. Н. Об изучении способов транспозиции клавирных сочинений начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 116–127.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.



12. Шаймухаметова Л. Н. Пианист-режиссёр. Интерпретация и транскрипция в работе с начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 77–89.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.
13. 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.
14. Shaymukhametova L.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.
15. Ratner L.G. *Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. In: *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*. Oxford, 1970. 343 p.

Об авторе:

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

## REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of West European Baroque Instrumental Music: Research]. Ufa State Academy of Arts. Ufa: Gilem: Bashkirskaya entsiklopediya [Bashkir Encyclopedia], 2013. 292 p.
2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.
3. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [The Concerto in the History of Western European Art]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.
4. Zeyfas N. M. *Mattezon i teoriya orkestrovki* [Matthesohn and the Theory of Orchestration]. *Istoriya i sovremennost': sb. st.* [History and Modernity: a Collection of Articles]. Ed. by A. I. Klimovitskiy. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1981, pp. 33–55.
5. Epishin A. V. *Ispolnitel'skie metamorfozy trio-sonaty* [The Performing Metamorphoses of the Trio Sonatas]. *Starinnaya muzyka: praktika, aranzhirovka, rekonstruktsiya: mater. nauch.-prakt. konf.* [Early Music: Practice, Arrangement, Reconstruction: Materials of a Scholarly-Practical Conference]. Compilation and Edition by R. A. Nasonov, M. L. Nasonova. Moscow, 1999, pp. 147–157.
6. Kokzhaev M. A. *Tipologiya muzykal'nogo prostranstva* [The Typology of Musical Space]. Moscow: Kompozitor, 2004. 87 p.
7. Kuznetszova N. M. *Semantika muzykal'nogo dialoga v p'esax Anny Magdaleny Bakh* [The Semantics of Musical Dialogue in the Pieces of Anna Magdalena Bach]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [The Musical Text and the Performer: A Collection of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2004, pp. 39–57.
8. Magnitskaya E. A. *Tvorcheskaya interpretatsiya kosmosa* [The Artistic Interpretation of the Cosmos]. Moscow: Gresins' Russian Academy of Music, 1996. 194 p.



9. Nazaykinskiy E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [Concerning the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 383 p.

10. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Text in Solo and Ensemble Compositions from the Western European Baroque]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 203 p.

11. Shaymukhametova L. N. Ob izuchenii sposobov transpozitsii klavirnykh sochineniy nachinayushchimi pianistami [About the Study of the Means of Transcription of Clavier Compositions by Beginning Pianists]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 2, pp. 116–127.

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.

12. Shaymukhametova L. N. Pianist-rezhisser. Interpretatsiya i transkriptsiya v rabote s nachinayushchimi pianistami [The Pianist-Producer. Interpretation and Transcription in the Work with Beginning Pianists]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 3, pp. 77–89.

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089.

13. 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, pp. 156–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

14. Shaymukhametova L. 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.

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

#### *About the author:*

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



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 78.071.4

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.194-204

**О. И. КУЛАПИНА**

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова*

*г. Саратов, Россия*

*ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru*

## **Об авторской методике Нины Хлебниковой в преподавании музыкально-теоретических дисциплин духовикам**

На основе архивных материалов, хранящихся в библиотечном фонде Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, в статье раскрываются основные положения инновационной методики Н. Г. Хлебниковой в области преподавания музыкально-теоретических дисциплин у студентов-духовиков. Старейший и опытный педагог кафедры теории музыки и композиции, максимально интегрировав курсы сольфеджио, гармонии, полифонии, инструментоведения, анализа музыкальных произведений и основ импровизации со специальностью учащихся, активизировал инструментальное музицирование студентов на занятиях. Наряду с апробированными (традиционными), особые (нетрадиционные) формы работы обогатились новым содержанием. Так, в рамках сольфеджио были разработаны дидактические упражнения при опоре на творческие задания и репертуар студентов по специальности. Всё это не только вызвало позитивную реакцию и неподдельный, поистине энтузиастический интерес студентов-духовиков к занятиям, но и привело к высокой результативности применения авторской методики, оценённой в ряде регионов России и стран ближнего зарубежья.

Цель статьи – информировать читателей о содержании уникальной, во многом новой, неустаревающей методике Хлебниковой, ознакомить с перспективами развития основных практических выходов и заинтересовать профессионалов её реальным осуществлением и высокой эффективностью.

Ключевые слова: авторская методика, инновационное преподавание, исполнители на духовых инструментах, музыкально-теоретические дисциплины, сольфеджио, музыкальный слух.

*Для цитирования / For citation:* Кулапина О. И. Об авторской методике Нины Хлебниковой в преподавании музыкально-теоретических дисциплин духовикам // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 194–204. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.194-204.

**OLGA I. KULAPINA**

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

*ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru*

## **About Nina Khlebnikova's Authorial Methods in Teaching Music Theory Disciplines to Wind Players**

On the basis of archival materials preserved in the library fund of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, the article discloses the main positions of Nina Khlebnikova's innovational methods in the sphere of teaching music theory disciplines to wind students. The eldest and most



experienced pedagogue of the Music Theory and Composition Department, having integrated to the maximal level the courses of solfege, harmony, counterpoint, instrument study, analysis of musical compositions and foundations of improvisation with the students' major discipline of studies, has activated the students' instrumental performance during her classes. Along with the approbated (traditional) forms of work, certain new (untraditional) ones have been enriched by new content. Thus, within the framework of the solfege classes a number of didactic exercises have been developed based on creative assignments and the students' repertoire from their major studies. All of this not only evoked a positive reaction and an unfeigned enthusiastic interest in the studies on the part of the wind students, but also led to high resulting quality of application of the authorial methodology, which has been highly evaluated in a number of regions of Russia and the countries of the near abroad.

The aim of the article is to provide information, at least in part, on the content of the unique, in many ways new and timeless methodology developed by Khlebnikova, to acquaint the readers with the prospects of developing the basic practical rises of the present methodology and to arouse interest among professionals in its real actualization and high effectivity.

**Keywords:** authorial methods, innovational instruction, wind performers, specificity, music theory disciplines, solfege, musical ear.

Почти полвека Нина Григорьевна Хлебникова<sup>1</sup> отдала преподавательской работе в Саратовской консерватории, разработав собственную методику ведения дисциплин музыкально-теоретического цикла у духовиков, прежде всего по сольфеджио. По мнению автора, была нужна «своя, частная методика сольфеджио. Надо искать новые формы работы..., которые помогут добиться более эффективных результатов в деле воспитания музыкального слуха исполнителей на духовых инструментах» [3, с. 3]. Насколько сложно вести этот курс студентам данной специальности, хорошо знают практикующие педагоги. Кроме того, очевидная оторванность от специальности и недостаточная профилизация предметов музыкально-теоретического курса так или иначе сказываются на уровне преподавания.

По всеобщему признанию, к высокому профессионализму педагога привели как минимум три фактора: значительная степень информативности, новизна методики, очевидная практическая польза

от проведённых мастер-классов, выступлений на конференциях. Однако в настоящей статье охватим далеко не все положения инновационной методики, а контурно проследим за её общей направленностью, обозначив наиболее важные пункты в виде своеобразных тезисов.

Постараемся изложить суть авторской методики Хлебниковой, нашедшей практическое претворение во многих городах и приобретшей известность не только в нашей стране, но и за её пределами (Казахстан, Литва и др.).

### **Условия для успешного воспитания музыкантов**

Назовём четыре обстоятельства, необходимые для подготовки студентов-духовиков по методике Хлебниковой.

1. По справедливому замечанию автора, особую роль в консерваторском образовании имеет *музыкальность*, трактуемая как своеобразное сочетание четырёх разных способностей, включающих, наряду с развитым музыкальным слухом и чувством ритма, музыкальную память

и эмоциональную отзывчивость на музыку. При этом сознательно отмечается важность их совместного функционирования.

2. Наиважнейшим условием в воспитании музыкантов становится осознанный *самоконтроль* за исполнением, который охватывает разные стороны восприятия и касается достижения чистоты интонации, корректировки звучания, способности слушать, а главное – слышать воспроизводимый звук. Именно музыкальный слух способен управлять названными явлениями, поэтому роль сольфеджио в его всестороннем развитии, а также в обретении и закреплении профессиональных навыков духовников здесь неопределима. Б. В. Асафьев писал: «Сольфеджио не должно быть системой “натаскивания” слуха. Оно должно стать методически проводимым учением – средством возбудить жизнедеятельность (актуальность, волеустремлённость) слуха» [1, с. 20].

При всём этом важно учитывать такие факторы, как возраст учащегося, общий и музыкальный уровень развития, широта музыкального кругозора, яркость музыкальных представлений, знание специфики инструмента, которым он владеет.

3. Использование *духовых инструментов* на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам – гармонии, полифонии, анализу музыкальных произведений, инструментовке – на основе базового курса сольфеджио, в самых разных формах его работы, в свою очередь, мотивирует трудоспособность студентов и стимулирует интерес их к занятиям по данным предметам. Среди нетрадиционных форм обучения – тембровые диктанты, озвучивание партитуры диктантов и решённых задач духовым квинтетом. Усиление творческой работы заключается в импровизации<sup>2</sup> и сочинении

отдельных композиций для овладения конкретными музыкальными приёмами, формами и жанрами (например, обработка народных песен, сочинение сюит, мотетов, пьес).

4. Автор подчёркивает важность *комплексного подхода* к обучению. При этом речь идёт не только об объединении на сольфеджийной и аналитической платформе разных дисциплин, но и о синтезе более частных, конкретных методических установок. Здесь наибольшую важность представляет контакт двух классов – музыкально-теоретического и специального. Результаты интонационно-слуховой и других видов подготовки студентов по сольфеджио так или иначе должны позитивно сказываться на их обучении в специальном классе. Параллельное (в чём-то синхронное) воспитание музыкального слуха в обоих классах должно происходить в тесном взаимодействии ведущих педагогов, выливаясь в единый, постоянный, стабильный процесс.

### **Специфика преподавания сольфеджио у духовников: интонационная проблема**

Одна из ранних работ Н. Г. Хлебниковой «О некоторых специфических особенностях музыкального слуха духовников и методике его развития» (1979) [3], состоящая из четырёх глав, раскрывает сущность музыкальных способностей и качеств музыкального слуха, подчёркивает важность в развитии навыков слухового самоконтроля студентов, а также знакомит читателя с некоторыми традиционными и нетрадиционными формами работы по сольфеджио.

Особое внимание обращено на интонационную составляющую слуха духовников, непосредственно связанную с их профилирующей специальностью: фактически при игре на своём инструменте



они, как и представители певческих специальностей, *управляют интонацией, творят интонацию*, в отличие, например, от пианистов. Этим вызвана проблема, разрешаемая параллельно – и в занятиях спецкласса, и на уроках сольфеджио, – точность интонирования, ведущая к выработке активного творческого слуха, быстрой реакции, тембральной нюансировки, эмоциональной отзывчивости.

Собственно, этим же мотивируется новация педагога: применение духовых инструментов на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам. Другая новация – выбор музыкальных примеров для диктантов, аналитической работы по гармонии или анализу музыкальных форм из произведений русской и зарубежной классической музыки для разных духовых инструментов, а также из базовой программы по специальности.

Поскольку духовые инструменты имеют относительную (нефиксированную) высоту звука<sup>3</sup>, именно «творчески активный, развитый музыкальный слух исполнителя – первое условие для правильной настройки любого духового инструмента и точного интонирования на нём» [3, с. 15]. Вот почему надо стремиться к развитию не столько звуковысотного слуха, отчасти отстранённого от тембра (хотя важность его неоспорима), сколько собственно тембрового (тембрального) слуха, первостепенного по своей значимости для любого оркестранта.

Постановка проблемы интонирования вызвана глубокой убеждёностью автора методики в том, что полный «традиционный курс сольфеджио с ориентацией на темперированный строй» не всегда «помогает духовикам развивать внутренний (интонационный) слух» [там же, с. 3], это не панацея. Безусловно, для решения проблемы можно идти и сугубо опытным путём, применяя в исследова-

нии слуховых особенностей специальные акустические приборы, в том числе «электрический генератор звуковой частоты и хроматический стробоскоп» [там же], но для этого надо располагать такой аппаратурой...

Следует учитывать общую для духовиков исполнительскую закономерность, связанную с сознательным использованием определённого «звукового повышения или понижения, выступающего средством музыкальной выразительности» [там же, с. 14], что рождает чрезвычайно важную проблему достижения *точности музыкального слуха*. Надо учитывать ещё одно интонационное свойство духовых инструментов: в процессе игры музыкант может выйти за пределы темперации, приблизившись к чистому строю. Наконец, не меньший вес имеет и эмоционально-психологический настрой исполнителя: в момент его усталости наблюдается тенденция к понижению звука, а при взволнованном состоянии – к его повышению. Впрочем, опытные исполнители способны осмысленно регулировать, «снимать» названные процессы.

### **Конкретизация методических новаций Н. Хлебниковой**

Признавая особую роль занятий по сольфеджио, в качестве важнейших автор выделяет следующие навыки:

1. «Выработка навыка активного вслушивания в звучание с целью понять смысл музыки вместо пассивного восприятия потока музыкальных звуков.
2. Развитие внутреннего слуха через всевозможные формы работы.
3. Слуховой самоконтроль и ансамбль [3, с. 33]».

Наряду с ними, чистота интонации, её точность достигается посредством корректирования воспроизводимой

интонации, что, в свою очередь, обусловлено двумя необходимыми моментами. Во-первых, сюда относится воссоздание звучания музыкального сочинения ещё до его исполнения (процесс предслышания); во-вторых, реальный контроль за звучанием в процессе исполнения произведения (слушание). Чаще студенты играют музыку вне её осмысления: они следят лишь за точным следованием за текстом и правильным выполнением моторики – технических моментов. Слуховой же контроль отсутствует, он словно заглушён.

Исключение составляют одарённые студенты-духовики, для которых главное – не столько воспроизводимый текст или техническое совершенство, особенно в оркестровом звучании, сколько передача путём интонирования художественно-эстетической, образной стороны произведения. А как известно, без включения интеллекта и эмоции точно и тонко передать творческий замысел композитора чрезвычайно сложно, фактически невозможно.

Вот почему духовикам необходимо развивать *внутренний слух* – вне овладения им как своеобразным слуховым «инструментом» трудно достичь высокого качества интонирования. Для выработки точной интонации студенту достаточно ненадолго замолчать и, сосредоточившись на внутреннем слухе, спеть звук «внутри себя», а потом вслух; важно также слышать себя, как и соседа в ансамбле, будто со стороны. Развитый внутренний слух способствует и обретению навыка в чтении с листа, и более быстрому выучиванию нотного текста, и повышению самоконтроля над исполнением музыки. То есть внутренний слух – это показатель качественного профессионального слуха любого музыканта. Развитие его требует кропотливой работы

педагога уже на начальном этапе музыкального образования, когда учащимся прививается навык слышать элементы музыкальной речи до их пропевания, хотя часто бывает наоборот, и вузовский педагог вынужден устранять недочёты школьного обучения.

Кстати, другим упущением, тянущимся со школы, является «страх» духовиков что-либо пропеть голосом. Как бы это тривиально ни звучало, но неумение петь кроется в том, что многие из их числа не приучены петь (обычные отговорки: болит горло, не получается, никогда не пел). Преодоление такого психологического барьера нередко тоже ложится на плечи вузовского педагога.

### Работа над интервалами

Потребность в освоении работы над интервалами, напрямую нацеленной на исполнительскую практику, не вызывает сомнений. Именно эта форма ведёт к развитию внутреннего и гармонического слуха, музыкальной памяти, чувства лада, особенно при его переменности. В спецклассе необходимость в реализации такой работы более всего относится к овладению новой, современной музыкой, в которой ладотональность может и вовсе отсутствовать.

Для развития тембрового слуха, что говорит о сближении сольфеджио со специальностью духовиков, полезно выстраивать различного рода интервальные комбинации, используя инструментальные дуэты, например: флейта и гобой, кларнет и труба, фагот и тромбон, тромбон и туба. Здесь важна чистота интонирования, точность звуковой атаки, согласованность ансамблевого звучания. Реально при ограниченном исполнении интервалов парой студентов (не более двух раз) участвует вся группа, записывающая услышанное буквенными



символами. Далее можно применять вариативность такой работы, выстраивая цепочки из консонансов и диссонансов, или из мелодических, гармонических и смешанных интервалов, включающих «нестройные» звуки.

Освоение интервалов в ладу приближено к традиционной форме работы, где за основу берётся ступеневая величина, мелодический или гармонический вид лада, тяготение звуков, иной тип разрешения и окраски. Но при этом сохраняется выстраивание их на духовых инструментах одной или разными (деревянной и медной) группами.

### **Сольфеджирование четырёхголосия**

Для ансамблиста-исполнителя форма работы, напрямую способствующая развитию гармонического слуха, нуждается в постоянной тренировке, поэтому многоголосным сольфеджио, включающим ансамблево-хоровое пение и чтение с листа с инструментальным сопровождением и без него, следует заниматься с первых шагов вузовского обучения, предваряя этот процесс интонационными упражнениями. Среди них – пение ладовых звукорядов в разных ритмических модификациях, мелодических и гармонических интервалов, аккордов от звука и в тональности, а также секвенций и модуляций.

Благодаря упражнениям, вырабатывается скорость слуховой реакции, происходит лучшее слуховое освоение средств музыкальной выразительности. Применение духовых инструментов ведёт к образованию звукового баланса – координации голоса с инструментом. Здесь же происходит предслышание гармонической перспективы по вертикали (особый интерес вызывают аккорды с альтерацией) и вырабатываются навыки транспонирования (как известно,

этим свойством обладает часть духовых инструментов).

### **Специфика написания тембрового диктанта**

Очевидна необходимость любому духовнику слушать и подвергать постоянно анализу не только свою игру в оркестре, но и других оркестрантов, что ведёт к постепенному развитию музыкального слуха – от простого к сложному. К этой позиции автор методики относит следующие положения:

1. «Воспроизведение голосом и на своём инструменте услышанных звуков.
2. Построение голосом и инструментом различных интервалов от заданного звука.
3. Сольфеджирование нотного текста.
4. Систематическая запись диктантов (особенно для духовников полезны “тембровые диктанты”» [8, с. 9].

Остановимся на данной форме работы подробнее.

Предпочтение отдаётся одно- и двухголосным письменным, устным, а также ритмическим *музыкальным диктантам*. В процессе их написания необходима полная активация слуховых навыков. При опоре на внутренний слух важно ориентироваться на запоминание музыкального текста, то есть на музыкальную память, включающую слуховые, логические, двигательные и зрительные проявления.

В одном из интервью Хлебникова делится опытом: «В моей методике диктанты исполняли на инструментах. Начинали мы с одноголосных диктантов: скажем, сегодня день флейты. На ней играет одноголосный диктант, все его записывают, потом флейтисты играют наизусть. Следующий урок – кларнетовый, играют диктанты на кларнете. Потом труба, тромбон. <...>



Сам процесс написания диктантов был очень интересный, и здесь были важны детали. Вызывается один ученик, он стоит у рояля и проигрывает диктант 8–10 раз. Причём перед тем, как диктант исполняется, мы детально его разбираем. В первый раз студент играет его музыкально, со всеми штрихами, динамическими оттенками. После чего мы переходили к его анализу: какая форма, жанр, образ, общий характер музыки, стиль. Иногда я не называла автора, давая студентам задание определить того или иного композитора. Когда мы познакомимся с диктантом в целом, тогда все благополучно его пишут» [там же, с. 13]<sup>4</sup>.

В аналитической работе, предваряющей написание диктанта, нужно чётко представлять себе его ладовую и метроритмическую основу и элементы формы. Сознательно должны быть намечены начало и окончание фраз и предложений, вектор движения, например, по звукам аккорда, плавность, изгибы, скачки мелодии, кульминационные точки, кадансы, переходы в иные тональные сферы. При этом надо мысленно «проигрывать» диктант на своём инструменте, отмечая его тембральную окраску. В двухголосных диктантах следует обратить внимание на линию баса, его функциональность, связь с верхним голосом.

Нотные источники диктантов различны, предпочтение отдаётся классической литературе и духовому репертуару.

Постепенно, от урока к уроку у студентов развивается спектр разных навыков, прежде всего, быстрота в восприятии музыки, рождение представлений, воссоздание звуковысотных соотношений, что ведёт к улучшению качества музыкального слуха<sup>5</sup>.

Таким образом, при написании диктанта необходимо отталкиваться от анализа музыкального текста, подробно

выявляя, наряду с элементами интонационной, ладогармонической, метроритмической сторон, его общеэстетический контекст – стиль, жанр, форму. В случае проникновения в стиль композитора становится очевидной сопричастность студентов творческому процессу.

### Установка на творческий аспект преподавания

Приоритет *творческого вектора* представляет кардинальную направляющую методических устремлений Хлебниковой, цель которых – раскрытие и дальнейшее развитие творческих навыков студентов.

Особое внимание в своей методике музыковед уделяет импровизации, реализуемой в курсах сольфеджио, гармонии, анализа музыкальных произведений и собственно основам импровизации. Наряду с воспитанием художественного вкуса, музыкальной памяти и слуховых навыков, прежде всего внутреннего слуха, введение в обучение импровизации как творческой формы работы направлено на воплощение креативного замысла того или иного студента и реализацию его творческой фантазии, на умение ощущать и работать с музыкальным материалом, художественно и логично направляя процесс развития и прозорливо предугадывая его возможные перипетии, повороты и т. п.

Безусловно, воспитывать музыкантов-профессионалов сложно, но необходимо. При этом «нужно как можно раньше прививать учащимся умение чувствовать стиль произведения, понимать его структурную целостность, заложенный художественный образ» [8, с. 31]. Сам процесс импровизации автор методики разделяет на три этапа.

*Первый этап* (теоретический). Один из студентов неоднократно исполняет



избранный педагогом фрагмент из музыкальной литературы, отвечающий импровизации. Остальные студенты характеризуют прозвучавшую музыку, анализируют её текст. Сюда входит эмоциональный отклик на услышанное, определение стиля (автора), тональности, жанра, размера, формы, приёмов развития.

*Второй этап* (практический). Сочинение музыкального отрывка (темы) по матрице, предложенной педагогом, где тоже учитываются жанр, форма, размер, приёмы развития, художественная сторона воплощённого образа.

*Третий этап.* Исполнение каждым учащимся на своём инструменте готовой импровизации, что сопровождается анализом прозвучавшей музыки всей группой студентов.

Тем самым, уже в первом семестре учебного плана происходит изучение простых форм, отвечающих содержанию аналитического курса. При этом творческая форма работы может реализовываться и в курсе сольфеджио, где освоение её способствует развитию творческой фантазии, чувства формы, овладению методами развития, воспитанию художественного вкуса, музыкальной памяти, активизации внутреннего слуха.

Постепенно от сочинения мелодии студент переходит к постижению «новых» жанров и форм. Н. Г. Хлебникова считает, что в идеале «каждый студент, изучивший курс теоретических дисциплин, обязан уметь написать для своего инструмента концертный этюд, концертную пьесу, пьесу для ансамбля духовых инструментов» [5, с. 12].

Кульминацией такой творческой работы стало проведение открытых зачётов-конcertов, в которых духовики исполняли собственные композиции. Кроме того, их сочинения звучали на занятиях общего фортепиано, на уро-

ках специальности, а лучшие из них исполнялись даже концертным оркестром духовых инструментов «Волга-Бэнд», основанным заслуженным деятелем искусств России, профессором Саратовской государственной консерватории А. Д. Селяниным в 1991 году.

Особо следует отметить и тот факт, что творческие работы студентов-духовиков в 2000 году были отобраны и опубликованы в специальном издании Н. Г. Хлебниковой – методическом пособии «Сочинения молодых. Сочинения студентов кафедры духовых и ударных инструментов СГК им. Л. В. Собинова в курсе “Основы импровизации”» [6]. Конкретное раскрытие особенностей творческого начинания музыковеда реализовано в учебно-методическом пособии автора, адресованном педагогам «О нетрадиционном подходе к изучению теоретических дисциплин на отделении духовых инструментов в Саратовской консерватории» (1999) [4].

Авторская методика Хлебниковой позволяет совершенствовать преподавание музыкально-теоретических дисциплин у духовиков-исполнителей: вызвать их интерес к занятиям, развить творческие способности, усилить связь со специальностью учащихся, устранив тем самым недостаточную профилизацию предметов музыкально-теоретического цикла<sup>6</sup>. Сольфеджио реально становится составной частью специальности вне подмены базовых функций педагогов. Иными словами, именно в этой сфере вузовской образовательной системы преодолена проблема, поставленная советским музыковедением ещё полвека назад: осуществлена органическая связь теоретических дисциплин с музыкальной практикой.

Муниципирующая деятельность в работе со студентами-духовиками на музыкально-теоретических занятиях во многом

претворяется благодаря введению таких форм работы, как импровизация и сочинение, что непосредственно ведёт к стимуляции творческих навыков учащихся. Формирование и развитие разных сторон музыкального слуха во многом отвечает «постановке и решению общеэстетических задач, направленных на воспитание у студентов художественного вкуса, чувства стиля и исполнительского мастерства» [8, с. 30].

Индивидуальное и массовое применение студентами на занятиях сольфеджио разных духовых инструментов охватывает наряду с импровизацией и

сочинением основные формы работы: интонационные упражнения, слуховой анализ, тембровые диктанты, сольфеджирование, чтение с листа. Тем самым преодолевается узкограмматическая ориентация в преподавании музыкально-теоретических дисциплин студентам исполнительских специализаций.

Таким образом полностью и творчески реализуется нашедшее жизненное претворение в инновационной методике автора педагогическое кредо музыковеда Н. Г. Хлебниковой: «Студентов не надо заставлять, их надо заинтересовать» [там же, с. 31].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Хлебникова Нина Григорьевна (род. 1940, Саратов) – доцент кафедры теории музыки и композиции СГК имени Л. В. Собинова, в настоящее время находится на заслуженном отдыхе (биографические данные и список публикаций приведены в энциклопедическом издании Саратовской консерватории: [2, с. 390–391]).

В 1966 году дипломная работа Хлебниковой, посвящённая «Реквиему» Дмитрия Кабалевского на стихи Роберта Рождественского, была удостоена Золотой медали на Всесоюзном конкурсе научных студенческих работ [7, с. 49]. Практическое внедрение новой методики санкционировало присвоение Н. Г. Хлебниковой ВАКовского звания доцента без защиты кандидатской диссертации.

<sup>2</sup> Важно учитывать и тот факт, что с середины 1990-х годов «на втором курсе обучения у духовиков импровизация велась как отдельная дисциплина в рамках предметов музыкально-теоретического цикла» [7, с. 52].

<sup>3</sup> Отметим, однако, что в противовес теории Н. А. Гарбузова, Н.Г. Хлебникова, исходя из современных научных данных,

признаёт только тромбон за инструмент с нефиксированной высотой звука, другие же духовые инструменты рассматривает, как имеющие полуфиксированную высоту. В силу несовершенного устройства духовых инструментов почти все методические труды педагога дополнены сведениями об отдельных «нестройных» звуках инструментов, обладающих неточностью в воспроизведении нот натурального звукоряда.

<sup>4</sup> Текст из беседы Н. Г. Хлебниковой с музыковедом-дипломником Д. М. Шониёзовой 12 мая 2018 года.

<sup>5</sup> Педагог проводил опыты среди студентов на выявление скорости слуховой реакции, взяв за основу интервалы, аккорды и модуляции. По мере усвоения задания темп возрастал, как и быстрота реагирования.

<sup>6</sup> Автор настоящей статьи с начала текущего учебного года приступивший к занятиям сольфеджио с первым курсом студентов духового отделения СГК, поставила цель практически претворить авторскую методику Н. Г. Хлебниковой, показав её жизнеспособность (в настоящее время эта цель постепенно реализуется).

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
2. Кулапина О. И. Хлебникова Нина Григорьевна // Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова: 1912–2012: энциклопедия. Саратов, 2012. С. 390–391.
3. Хлебникова Н. Г. О некоторых специфических особенностях музыкального слуха духовиков и методике его развития: учебное пособие. Саратов, 1979. 44 с. Рукопись хранится в библиотеке СГК им. Л. В. Собинова.
4. Хлебникова Н. Г. О нетрадиционном подходе к изучению теоретических дисциплин на отделении духовых инструментов в Саратовской консерватории (учебно-методическое пособие для педагогов), 1999 // Методические записки кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова: учебно-методическое пособие / ред.-сост. О. И. Кулапина. Саратов, 2018. С. 55–57.
5. Хлебникова Н. Г. Развитие творческих навыков у студентов-духовиков: методические рекомендации к курсу «Основы импровизации». Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. 16 с.
6. Хлебникова Н. Г. Сочинения молодых. Сочинения студентов кафедры духовых и ударных инструментов СГК им. Л. В. Собинова в курсе «Основы импровизации». Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. 203 с.
7. Шониёзова Д. М. Инновационность методики Н. Г. Хлебниковой в преподавании музыкально-теоретических дисциплин у студентов-духовиков // Методические записки кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова: учебно-методическое пособие / ред.-сост. О. И. Кулапина. Саратов, 2018. С. 49–54.
8. Шониёзова Д. М. Принципы преподавания музыкально-теоретических дисциплин у студентов духового отделения Саратовской консерватории по методике Н. Г. Хлебниковой: реферат. Саратов, 2018. 33 с. Рукопись хранится в библиотеке СГК им. Л. В. Собинова.

*Об авторе:*

**Кулапина Ольга Ивановна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0002-4001-1877**, kulapin@rambler.ru

 REFERENCES 

1. Asafiev B. V. *Rechevaya intonatsiya* [Intonation of Speech]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. 136 p.
2. Kulapina O. I. Khlebnikova Nina Grigorievna. *Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L.V. Sobinova: 1912–2012: entsiklopediya* [The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory: 1912–2012: Encyclopedia]. Saratov, 2012, pp. 390–391.
3. Khlebnikova N. G. *O nekotorykh spetsificheskikh osobennostyakh muzykal'nogo slukha dukhnikov i metodike ego razvitiya: uchebnoe posobie* [Concerning Some Specific Features of the Musical Ear of Performers on Wind Instruments and the Methodology of its Development:

Textbook]. Saratov, 1979 44. The manuscript is stored in the Library of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory.

4. Khlebnikova N. G. O netraditsionnom podkhode k izucheniyu teoreticheskikh distsiplin na otdelenii dukhovykh instrumentov v Saratovskoy konservatorii (uchebno-metodicheskoe posobie dlya pedagogov), 1999 [Concerning the Unconventional Approach to the Study of Theoretical Disciplines at the Wind Instruments Department of the Saratov Conservatory (Teaching Methodological Guidebook for Pedagogues), 1999]. *Metodicheskie zapiski kafedry teorii muzyki i kompozitsii Saratovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni L. V. Sobinova: uchebno-metodicheskoe posobie* [Methodical Notes of the Music Theory and Composition Department of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory: Educational-methodical Manual]. Ed. O. I. Kulapina. Saratov, 2018, pp. 55–57.

5. Khlebnikova N. G. *Razvitie tvorcheskikh navykov u studentov-dukhovikov: metodicheskie rekomendatsii k kursu «Osnovy improvizatsii»* [The Development of Creative Skills for Students of Wind Instruments: Guidelines for the Course “Fundamentals of Improvisation”]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2011. 16 p.

6. Khlebnikova N. G. *Sochineniya molodykh. Sochineniya studentov kafedry dukhovykh i udarnykh instrumentov SGK im. L. V. Sobinova v kurse «Osnovy improvizatsii»* [Works by Young Composers. Compositions by Students of the Wind and Percussion Instruments Department of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory in the course of “The Fundamentals of Improvisation”]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2011. 203 p.

7. Shoniezova D. M. Innovatsionnost' metodiki N. G. Khlebnikovoi v prepodavanii muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin u studentov-dukhovikov [The Innovativeness of N. G. Khlebnikova's Method in the Teaching of Musical and Theoretical Disciplines for Students of Wind Instruments]. *Metodicheskie zapiski kafedry teorii muzyki i kompozitsii Saratovskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni L. V. Sobinova* [Methodical Notes of the Music Theory and Composition Department of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory]. Ed. O. I. Kulapina. Saratov, 2018, pp. 49–54.

8. Shoniezova D. M. *Printsipy prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin u studentov dukhovogo otdeleniya Saratovskoy konservatorii po metodike N. G. Khlebnikovoy: Referat* [The Principles of Teaching Music Theory Disciplines for Students from the Wind Department of the Saratov Conservatory According to N. G. Khlebnikova's Method: Abstract]. Saratov, 2018. 33 p. The manuscript is stored in the Library of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory.

*About the author:*

**Olga I. Kulapina**, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Music Theory and Composition Department, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-4001-1877**, kulapin@rambler.ru

