

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

Проблемы  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC  
SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2020 / 2 (39)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ  
MUSIC SCHOLARSHIP

2020 / 2 (39)

# Проблемы музыкальной науки

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

2020, № 2

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2

## РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

### ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д-р иск. **Галина Рубеновна 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 Издателя: Научно-методический центр «Инновационное искусствознание»: Российская Федерация, 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306.  
Тел.: +7 (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, № 2

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

### EDITOR IN CHIEF

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

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. 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 Office and the Publisher:  
Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies":  
Russian Federation, 450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306.  
Telephone: +7 (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 редколлегии и профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства. Выходит 4 раза в год. Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://journalpmn.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 25.06.2020. Формат 60 x 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 15,5. Усл.-печ. л. 22,9. Заказ № 553028. Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте [journalpmn.ru](http://journalpmn.ru) в разделе «Архив выпусков». Издатель Научно-методический центр «Инновационное искусствознание»: 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306. Тел.: +7 (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 25.06.2020. Format: 60 x 84<sup>1/8</sup>. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 15,5. Printing l. 22,9. Order No. 553028. 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." Publisher of the Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies": Russian Federation, 450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306. Telephone: +7 (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:

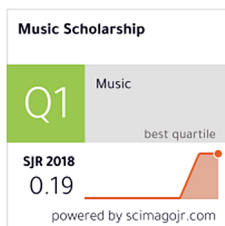
17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

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 **Попова А. В., Горохова С. С. Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г.**  
К вопросу об определении роли искусственного интеллекта в музыке

### Музыка в системе культуры

- 18 **Соковиков С. С., Каминская Е. А.**  
О карнавальности уличной музыки: праздник и работа
- 27 **Шорникова А. В.**  
Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха
- 37 **Дёмина В. Н.**  
Действо «Взятие Зимнего дворца» на празднование годовщины Октябрьской революции в истории становления перформативного искусства
- 45 **Комарова А. А.**  
Музыкальная цитата как смыслообразующий фактор в кинотекстах XX–XXI веков (на примере Рапсодии ор. 79 № 2 И. Брамса)

### Поэтика и семантика музыкального текста

- 55 **Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б.**  
Признаки ансамблевого музицирования в сольном скрипичном тексте западноевропейского барокко

### Музыкальный жанр и стиль

- 65 **Беляк Д. В., Сусидко И. П.**  
Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности
- 75 **Ракочи В. А.**  
Концертность и симфонизм в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера

### Хоровая музыка

- 84 **Рыжинский А. С.**  
Хоровое письмо Карлхайнца Штокхаузена в гепталогии «Licht»

### Музыкальная культура народов России

- 98 **Ашхотов Б. Г.**  
О вербализирующих признаках ассонансного текста в сольно-групповом пении народов Кавказа

### Культурное наследие в исторической оценке

- 107 **Демченко А. И.**  
Вторая мировая война в зарубежной музыке. К 75-летию Победы

### Международный отдел

- 116 **Junita Batubara**  
*The Rhythm of Birds:*  
A Programmatic Musical Composition about Living in Tanjung Malim
- 126 **Triyono Bramantyo**  
Malay Popular Songs of Deli, Minang and Minahasa:  
The Dynamism of Song Characteristics, the Identities of Linguistic, and Musical Expression
- 143 **Maria Strenacikova Jr., Maria Strenacikova Sr.**  
Achievement Motivation and its Impact on Music Students' Performance and Practice in Tertiary Level Education

### Музыкальный театр

- 156 **Князь З. Н.**  
Постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII» на русской сцене конца XIX – начала XX века: диалог культур Россия – Франция
- 166 **Платонова С. М.**  
Опера «Лолита» Родиона Щедрина: об истории пермской постановки
- 176 **Яркова Е. Н.**  
Певческая интонация и физическое действие оперного артиста: междисциплинарный анализ

### Музыкальная культура народов мира

- 186 **Зохрабова Л. Р.**  
Мелодика азербайджанских народных песен

### Анонс

- 195 **Аронов В. Р.**  
История и уроки многоязычной полиграфии («Искусство национальной книги» М. Л. Ахмадуллина)
- 197 **Луконина О. И.**  
О книге С. Мозгот «Категория пространства в музыке»
- 200 **Поздравляем!**

## Contents

### Horizons of Musicology

- 7 **Anna V. Popova, Svetlana S. Gorokhova  
Guzel M. Aznagulova, Marianna G. Abramova**  
Concerning the Question of Determining  
the Role of Artificial Intellect in Music

### Music in the System of Culture

- 18 **Sergei S. Sokovikov, Elena A. Kaminskaya**  
About the Carnival Features of Street Music:  
Festivity and Work
- 27 **Alexandra V. Shornikova**  
The Performative Features of Steve Reich's  
Documentary Musical Video Theater
- 37 **Vera N. Dyomiua**  
The Artistic Action "The Conquest  
of the Winter Palace" for Celebrating  
the Anniversary of the October Revolution  
in the History of the Formation  
of Performative Arts
- 45 **Anastasia A. Komarova**  
Musical Quotation as a Semantic Factor  
in the Cinematic Texts of the 20th  
and 21st Centuries (by the Example  
of Johannes Brahms' Rhapsody opus 79 No. 2)

### Poetics and Semantics of the Musical Text

- 55 **Irina V. Alexeyeva, Flyura B. Sitdikova**  
Features of Ensemble Music-Making  
in the Western European Baroque Solo  
Violin Musical Text

### Musical Genre and Style

- 65 **Dmitri V. Belyak, Irina P. Susidko**  
Piotr Tchaikovsky's Third Piano Concerto  
and the Issue of Cyclicity
- 75 **Vadim Rakochi**  
The Concerto and Symphonic Principles  
in the Scherzo from Mahler's  
*Ninth Symphony*

### Choral Music

- 84 **Alexander S. Ryzhinsky**  
Karlheinz Stockhausen's Choral Writing  
in his Heptalogy *Licht*

### Musical Cultures of Russia

- 98 **Beslan G. Ashkhotov**  
About the Verbalizing Patterns of an Assonant  
Text in the Solo vs. Group Singing  
of the Peoples from the Caucasus

### Cultural Heritage in Historical Perspective

- 107 **Alexander I. Demchenko**  
World War II in Music from Outside of Russia.  
Commemorating the 75th Anniversary  
of the Victory

### International Division

- 116 **Junita Batubara**  
*The Rhythm of Birds:*  
A Programmatic Musical Composition  
about Living in Tanjung Malim
- 126 **Triyono Bramantyo**  
Malay Popular Songs of Deli,  
Minang and Minahasa:  
The Dynamism of Song Characteristics,  
the Identities of Linguistic,  
and Musical Expression
- 143 **Maria Strenacikova Jr., Maria Strenacikova Sr.**  
Achievement Motivation and its Impact  
on Music Students' Performance and Practice  
in Tertiary Level Education

### Musical Theater

- 156 **Zoya N. Knyaz**  
Productions of Camille Saint-Saens' Opera  
"Henry VIII" on the Russian Stage  
in the Late 19th and Early 20th Centuries:  
A Dialogue of the Cultures  
of Russia and France
- 166 **Svetlana M. Platonova**  
Rodion Shchedrin's Opera "Lolita":  
About the History of the Perm Production
- 176 **Elena N. Yarkova**  
The Singing Intonation  
and the Physical Actions of an Opera Artist:  
an Interdisciplinary Analysis

### Musical Culture of the Peoples of the World

- 186 **Leila R. Zokhrabova**  
The Melodicism of Azerbaijani Folk Songs

### Announcement

- 195 **Vladimir R. Aronov**  
History and Lessons of Multilingual Printing  
("Art of the National Book"  
by M. L. Akhmadullin)
- 197 **Oksana I. Lukonina**  
About Svetlana Mozgot's Book  
"Category of Space in Music"
- 200 **Congratulations!**



ISSN 17-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 781.4: 004.8.032.26

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.007-017

**А. В. ПОПОВА, С. С. ГОРОХОВА**  
**Г. М. АЗНАГУЛОВА, М. Г. АБРАМОВА**

*Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации*  
*г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0002-6019-8878, anna0710@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0002-4919-1093, swettalana@yandex.ru*

*Башкирский государственный университет, г. Уфа, Россия*

*ORCID: 0000-0001-7265-2399, agm09@mail.ru*

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*  
*г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0003-3367-1938, abramova-m@mail.ru*

## **К вопросу об определении роли искусственного интеллекта в музыке**

В предлагаемой статье ставится проблема оценки участия искусственного интеллекта в создании музыкальных произведений. Используя методiku междисциплинарного характера, авторы выдвигают тезис о разграничении «творчества» и «творческого процесса», отделяя, таким образом, результаты деятельности личности композитора от созданного с помощью искусственного интеллекта (слабых нейронных сетей). Авторы подробно останавливаются на процессе создания музыкальных произведений с использованием электронных вычислительных машин и новейших нейронных сетей. На конкретных примерах из истории музыки показано, что современным компьютерам доступны уникальные технологии генерации звука: так, например, NSynth способен синтезировать совершенно новый звук, который является, например, частью флейты и частью ситара одновременно. Можно ли рассматривать эти новейшие цифровые процессы в музыке как творчество? Авторы статьи отстаивают позицию, что на сегодняшний день их можно охарактеризовать лишь как вариант «творческого процесса», что оставляет за личностью композитора право авторства. Поставленные в статье проблемы приобретают особую актуальность в современную эпоху, которая при ускоренном развитии цифровых технологий может вполне перейти в эпоху трансгуманизма, при котором сращивание человека с искусственным интеллектом лишь обострит указанные проблемы.

Ключевые слова: музыка, музыкальная композиция, творчество, гармония, искусство, цифра, искусственный интеллект, нейронная сеть, алгоритм.

*Для цитирования / For citation:* Попова А. В., Горохова С. С., Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г. К вопросу об определении роли искусственного интеллекта в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 7–17. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.007-017.



**ANNA V. POPOVA, SVETLANA S. GOROKHOVA  
GUZEL M. AZNAGULOVA, MARIANNA G. ABRAMOVA**

*Financial University under the Government of the Russian Federation  
Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-6019-8878, anna0710@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0002-4919-1093, swettalana@yandex.ru*

*Bashkir State University, Ufa, Russia*

*ORCID: 0000-0001-7265-2399, agm09@mail.ru*

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0003-3367-1938, abramova-m@mail.ru*

## **Concerning the Question of Determining the Role of Artificial Intellect in Music**

In the present article the issue is raised about evaluation of the use of artificial intellect in the creation of musical compositions. By means of an interdisciplinary approach, the authors assert the thesis about the distinction between “creativity” and the “creative process”, thereby distinguishing the results of the composer’s personality from those created by means of artificial intellect (weak neuronal networks). The authors dwell in great detail on the process of creating musical compositions by using electronic computers and the latest neuronal networks. Special examples from music history show that modern computers possess unique sound generation technologies: for example, NSynth is able to synthesize a completely new sound, which simultaneously is partially a flute sound and partially resembles a sitar. Can we regard these latest digital processes in music as creativity? The authors of the article defend the position that in the present day they can only be described as a variant of the “creative process”, which leaves the right for authorship to the composer. The issues raised in the article are particularly relevant in the modern era which, considering the accelerated development of digital technologies, may well pass into the era of transhumanism, when the ongoing connection of the human and the artificial intellect would only exacerbate these problems to a greater degree.

**Keywords:** music, musical composition, creativity, harmony, art, figure, artificial intellect, neuronal network, algorithm.

**М**узыка как особая форма художественного творчества и вид духовного освоения действительности являет собой внешнюю красоту абстрактной формы и абстрактного единства чувственного материала. Одной из отличительных черт музыки в качестве культурного явления служит гармония, имеющая самые разнообразные интерпретации. Так, уже в трактатах философов Древнего мира обосновывается тезис о необходимости гармоничного су-

ществования человека и создаваемого им общества с Природой (Космосом, Вселенной, миром богов). В конфуцианстве, на пути к совершенству и справедливости, главным для человека признаётся гармония (Хэ), достичь которую можно исключительно путём нравственного самосовершенствования человека, слушая музыку и наслаждаясь красотой мироздания. Одной из центральных проблем в классической древнегреческой философии является вопрос о содержании и

путях достижения гармонии. Гераклит определяет гармонию как «единство и равновесие составляющих музыкальное целое противоположных сторон» [9, с. 33], отражающих вселенский разум, который пытается познать человек.

Пифагор Самосский утверждал, что гармония – это и есть музыка, существующая вне человека, и созданная Космосом, представляющим особый монохорд, разделённый на 12 частей, струна которого связывает землю и небо, олицетворяя совокупность идеального и материального. Пифагорейцы, объединённые в специальный орден, занимались изучением Космоса (учение о строении Вселенной, прежде всего о 7 планетах), математики (учение о числах, фигурах и их измерениях) и музыки (учение о гармонии) в их единстве, полагая, что небесные тела в зависимости от их скорости вращения и размера (от Сатурна до Луны) занимают разное место в созданной Пифагором диатонической шкале и соответствуют определённым звукам музыкального ряда [10].

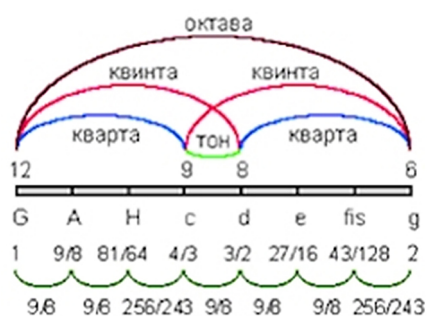


Рис. 1. Математическое соотношение звучания монохорда<sup>1</sup>

Вселенная сама является музыкальным консонансом из 12 сфер, при этом каждой планете (2–8 сферы) соответствует отдельный гласный звук, который можно петь, поэтому в мире только семь нот: 1) эмпирии (неподвижные звезды, обитаемые бессмертными); 2) Сатурн

(гласный звук А, Альфа); 3) Юпитер (священный звук Е, Эпсилон); 4) Марс (Н, Эта); 5) Солнце (I, Иота); 6) Венера (О, Омикрон); 7) Меркурий (У, Ипсилон); 8) Луна (Ω, Омега); 9) Огонь; 10) Воздух; 11) Вода; 12) Земля [4].

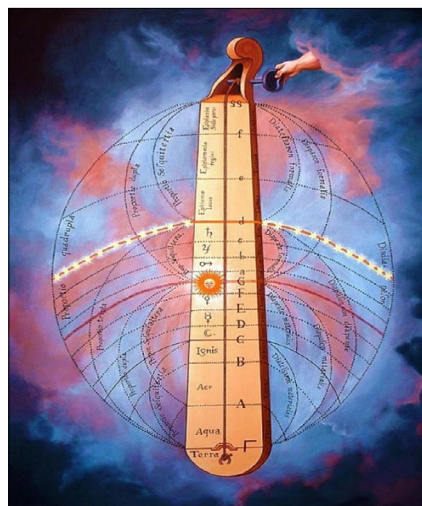


Рис. 2. Вселенная в виде монохорда<sup>2</sup>

Земная музыка, созданная на основе математической гармонии как «синтеза – объединения предела и беспредельного» [8], являясь отражением музыки Вселенной, позволяет человеку познать Космос, все загадки мироздания. Развивая собственную душу, «земную лиру», человек может постичь гармонию Космоса. В школе пифагорейцев проводились акустические опыты, в ходе которых были открыты пропорции простых чисел, составляющих основу музыкального консонанса: как совершенного – октава, квинта, кварта, когда необходимо деление струны, отвечающего пропорциям простых чисел, – 1 : 2; 2 : 3; 3 : 4 и несовершенного – в виде большой и малой модификаций, отвечающих порядкам 4 : 5 и 5 : 6. Созданное Пифагором математическое выражение интервалов между звуками гаммы лидийского лада, так называемый «пифагоров строй», явилось основой для музыкантов вплоть до

XXI века, предоставляя возможность работать в разных тональностях с использованием всех двенадцати полутонов в октаве. Пифагор создал математическое объяснение музыкального интервала, применяющееся и сегодня [4].

В эпоху Возрождения и Нового времени, ознаменованной победой рационализма над идеализмом Средневековья, основанного на жестком следовании церковным канонам, музыка и математика снова начинают сравниваться в трудах мыслителей. Так, определение математики, данное Рене Декартом (Картезием) [6, с. 81], практически полностью повторяет содержательную интерпретацию музыки А. Ф. Лосевым [8, с. 128]. И та, и другая определяются мыслителями исключительно как гармония, в которой внутренняя упорядоченность и единство совокупности её существенных элементов внешне проявляются в виде определённых символов. Вследствие этого классическую музыку «можно рассматривать как звуковую реализацию законов меры, средоточием которых является арифметика» [9, с. 34]. Иначе говоря, музыку можно создавать, зная определённые математические алгоритмы. Подобное суждение позволяет предположить, что музыкальное произведение в виде математической модели, обладающей числовыми закономерностями, может создавать не только человек, но и любая вычислительная машина, не говоря уже о современном самообучающемся искусственном интеллекте [2], например глубинной нейронной сетью [11]. Последние, создавая музыкальный ряд, используют математические алгоритмы, «оцифровывая», таким образом, произведения великих композиторов прошлого и настоящего.

Весной 2019 года звукозаписывающий лейбл Warner Music Group за-

ключил авторский договор не с человеком, а с нейронной сетью Endel, основанной на искусственном интеллекте, с целью создания «звукового ландшафта» (soundscapes) на основе цифрового ряда под определённое настроение человека, общей численностью 20 альбомов<sup>3</sup>. Endel является специальным приложением для смартфонов – «кроссплатформенной аудио экосистемой», способной учитывать время суток, когда будет прослушиваться музыкальная композиция, информация о погоде или выполняться телесные и ментальные действия заказчика (пробуждение, отдых, концентрация внимания, спортивная тренировка и др.) с целью создания наиболее гармоничного музыкального фона под конкретного заказчика. Первые пять альбомов, появившиеся в мае 2019 года, представляют собой особую музыку для сна и называются соответственно: «Ясная ночь», «Дождливая ночь», «Облачный полдень», «Облачная ночь» и «Туманное утро». Остальные 15 альбомов призваны оказывать влияние на состояние человека, при этом создатели Endel гарантируют, что искусственно созданная музыка должна минимум в шесть раз улучшить концентрацию мысли или, в случае постановки иной цели, наоборот, снизить нервозность человека, уменьшить беспокойство почти в четыре раза.

Следует отметить, что создание подобной «алгоритмической» музыки имеет уже почти 60-летнюю историю. Так, работа Хиллера и Айзексона, завершённая ещё в 1958 году, посвящённая компьютеру ILLIAC, является наиболее известной новаторской работой в компьютерной музыке. Её главным результатом стал Iliac Suite, струнный квартет, составленный в соответствии с алгоритмическим подходом «создание и тестирование» решения проблем [18].



Рис.3. Американский композитор Леджарен Хиллер в экспериментальной музыкальной студии при школе музыки Университета Иллинойса, 1958 год<sup>4</sup>

Практически в то же время во Франции Яннис Ксенакис начал использовать звучания, сгенерированные с помощью электронно-вычислительной машины (ЭВМ) и специальных программ на языке Fortran, а в конце XX века Кемаль Эбчиоглу предложил алгоритм для создания хоралов «под Баха» [9; 10]. В 1980-х годах Д. Коуп, используя музыкальный интеллект EMI, (Experiments in Musical Intelligence), начал создавать музыкальные композиции в стиле таких известных композиторов, как: Д. Скарлатти, И. С. Бах, Ф. Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев и др. Основанием для создания подобных программ послужило убеждение К. Эбчиоглу в том, «что музыкальные процессы так же, как и все процессы, происходящие во Вселенной, основаны на генетической рекомбинации обеспечения сохранения традиций» [13, с. 106]. По его мнению, и машина на основе цифрового подсчёта гармонии звуков способна создавать музыку так же, как и композитор; достаточно только разработать определённый алгоритм.

Используя подобные наработки, на рубеже XX–XXI века стал возможным анализ принципов составления музы-

кального ряда (музыкального консонанса) на основе реальных мелодий и были созданы новые алгоритмы, подражавшие уже созданным аналогам<sup>5</sup>, основанные на математическом «разборе» и подражании известным музыкальным композициям. Однако, в 2010-х годах создаются программы (Iamus, Emily Howell, AIVA), способные самостоятельно создавать музыкальные произведения исключительно в собственном стиле, (путём генерации звуков из различного рода компонентов), но не способные к самообучению [7, с. 1127].

Такие нейронные сети, как IBM Research и The Watson Beat, на основе сравнительного анализа всего музыкального ряда и музыкальной культуры человеческой цивилизации за последние пять лет синтезировали достижения человечества, используя программы API, язык Watson Alchemy [12]. Как отмечается в специальной литературе, «используя алгоритмы машинного обучения, The Watson Beat способен учиться на песнях, деконструируя высоту тона, время, последовательность и скорость нот. В сочетании с теориями об эмоциональных реакциях на музыку, The Watson Beat может генерировать совершенно новые музыкальные партитуры, основанные на разнообразных предпочтениях или чувствах» [15], создавая не только гармоничные фрагменты, но и целые композиции [16]. Так, британский музыкальный продюсер Алекс Да Кид использовал возможности искусственного интеллекта суперкомпьютера IBM Watson как источник вдохновения при написании песни «Not Easy» – первой песни альбома 2016 года, состоящего из четырёх композиций. В качестве подготовки к этому сотрудничеству суперкомпьютер проанализировал культурные и музыкальные данные за пятилетие. Сначала с помощью

API Alchemy Language машина определила самые популярные темы за каждый предыдущий год из пяти. Анализ проводился на основе текстов статей в газетах, социальных медиа, аннотаций к фильмам, речей Нобелевских лауреатов и текстов песен из топ-100 чартов Billboard за каждую неделю. Всего Watson проанализировал 2,8 млн. строк текста.

Кроме того, не следует недооценивать и возможность творческого «сотрудничества» музыкантов-людей и нейронных сетей. Так, принципиально новый синтезатор Google NSynth Superc так называемым открытым исходным кодом<sup>6</sup> способен не только создавать новое звучание, но и может оказывать помощь музыкантам в постижении алгоритма машинного обучения. В целом технология всегда играла важную роль в создании новых типов звуков, которые вдохновляют музыкантов: от звуков искажения до электронных звуков синтезаторов. Однако сегодня достижения в области машинного обучения и нейронных сетей открыли новые возможности для генерации звука. Вместо того, чтобы комбинировать или смешивать звуки, NSynth синтезирует совершенно новый звук, используя акустические качества оригинальных звуков, так что становится возможным получить звук, который является, например, частью флейты и частью ситара одновременно.

Но можно ли считать композиции, созданные таким искусственным интеллектом, музыкой в подлинном смысле этого слова? Музыка – это гармония звуков, подчиняющаяся правилам, или величайшее искусство, создание которого невозможно просчитать математически и уложить в определённый алгоритм? Безусловно, современные цифровые технологии позволяют создавать музыкальные композиции на основе анализа закономерностей взаимодействия музыки, математики, но, как отмечается в научной литературе, необходимо заново осмыслить их в фундаментальных формах [5, с. 146]. Кроме того, использование приложений для сочинения музыки, управляемых искусственным интеллектом, вызывает дискуссии об авторстве такой музыки. Здесь ключевым является вопрос о том, как функционирует музыкальный генератор с открытым исходным кодом, оснащённым искусственным интеллектом. По сути, пользователь (композитор) берёт монофоническую мелодию и выбирает жанр, и Watson Beat генерирует композицию за композицией, пока это не станет недетерминированной моделью – так что результат всегда уникален. Разработчики считают, что технология будет использоваться, чтобы вдохновить музыкантов из «писательского блока», устранить жанровые предубеждения или просто создать музыку, которую никогда не слышали раньше.

Однако, когда речь заходит о том, кому принадлежит музыка, созданная машиной, похоже, ни у кого нет однозначного ответа. Высказываются мнения о том, что машина не может владеть авторским правом, которое должно принадлежать её владельцу или

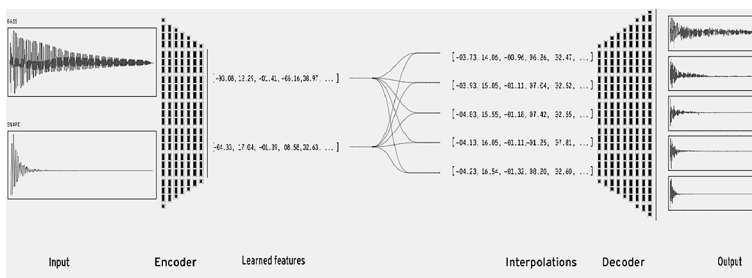


Рис. 4. Принцип работы NSynth<sup>7</sup>

пользователю. Тем не менее, необходимо признать, что авторское право на музыку, созданную искусственным интеллектом, – это абсолютно новая область, поэтому трудно дать окончательный ответ. Ранее, до появления современных технических возможностей, мы всегда могли сопоставить творение с конкретным человеком – его творцом, а, следовательно, и автором. В будущем же во многих произведениях уже не будет творческой искры личности, хотя, возможно, эту искру сможет сотворить сверхсильный искусственный интеллект. И тогда уже с юридической точки зрения встанет вопрос: что делать, если авторство не будет соотносимо с конкретным человеком?

Для устранения вероятных проблем с авторскими правами в будущем можно посоветовать музыкантам фиксировать фактическую запись музыки и весь творческий процесс, чтобы доказать авторство и что нейронные сети искусственного интеллекта использовались только в качестве инструмента. Так как Watson Beat всё ещё находится на ранних стадиях внедрения, трудно точно сказать, как эта управляемая искусственным интеллектом технология сочинения музыки повлияет на законодательство об авторских правах. Однако, поскольку изменения неизбежны, для музыкантов, использующих достижения цифровых технологий, возникает настоятельная необходимость документальной фиксации результатов своего творческого процесса.

Итак, на вопрос, может ли современный искусственный интеллект создавать музыку как результат творческого процесса для современного общества, ответ, безусловно, – да. Однако будут ли такие композиции также трогать души людей, и породит ли машина действительно великое произведение, покажет только время. Музыкальные произведения, соз-

данные искусственным интеллектом, как и «человеческая» музыка, могут быть оценены, по нашему убеждению, исключительно субъективно. Тем не менее, признание за искусственным интеллектом способности создавать музыку будет справедливым лишь в том случае, если определять музыкальное произведение только как музыку, гармонию, представляющую особый математический ряд, или как моделирование творческого процесса. Но если соотносить искусство лишь с индивидуальным творчеством, то нейронным сетям, полагаем, это недоступно. «Творчество – это свобода мышления и внутренний поиск, эмоциональный подъём и самопогружение в глубины бессознательного, осознанная необходимость и интуитивный прорыв, полёт внутреннего “я” во внешнее пространство, энергетический всплеск и “брожение” души» [3, с. 231]. Творчество, как выражение таланта вовне, доступно не каждому человеку. Мы говорим не о творчестве как созидании чего-то нового, а о творчестве как озарении, в результате которого возникает не просто гармония, а ощущение прекрасного и великого, того, что определяется ощущением «красота спасёт мир».

Следует чётко различать понятия «творчество» и «творческий процесс». И если первое пока не может соотноситься с современным искусственным интеллектом, то последнее – вполне возможно. «Творческий процесс в системах с искусственным интеллектом можно представить как длящееся во времени целенаправленное преобразование, подразумевающее отражение какой-либо области действительности и конструирование нового продукта» [7]. В то время как творчество – это, прежде всего, эмоциональное возбуждение того, кто слушает, смотрит, осязает произведение

искусства, поэтому восприятие человека определяет, является ли конкретное произведение искусством или нет [17]. Современные нейронные сети могут создать гениальную симфонию или сочетание рифм, правильно организованных графически, но лишь признание их человеком в качестве произведения позволит всему этому обрести столь желаемый многими статус – действительно быть искусством, а не казаться им.

Дальнейшее развитие человечества и его возможное трансгуманистическое будущее, когда произойдет сращивание естественного разума с искусственным интеллектом, может развиваться по нескольким сценариям [1]. При пессимистичном варианте – человечество

утратит способность творить в высоком смысле этого слова, и тогда само понятие музыкального произведения будет сведено к моделям новых композиций из существующих элементов. Однако возможность реализации подобного сценария противоречит основополагающим философским принципам перманентного развития явлений объективной и субъективной реальности, куда следует относить и музыку как явление субъективное по происхождению, но объективное по способу своего существования. В то же время не следует отрицать и значительную роль новых информационных технологий и искусственного интеллекта в поступательном прогрессе человечества, включая и сферу искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Монохорд Пифагора.

URL: <https://rcmuzyka.com/monohord-pifagora/> (дата обращения: 15.03.2020).

<sup>2</sup> Монохорд Пифагора.

URL: <https://rcmuzyka.com/monohord-pifagora/> (дата обращения: 15.03.2020).

<sup>3</sup> Warner Music заключила контракт с искусственным интеллектом на выпуск 20-ти альбомов. URL: <https://samesound.ru/n/musicnews/104744-warner-music-endel> (дата обращения: 15.03.2020).

<sup>4</sup> Making Music with Computers. URL: <https://www.computerhistory.org/revolution/computer-graphics-music-and-art/15/221> (15.03.2020).

<sup>5</sup> Например, Gen Jam Джона Байлса (джазовые импровизации в рамках проекта AI Biles Virtual Quintet); Gen Bebop Ли Спектора и Адама Алперна (джазовые композиции в стиле Чарли Паркера); нейросети Flow Machines, Alica и др.

<sup>6</sup> Ревенга Е. Google NSynth Super – синтезатор с искусственным интеллектом. URL: <https://samesound.ru/n/softnews/8670-google-nsynth-super> (дата обращения: 0.06.2020).

<sup>7</sup> Экспериментальный физический интерфейс для алгоритма NSynth. URL: <https://nsynthesuper.withgoogle.com/> (дата обращения: 1.03.2020).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баева Л. В. К вопросу о креативности в нейросетях искусственного интеллекта // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2017. № 1 (13). С. 62–71. DOI: 10.17726/philIT.2017.1.4.



2. Баррат Дж. Последнее изобретение человечества: Искусственный интеллект и конец эры *Homo sapiens*. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 304 с.
3. Блох О. А. Музыкальное творчество как объект теоретического анализа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 6 (68). С. 230–238.
4. Гудимова С. А. Музыкальные концепции античного мира // Культурология. 2018. № 3 (86). С. 100–116.
5. Горбунова И. Б. Музыкальный компьютер: моделирование процесса музыкального творчества // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 4 (65). С. 145–149.
6. Декарт Р. Правила для руководства ума: соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 77–153.
7. Кудряшев А. Ф., Елхова О. И. Процесс творчества в системах с искусственным интеллектом // Вестник Башкирского университета. 2016. Т. 21. № 4. С. 1124–1128.
8. Лосев А. Ф. Гармония (*Harmonia*) в целом, или гармония как принцип // История античной эстетики. Т. 8, кн. 1 и 2. М.: Искусство, 1992, 1994.  
URL: <http://psylib.org.ua/books/lose008/> (дата обращения: 12.03.2020).
9. Рябинцева Г.В. Математическая гармония музыкального классицизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (25). С. 33–37.  
DOI: 10.24411/2076-4766-2017-40006.
10. Ямвлих. О Пифагоровой жизни / пер. с древнегреч. И. Ю. Мельниковой. М.: Алетея, 2002. 192 с. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/yamvlih-piphagor.htm> (дата обращения: 15.03.2020).
11. Bostrom N. *Superintelligence. Paths. Dangers. Strategies*. Moscow: Mann, Ivanov & Ferber, 2016. 496 p.
12. Byeong-Yong J., Woon-Haeng H., Jung-Hyun K. and Oh-Wook K. Music Detection from Broadcast Contents using Convolutional Neural Networks with a Mel-scale Kernel // *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing*. 2019. No. 11.  
URL: <https://doi.org/10.1186/s13636-019-0155-y> (15.03.2020).
13. Ebcioğlu K. *An Expert System for Harmonization of Chorales in the Style of J. S. Bach*. New York: State University of New York at Buffalo, 1986. 289 p.
14. Goldman C.V., Gang D., Rosenschein J. S., Lehmann D. Netneg A Connectionist-agent Integrated System for Representing Musical Knowledge // *Annals of Mathematics and Artificial Intelligence*. 1999. Vol. 25. No. 1–2, pp. 69–90.
15. Gimeno P., Viñals I., Ortega A., Miguel A. and Lleida E. Multiclass Audio Segmentation Based on Recurrent Neural Networks for Broadcast Domain Data // *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing*. 2020. No. 5.
16. Li X., Zhang T. Research on the Application of Artificial Intelligence: From the Point of View of Security, Privacy, and Ethics // *IEEE 2nd International Conference on Cloud Computing and Big Data Analysis (ICCCBDA)*. 2017, pp. 416–420.
17. Martindale C. The Second Law of the Mo dynamics is the First Law of Art History // *Informational Approach and Art Studies* / I. I. Gorlova, V. M. Petrov, Y. N. Rags (eds.). Moscow; Krasnodar: Krasnodar State Academy of Culture, 1995, pp. 44–52.
18. Piryazeva Elena N. Algorithmic Compositions are a Phenomenon of Electronic Music // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 105–110.  
DOI: 10.17674/17-0854.2018.4.105-110.



Об авторах:

**Попова Анна Владиславовна**, доктор юридических наук, кандидат философских наук, доцент, профессор Департамента правового регулирования экономической деятельности, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации (125993, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-6019-8878**, anna0710@yandex.ru

**Горохова Светлана Сергеевна**, кандидат юридических наук, доцент Департамента правового регулирования экономической деятельности, Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации (125993, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-4919-1093**, swettalana@yandex.ru

**Азнагулова Гузель Мухаметовна**, доктор юридических наук, доцент, заведующая кафедрой теории государства и права Института права, Башкирский государственный университет (450076, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-7265-2399**, agm09@mail.ru

**Абрамова Марианна Григорьевна**, кандидат исторических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой государственной политики, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (119991, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3367-1938**, abramova-m@mail.ru

## REFERENCES

1. Baeva L. V. K voprosu o kreativnosti v neyrosetyakh iskusstvennogo intellekta [Concerning the Question of Creativity in Neural Networks of Artificial Intelligence]. *Filosofskie problemy informatsionnykh tekhnologiy kiberprostranstva* [Philosophical Issues of Information Technology and Cyberspace]. 2017. No. 1 (13), pp. 62–71. DOI: 10.17726/philIT.2017.1.4.
2. Barrat Dzh. *Poslednee izobretenie chelovechestva: Iskusstvennyy intellekt i konets ery Homo sapiens* [Barrat J. Humanity's Latest Invention: Artificial Intelligence and the End of the Homo Sapiens Era]. Moscow: Al'pina non-fikshn, 2015. 304 p.
3. Blokh O. A. Muzykal'noe tvorchestvo kak ob"ekt teoreticheskogo analiza [Musical Creativity as an Object of Theoretical Analysis]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2015. No. 6 (68), pp. 230–238.
4. Gudimova S. A. Muzykal'nye kontseptsii antichnogo mira [Musical Concepts of the Ancient World] *Kul'turologiya* [Culturology]. 2018. No. 3 (86), pp. 100–116.
5. Gorbunova I. B. Muzykal'nyy komp'yuter: modelirovanie protsessa muzykal'nogo tvorchestva [The Music Computer: Modeling the Process of Musical Creativity]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2017. No. 4 (65), pp. 145–149.
6. Dekart R. *Pravila dlya rukovodstva uma: soch.: v 2 t.* [Descartes R. Rules for the Direction of the Mind: Works: In 2 Vol.]. Vol. 1. Moscow: Mysl' Press, 1989, pp. 77–153.
7. Kudryashev A. F., Elkhova O. I. Protsess tvorchestva v sistemakh s iskusstvennym intellektom [The Process of Creativity in Systems with Artificial Intelligence]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of Bashkir University]. 2016. Vol. 21, No. 4, pp. 1124–1128.
8. Losev A. F. *Garmoniya (harmonia) v tselom, ili garmoniya kak printsip* [Harmony (Harmonia) in General, or Harmony as a Principle]. *Istoriya antichnoy estetiki* [The History of Ancient Greek Aesthetics]. Vol. 8, Books 1, 2. Moscow: Iskusstvo, 1992, 1994. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose008/> (15.03.2020).



9. Rybintseva G. V. Matematicheskaya garmoniya muzykal'nogo klassicizma [The Mathematical Harmony of Musical Classicism]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 4 (25), pp. 33–37. DOI 10.24411/2076-4766-2017-40006.
10. Yamvlikh. *O Pifagorovoy zhizni* [Iamblichus. About the Life of Pythagoras]. Translation from the Ancient Greek by I. Yu. Melnikova. Moscow: Aleteya, 2002. 192 p.  
URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/yamvlihpifagor.htm> (15.03.2020).
11. Bostrom N. *Superintelligence. Paths. Dangers. Strategies*. Moscow: Mann, Ivanov & Ferber, 2016. 496 p.
12. Byeong-Yong J., Woon-Haeng H., Jung-Hyun K. and Oh-Wook K. Music Detection from Broadcast Contents using Convolutional Neural Networks with a Mel-scale Kernel. *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing*. 2019. No. 11.  
URL: <https://doi.org/10.1186/s13636-019-0155-y> (15.03.2020).
13. Ebcioğlu K. *An Expert System for Harmonization of Chorales in the Style of J. S. Bach*. New York: State University of New York at Buffalo, 1986. 289 p.
14. Goldman C.V., Gang D., Rosenschein J. S., Lehmann D. Netneg A Connectionist-Agent Integrated System for Representing Musical Knowledge. *Annals of Mathematics and Artificial Intelligence*. 1999. Vol. 25. No. 1–2, pp. 69–90.
15. Gimeno P., Viñals I., Ortega A., Miguel A. and Lleida E. Multiclass Audio Segmentation Based on Recurrent Neural Networks for Broadcast Domain Data. *EURASIP Journal on Audio, Speech, and Music Processing*. 2020. No. 5. URL: <https://doi.org/10.1186/s13636-020-00172-6> (12.03.2020).
16. Li X., Zhang T. Research on the Application of Artificial Intelligence: From the Point of View of Security, Privacy, and Ethics. *IEEE 2nd International Conference on Cloud Computing and Big Data Analysis (ICCCBDA)*. 2017, pp. 416–420.
17. Martindale C. The Second Law of the Mo Dynamics is the First Law of Art History. *Informational Approach and Art Studies*. I. I. Gorlova, V. M. Petrov, Y. N. Rags (eds.). Moscow; Krasnodar: Krasnodar State Academy of Culture, 1995, pp. 44–52.
18. Piryazeva Elena N. Algorithmic Compositions are a Phenomenon of Electronic Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 105–110.  
DOI: 10.17674/17-0854.2018.4.105-110.

*About the authors:*

**Anna V. Popova**, Dr.Sci. (Law), Ph.D. (Philosophy), Associate Professor, Professor at the Department of Legal Regulation of Economic Activities, Financial University under the Government of the Russian Federation (125993, Moscow, Russia),

**ORCID: 0000-0002-6019-8878**, [anna0710@yandex.ru](mailto:anna0710@yandex.ru)

**Svetlana S. Gorokhova**, Ph.D. (Law), Associate Professor at the Department of Legal Regulation of Economic Activities, Financial University under the Government of the Russian Federation (125993, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-4919-1093**, [swettalana@yandex.ru](mailto:swettalana@yandex.ru)

**Guzel M. Aznagulova**, Dr.Sci. (Law), Associate Professor, Head of the Department of Theory of State and Law, Institute of Law, Bashkir State University (450076, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-7265-2399**, [agm09@mail.ru](mailto:agm09@mail.ru)

**Marianna G. Abramova**, Ph.D. (History), Associate Professor, Deputy Head at the Department of State Policy, Lomonosov Moscow State University, (119991, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3367-1938**, [abramova-m@mail.ru](mailto:abramova-m@mail.ru)



**С. С. СОКОВИКОВ, Е. А. КАМИНСКАЯ**

*Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Россия*

*Институт современного искусства, г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0002-2151-2684, sokovik49@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-0529-0601, kaminskayae@mail.ru*

## **О карнавальности уличной музыки: праздник и работа**

В статье даётся интерпретация противоречивых аспектов явления уличной музыки на основе анализа карнавальности как её сущностного свойства. С использованием типологического метода показана взаимосвязь уличной музыки и феномена карнавала. Раскрываются основные характеристики этой взаимосвязи: экспансия в локусы публичного пространства и их трансформация; «телесная» реальность действия; игровой характер; создание ситуаций утопической свободы; снятие привычных ограничений; над-обыденная праздничность; специфичный модус пародийности; зрелищность, полижанровость. Функциональный подход применён для характеристик проявления карнавальности в деятельности уличных музыкантов. Доказывается, что с уходом традиционных народно-карнавальных форм уличная музыка воспроизводит карнавальные черты в современном культурном пространстве, выполняя актуальные компенсаторные и креативные функции: спонтанной эстетизации публичного пространства; создания ситуаций живого, непосредственного общения и сотворчества; формирования над-обыденного праздничного настроения. Дана критика подходов, абсолютизирующих в уличной музыке тенденции сопротивления установленным социальным порядкам. С применением ситуативного подхода обоснована специфичность ценности уличной музыки в художественном и внехудожественном контекстах. Аргументируется правомерность и плодотворность применения концепта карнавальности в анализе взаимоотношений уличной музыки и институций, регламентирующих порядки публичного пространства. Карнавальность показана как одна из сущностных характеристик, обеспечивающих неустрашимость уличной музыки из современного культурного пространства.

Ключевые слова: уличная музыка, карнавал и карнавальность, публичное пространство, праздничность.

*Для цитирования / For citation:* Сокоиков С. С., Каминская Е. А. О карнавальности уличной музыки: праздник и работа // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 18–26.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.018-026.

**SERGEI S. SOKOVIKOV, ELENA A. KAMINSKAYA**

*Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia*

*Institute of Modern Art, Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-2151-2684, sokovik49@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-0529-0601, kaminskayae@mail.ru*

## **About the Carnival Features of Street Music: Festivity and Work**

The article provides interpretation to the contradictory aspects of the phenomenon of street music on the basis of carnival traits as its essential features. The application of the typological



method shows the interconnection between street music and the phenomenon of carnival. The basic characteristic features of this interconnection are disclosed: expansion of public space into loci and their transformation; the “corporeal” reality of action; the playing character; the creation of conditions of utopian freedom; the removal of the usual limitations; supra-ordinary conviviality; a specific modus of farcicality; stage appeal and poly-genre qualities. A functional approach is applied for characterizations of manifestation of carnival features in the activities of street musicians. Evidence is provided that with the disappearance of traditional folk carnival forms street music replicates carnival features in contemporary cultural space, carrying out the pertinent compensatory and creative functions: spontaneous aestheticization of public space; the creation of conditions of vivacious unmediated communication and co-authorship; the formation of a supra-ordinary festive mood. Critique is administered to approaches which absolutize in street music the tendencies of resistance to the standard social orders. Application of the contextual approach helps substantiate the specific features of the value of street music in the artistic and extra-artistic contexts. The validity and fruitfulness of application of the concept of carnival features is validated in the analysis of the interaction between street music and the institutions which regularize the ways of public space. Carnival features are shown as comprising one of the characteristic features providing the irremediableness of street music from out of the space of culture.

Keywords: street music, carnival and carnival features, public space, festivity.

Осмысление уличной музыки в её историческом бытии и современном звучании приводит к констатации двойственности и принципиальной неопределённости этого явления, его внеположенности привычным, установленным порядкам жизни. Подобные свойства обозначаются как неоднозначность, противоречивость и двусмысленность статуса уличных музыкантов [9, р. 158; 11, р. 199]. Неслучайно Майкл Биватер предлагает рассматривать уличную музыку через призму лиминальности [7, р. 97], то есть, состояния принципиальной промежуточности, переходности как сущностной характеристики этого явления в культурном пространстве. Подобная неопределённость не только существенно затрудняет понимание и оценку явления, но и делает его недостаточно привлекательным в качестве объекта изучения.

По этой причине неудивительно, что уличные музыканты, как отмечают А. Беннет и И. Роджерс, редко оказывались в центре современных научных ис-

следований в области создания музыки и исполнительства [6, р. 454]. Причём даже когда это явление привлекает интерес, в оценочных суждениях возникают существенные разночтения. Более того, в ряде случаев уличная музыка, по сути, вообще выносится за пределы музыкальной культуры и художественного контекста. На это, например, обращает внимание Пол Уотт, задающийся риторическим вопросом: почему при описании значения уличной музыки в открытом звуковом ландшафте используется уничижительный термин «шум», а не «звучание» и тем более «музыка», что ставит под сомнение её ценность [13, р. 4]. Брюс Джонсон даже категорично утверждает, что в музыкальном плане произошёл «сдвиг в понимании уличного исполнения от развлекательной музыки к вульгарному и отвратительному шуму» [10, р. 78], в силу чего речь вообще идёт об «исчезающем виде» [Ibid., р. 67], в то время как другие исследователи констатируют «растущее присутствие уличного музыканта в городском

звуковом ландшафте» [6, p. 454].

Эти и многие другие аспекты «странностей» уличной музыки делают целесообразным поиск оснований, с позиции которых данное явление можно увидеть как целостный и относительно непротиворечивый феномен. Одним из таких оснований, как представляется, служит культурно-историческое и феноменальное родство уличной музыки и карнавала как социокультурного типа. Такая связь пока не стала предметом сколь-нибудь основательного анализа, хотя отдельные упоминания всё же встречаются (см., например: [5, с. 172; 11, p. 203]). Вместе с тем, есть основания полагать, что карнавальность выступает сущностным свойством уличной музыки, объясняющим определённые особенности её бытования в культурном пространстве.

Следует уточнить соотношение понятий «карнавал» и «карнавальность». Первое означает исторически сложившийся тип празднично-зрелищного действия с совокупностью присущих ему свойств. Под «карнавальностью» же понимается осязаемое воплощение этих свойств в явлениях, существующих вне карнавального пространства, но типологически с ним связанных. Такой ракурс позволяет более предметно рассмотреть типологические соотношения этого феномена и явления уличной музыки.

В этом контексте весьма существенным является особый способ присвоения культурного пространства. Как известно, карнавал возникает в нём, временно прерывая обычные порядки и нарушая повседневные структуры, тем самым функционально и смыслово трансформируя место своего осуществления. То же самое происходит в ситуации уличной музыки: исполнители, лишённые официального статуса и по сути представляющие периферию социального пространства, «ок-

купают» его публичные локусы. Места их выступлений образуются путём «самочинных» трансформаций, «переодевания» пространства, создания в нём образов музыкально-зрелищных действий. В этом карнавальном, по сути, процессе преобразования пространства непосредственное участие принимают и прохожие, создающие спонтанную аудиторию: включаясь в ситуацию, они «радикально разрушают привычные ежедневные порядки города» [8].

В таком действе находит воплощение свойство, также связующее карнавал и уличную музыку: особое сочетание утопического и реального планов бытия. Карнавалу присуще слияние идеально-утопического и реального в праздничном хронотопе. М. М. Бахтин обозначает это как временный выход в свободный от всякой утилитарности и практицизма праздничный утопический мир [2, с. 303].

Звучание музыкальной структуры образует локус, в котором пространство преобразуется из повседневного в надобыденное, наделяемое праздничными чертами. По сути, в этом функционально проявляется своеобразное карнавальное «переодевание», «перевёртыш», игра одного в другое. В результате возникает ситуация спонтанного, но осязаемого приобщения к тому, что Бахтин называет «весёлым временем», полагая его «общим знаменателем всех карнавальных черт» [там же, с. 243]. Такие состояния мимолётны, недолговечны, однако они переживаются вполне реально и представляют случай краткосрочного освобождения от прессы повседневных порядков: утопическое и реальное временно сливаются «в этом единственном в своём роде карнавальном мироощущении» [там же, с. 16]. Тем самым, уличная музыка в специфичном модусе материализует присущую карнавальности «утопическую



мечту» о публичном пространстве как поле для игры и творчества, создавая, по выражению А. Беннетта и И. Роджерса, эффект «коллективной фантастики повседневной жизни» [6, р. 457].

Вместе с тем, функционально-смысловое родство уличной музыки и карнавала проявляется и в особом модусе непосредственной телесной реальности того и другого. Уместно вспомнить многочисленные суждения Бахтина об ипостасях телесности карнавала. Для нас важна его точная мысль о присущей карнавальному пространству подлинной человечности отношений, возникающей не в виртуальности воображения или абстракции, а в реальном переживании живого материально-чувственного контакта [2, с. 15]. Такая наглядная, конкретно-чувственная [там же, с. 11] телесность воплощается и в уличной музыке, составляя одну из её особенностей. Она возвращает в культурное пространство ситуации реального музицирования, когда предстающий «во плоти» исполнитель «отелеснивает» сам акт музицирования и творит мелодию в непосредственном общении и сотворчестве с его публикой.

Наследуя от карнавала непосредственную телесность воплощения, уличная музыка в ощутимой мере способна удовлетворять потребность в «производстве присутствия», то есть, переживании реальности действия, культурную ценность которой подчёркивает Х. У. Гумбрехт [3, с. 32]. Уличный музыкант преодолевает действующие в обычной ситуации ограничения, образуя тот самый «вольный фамильярный контакт», который, по мысли Бахтина, составлял смысл карнавального мироощущения [2, с. 15]. Нередки случаи, когда слушатели подпевают исполнителям, танцуют, вступают в разговор с музыкантами и т. д, то есть, включаются в ситуации вольного, спон-

танного и неформализованного общения в качестве прямых соучастников такого специфического (и достоверно реального) игрового акта.

В этом смысле важно отметить, что в подобном общении ощутимо проявляются игровые черты. Как известно, всем карнавальным формам присуще выраженное игровое начало, в чём они близки к театрально-зрелищной культуре [там же, с. 11]. Это карнавально-игровое начало отчётливо проявляется и в уличной музыке. Причём её игровые аспекты не обусловлены только музыкально-художественным содержанием. Здесь само превращение локуса обыденного публичного пространства в «сцену» приводит к тому, что улица «играет» в концертный зал, эстраду и даже цирк! По сути, уличный исполнитель предстаёт в образе («играет») концертирующего музыканта, который, в свою очередь, способен перевоплощаться в образы различных персонажей. В такой ситуации важным оказывается не столько сам уровень музыкального исполнения, сколько именно эта игра с музыкой, со зрителями, друг с другом, наконец, игра «в музыкантов», в ходе которой для создания образа включаются элементы пантомимы, буффонады, танца и музыкальной эксцентрики, костюмы и грим [4, с. 99].

Однако даже в тех случаях, когда подобные театрализованные элементы не используются, игровая ситуация также возникает. Присвоение уличными музыкантами локусов повседневного публичного пространства само по себе уже представляет своеобразную игру. Такие места условно-временно «оборачиваются» в зрелищно-игровые зоны, в которых разыгрывается особая, над-обыденная жизнь, причём с непосредственным участием спонтанной аудитории, тем самым прямо включающейся в условия этой

игры. Наконец, игра в широком смысле состоит и в том, что в ситуации уличной музыки её участники действуют таким образом, что в ней Развлечение (публики) оборачивается работой (музыкантов), а их работа преобразуется в Развлечение (для аудитории). В ходе этого деятельность музыкантов образует динамичный сплав «развлечений, самовыражения, неформальной экономики и социальных взаимодействий» [8].

Что же касается особенностей названных социальных взаимодействий, Н. Гинзбург высказывает позицию, которую разделяет и ряд других исследователей (см., например: [10; 11]). Согласно этой точке зрения, уличная музыка, представляющая специфичной формой пространственного сознания, воплощает идею сопротивления, противостояния доминирующей идеологии [8]. Действительно, уличная музыка, как и другие карнавальные явления, способна включать интенцию противостояния установленным порядкам, в том числе и социально-классовым. Представляется, однако, что проявления такого рода в большей мере ситуативны и спорадически порождаются конкретными культурно-историческими контекстами. В целом же вряд ли стоит абсолютизировать мотив сопротивления: он, скорее, выступает определённым этапом конструирования нового художественно-коммуникативного пространства, трансформирующего привычные порядки, но главное – спонтанно объединяющего музыкантов и публику в общем, карнавальном по характеру действе. Именно в этом Бахтин видит особо важное значение карнавальных явлений: здесь возникает свободная общность людей, разделённых в обычной жизни «барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения» [2, с. 15], а в пространстве

карнавального типа обретающих общий над-обыденный праздничный настрой. Вряд ли можно сомневаться, что аудитория современной уличной музыки представляет общность именно этого типа, причём в современной культуре ценность подобной общности чрезвычайно высока как своеобразное противоядие от рутины и напряжённости городской жизни [12, р. 541].

Однако Дж. Квилтер и Л. Макнамара обозначают и другую сторону ситуации, также вполне реальную. Нередко импровизированное музыкальное представление в общественных местах демонизируется как упадок городской звуковой сцены и рассматривается в качестве неприятности, которую нужно искоренить [Ibid.]. Б. Джонсон усматривает причины этого в тенденции ужесточения регламентации уличной музыки. Она видится как загрязнение шумами общественного пространства, конфликтное по отношению к организованным формам музыкальной культуры в виде, например, специального концертного зала. Более того, в силу подобного «шумового» характера уличная музыка ассоциируется с низкой культурой, социальными беспорядками, тривиальными и аморальными развлечениями, а потому представляет угрозу общественному порядку [10, р. 76]. На основании этого Б. Джонсон делает вывод, что к XXI веку живая уличная музыка была практически заглушена [Ibid., р. 67].

С такими суждениями трудно согласиться по нескольким основаниям. Ассоциации с беспорядками и аморальностью не новы: уличные музыканты издавна ассоциировались с маргинальными элементами и антиобщественным поведением [9, р. 146], хотя чаще всего этот стереотип порождался в большей мере неопределённостью и, по сути, «карнавальной» двойственностью их статуса.



Ужесточение регламентации звукового пространства в форме упоминаемого Б. Джонсоном «концертного зала» также не выдерживает серьёзной критики: уличная музыка – не угроза «концертному залу», а полностью альтернативное ему пространство, живущее независимо и по законам публичной зрелищности. Как раз именно уличное музицирование, возникающее в «неприспособленном» для него месте, уже в силу этого создаёт выразительный зрелищный эффект, не свойственный обычным концертным формам. Живая музыка улицы представляет собой выразительный синтез музыкального, визуального и игрового начал, воплощённый в акте непосредственного общения и в определённой мере несущий черты народного празднества. Не случайно в связи с этим отмечается сохранение присущей уличному музыканту ауры «народной артистичности», противостоящей ситуациям «слушания механически воспроизводимой музыки» [6, p. 456].

Это, в свою очередь, делает сомнительным тезис Б. Джонсона о ненадёжности и непривлекательности уличной музыки как «устной» (живой, не записанной) форме культуры, коренящейся «в подвижности тела» и не сохраняющей «в постоянной святине письменных идей» [10, p. 75]. Несостоятельность такого утверждения видна в силу очевидной тенденции дрейфа современной культуры от текстологического к зрелищному дискурсу. Что же касается своеобразного противостояния уличной музыки и упомянутой «святости письменных идей», оно действительно существует, однако не в том ключе, как это представлено у Б. Джонсона. Скорее, в этом можно видеть свойство, присущее, по Бахтину, карнавалу в целом – пародийность и определённое профанирование «высоких ценностей». Разумеется,

пародирование не выступает доминирующей чертой уличной музыки. Вместе с тем, она создаёт игровой контекст, в котором участники оказываются вне привычных систем ценностей и порядков. По сути, в такой ситуации заложен скрытый комизм: уличное исполнительство предстаёт «пародией» на институциональные формы музыкальной культуры; сам художественный уровень музыкантов далеко не всегда соответствует профессиональным требованиям, отсюда – невольная «пародия» на мастерство. Такая ненамеренная пародийность строится не на комическом передразнивании институционально принятых образцов. Пространство уличной музыки – особый мир, не конкурирующий с другими музыкальными явлениями и не отрицающий их, но волей-неволей представляющий их причудливым отражением. Возникающая при этом непредумышленная пародийность потому и не носит отрицающего характера, что является карнавальной по своей природе. Невольную параллель с «серьёзными» музыкальными ситуациями уличные исполнители переводят в весёлый игровой регистр и «в положительный материально-телесный план, они отелеснивают и материализуют – и одновременно улегчают – всё, к чему прикасаются» [2, с. 97].

Вместе с тем такое «улегчение» и спонтанный оттенок пародийности не снимают самостоятельной ценности уличного исполнительства даже в собственно музыкальном плане. Другое дело, что такая ценность специфична и образуется в особых условиях. Уличные музыканты не могут полагаться на безраздельное внимание статичных слушателей, которые нередко воспринимают произведения фрагментарно, буквально «на ходу». Резонно предположить, что в своей деятельности уличные



артисты производят некие симулякры музыкального исполнения, не обеспечивая «полную коммуникацию со структурно завершённой эстетической сущностью» [14, р. 148]. Однако такая оценка неверна, поскольку исходно ограничена рамками привычных институциональных форм музыкальной культуры. Специфичность уличной музыки органично включает фрагментарное восприятие как способ создания музыкальной ценности. Даже если не учитывать возникновения спонтанных, но относительно стабильных аудиторий, что также происходит часто, кратковременная эмоциональная реакция прохожего на исполнение способна создать тот эффект, который Дж. Уильямс называет «разрывом в преемственности слушающего субъекта и вызовом его привычному сценарию» [Ibid., р. 155]. Иными словами, даже кратковременное приобщение к звучанию уличной музыки создаёт ситуацию встречи с ней в контрастирующем с таким актом контексте. Возникающая в подобной ситуации ценность музыки в значительной степени основана на присущем карнавалу нарушению привычных и укоренившихся способов общения с искусством.

Позитивный потенциал подобного «момента встречи» с искусством умножается жанровой калейдоскопичностью содержания уличной музыки. Можно утверждать, что в этом смысле её палитра поистине безгранична: от популярных мелодий до академической классики, от авангарда до этнической музыки. Отметим, что эта черта также органично связана с пространством карнавального типа. В нём, как подчёркивает Бахтин, карнавализация постоянно помогает разрушению всяких барьеров между жанрами, между различными стилями, уничтожает всякую замкнутость и взаимное игнорирование, сближает далёкое, объединяет разъеди-

нённое [1, с. 151]. Карнавальные локусы уличной музыки вовлекают в игру, в которой каждый может свободно конструировать совокупность и последовательность восприятия мелодического разнообразия. Уникальная ценность ситуации состоит в том, что уличная музыка в определённой степени компенсирует дефицит живых игровых, эстетически насыщенных форм общения, не замкнутых в локальных групповых рамках. Эту тенденцию Бахтин отмечает следующим образом: начиная с XVII века карнавальная жизнь идёт на убыль, почти утрачивает свою всенародность, удельный вес её в жизни людей резко уменьшается, её формы обедняются. По сути, идёт деградация карнавального мироощущения [там же, с. 147]. Однако по мере вырождения традиционных карнавально-праздничных форм компенсаторный механизм культуры не может не порождать иные явления, создающие ситуации «антибудней» и несущие черты карнавала. Приведённый выше анализ показывает, что одним из таких явлений выступает уличная музыка, в том числе, в своей карнавальной ипостаси.

Таким образом, неоднозначность и противоречивость в оценках явления уличной музыки в значительной мере связаны с недооценкой присущего ей социокультурного свойства карнавальности. Эта черта обусловлена исторической связью уличной музыки с феноменом карнавала. Однако и с уходом традиционных народно-карнавальных форм это явление воспроизводит характерные аспекты такого культурного типа.

К ним, в том числе, относятся: спонтанное присвоение локусов публичного пространства и их трансформация; живая, «телесная» реальность действия; создание игровым образом локусов утопической свободы; всеобщность, временно снимающая привычные ограничения; над-



обыденная праздничность; специфичный модус пародийности; живая зрелищность.

Концепт карнавальности уличной музыки позволяет объяснить причины её

неустранимости в современном культурном пространстве и, в то же время, более точно понять причины неоднозначных оценок этого своеобразного явления.

## ❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
2. Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского; Работы 1960–1970 гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 798 с.
3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
4. Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или Особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 94–103.
5. Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. 2018. № 12 (98). Ч. 1. С. 168–173.
6. Bennett A., Rogers I. Street Music, Technology and the Urban Soundscape // Continuum: Journal of Media and Cultural Studies. 2014. Vol. 28. Issue 4, pp. 454–464.
7. Bywater M. Performing Spaces: Street Music and Public Territory // Twentieth-Century Music. 2007. No 3 (1), pp. 97–120.
8. Ginsburg N. Sounds and Sidewalks: Participant-Observation of Busking on Thayer Street // Scribd. URL: <https://ru.scribd.com/doc/250513794/ginsburg-sounds-and-sidewalks> (24.02.2020).
9. Henry Ch. From Beggar to Virtuoso: The Street Singer in the Netherlandish Visual Tradition, 1500–1600 // Renaissance Studies. 2019. Vol. 33, No. 1, pp. 136–158.
10. Johnson B. From Music to Noise: The Decline of Street Music // Nineteenth-Century Music Review. 2018. No. 5, pp. 67–78.
11. Llano S. Street Music, Honour and Degeneration: The Case of Organilleros // Writing Wrongdoing in Spain 1800–1934 / Eds. S. Llano and A. Sinclair. Woodbridge: Tamesis, 2018, pp. 197–216.
12. Quilter J., McNamara L. “Long May the Buskers Carry on Busking”: Street Music and the Law in Melbourne and Sydney // Melbourne University Law Review Journal. 2015. Vol 39, pp. 539–591.
13. Watt P. Street Music in the Nineteenth Century: Histories and Historiographies // Nineteenth-Century Music Review. 2018. Vol. 15, pp. 3–8.
14. Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // Journal of Musicological Research. 2016. Vol. 35, No. 2, pp. 142–155.

*Об авторах:*

**Соковиков Сергей Степанович**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и социологии, Челябинский государственный институт культуры (454091, г. Челябинск, Россия), **ORCID: 0000-0002-2151-2684**, [sokovik49@mail.ru](mailto:sokovik49@mail.ru)

**Каминская Елена Альбертовна**, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Институт современного искусства (121357, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-0529-0601**, [kaminskayae@mail.ru](mailto:kaminskayae@mail.ru)

## REFERENCES

1. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The Literary Legacy of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 541 p.
2. Bakhtin M. M. *Sobr. soch. V 7 t. T. 6. Problemy poetiki Dostoevskogo. Raboty 1960–1970 gg.* [Collected Works. In 7 volumes. Volume 6. The Issues of Dostoevsky's Poetics. Works from the 1960s and 1970s]. Moscow: Russkie slovari; Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 798 p.
3. Gumbrecht Kh. U. *Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhnet peredat' znachenie* [Gumbrecht H.U. The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey]. Translation from the English by S. Zenkin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 184 p.
4. Rotenberg N. «Ierusalimskie menestrel'i», ili Osobennosti mestnoy ulichnoy muzyki [“The Jerusalem Minstrels”, or, The Characteristic Features of Areal Street Music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization]. 2016. No. 4, pp. 94–103.
5. Rotenberg N. Muzyka publichnykh prostranstv: zvuchashchie art-ob'ekty v urbanisticheskom dizayne [Music of Public Spaces: Sounding Art Objects in the Urban Design]. *Manuskript* [Manuscript]. 2018. No. 12 (98). Ch. 1, pp. 168–173.
6. Bennett A., Rogers I. Street Music, Technology and the Urban Soundscape. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*. 2014. Vol. 28. Issue 4, pp. 454–464.
7. Bywater M. Performing Spaces: Street Music and Public Territory. *Twentieth-Century Music*. 2007. No 3 (1), pp. 97–120.
8. Ginsburg N. *Sounds and Sidewalks: Participant-Observation of Busking on Thayer Street*. *Scribd*. URL: <https://ru.scribd.com/doc/250513794/ginsburg-sounds-and-sidewalks> (24.02.2020)
9. Henry Ch. From Beggar to Virtuoso: The Street Singer in the Netherlandish Visual Tradition, 1500–1600. *Renaissance Studies*. 2019. Vol. 33, No. 1, pp. 136–158.
10. Johnson B. From Music to Noise: The Decline of Street Music. *Nineteenth-Century Music Review*. 2018. No. 5, pp. 67–78.
11. Llano S. *Street Music, Honour and Degeneration: The Case of Organilleros. Writing Wrongdoing in Spain 1800–1934*. Eds. S. Llano and A. Sinclair. Woodbridge: Tamesis, 2018, pp. 197–216.
12. Quilter J., McNamara L. “Long May the Buskers Carry on Busking”: Street Music and the Law in Melbourne and Sydney. *Melbourne University Law Review Journal*. 2015. Vol. 39, pp. 539–591.
13. Watt P. Street Music in the Nineteenth Century: Histories and Historiographies. *Nineteenth-Century Music Review*. 2018. Vol. 15, pp. 3–8.
14. Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming. *Journal of Musicological Research*. 2016. Vol. 35, No. 2, pp. 142–155.

*About authors:*

**Sergei S. Sokovikov**, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Sociology, Chelyabinsk State Institute of Culture (454091, Chelyabinsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-2151-2684**, sokovik49@mail.ru

**Elena A. Kaminskaya**, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Pedagogy), Professor at the Department of Directing Theatrical Performances and Holidays, Institute of Modern Art (121357, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0529-0601**, kaminskayae@mail.ru

**А. В. ШОРНИКОВА***Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com*

## **Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха\***

Статья посвящена осмыслению процессов обновления современного музыкального театра под воздействием документалистики и перформативности. Отталкиваясь от факта интенсивного роста коммуникативной активности в современном социуме, автор констатирует формирование запроса публики на актуализацию содержания современного искусства и возможность интерактивного взаимодействия в процессе его представления. Опираясь на теорию перформанса Р. Шехнера, автор анализирует документальные видеооперы С. Райха с точки зрения роли перформативных свойств в преобразовании спектакля. В связи с этим рассматривается вопрос о перформативных чертах либретто опер, особых приёмах работы с голосом и текстом – таких, как совмещение визуально-графических и аудиальных форм подачи текста, конструирование его из дискретных фрагментов речевых актов респондентов, игровая природа, заключающаяся в мелодизации речи и переводе речевых интонационных оборотов в инструментальные, замена семантики слова его фонической формой и др. Также анализируется вопрос: как традиционная структура оперного спектакля трансформируется под воздействием таких свойств перформативного искусства, как создание особых пространственных и временных координат, усиливающих силу суггестии. Широкое использование экранов позволяет разомкнуть условно-театральное пространство в реальную повседневность и изменить характер переживания времени. Следствием рассмотренных особенностей становится трансформация привычных условий восприятия спектакля, в связи с чем у зрителей возникает так называемое пограничное состояние, имеющее важнейшее значение в эстетике перформативности.

**Ключевые слова:** опера, перформанс, документальный музыкальный видеотеатр, суггестия, ритуал, Стив Райх.

*Для цитирования / For citation:* Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.

---

\* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

ALEXANDRA V. SHORNIKOVA

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

*ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com*

## The Performative Features of Steve Reich's Documentary Musical Video Theater

The article is devoted to the comprehension of the processes of instauration of contemporary musical theater under the impact of documentation activities and performativity. Proceeding from the fact of intensive growth of communicative activity in contemporary society, the author asserts the formation of the public's demand for the actualization of content of contemporary art and the opportunity of interactive cooperation in the process of its presentation. Drawing on Richard Schechner's theory of performance, the author analyzes Reich's documentary video-operas from the perspective of performative features in the transformation of theater. In connection with this the author examines the question of the performative features of opera librettos, special techniques of work with the voice and the text – such as convergence of visual-graphic and audio forms of presentation of the text, its construction from discreet fragments of the respondents' verbal actions, the play nature, consisting of endowing speech with melodic qualities and the transferal of verbal intonational manifestations into instrumental ones, replacement of the semantics of the word by its phonic form, etc. In addition, analysis is given to the following question: how is the traditional structure of opera performance transformed under the impact of such features of performative art as the creation of special spatial and temporal coordinates which enhance the force of suggestibility. The widespread use of screens makes it possible for us to unlock the conditional-theatrical space into everyday reality and change the character of experiencing time. The result of the examined particularities is the transformation of the habitual conditions of perception of theatrical performances, in connection with which the audience becomes permeated with the so-called borderline state, which bears a most significant meaning in the aesthetics of performativity.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 20-012-00366–А “Performative forms of musical art as a phenomenon of modern culture” supported by the RFFI.

**Keywords:** opera, performance, documentary musical video theater, suggestion, ritual, Steve Reich, Richard Schechner.

В современном музыкальном искусстве особую роль играют театрализованные перформативные формы. Связано это с тем, что уровень коммуникативной активности в социуме сегодня чрезвычайно высок. Это трансформирует ожидания зрителей по отношению к преподносимым искусствам. Театр же, в том числе и музыкальный, – всегда открытая и многоканальная ком-

муникация<sup>1</sup>. Любые формы и приёмы искусства, благодаря которым зритель перестаёт быть пассивным участником происходящего, оказываются востребованными, более того, постепенно внедряясь в структуру традиционных жанров, они способствуют внутренней трансформации. Цель статьи состоит в том, чтобы на материале видеоопер Стива Райха «Три истории» и «Пещера»



показать, как под воздействием перформанса трансформируется модель оперного спектакля.

Особенность этой формы выражена в следующем определении теоретика перформативности Рихарда Шехнера: «Перформанс – это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы. Перформанс включает в себя интеллектуальную, социальную, культурную, историческую и художественную составляющие жизни в широком смысле. Перформанс объединяет теорию и практику. Перформанс, изучаемый и практикуемый интеркультурно, может быть сердцем цельного образования. Перформанс, конечно, включает “искусство”, но выходит за его пределы» [9, с. 9]. Согласно исследователю, перформанс – это особая форма представления, противоречащая установленным законам европейской драмы. Важным его свойством является стремление погрузить зрителя в определённую ситуацию, вызвать особое состояние, в котором он сможет по-новому посмотреть на привычные вещи или явления<sup>2</sup>.

Документальный музыкальный видеотеатр Стива Райха и Берил Корот генерирует в себе ряд характерных особенностей, присущих перформативным практикам, что объясняет присутствие в их сочинениях специфических техник и приёмов, нетипичных для оперного жанра. Пограничное состояние при восприятии экспериментальных видеоопер авторов возникает, в первую очередь, вследствие расшатывания границ между искусством и действительностью. Если в традиционной опере смысл передаётся с помощью слова, а на первый план выходят вопросы взаимодействия и развития персонажей, то здесь зритель не обнаружит привычного либретто и драматургии.

Вопрос анализа перформативных черт музыкального театра Райха-Корот на уровне либретто представляет особый интерес. Обращаясь к его рассмотрению, следует отметить внимание современной филологии к проблеме проявления перформативности в литературе. Данная работа опирается на исследование Т. Семьян, где на примере отечественной драмы анализируется перформативный характер текста [5], а также работу В. Кузнецова «Перформативность и уровни коммуникации» [4].

Вербальную основу «Трёх историй» составили серия газетных заголовков, фразы радиоведущих, фрагменты интервью, отрывки из Книги Бытия. Этот массив текстов на протяжении сочинения воспроизводится в виде аудио и видео записей, впечатывается на экране или исполняется вокальным ансамблем. Напомним, что концепция целого здесь складывается из трёх технологически значимых для истории, но не связанных друг с другом событий: взрыв дирижабля «Гинденбург» в Нью-Джерси в 1937 году, объявивший о приближении Второй мировой войны; атомные испытания 1946–1952 гг. на атолле Бикини во времена холодной войны; клонирование овцы Долли в Шотландии в 1997-м. Авторами избраны отражающие технологические прорывы исторические сюжеты, поскольку производя их художественный анализ, осуществляемый сквозь призму вопросов религии и этики, они подвергают сомнению тот путь, по которому движется технологическая эволюция современного западного общества.

В результате строение оперы основано на развитии эпизодов, не связанных между собой единым героем, но объединённых общей темой. Даже внутри каждого акта авторы не выстраивают сюжетную фабулу, которая бы последовательно

описывала событие. Текст либретто скомпонован из отдельных слов и фраз, лишённых контекстуальной основы. Рассмотрим в качестве примера первую сцену первого акта, текст которой составил газетный заголовок: «Гинденбург горит после крушения на Лейкхерсте, 21 человек погиб, 12 пропали, 64 спаслись» [8]. Зритель знакомится с ним сначала визуально, поскольку Райх применяет здесь свой авторский приём «Typing music»: появление слов в процессе их печатания на экране. Текст визуализируется неоднократно, с временным разрывом, образуя своеобразный графический канон. В результате канонических переплетений текста в визуальном, а затем и звуковом его воспроизведении происходит ритмическая перегруппировка смысловых и просодических акцентов, что нивелирует возможность последовательного считывания его смысла, заставляя слушателя концентрироваться на отдельных синтагмах переставляемой быть цельной фразы. Таким образом, авторы отказываются от «рассказа истории» в буквальном смысле слова, заставляя слушателя формировать смысл из общего визуально-вербально-музыкального потока информации. Текстовая основа оперы, столь значимая для традиционного оперного спектакля, оказывается непонятной при независимом её рассмотрении.

Другой яркий пример, демонстрирующий новый подход к построению либретто, – третья часть сочинения – «Долли». Как отмечают создатели, неофициальным подзаголовком к произведению было «Две истории и разговор». Если до этого момента идея оперы раскрывалась в большей степени посредством акустических и визуальных приёмов при лаконичности текстовой части, третий акт становится театром идей. «Поскольку мы изменяем наш био-

логический вид, то пересекаем линию, никогда не пересекаемую прежде. Мы сталкиваемся с возможностями и опасностями, не встречавшимися раньше», – говорит Райх [7]. Основу текста либретто в этой части составили мнения экспертов – видных учёных и религиозных деятелей, порой полярных по смыслу. Вопросы, о которых ведётся дискуссия, связаны с технологиями в сфере робототехники, с определением границ телесности и её роли, с генной инженерией и т. п. Интервью, записанные и отобранные авторами, явились главными проводниками идейного смысла части. Будучи дополненными фрагментами Книги Бытия, которые озвучены в опере роботом Кисмет, разработанным Массачусетским технологическим институтом, они составили вербальное полемическое поле, сотканное из кратких реплик, в котором удивляет альтернатива мнений учёных, увлечённых идеями биологического контроля, вне размышлений этического плана, и робота Кисмета, в отличие от людей помнящего о библейской истории человека, который в Эдемском саду был призван «возделывать его и хранить его» [8]. Общий контекст этих разноплановых суждений ставит целью акцентировать мысль о том, что современные технологии не могут внедряться в жизнь человека вне общечеловеческой и религиозной этики.

Интересна непосредственная работа с корпусом текстов, демонстрирующая авторский взгляд на структурирование либретто. Отобранные из множества документально зафиксированных монологов тексты дробятся на небольшие синтагматические единицы. Смысловая линия каждого отдельного высказывания утрачивает целостность. Либретто складывается из «осколков» вербально-го текста, образуя дискретное и много-



элементное смысловое поле, адресующее к «монтажу аттракционов» Эйзенштейна, прежде всего принципом произвольного монтажа независимых в смысловом плане эпизодов, нацеленных на конкретный результат. Досказанность каждой фразы может быть целостно осознана только в результате визуального прочтения текста каждого из участников диалога:

«Ричард Докинз: Это всё касается сохранения кода, сохранения ДНК.

Родни Брукс: Мы всегда думали о нашем мозге как о новейшей технологии,

Докинз: ДНК это молекула, содержащая зашифрованную информацию, прямо как компьютер.

Брукс: Так что в какой-то момент наш мозг был паровым двигателем.

Докинз: В сердце каждого живого существа лежит не огонь,

Брукс: Когда я был ребёнком, он был телефонной коммуникационной сетью.

Докинз: Не тёплое дыхание, не «искра жизни».

Брукс: Потом он стал цифровым компьютером.

Докинз: Если ты хочешь понять жизнь...

Брукс: Затем массово-параллельной вычислительной машиной.

Докинз: Подумай об информационных технологиях.

Брукс: Вероятно, сейчас существуют детские книжки, сравнивающие наш мозг с Интернетом.

Докинз: Я не думаю, что в нас есть что-то, принципиально отличающее нас от компьютеров» [8].

В этом трудно считываемом параллельном потоке текста слушатель волен обратить внимание на то, что апеллирует к его опыту. Однако композитор оставляет и свои «подсказки», расставляя фонетические и логические акценты, что достигается посредством приёмов работы с голосом.

Следует обратить внимание на то, что необычность текстовой основы подкреплена в операх столь же необычной манерой его голосовой подачи. Композитор не раз высказывался по поводу нетрадиционной роли вокала в его сочинениях, говоря: «...если Вы подразумеваете под этим термином оркестр в яме и *bel canto* на сцене, моё детище не имеет с этим ничего общего» (цит. по: [1, с. 158]). Автор трактует голос, прежде всего, как один из инструментальных тембров. Следствием использования авторских техник работы с речью зачастую становится постепенный сдвиг от первостепенности семантического содержания к акустическим компонентам фразы.

Техники, о которых идёт речь, вырабатывались Райхом постепенно, начиная с его сочинений 1960-х годов, сформировав ко времени написания опер систему приёмов голосового воспроизведения документального материала. Сюда же относятся опыты с готовыми магнитофонными записями («Пластиковая стрижка», «Меня зовут», «Дождь собирается»), техника фазовых сдвигов, дающая возможность глубинного прочувствования трансформируемых в процессе временных смещений реальных голосовых записей. В этом же ряду и приём нотации живой речевой практики, как в произведении «Разные поезда», где композитор впервые нотировал речевую мелодию, делая её основным интонационным материалом инструментального ансамбля. В связи с последним встаёт проблема передачи метроритмических особенностей текста, которую композитор прорабатывает на протяжении 1980-х и 1990-х годов при создании произведений «Псалмы» и кантаты для камерного хора и симфонического оркестра «Музыка пустыни». «Исследование» возможностей голоса в творчестве композитора было связано



и с раскрытием его возможностей через взаимодействие с инструментальными тембрами. Таковы «Барабанная дробь», «Музыка для ударных, голосов и органа», «Музыка для 18 музыкантов» и «Музыка для большого ансамбля», в которых С. Райх трактует голос подобно инструменту в составе ансамбля или оркестра.

В опоре на наработки предшествующих лет основу интонационно-тематического материала опер составили так называемые речевые «мелодии», представляющие нотацию человеческой речи. Музыкально озвученная речь, сопровождаемая дублирующими её инструментальными тембрами, закрепляет за ними, буквально повторяющими речевой мелодический и метроритмический контур вокала, его интонационные смыслы. Инструментальная интонация обогащается речевой, в результате чего происходит замена семантики слова его фонической формой.

Итак, системное применение ряда приёмов на уровне построения текстовой основы сочинения и визуально-голосового её воспроизведения, реализует столь важное свойство перформанса, как дезориентация зрителя, вовлечение его в «игру» по разгадыванию и формированию смыслов.

Особую роль в трансформации традиционных принципов оперной драматургии на основе перформативности играют также вопросы создания специфических пространственных и временных координат, которые существенно усиливают силу суггестии. Исследуя перформативные практики, Эрика Фишер-Лихте подчёркивает их связь с ритуалом [6]. Погружение в особую пространственно-временную среду и использование приёмов перехода из одной среды в другую является одним из важнейших свойств как ритуала, так и перформанса.

Пространство видеоопер Райха многомерно, оно обретает несколько измерений – сценическое и экранное. Если в первой опере Берил Корот использовала пять экранных пространств, то ко времени написания второй технологические усовершенствования позволили делить один экран на сегменты. В обоих случаях зрители получали возможность наблюдать за симультанным развитием нескольких визуальных образов. Пространственно-временные параметры стали объектом «игры». В «Трёх историях», например, каждое действие – это новая пространственно-временная координата, что нетипично для оперы. Приёмы подачи материала многообразны и всегда провокационны. Так, визуальный показ интервью и голос, озвучивающий текст, могут быть разорваны во времени. На нескольких экранах одновременно может фигурировать один персонаж, но образ его демонстрируется на них как полностью, так и фрагментарно. Многообразны экранные способы представления вербального текста, который демонстрируется выбиваемым на печатной машинке или пишущимся от руки, а также в виде газетных вырезок и фотографий. Таким образом, благодаря экранам, голос перестаёт быть монополистом в трансляции вербальных смыслов. Экраны создают эффект множественности пространств, через них в художественное пространство произведения вторгается повседневность.

Сценическое пространство, невзирая на «игру» с экранным, статично. Но у исполнителей иная функция, Райх подчёркивает, что они «добавляют реалистичности своим живым присутствием, расширяют пространство экрана и эмоционально поддерживают происходящее на нём» [7]. Намеренное сокращение сюжетной линии до аскетичной фактологии



документов заставляет зрителя ассоциативно «нащупывать» фабулу произведения. Видеоряд же, становясь непременным атрибутом постановки, продуцирует в его сознании и подсознании дополнительные смыслы. «Целостное восприятие видеоряда превращает его в подобие “ключа”, с помощью которого череда смонтированных фрагментов предстаёт как впечатляющее конкретно-историческое многообразие, единое в своей этической интерпретации», – отмечает М. Бакуменко [1, с. 14].

Ещё один важный для выявления черт перформативности, трансформирующих традиционную канву оперного спектакля параметров, – время. Райх переосмысливает традиционное линейное понимание времени, создавая континуальное время-поток, абстрагированное от динамического процесса, что в целом характерно для минимализма. Время воспринимается как психофизиологический феномен. В зависимости от целей авторов оно может замедляться, останавливаться, разбиваться на сегменты. Обращаясь к интонационной природе коммуникации, Райх разрабатывает технику «Slow motion sound», или «звучание в замедленном темпе». С её помощью композитор выделяет из контекста наиболее значимые слова или фразы и растягивает их во времени, сохраняя изначальную высоту и тембр звучания. Создающийся «шлейф из звуков» становится частью гармонии, а смысл замедленно произносимых слов усиливается. Будучи заимствованным из кинематографа, этот приём дублируется и на экране. Так, в первой части демонстрируется в замедленном темпе процесс падения дирижабля. Как в звуковом, так и в визуальном воплощении он максимально точно передаёт состояние человека, испытывающего интенсивное стрессовое воздействие.

С одной стороны, непропорционально растягивая слоги, Райх разрушает семантический слой произносимых слов, но, таким образом, он формирует звуковую ткань, создающую особые условия восприятия и обладающую явным суггестивным эффектом.

Таким образом, экран открывает новые пространственно-временные возможности, что важно с точки зрения перформативности. Работая с этими параметрами, авторы стремятся выстроить особые отношения с аудиторией. Зритель становится соучастником, со-творцом спектакля, который рождается в результате интеракции между ним и исполнителем. Как пишет исследователь, «зрители больше не воспринимаются как отстранённые или чуткие наблюдатели происходящих на сцене событий, которым они, основываясь на собственных наблюдениях, присваивают определённые значения» [6, с. 56]. Они не просто расшифровывают информацию, заложенную в спектакле, а становятся «партнёрами по игре», на том или ином уровне формируя его наравне с актёрами.

И не столь важно, что в видеооперах не происходит прямого физического вовлечения аудитории в спектакль, не совершается обмена ролями между зрителем и актёром, что типично для перформанса, главное, что соучастие происходит на ментальном уровне. Трансформируются привычные условия восприятия спектакля, в связи с чем возникает так называемое пограничное состояние, имеющее важнейшее значение в эстетике перформативности. В операх Райха такое состояние возникает в первую очередь как следствие расшатывания границ между искусством и действительностью. Каждая видеоопера освещает проблемную тему, актуальную для современного общества. И несмотря на то, что в спектаклях

просматривается авторская позиция, они не транслируют однозначное сообщение. Авторы отказываются от традиционных оперных средств выразительности, сознательно акцентируя достоверность происходящего через документальные материалы и подталкивая зрителей самим делать выводы и формулировать собственные смыслы. Так, вопросы, задаваемые респондентам в «Пещере», напрямую не связаны с проблемой арабо-израильского конфликта, а документальные кадры первого и второго актов «Трёх историй» сами по себе не заставляют задуматься об обратной стороне технологического прогресса. Средства достоверной документальности лишь демонстрируют факты и свидетельства реальных людей, а замысел осознаётся благодаря особой атмосфере и методам подачи документального текста.

Исследователи перформативных практик утверждают, что атмосферность является неизменным качеством перформативного пространства, способного оказывать суггестивное воздействие. А звук, в том числе и не музыкальный, является одним из наиболее действенных средств создания атмосферы. И здесь ещё раз следует выделить мысль о том, что именно голос является сильнейшим инструментом воздействия в перформансах. В современном театре искусственно разрывают связь между голосом и речью. Голос не просто доминирует над словом, он проявляет свою независимость и индивидуальность. Одним из показательных примеров являются спектакли Эйнара Шлеефа, в которых отделение голоса от произносимых слов происходит с помощью «многократных повторов отдельных фраз, наложения голосов, шёпота или, наоборот, почти оглушающего крика» [6, с. 238]. Как уже было указано, Райх активно развивает эти идеи, кладя

в основу звукового ландшафта опер разнообразные немзыкальные звуки и живую человеческую речь.

Отмеченный ранее семантический вакуум, возникающий в связи с непривычной для зрителя формой спектакля, приводит к тому, что зрители попадают в лиминальную ситуацию, подобную игре, где не все правила им понятны, в состоянии кризиса, который они должны преодолеть самостоятельно. Сопоставляя факты и используя особые приёмы, Райх подталкивает зрителя к переосмыслению уже знакомых исторических фактов, провоцируя самостоятельно провести параллели между разрозненными историческими ситуациями и прочувствовать в рамках этого эстетического опыта губительное воздействие технологий. В результате зритель переживает внутреннюю трансформацию – неизменный атрибут перформансов и ритуалов.

Итак, рассмотренные особенности позволяют согласиться с ранее приведённой точкой зрения Райха о кардинальном отличии его сценических сочинений от традиционной модели оперного спектакля. И дело здесь не только в использовании экранов и каких-либо технологических ухищрений. Важным трансформирующим структуру действия фактором становится документальная основа с проблемной остротой и значимостью используемой фактологии, априори предполагающей эмоционально-интеллектуальную вовлечённость зрителя в образный контент, касающийся по своему содержанию всех и лично каждого. Это фактор, стимулирующий публику на «диалог» с авторами и художественным текстом, насыщенным множеством приведённых документально зафиксированных мнений и оценок исторических событий. Одно это изменяет традиционную структуру коммуникации в триаде



автор – исполнитель – зритель, но это лишь единичный аспект. Вместо цельного линейно развивающегося и логично выстроенного информационного потока Райх развѳртывает перед зрителем художественно сложное, многоаспектное информационное поле. Не предлагая подсказок или «путеводителя», он ставит перед необходимостью сопоставлять, сравнивать, искать ответы на сложные вопросы бытия, жизни и смерти, меры ответственности перед собой и человечеством через «проживание» трагического опыта прошлого в настоящем. Работая с полифонией временных и пространственных пластов, одновременно представленных экранном текстом, сиюминутным сценическим представлением и симультанным зрительским сопостав-

лением художественно переживаемого опыта с реальным жизненным, композитор трансформирует матрицу оперного спектакля в перформативное действие. Начиная с текста либретто – особой его конструкции, насыщенной перформативными элементами – до его подачи в особых формах вокального и инструментального интонирования и визуальной аудиографики с особой экранно-сценической эстетикой, – всё свидетельствует о том, что спровоцированная документальной основой оперная основа трансформируется и впитывает черты перформативности, позволяющие сделать вывод о том, что документальный театр Райха размыкает свои границы не только в сферу иных искусств и технологий, но и в саму жизнь.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Интересный анализ взаимозависимости между современной социальной жизнью и перформативными формами искусства на основе теории интерактивных ритуалов известного социолога Рэндалла Коллинза содержится статья А. Крыловой «К вопросу о природе арт-перформанса» [3].

<sup>2</sup> Данная проблематика на примере танца модерн раскрывается в статье Е. Кисеевой «Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства» [2].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бакуменко М. Н. Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. 247 с.
2. Кисеева Е. В. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1 (38). С. 27–35.
4. Кузнецов В. Ю. Перформативность и уровни коммуникации // Логос. 2009. № 2 (70). С. 136–150. URL: [http://www.intelros.ru/pdf/logos\\_02\\_2009/11.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2009/11.pdf) (дата обращения: 15.02.2020).
5. Семьян Т. Ф. Перформативный характер текста современной отечественной драмы // Уральский филологический вестник. 2012. № 1. С. 167–177.

6. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015. 376 с.
7. A Theater of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot on Three Tales. URL: [http://www.steverreich.com/threetales\\_intv.html](http://www.steverreich.com/threetales_intv.html) (15.02.2020).
8. Reich S. Three Tales, Libretto. URL: [https://www.steverreich.com/threetales\\_lib.html](https://www.steverreich.com/threetales_lib.html) (15.02.2020).
9. Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy // TDR. 1992. Vol. 36, No. 4, pp. 7–10.

Об авторе:

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

## REFERENCES

1. Bakumenko M. N. *Dokumental'nyy videomuzikal'nyy teatr Stiva Raykha v kontekste kommunikativnykh poiskov minimalizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Steve Reich's Documentary Video Music Theatre in the Context of the Communicative Search for Minimalism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2012. 247 p.
2. Kiseeva E. V. Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-khoreograficheskogo iskusstva vtoroy poloviny XX veka [Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Krylova A. V. K voprosy o prirode art-performansa [Concerning the Question of the Nature of Art Performance]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1 (38), pp. 27–35.
4. Kuznetsov V. Yu. *Performativnost' i urovni kommunikatsii* [Performativity and the Levels of Communication]. *Logos*. 2009. No. 2 (70), pp. 136–150. URL: [http://www.intelros.ru/pdf/logos\\_02\\_2009/11.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2009/11.pdf) (15.02.2020).
5. Semyan T. F. Performativnyy kharakter teksta sovremennoy otechestvennoy dramy [The Performative Character of the Literary Text of Contemporary Russian Drama]. *Ural'skiy filologicheskii vestnik* [Ural Philological Bulletin]. 2012. No. 1, pp. 167–177.
6. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Performance Aesthetics]. Translation from German N. Kandinsky; Edited by D. V. Trubochkin. Moscow: Kanon+, 2015. 376 p.
7. A Theater of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot on Three Tales. URL: [http://www.steverreich.com/threetales\\_intv.html](http://www.steverreich.com/threetales_intv.html) (15.02.2020).
8. Reich S. *Three Tales, Libretto*. URL: [https://www.steverreich.com/threetales\\_lib.html](https://www.steverreich.com/threetales_lib.html) (15.02.2020).
9. Schechner R. A New Paradigm for Theatre and the Academy. *TDR*. 1992. Vol. 36, No. 4, pp. 7–10.

About the author:

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

**В. Н. ДЁМИНА***Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru***Действо «Взятие Зимнего дворца» на празднование  
годовщины Октябрьской революции  
в истории становления перформативного искусства\***

Статья посвящена проблеме становления перформативного искусства в контексте развития зрелищных форм советских государственных праздников. Рассматривая время и пространство официальных торжеств, автор прослеживает процесс конструирования текстов символических картин, повествующих о наступлении «счастливой жизни» новой социалистической эры в истории человечества. Театральные зрелища, воспроизводящие ключевые события советской истории, как значимая составляющая массовых праздников, исследуются автором в динамике процесса становления новых форм культуры, проходящего на протяжении всего выделенного этапа исследования.

Во множестве массовых зрелищ 1920 года наиболее масштабным являлось грандиозное «Взятие Зимнего дворца», воспроизводящее события октября 1917 года в реальном времени и пространстве, сопровождавшееся исполнением пролетарского гимна, революционных песен, маршей и оружейными выстрелами. Эта сконструированная квази-военная атмосфера объединяла звуковое пространство праздника, выделяя его из повседневного пространства/времени. Применение перформативных средств создало условия для восприятия развёртываемого действия как реального исторического события. Такими способами создавался сакральный хронотоп советского праздника: традиционное пространство/время праздника получило инновационную трактовку через внедрение новых, значимых для становления государства символов.

**Ключевые слова:** советский театр, массовые зрелища, перформативное искусство.

*Для цитирования / For citation:* Дёмина В. Н. Действо «Взятие Зимнего дворца» на празднование годовщины Октябрьской революции в истории становления перформативного искусства // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 37–44.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.037-044.

---

\* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

**VERA N. DYOMINA***Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru*

## **The Artistic Action “The Conquest of the Winter Palace” for Celebrating the Anniversary of the October Revolution in the History of the Formation of Performative Arts**

The article is devoted to the issue of formation of performative art in the context of development of spectacular forms of Soviet state holidays. While examining the time and space of official festivities, the author traces the process of design of texts of symbolic pictures narrating on the advent of “the happy life” of the new socialist era in the history of humankind. The theatrical pageantry replicating the chief events of Soviet history, being a significant component of mass holidays, is researched by the author within the dynamics of the process of formation of new forms of culture occurring during the course of the entire specified stage of research. In the variety of the mass shows of 1920 the most large-scale is the grandiose stage work “The Conquest of the Winter Palace” replicating the events of October 1917 in real time and space, accompanied by the performance of the proletarian anthem, revolutionary songs, marches and gunshots.

This constructed quasi-military atmosphere unified the sound space of the festivity, singling it out from the everyday routine spatial/temporal domain. The application of performative means created the conditions for the perception of the developed action as a real-time historical event. These were the means by which the sacred chronotope of the Soviet holiday was created: the traditional spatial/temporal dimension of the holiday received an innovational interpretation through the implementation of new symbols which are significant for the formation of the Soviet state.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 20-012-00366–A “Performative forms of musical art as a phenomenon of modern culture” supported by the RFFI.

Keywords: soviet theater, mass shows, performative art.

**П**роцесс конструирования художественного пространства праздничного действия в контексте смен парадигм рубежа веков остаётся одним из значимых объектов исследования не только культурологов и искусствоведов, но и историков, философов, социологов, театроведов, представителей самых различных научных направлений и школ. В трудах современных учёных праздник рассматривается как текст культуры, что вводит его «в плоскость семиосферы, в которой всё имеет знаковую форму и обусловлено как социально-культурными факторами, так и неоднозначностью

трактовок и интерпретаций информации, получаемой с помощью традиционных методов культурологического исследования» [2, с. 22]. В формировании текста праздника участвуют виды искусства, актуальные для каждого периода его развития. Их синтетическое единство рождает особые свойства, которые активизируют восприятие человека, оказывают психологическое воздействие и придают развитию образно-целостного замысла многогранность и многоплановость. Соединение временных и пространственных искусств устанавливает взаимодействие зрительных и слуховых образов,



направленных на создание особой эмоциональной атмосферы праздничного действия. Сконструированный хронотоп праздника, а также его связь со сферой сакрального, служит достижению внутреннего единства социума.

Возрастание роли проектирования художественного пространства современных официальных торжеств и процесс перформатизации искусства приводят к привлечению в создании структуры праздника партиципаторных и перформативных практик коммеморации. Перформанс, как «интегративная эстетика живого», в центре которой стоит «“производство присутствия” (по термину Гумбрехта), интенсивность коммуникации, проходящей “лицом к лицу”»<sup>1</sup>, является наиболее актуальной художественной практикой, способной обеспечить единство социума. В указанном контексте значимым представляется опыт создания инновационных форм праздничного действия, предпринятый в начале XX века режиссёром и теоретиком театра Н. Н. Евреиновым<sup>2</sup>. Действо «Взятие Зимнего дворца», поставленное в 1920 году в день празднования годовщины Октябрьского революционного переворота, отмечается учёными как одно из важнейших событий в истории искусства XX–XXI века.

Р. С. Осминкин в исследовании «Коллективные перформансы: от партиципации к производству социальной жизни» выделяет труды Р. Голдберг («Искусство перформанса. от футуризма до наших дней») и К. Бишеп («Искусственные ады: партиципаторное искусство и политика зрительства») как важнейшие в историографии перформанса и партиципаторного искусства [11, с. 122]. В свою очередь, Р. Голдберг в качестве одного из истоков современного перформанса отмечает массовые реконструкции, в частности, «Взятие Зимнего дворца» 1920 года [там

же]. К. Бишеп также выделяет его как одно из наиболее успешных в художественном отношении массовых зрелищ начала XX века. Она пишет: «Под лозунгом “Пусть каждая минута нашей жизни будет театром”, он [Н. Н. Евреинов. – В. Д.] призвал людей стать актёрами и драматургами своей собственной жизни. Это созвучно со стремлением большевиков “театрализовать жизнь”, другими словами, развиваться при помощи сценических средств, формы пропаганды окружающей среды, которая превзошла всё, что может быть достигнуто в театре авансцены» [13, р. 60]. Автор связывает стремление «театрализовать жизнь» с агитационной направленностью советского массового искусства 1920-х годов.

Воздействие театрального искусства на культуру начала XX века подчёркивают и отечественные исследователи. В. И. Максимов в статье «“Взятие Зимнего дворца” как мистериальное действо» указывая на то, что Н. Н. Евреинова современники сравнивали с О. Уайльдом, отмечает: «Уайльд провозгласил ориентацию обыденной жизни на законы искусства. Отныне не искусство отражает жизнь, а жизнь строится по законам искусства. Евреинов пошел дальше: не общие законы искусства, а именно законы театра» [10, с. 33]. Во всей полноте эта концепция была им воплощена в постановке «Взятие Зимнего дворца».

Действо, ставшее кульминацией празднования Октябрьской революции, воплощало новую концепцию праздничной культуры, связанную с установлением Советской власти в России. Изменение культурного «ландшафта» выразилось в переносе политического центра государства и трансформацией календаря. К 1918–1919 годам устанавливается новая система торжеств, включающая: «Кровавое Воскресенье» (9/22 января), День



Парижской Коммуны (18 марта), День Красной Армии (23 февраля), Память Июльских дней (3–16 июля), Октябрьская Годовщина (7 ноября). Исторической датой, от которой велось летоисчисление (помимо Рождества Христова), стала Октябрьская революция.

Смена социокультурной парадигмы и идеологии сопровождалась становлением советского массового искусства. Подписанный В. И. Лениным в апреле 1918 года Декрет о Памятниках Республики гласил, что в ознаменование «великого переворота, преобразившего Россию», необходимо, чтобы в день 1 мая с площадей и улиц были сняты «некоторые наиболее уродливые истуканы» («памятники в честь царей и их слуг») и поставлены новые. Особой комиссии «поручается подготовить декорирование города [Москвы. – В. Д.] в день 1 мая» и заменить название улиц, эмблем, гербов и т. п. «новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России» [3]. В Петрограде на площади Жертв революции (бывшее Марсово поле) была возведена наковальня, «по которой ударяли (символическая присяга) вожаки проходящих колонн» во время праздничных шествий<sup>3</sup>. Не менее важным центром проведения торжеств являлась Площадь Урицкого (бывшая Дворцовая площадь), связанная с событиями 1905 года.

Попытки зрелищного оформления советских праздников осуществлялись и до представления «Взятие Зимнего дворца». В 1919 году красноармейцами в Железном Зале Народного Дома (Петроград) было разыграно зрелище «Свержение самодержавия» (руководитель Н. Г. Виноградов). В тексте зрелища исторические события «взятия» Зимнего дворца были переданы символически. В 1920 году там же было организовано празднество, воспроизводящее события «Кровавого

воскресенья» (1905). Ко второй годовщине Красной армии было поставлено «Зрелище» «Меч мира», возобновлённое к третьей годовщине Октябрьской революции. Его текст воссоздавал историческое время и пространство событий 1917–1918 года: Брестский мир, организация Красной Гвардии и Армии, защита Петрограда<sup>4</sup>.

Театрализованные постановки, воспроизводящие военно-исторические события, являлись важной составляющей официальных торжеств дореволюционной России. Подобные формы реконструкций, входящие в развлекательную часть праздничного действия, известны в России с XVII века. Так, Петр I, в качестве кульминации официального торжества, посвящённого взятию Азова (Москва, 1696) устроил на масленицу театрализованное взятие крепости. Как отмечают современники, это была заключительная и наиболее зрелищная часть праздника. И. А. Желябужский следующим образом описал это действие: «...И февраля в 13 день, в субботу на Сырной неделе, у Краснаго села на пруде сделан был город Азов, башни и ворота, и коланчи были нарядные, и потехи были изрядные, и государь изволил тешиться» [6]. В действе участвовали действительные участники сражения при Азове.

Петровские традиции военных представлений были продолжены в царствование Анны Иоановны. В честь её дня рождения в 1732 году перед Зимним дворцом на льду Невы было устроено представление: «Сначала три полка, разделённые на две “армии”, “чинили... экзерциции и палили друг в друга, отступая и приступая зело искусно”. Затем все вместе они пошли на штурм снежного укрепления, построенного поперёк реки от Адмиралтейства до Стрелки Васильевского острова и оборонявшегося



небольшим отрядом с двенадцатью пушками. По окончании “штурма” участники “баталии” совершили сложное построение в форме вензеля императрицы – буквы “А” под короной» [5, с. 6]. Представление завершилось пальбой из пушек и мелкого оружия. Подобные представления являлись важной частью имперских празднеств.

Условия конструирования художественного времени и пространства советского праздника прежде всего связаны с отсутствием традиционной (для дореволюционных официальных торжеств) церковной составляющей. В связи с этим, задачи, возложенные на театральное искусство, обусловили новый облик действия. Одной из главных функций праздника, помимо консолидации общества, получившей воплощение в постановке «Взятие Зимнего дворца», стала мифологизация исторической памяти о празднуемом событии. Ю. М. Лотман, выделяя память искусства как пример творческой памяти, отмечает, что «эта сторона памяти культуры имеет панхронный, континуально-пространственный характер. Актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходя в потенцию. Это расположение текстов имеет не синтагматический, а континуальный характер и образует в своей целостности текст...» [9]. Создав идеализированную «театральную модель» штурма Зимнего, Н. Н. Евреинов воплотил её в виде грандиозной мистерии, в которой родился миф, воспринимаемый последующими поколениями советских людей, как реальный процесс [10, с. 35].

Театральная постановка была основана на событиях, произошедших в 1917 году. Действие началось ночью (в 22.00) и разворачивалось на двух площадках («красной» и «белой»). В кульминационный момент действия – после канонады

крейсера «Авроры» отряды красноармейцев бросались на штурм Зимнего. «Как только восставшие врывались во двор... прожектора начинали метаться по крыше. Дворец сразу же превращался в силуэт, и тотчас же во всех его окнах вспыхивал свет. В окнах были спущены белые шторы, а на их фоне – приёмом театра китайских теней – разыгрывались маленькие пантомимы боя» [4, с. 46]. В финале свет прожекторов освещал красное знамя, взвизгивающее над дворцом. Созданный под руководством Н. Н. Евреинова<sup>5</sup> образ стал символом Октябрьской революции. В постановке были задействованы более восьми тысяч человек: профессиональные актёры, статисты (красноармейцы) и действительные участники Октябрьского переворота, привлечённые Н. Н. Евреиновым. Атмосфера хроникальности разворачивающихся событий поддерживалась сконструированным континуумом праздничного действия, происходящего в знаковом для присутствующих месте и времени – поздним вечером, перед Зимним дворцом<sup>6</sup>.

Специфическим образом было организовано звуковое пространство представления. Кроме исполнения музыки Г. Варлиха, гимнов и революционных песен, звучал настоящий «оркестр шумов»: «Специальные трещотки за сценой аплодировали речам Керенского, а молотками целый ряд бутафоров выстукивал мелодию ударов костылей, медленно шествовавших в первой картине инвалидов» [там же, с. 45]. Звуковая реалистичность сцены взятия Зимнего дворца осуществлялась не только Канонадой «Авроры», длившаяся около пяти минут, но и выстрелами артиллерийской батареи, располагавшейся в районе Александровского сада. В кульминации действия – в момент появления Красного знамени над дворцом оркестр исполнял Интернационал [там же].

Проигранная участниками Октябрьского переворота сцена привела в движение зрителей, ощутивших реальность разворачивающихся на их глазах событий: «В те минуты, когда, как три года назад, загремела своими пушками “Аврора”, примешивая гул своих орудий к трескотне винтовок, театр перестал быть театром, слив жизнь и искусство в один неразрывный комплекс» [там же, с. 48]. Э. Фишер-Лихте, рассматривая эффект применения новых художественных средств, позволивших зрителям участвовать в представлении, отмечает: «Когда Гражданская война закончилась, революция наконец подошла к концу, и великий праздник закончился. Лиминальное время было заменено ещё раз линейностью исторического времени» [14, р. 120].

Конструирование культурной памяти перформативными средствами создало уникальный театральный феномен. Их применение «расширило» пространство и время праздника и способствовало объединению народных масс в хронотопе праздничного действия. Такими способами создавался сакральный хронотоп советского праздника: традиционное пространство/время праздника получило инновационную трактовку через внедрение новых, значимых для становления государства символов.

Данная модель праздника сохранялась в качестве основной на протяжении всего советского периода и продемонстрировала возможность создания государственной мифологии средствами театра.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: [8, с. 217].

<sup>2</sup> Обращение к истории авангардного искусства в контексте проблем постмодернизма связано с общностью их концептуального содержания. Е. А. Бобринская пишет: «Едва ли в современной истории искусства можно найти более противоречивые и постоянно изменяющиеся концепции, чем концепции авангарда и декаданса (пожалуй, только постмодернизм может составить им некоторую конкуренцию)» [1].

<sup>3</sup> Пиотровский А. И. Хроника Ленинградских Празднеств 1919–22 гг. // Массовые празднества: сборник Комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 56.

<sup>4</sup> Подобные представления ставились и в странах Европы. А. А. Гвоздев выделяет следующие: «Спартак» (1920), «Бедный Конрад» (1921), «Война и мир» (1922), «Французская революция» (1922), «Борьба за нефть» (1922), «Томас Мюнцер» (1925), «Война и Интернационал» (1925). См.: Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества: сборник Комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 51.

<sup>5</sup> Над созданием действия под руководством Н. Н. Евреинова работали режиссёры: Ю. П. Анненков, К. Н. Державин, А. Р. Кугель, Н. В. Петров [4, с. 42].

<sup>6</sup> Подробное описание театрального действия см.: [4; 7; 10; 12; 13; 14].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская Е. А. Буря равноденствий // Художественный журнал. 1998. № 21. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1497> (дата обращения: 06.04.2020).
2. Ванченко Т. П. Текст праздника как объект понимания // Вестник Московского



государственного университета культуры и искусств. 2008. № 3. С. 22–25.

3. Декрет о памятниках Республики. 12 апреля 1918 г.

URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/18-04-12.htm> (дата обращения: 06.04.2020).

4. Джурова Т. С. «Взятие Зимнего дворца»: реконструкция или театрализация действительности? // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: материалы науч. конф. 16 февр. 2009 г. / сост. Т. С. Джурова; Российский институт истории искусств. СПб., 2012. С. 40–49.

5. Жмодиков Ю. П., Кононенко Е. А. Петербургские парады. Праздники и церемонии с участием войск в XVIII – начала XX века. СПб.: Комитет по культуре Администрации Санкт-Петербурга, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2003. 20 с.

6. Записки Ивана Афанасьевича Желябужского // Россия при царевне Софье и Петре I: Записки русских людей. М.: Современник, 1990.

URL: <http://www.bibliotekar.ru/polk-15/4.htm> (дата обращения: 06.04.2020).

7. Золотухин В.В., Лидерман Ю. Г., Склез В. М. Социокультурное моделирование новых сообществ в театре XX–XXI вв. М., 2018. URL: <https://clck.ru/NgU9N> (дата обращения: 10.04.2020).

8. Леман Х. Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

9. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении.

URL: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92f.htm> (дата обращения: 10.04.2020).

10. Максимов В. И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: материалы науч. конф. 16 февр. 2009 г. / сост. Т. С. Джурова; Российский институт истории искусств. СПб., 2012. С. 33–40.

11. Осминкин Р. С. Коллективные перформансы: от партиципации к производству социальной жизни // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (74), ч. 3. С. 121–126.

12. Осминкин Р. С. Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2020. 316 с.

13. Bishop C. Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London; New York: Verso, 2012. 383 p.

14. Fisher-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre. New York: Routledge, 2005. 240 p.

*Об авторе:*

Дёмина Вера Николаевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, [vnd-80@mail.ru](mailto:vnd-80@mail.ru)

## REFERENCES

1. Bobrinskaya E. A. Burya ravnodenstviy [A Storm of Equinoxes]. *Khudozhestvennyy zhurnal* [Art Magazine]. 1998. No. 21. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1497> (06.04.2020).

2. Vanchenko T. P. Tekst prazdnika kak ob'ekt ponimaniya [The Text of th Holiday as an Object of Understanding]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and the Arts]. 2008, No. 3, pp. 22–25.

3. *Dekret o pamyatnikakh Respubliki. 12 aprelya 1918 g.* [Decree on Monuments of the Republic. April 12, 1918]. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/18-04-12.htm> (06.04.2020).
4. Dzhurova T. S. «Vzyatie Zimnego dvortsya»: rekonstruktsiya ili teatralizatsiya deystvitel'nosti? [“The Storming of the Winter Palace”: Reconstruction or Theatricalization of Reality?]. *Nikolay Evreinov: k 130-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauch. konf. 16 fevr. 2009 g.* [Nikolai Evreinov: Towards the 130th Anniversary of His Birth: Materials of the Scholarly Conference. February 16, 2009]. Ed. by T. S. Dzhurova. Russian Institute for the History of the Arts. St. Petersburg, 2012, pp. 40–49.
5. Zhmodikov Yu. P., Kononenko E. A. *Peterburgskie parady. Prazdniki i tseremonii s uchastiem voysk v XVIII – nachale XX veka* [St. Petersburg Parades. Holidays and Ceremonies with the Participation of Military Forces from the 18th to the Early 20th Century]. St. Petersburg: St. Petersburg Administration of the Committee of Culture, State Museum of the History of St. Petersburg, 2003. 20 p.
6. Zapiski Ivana Afanas'evicha Zhelyabuzhskogo [Notes by Ivan Afanasievich Zhelyabuzhsky]. *Rossiya pri tsarevne Sofe i Petre I: Zapiski russkikh lyudey* [Russia under Tsarevna Sofya and Tsar Peter I: Notes of the Russian People]. Moscow: Sovremennik, 1990. URL: <http://www.bibliotekar.ru/polk-15/4.htm> (06.04.2020).
7. Zolotukhin V. V., Liderman Yu. G., Sklez V. M. *Sotsiokul'turnoe modelirovanie novykh soobshchestv v teatre XX–XXI vv.* [Sociocultural Modeling of New Communities in 19th and 20th Century Theater]. Moscow, 2018. URL: <https://clck.ru/NgU9N> (10.04.2020).
8. Leman Kh. T. *Postdramaticheskii teatr* [Post-Dramatic Theater]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
9. Lotman Yu. M. *Pamyat' v kul'turologicheskom osveshchenii* [Memory in Culturological Illumination]. URL: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92f.htm> (10.04.2020).
10. Maksimov V. I. «Vzyatie Zimnego dvortsya» kak misterial'noe deystvo [“The Storming of the Winter Palace” as a Mystical Action]. *Nikolay Evreinov: k 130-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauch. konf. 16 fevr. 2009 g.* [Nikolai Evreinov: Towards the 130th Anniversary of His Birth: Materials of the Scholarly Conference, February 16, 2009]. Ed. by T. S. Dzhurova. Russian Institute for the History of the Arts. St. Petersburg, 2012, pp. 33–40.
11. Osminkin R. S. Kollektivnye performansy: ot partitsipatsii k proizvodstvu sotsial'noy zhizni [Collective Performances: From Participation to the Production of Social Life]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice]. 2016. No. 12 (74), part 3, pp. 121–126.
12. Osminkin R. S. *Kollektivnye formy khudozhestvennogo performansa v Rossii nachala XXI veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Collective Forms of Artistic Performance in Russia of the Beginning of the 21st Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2020. 316 p.
13. Bishop C. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso, 2012. 383 p.
14. Fisher-Lichte E. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. New York: Routledge, 2005. 240 p.

*About the author:*

**Vera N. Dyomina**, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of the Music History, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, [vnd-80@mail.ru](mailto:vnd-80@mail.ru)



**А. А. КОМАРОВА**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0002-3563-1625, anastasiakomarova@yandex.ru*

**Музыкальная цитата как смыслообразующий фактор  
в кинотекстах XX–XXI веков  
(на примере Рапсодии ор. 79 № 2 И. Брамса)\***

Исследование посвящено цитированию музыки Рапсодии ор. 79 № 2 немецкого композитора-романтика И. Брамса в трёх кинофильмах: «Песнь Любви» (1947), «Призрак свободы» (1974), «Моё сердце биться перестало» (2005). Эти фильмы сняты выдающимися режиссёрами К. Брауном, Л. Бунюэлем и Ж. Одиаром, относятся к жанрам биографии, комедии абсурда и драмы. В статье ставится цель выявить смыслы, возникающие при взаимодействии музыкальной цитаты с кинотекстами фильмов. Анализ трёх кинофильмов доказывает, что музыка рапсодии И. Брамса, помещённая в различные по жанру, стилю и времени создания кинотексты, сообщает единое поле смыслов, образов и эмоций, в одном из примеров выводит кинотекст на символический уровень. В некоторых примерах наблюдается синтез музыкальной цитаты с видеорядом, в других примерах, наоборот, музыкальная цитата вступает в звукозрительные и смысловые контрапункты с кинотекстами. Также музыкальная цитата создаёт интертекстуальные диалоги между источником цитирования и кинотекстами, подчёркивает смену экранных хронотопов, отражает чувства и мысли героев, усиливает эмоциональное восприятие реципиентом событий в кадре, фокусирует внимание реципиента на кульминационных разделах фильмов, влияет на композиционное строение кинофильмов.

**Ключевые слова:** Иоганнес Брамс, кинотекст, музыкальная цитата, смысл, кинематограф, интертекстуальность в кино, киномузыка, Луис Бунюэль, Жак Одиар, Кларенс Браун.

*Для цитирования / For citation:* Комарова А. А. Музыкальная цитата как смыслообразующий фактор в кинотекстах XX–XXI веков (на примере Рапсодии ор. 79 № 2 И. Брамса) // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 45–54. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.045-054.

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90050.

ANASTASIA A. KOMAROVA

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

*ORCID: 0000-0002-3563-1625, anastasiakomarova@yandex.ru*

## **Musical Quotation as a Semantic Factor in the Cinematic Texts of the 20th and 21st Centuries (by the Example of Johannes Brahms' Rhapsody opus 79 No. 2)**

This research is devoted to quotation of the music of the Rhapsody opus 79 No. 2 by German composer Johannes Brahms in three motion pictures: “Song of Love” (1947), “Le Phantôme de la liberté” (1974) and “De batter mon Coeur s’est arrêté” (2005). These films, made by outstanding film producers Clarence Brown, Luis Bunuel and Jacques Audiard, pertain to the genres of biography, comedy of the absurd and drama. The article sets the goal of revealing the meanings arising upon the interaction of the musical quotation with the cinematic texts of the films. Analysis of three films proves that the music of Brahms' Rhapsody placed in cinematic texts that are different in their genres, styles and time period, conveys a unified field of significations, and in one of the examples brings out the cinematic text to a symbolic level. In several examples it is possible to observe a synthesis of the musical quotation with the video sequence, while, on the other hand, in two examples the musical quotation enters into audio-visual and semantic counterpoint with the cinematic texts. In addition, the musical quotation creates intertextual dialogues between the source of the quotation and the cinematic texts, emphasizing a change of the screen chronotopes, reflecting the protagonists' feelings and thoughts, enhances the recipient's emotional response of the events in the film frame, focuses the recipient's attention on the film's culmination sections, and influences the motion pictures' compositional structures.

The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90050.

**Keywords:** Johannes Brahms, cinematic text, musical quotation, meaning, cinematograph, intertextuality in cinema, movie music, Luis Bunuel, Jacques Audiard, Clarence Brown.

**П**роблема текста сегодня по-прежнему актуальна, и к ней обращаются исследователи, работающие в различных областях науки. Современная теория текста рассматривает его как семиотическую систему. Одним из видов семиотического текста является кинотекст, который представляет собой сложную, коммуникативную, смыслообразующую аудиовизуальную структуру. Музыкальный ряд является элементом аудиальной стороны кинотекста и зачастую включает в себя цитаты из произведений классической музыки. Вкрапление цитат в кинотекст создаёт в нём струк-

турные и смысловые изменения. Цитаты нарушают структуру кинотекста, транслируют ему смыслы музыкального произведения-источника, испытывают на себе обратное влияние со стороны кинотекста. Они репрезентируют в кинотексте также композиторский стиль, жанр, эмоциональность, образность произведений-источников, и «...музыкальный материал совершает своего рода трансгрессию в культурную среду вне пространства самого кинопроизведения. Сохраняя “память” о кинопроисхождении, эта музыка приобретает статус относительно самостоятельного существования» [4, с. 39–40].



Для режиссёров значимость приобретают музыкальные смыслы, заимствованные из цитируемого материала, в связи с этим, обратимся к проблеме смыслообразования в кинотекстах с цитатами из классической музыки. В качестве примера музыкальной цитаты рассмотрим фортепианную Рапсодию ор. 79 № 2 *g moll* немецкого композитора-романтика Иоганнеса Брамса, которая помещена в кинотексты трёх картин. Впервые она цитируется в биографической ленте «Песнь любви» (1947) американского режиссёра Кларенса Брауна, затем звучит в «Призраке свободы» (1974), снятом в жанре абсурдной комедии испанским и французским режиссёром-сюрреалистом Луисом Бунюэлем, наконец, обнаруживается в драматической ленте «Моё сердце биться перестало» (2005) французского режиссёра Жака Одиара. Названные фильмы ничего не объединяет, за исключением факта цитирования Рапсодии ор. 79 № 2 и того, что в каждом из них её музыку исполняют герои на рояле внутри кадра. Постараемся выявить смыслы, которые возникают при вкраплении в выбранные кинотексты музыки Рапсодии, понять, как она взаимодействует с цитатами из других произведений в кинотекстах, а также создаёт ли цитирование интертекстуальные взаимодействия между кинотекстами.

Рапсодия ор. 79 № 2 *g moll* Иоганнеса Брамса – выдающийся образец концертного фортепианного романтизма. Несмотря на то, что композитор создал свой ор. 79 в поздний период творчества, эта музыка содержит в себе юношеские бурю и смятение, напоминает ранние фортепианные работы мастера. Рапсодия обладает запоминающимся контрастным тематизмом, образованным из единого тематического ядра. Каждая из тем высвечивает грань главного эмоцио-

нального модуса произведения – печали, и предстаёт то в качестве скорбного порыва (первая тема), то элегии (вторая тема). Иногда в ней таится мрачная отстранённость (третья тема). Драматизм и страстность произведения связаны с историей создания опуса. Известно, что он был посвящён Элизабет фон Штокхаузен – ученице и близкой подруге Брамса. К Элизабет композитор испытывал сердечную привязанность<sup>1</sup>.

Впервые в истории кино эта рапсодия Брамса звучит в картине «Песнь любви» (1947) режиссёра Кларенса Брауна – художественной интерпретации взаимоотношений между Кларой Шуман-Вик (Кэтрин Хёпберн), Робертом Шуманом (Пол Хепрейд) и Иоганнесом Брамсом (Роберт Уокер)<sup>2</sup>. Лента, снятая по одноимённой пьесе Бернарда Шуберта и Марио Сильвы, становится одним из немногочисленных биографических фильмов – «История Шумана» (1950), «Весенняя симфония» (1983), «Возлюбленная Клара» (2008) – о жизни великих музыкантов. Фильм примечателен также тем, что роль Клары Шуман исполнила выдающаяся актриса Кэтрин Хёпберн, известная талантом погружения в образы своих героинь<sup>3</sup>. Хёпберн-Шуман предстаёт в разных ипостасях: виртуозной пианистки с мировой славой, талантливого и чуткого музыканта, любящей жены, матери, главы семьи, к ней возносятся песни любви Шумана и Брамса.

В слогане и начальных титрах отражается главная идея картины: «Эта история любви настолько прекрасна, что была создана для музыки»; «В этой истории о Кларе и Роберте Шуман, Иоганнесе Брамсе и Ференце Листе мы допустили некоторые вольности в хронологии». Таким образом Браун намекает на важность музыкального компонен-



та картины и предлагает, отказавшись от поиска неточностей, взглянуть на судьбы Шумана, Вик и Брамса как на историю любви, воспетую в их музыке. Особое внимание в кинотексте к музыкальному компоненту выражено в следующих фактах: музыка для картины была специально записана симфоническим оркестром MGM (дирижёр Уильям Стенберг, партия фортепиано – Артур Рубинштейн); во многих сценах фильма представлены различные концертные залы, музыкальные салоны; внутри и за кадром звучат цитаты из музыки И. Брамса, Ф. Листа, Р. Шумана, что создаёт музыкальную ауру эпохи, в которой жили композиторы.

В «Песни любви» «Посвящению» из вокального цикла «Мирты» ор. 25 Р. Шумана и Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* Брамса отведены особые роли. Две эти цитаты организуют структуру картины, влияют на её драматургию, образы главных героев, сообщают сценам, в которых звучат и всему кинопроизведению особые смыслы. «Посвящение» звучит в фильме пять раз и становится лейтмотивом любви Роберта и Клары. Браун намеренно выбрал эту тему, так как в реальности «Мирты» имели такое же значение для семьи музыкантов. Шуман подарил супруге вокальный цикл «Мирты» в день их обручения. «Посвящение» представлено в ленте только в инструментальном изложении, оно четыре раза исполняется на рояле, а во второй кульминации картины – на скрипке. Текст «Посвящения» появляется только однажды, когда Шуман дарит его своей супруге и читает под музыку стихи Ф. Рюккерта (вокальную партию номера). Очевидно, что по замыслу режиссёра в этой картине «Музыка выражает и пробуждает эмоции ещё в большей степени, чем стихи» [1, с. 57]. Музыка

«Посвящения» представляет собой восторженный гимн, воспевающий любовь. Тема «Посвящения» сопровождает семью Шуман в течение всего фильма, в сценах: обручения; примирения после семейной ссоры; спора с Ф. Листом об истинной любви и её выражении через интерпретацию музыкального произведения; отказа К. Шуман выйти замуж за И. Брамса.

Рапсодия ор. 79 № 2 *g moll* Брамса звучит в фильме два раза. Она вкраплена в главный лейтмотив картины (тему «Посвящения»), образуя композиционную структуру А Б А А А Б А (под А подразумевается «Посвящение», под Б, соответственно, Рапсодия). Если тема «Посвящения» – это лейтмотив любви Роберта и Клары Шуман, то тема Рапсодии несёт в себе несколько образно-эмоциональных граней. Появление цитаты из Рапсодии знаменует узловые моменты драматургии фильма. По сюжету, Брамс исполняет её во время своего первого и последнего визита в дом Шумана. Появление Брамса в доме Роберта и Клары становится судьбоносным для всех героев драмы. Режиссёр превращает Рапсодию ор. 79 № 2 *g moll* в музыкальный портрет юного композитора. Одновременно, играя её, Брамс впервые видит Клару Вик, влюбляется в неё с первого взгляда, и эта музыка становится уже не только презентацией героя, но и темой любви к Кларе. Когда Брамс впервые её исполняет, на лице Шумана отражаются смешанные чувства – восхищение гением Брамса и затаённая эмоция страдания, тень грядущей страшной болезни. Драматическая музыка Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* омрачает радость первого знакомства главных героев, и уже в одной из первых сцен фильма предвещает трагический финал истории, становясь темой

злой судьбы. Завершается сцена плачем ребёнка Клары и Роберта, что усиливает напряжение.

Второй раз тема Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* звучит в главной кульминации картины, во время последнего визита Брамса в дом Шумана. Обратимся к этой сцене. Дом Роберта Шумана погрузился в мрачное молчание после трагической кончины композитора. Брамс входит в комнату, где состоялось их первое знакомство. Рояль заперт на ключ, окна завешены наглухо, единственным источником света в комнате является тусклая свеча, освещающая портрет Шумана на стене. Брамс открывает окна, отпирает рояль и начинает играть Рапсодию ор. 79 № 2 со второй темы (тема любви к Кларе). Композитор смотрит на дверь, ожидая появления Клары, и она входит в глубоком трауре. Брамс перестаёт играть и спешит ей навстречу. Вслед за формальными фразами между героями происходит сложный разговор. Брамс настойчиво приглашает Клару поехать с ним в Кёльн, призывает её, несмотря на трагические жизненные обстоятельства, не закрываться от мира и продолжать жить, но Клара не слышит его. Она обвиняет Брамса в жестокости, говорит о том, что их пути должны разойтись, и он уходит. Появление музыки Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* в этой сцене вновь порождает смысловую множественность – это вновь тема любви, тема-элегия о радостях первой встречи, тема, напоминающая о горькой утрате, и тема злой судьбы, возвещающей о невозможности союза Клары и Иоганнеса. В этой сцене герои понимают, как они одиноки, и единственным смыслом для них по-прежнему остаётся великая музыка. «Мы живем в океане горя, порождённого диссонансами познания, “умножая знание, умножаешь боль”»; и музыка по-

могает нам облегчить эту боль» [9, p. 31]. В описанном примере кинотекста за музыкой рапсодии закрепляются определённые смыслы: безответная роковая любовь и иллюзорная элегичность.

Эти же значения обнаруживаются и усиливаются в кинотексте «Призрака свободы» 1974 года, снятого режиссёром-сюрреалистом Луисом Бунюэлем. В картине мастера практически отсутствует музыкальный ряд, цитаты из классической музыки представлены только в кульминационной сцене, где они звучат друг за другом с временным интервалом в несколько секунд. Это пьеса «Шопен» из фортепианного цикла «Карнавал» ор. 9 Р. Шумана и Рапсодия ор. 79 № 2 *g moll* Брамса.

Обратимся к сцене из фильма. В бар входит первый префект полиции (Нюльен Берто), следом за ним в кадре появляется прекрасная дама (Адриана Асти), с которой он сразу же знакомится. Префект уверяет собеседницу, что та похожа на его любимую, но давно почившую родную сестру Маргариту, и погружается в воспоминания. Жарким летним днём префект работал дома, но ему мешали сосредоточиться звуки музыки Шумана. Он направился в комнату к своей сестре (двойник дамы из бара). За роялем сидела обнажённая женщина и играла «Шопена» Р. Шумана. Префект, как будто не заметил её наготы, а она не испытала при его появлении никакого смущения. После непродолжительного диалога о повседневных делах, он попросил её исполнить Рапсодию Брамса. Сестра с чувством начала играть. Префект с первых тактов погрузился в музыку, его охватило волнение, он попытался закурить, но уронил зажигалку под рояль. Камера последовала за героем, и средним планом продемонстрировала ноги исполнительницы в одних

туфлях. К реальности префекта возвращает сообщение о звонке сестры, которая назначает ему свидание в фамильном склепе, чтобы он смог проникнуть в тайну смерти.

В этой шокирующей и натуралистичной сцене Бунюэль стремится вывести реципиента из зоны комфорта, и наиболее травматично воспринимаются музыкальные цитаты, которые остро контрапунктируют с визуальным рядом, создают «эффект разрыва» между видимым и слышимым. Режиссёр намеренно собрал все табу в одном пространстве в предельно сжатом хронометраже (пять минут), чтобы усилить шоковый эффект преступного видения главного героя. Звучащая в одной сцене музыка Шумана и Брамса не просто противостоят визуальному компоненту, они вступают в диалог с кинотекстом «Песни любви» и биографиями самих музыкантов. Через музыку реципиент, знающий историю запретной любви Брамса к жене своего друга Шумана, может понять преступные чувства, которые испытывает префект к своей родной сестре. С другой стороны, неожиданное появление Рапсодии в сцене подчёркивает её ирреальность, акцентирует модус воспоминания. Через сюрреалистический приём режиссёр исследует метаморфозы, на которые способна человеческая память, подводя к мысли о том, что «мы помним не саму вещь или событие, а нашу интерпретацию <...> Прошлое оказывается иллюзией, не в смысле вымысла или обмана, а как зафиксированное на киноплёнке воспоминание о настоящем» [12, р. 5].

При помощи музыкальных цитат в «Призраке свободы» нарушается структура повествования; контрапунктируя с видеорядом, они отражают зыбкость восприятия героем окружающей действительности. Музыка знаменует смену

экранного хронотопа. Герой перемещается из реального времени-пространства в ирреальное, как только музыка прекращается, он вновь возвращается в хронотоп реальности. Такое путешествие в иное время-пространство напоминает сновидение. В. Ф. Познин, изучающий динамику и изменчивость экранного времени-пространства, пишет: «Переход от одного экранного хронотопа к другому может осуществляться самым разным... образом, сбивая стереотип привычного восприятия зрителя и в результате усиливая его *партиципацию*» [3, с. 102]. Ссылаясь на мнение психолога А. Юрана, далее он отмечает, что «временной регресс, возвращая человека в былое, пройденное, увязывает настоящее с прошлым, а придавая сновидению изобразительность, рождает новое пространство» [там же].

Третий пример цитирования Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* обнаружен в драматическом кинофильме «Моё сердце биться перестало» (2005), снятом французским режиссёром Жаком Одиаром. Слоган говорит о важности музыки для этой картины: «Может ли музыка приручить бушующую душу?». Сюжет ленты повествует о молодом человеке по имени Тома (Ромен Дюрис), который вместе с отцом занимается криминальным бизнесом и при этом страстно любит музыку. В детстве Тома мечтал пойти по стопам матери пианистки, но после её смерти он бросил музыку. Внезапная встреча с импресарио своей матери воодушевляет Тома на возобновление карьеры пианиста, только для этого ему надо пройти прослушивание, к которому предстоит упорно готовиться. После описанных событий жизнь и личность Тома раскалывается надвое, одна из них – холодная, циничная, жестокая, отражает отцовское начало, а другая – тонкая,



ранимая, добрая – материнское. Первый Тома слушает исключительно электронную и популярную музыку, второй – пытается заново обрести, понять и почувствовать классическую музыку. В жизни молодого человека появляются две женщины. С одной из них героя ничего не объединяет, кроме страсти; вторая женщина – китайская пианистка по имени Мяо Линь (Фам Линь Дан) – помогает ему в подготовке концертной программы к прослушиванию. Для героя Линь является загадкой. Они общаются между собой только на уроках по фортепиано и только на языке музыки, так как ни молодой человек, ни девушка не знают языка друг друга. Тома и Линь не понимают характеры друг друга; Линь пугает экспрессивная натура Тома, а его, в свою очередь, раздражает аккуратность, воспитанность и трепетное отношение Линь к её национальным традициям. Их взгляды на интерпретацию тех или иных музыкальных фрагментов не совпадают, и даже в этом наблюдаются особенности их культур, «которые заставляют определённые музыкальные элементы понимать по-разному», но в то же время классическая музыка вызывает у них схожие эмоции, так как «музыкальные эмоции обладают определённой универсальностью» [10, pp. 206–207]. Классическая музыка в этом фильме выступает символом совершенного, прекрасного, которое олицетворяет Мяо Линь. Казалось бы, Тома – представитель европейской культуры, но он абсолютно утратил с ней связь. В это же время человек другого менталитета, языка понимает и чувствует западноевропейскую музыку, свободно говорит на её языке и пытается научить этому европейца.

Обратимся к цитированию Рапсодии ор. 79 № 2 в данном фильме. Она звучит в эпилоге картины, завершая её.

Тома так и не прошёл прослушивание, его отца жестоко убили, но молодой человек справился с духовным кризисом. Он связал свою судьбу с Линь, став её супругом и импресарио. Благодаря влиянию Линь, новому образу жизни и классической музыке, Тома удаётся уравновесить свою бурную натуру, так называемым, «эмоциональным интеллектом», который помог ему принять свои эмоции, понять их и научиться управлять ими<sup>4</sup>. В эпилоге между героями устанавливается прочная духовная связь, они общаются на французском языке и на языке музыки. Линь предстоит серьёзный концерт. Тома планирует прийти прямо к началу программы, но внезапно он видит убийцу своего отца. В нём просыпается ярость и желание отомстить. Тома остаётся с убийцей отца наедине и нападает на него. Завязывается жестокая драка, Тома настигает противника: он держит пистолет у головы врага, но внезапно принимает решение сохранить ему жизнь. В его душе побеждает гуманизм. Тома спешит на концерт, и в это время за кадром начинает звучать реприза Рапсодии. В крови и изорванной одежде он входит в полный публики концертный зал под музыку Рапсодии, которую играет Линь. Камера крупным планом показывает израненные руки героя, и его пальцы играют музыку Рапсодии в воздухе. Камера перемещается, демонстрируя крупным планом его лицо, озарённое улыбкой. Музыка, гармония и любовь наполняют душу Тома; наконец, он во всей полноте понимает её язык. Эта сцена отвечает на вопрос, заданный режиссёром в слогане фильма. Музыка смогла не только усмирить мятущуюся душу героя, но и помогла ему вновь обрести высокие идеалы европейской культуры и веру в то, что жизнь любого человека

имеет безграничную ценность. Образец цитирования Рапсодии Брамса в данном кинотексте не является темой любви, темой воспоминания или темой страдания. В этом фильме музыка Рапсодии возносится до уровня символического, предстаёт как знак европейской культуры, красоты и гармонии.

Тема цитирования классической музыки в кинематографе актуальна для современной науки, так как она позволяет с иной стороны взглянуть на образно-смысловую сторону музыкальной классики в новых для неё условиях существования, обнаружить разнообразные структурные и смысловые изменения в самих кинотекстах с цитатами из классической музыки. Отметим, что сложные кинопроизведения с цитатами из классической музыки предполагают создание нового аппарата анализа, который привлечёт и обогатит различные дисциплины гуманитарных наук, в том числе музыковедение и киноведение.

Подводя итоги, подчеркнём, что одна музыкальная цитата, помещённая в различные по жанру, стилю, времени создания кинотексты, может по-разному

с ними взаимодействовать. Например, сообщать кинотекстам, как одинаковый круг смыслов, образов и эмоций («Песнь любви», «Призрак свободы»), так и выступать в роли символа («Моё сердце биться перестало»). Музыкальная цитата способна находиться в синтезе с пространством, временем, событиями видеоряда («Песнь любви») и нарушать нарратив кинотекста, вступая с ним не только в звукозрительный контрапункт, но и в смысловую («Призрак свободы», «Моё сердце биться перестало»). Одной из особенностей музыкальной цитаты в кинотексте может стать создание интертекстуальных диалогов не только с собственным первоисточником и кинотекстом, в котором она звучит, но и между двумя диаметрально противоположными фильмами («Песнь любви», «Призрак свободы»). Также в результате анализа кинотекстов «Песнь любви», «Призрак свободы», «Моё сердце биться перестало» обнаруживается, что включение в них музыкальных цитат усиливает эмоциональность восприятия событий в кадре, репрезентирует образы героев и отражает их чувства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Брамс и Штокхаузен сблизилась во время уроков по фортепиано в 1863 году. Брамс смог чувствовать себя «в безопасности» от обаяния девушки только после того, как она вышла замуж. Рапсодии посвящены ей, и благодаря её совету композитор переименовал ор. 79 из «каприсов» в «рапсодии» [8].

<sup>2</sup> Имя голливудского режиссёра Клауенса Брауна, 38-кратного номинанта на премию Оскар было незаслуженно забыто.

Лишь недавно американский исследователь Г. Янг опубликовала книгу «Клауенс Браун: Забытый мастер Голливуда», которая на сегодняшний день является первой и единственной полной биографией режиссёра [11].

<sup>3</sup> Хёпберн стремилась настолько погрузиться в образ Вик, что брала профессиональные уроки игры на фортепиано [7, р. 131].

<sup>4</sup> См.: [6, pp. 1227–1239].

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Левин Э. Селестиальные близнецы у истоков музыки и кино // Философская школа. 2018. № 4. С. 51–58. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-10414.
2. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Эсти Раамат, 1973. 135 с.
3. Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9, № 1. С. 93–109.
4. Соковиков С. С. Пространство киномузыки и киномузыка в культурном пространстве: популярная культура как контекст // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 4 (44). С. 36–43.
5. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 464 с.
6. Gupta R., Bajaj B. Emotional Intelligence: Exploring the Road beyond Personality and Cognitive Intelligence // *Pertanika J. Soc. Sci. & Hum.* 2018. 26, No. 3, pp. 1227–1239. URL: <http://www.pertanika.upm.edu.my/> (10.04.2020).
7. Higham C. Kate: The Life of Katharine Hepburn. New York City: W.W. Norton, 2004. 251 p.
8. Palmer J. Johannes Brahms Rhapsody for Piano in B minor, Op. 79/1. URL: <https://www.allmusic.com/composition/rhapsody-for-piano-in-b-minor-op-79-1-mc0002488343> (10.04.2020).
9. Perlovsky L. Music, Passion, and Cognitive Function. 1st Edition. Academic Press Published Date, 2017. 202 p.
10. Tizón Díaz M. Enculturación, música y emociones // *Revista Electrónica Complutense de Investigación y Educación Musical.* 2017. No. 14, pp. 187–211. DOI: <https://doi.org/10.5209/RECIEM.52430>.
11. Young G. Clarence Brown: Hollywood's Forgotten Master (Screen Classics). University Press of Kentucky, 2018. 448 p.
12. Zylberman L. Remember de Atom Egoyan. Vicios y virtudes de los sistemas de memoria // *Digithum.* 2017. No. 20, pp. 1–11.

*Об авторе:*

**Комарова Анастасия Алексеевна**, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-3563-1625**, [anastasiakomarova@yandex.ru](mailto:anastasiakomarova@yandex.ru)

 REFERENCES 

1. Levin E. Selestial'nye bliznetsy u istokov muzyki i kino [The Celestial Twins at the Source of Music and Cinema]. *Filosofskaya shkola* [Philosophical School]. 2018. No. 4, pp. 51–58. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-10414.
2. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The Semiotics of Cinema and Issues of Cinematic Aesthetics]. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. 135 p.

3. Poznin V. Khudozhestvennoe prostranstvo i vremya v ekrannom khronotope [Artistic Space and Time in the Chronotope of the Screen]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of the St. Petersburg University. Art Studies]. 2019. Vol. 9, No. 1, pp. 93–109.
4. Sokovikov S. Prostranstvo kinomuzyki i kinomuzyka v kul'turnom prostranstve: populyarnaya kul'tura kak kontekst [The Space of Film Music and Film Music in the Cultural Space: Popular Culture as a Context]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and the Arts]. 2015. No. 4 (44), pp. 36–43.
5. Yampol'sky M. *Pamyati Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf* [In Memory of Tiresias. Intertextuality and Film]. Moscow: Kul'tura, 1993. 446 p.
6. Gupta R., Bajaj B. Emotional Intelligence: Exploring the Road beyond Personality and Cognitive Intelligence. *Pertanika J. Soc. Sci. & Hum.* 2018. 26, No. 3, pp. 1227–1239. URL: <http://www.pertanika.upm.edu.my/> (10.04.2020).
7. Higham C. *Kate: The Life of Katharine Hepburn*. New York City: W.W. Norton, 2004. 251 p.
8. Palmer J. *Johannes Brahms Rhapsody for Piano in B minor, Op. 79/1*. URL: <https://www.allmusic.com/composition/rhapsody-for-piano-in-b-minor-op-79-1-mc0002488343> (10.04.2020).
9. Perlovsky L. *Music, Passion, and Cognitive Function*. 1st Edition. Academic Press Published Date, 2017. 202 p.
10. Tizón Díaz M. Enculturación, música y emociones. *Revista Electrónica Complutense de Investigación y Educación Musical*. 2017. No. 14, pp. 187–211. DOI: <https://doi.org/10.5209/RECIEM.52430>.
11. Young G. *Clarence Brown: Hollywood's Forgotten Master (Screen Classics)*. University Press of Kentucky, 2018. 448 p.
12. Zylberman L. Remember de Atom Egoyan. Vicios y virtudes de los sistemas de memoria. *Digithum*. 2017. No. 20, pp. 1–11.

*About the author:*

**Anastasia A. Komarova**, Post-graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-3563-1625**, [anastasiakomarova@yandex.ru](mailto:anastasiakomarova@yandex.ru)





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 78.035 (4/9)

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.055-064

**И. В. АЛЕКСЕЕВА, Ф. Б. СИТДИКОВА**

*Лаборатория музыкальной семантики*

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия*

*ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru*

*ORCID: 0000-0001-8632-6420, fly-sitdikova@yandex.ru*

## **Признаки ансамблевого музицирования в сольном скрипичном тексте западноевропейского барокко**

Появление сольных скрипичных произведений профессиональной музыки XVI–XVIII веков тесно связано с эволюцией ансамблевых объединений, где смычковые инструменты занимали важные позиции. Здесь шлифовались приёмы исполнения, формировался интонационно-лексический «словарь» скрипки, который запечатлел её многофункциональность. Постепенно она становилась самостоятельным инструментом со своей собственной спецификой. Скрипичный инструментализм культивировал уникальные технические, акустические и интонационно-выразительные характеристики, доводя их до совершенства. Вместе с тем, в различные периоды барокко эволюция жанров скрипичной музыки, и шире, инструментальной, протекали в тесном взаимодействии. В этой связи неизбежными были процессы взаимообогащения, миграции и адаптации смысловых структур из ансамблево-оркестровых сочинений. Они являлись универсальными «скрепами», организующими единый музыкальный текст инструментальных произведений. При этом текст сольных сочинений как автономный в структурно-смысловом отношении феномен и текст скрипичной партии в ансамблевых сочинениях – часть ансамблевой партитуры образованы по принципу подобия.

Ключевые слова: скрипичный уртекст, музицирование, знаки-образы, барокко, ансамблевые и сольные сочинения.

*Для цитирования / For citation:* Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. Признаки ансамблевого музицирования в сольном скрипичном тексте западноевропейского барокко // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 55–64. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.055-064.

**IRINA V. ALEXEYEVA, FLYURA B. SITDIKOVA**

*Laboratory of Musical Semantics*

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

*ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru*

*ORCID: 0000-0001-8632-6420, fly-sitdikova@yandex.ru*

## **Features of Ensemble Music-Making in the Western European Baroque Solo Violin Musical Text**

The emergence of compositions for solo violin in professional music of the 17th and 18th centuries is closely connected with the evolution of instrumental ensemble groups, in which string instruments assumed important positions. Here performance techniques were elaborated,



and the intonational-lexical “vocabulary” of the violin was formed, which determined its poly-functionality. Gradually the violin became an independent instrument with its own specific features. The tradition of violin instrumental performance cultivated unique technical, acoustic and intonational-expressive characteristics, bringing them to the level of perfection. At the same time, during the various stages of the baroque period the evolution of the genres of violin music and, to take a broader view, of all instrumental music took course in close interaction. There appeared the inevitable processes of mutual enrichment, migration and adaptation of semantic structures from chamber and orchestral compositions. They presented universal “bonds” for organizing integrated musical texts of instrumental compositions. At the same time, the musical texts of solo compositions, presenting a phenomenon autonomous in its structural-semantic aspect, and the musical text of violin parts in chamber works as parts of the chamber ensemble score are formed in accordance with the principle of resemblance.

**Keywords:** violin urtext, music-making, signs-images, baroque, chamber and solo pieces.

Скрипичный текст рождался в музыкально-исполнительской практике и во многом отражал принципы различных форм музицирования барокко, тесно взаимосвязанных друг с другом. При этом скрипке отводилась константная роль, поскольку к тому времени она становилась универсальным инструментом, входящим в качестве одного из участников в ансамблево-оркестровые объединения, а также выступающим в роли единственного солиста-концертанта. На пересечении названных процессов формировался не только единый скрипичный репертуар, но и уникальный целостный скрипичный текст. С одной стороны, жанры сольной скрипичной музыки – сюиты (партиты), сонаты, увертюры – входили в общий инструментальный репертуар, с другой – существовала преемственность и взаимосвязь жанров, композиционных и стилевых закономерностей собственно скрипичной музыки<sup>1</sup>. Они в знаковой форме отражались в музыкальном тексте – в отборе, фиксации, а также адаптации клише различной, в том числе нескрипичной и вокальной и вокально-речевой этимологии<sup>2</sup>. Все эти процессы свидетельствуют о полиструктурности

скрипичного текста барокко. При этом сольный текст и текст ансамблевой партитурой соотносятся по типу сложноставной структуры «текст в тексте». Художественным результатом становится расширение структурных и смысловых границ сольного скрипичного текста.

В роли универсальных для различных инструментальных текстов, отражавших ситуацию концертирования, выступали смысловые структуры-модели диалогов *solo* и *tutti* – *solo*. Они мигрировали в различных по тембровому и численному составу текстах и участвовали в формировании некоего текстового универсума. В зависимости от количества голосов и тембровой организации нотного текста происходили их структурные модификации. Различные варианты и приёмы преобразования моделей изложены в исследованиях Лаборатории музыкальной семантики: Л. Н. Шаймухаметовой, И. В. Алексеевой, Я. Ю. Даниловой, Н. М. Кузнецовой, Ф. Б. Ситдиковой [1; 5; 6; 9; 13] и др. Опираясь на сложившуюся методологию, рассмотрим формирование сольного скрипичного текста сквозь призму адаптации ансамблевых структур-моделей диалогов в одно- и многоголосном тексте сочинений для скрипки

соло. Обратимся к одному из шедевров скрипичного искусства, отобразивших названный процесс, Партите № 1 *h moll* (BWV 1002) для скрипки соло И. С. Баха. В пьесах-танцах наиболее полно и ярко запечатлены разнообразные ситуации ансамблевого музицирования с малыми (трио-соната) и большими (*concerto grosso*) жанрами.

В многоголосном тематизме Аллеманды, Сарабанды и Бурре различается несколько фактурных пластов, совмещённых в партии одного инструмента – скрипки. Здесь она демонстрирует свои способности имитации звучания многоголосного инструментального ансамбля, словно исполняя все его партии одновременно. Результатом становится свёрнутая в одну строку нотного текста ансамблевая *quasi*-партитура, где один исполнитель совмещает партии участников предполагаемого инструментального ансамбля. Эти функции, реально выполняемые скрипкой в ансамблевой музыке барокко, здесь предстают в виде знаков-образов. Многофункциональность скрипки, запечатлённая в знаковой форме, приводит к смысловой полифонии сольного текста. Она проявляется во многом благодаря знакам-образам концертных диалогов барокко – вертикальной  $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$  и горизонтальной *tutti-solo* структур. Они дифференцируют и иерархически соподчиняют голоса и линии многоголосного тематизма скрипки.

В тексте танцев достаточно отчётливо представлен знак-образ вертикального диалога  $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$ , *quasi*-партии которого находятся в разных слоях музыкальной ткани и темброво-регистрово дифференцированы. Знак *solo* излагается в верхней части нотного текста (подобно партии скрипки *concertato* в ансамбле, которая располагается на верхней строке партитуры) и исполняется на двух верхних

струнах *a* и *e*. Знак *continuo* фиксируется в нижней части строки на нижней струне *g* и отображает практику исполнения скрипкой сопровождающих партий в ансамбле. Помимо графических и тембровых в обособлении знаков-образов участвуют метроритмические, интонационно-лексические, артикуляционные и некоторые другие компоненты.

Например, Аллеманда написана в аккордовом складе с элементами полифонии. Б. Л. Яворский подчёркивает, что коллективный (хороводный) характер танца обусловил и тип «композиции изложения» аллеманды – «полифонный» и «монофонный» [11, с. 32]. Здесь знак *basso continuo* представляют основные тоны четырёхголосных аккордов. Расположенные друг за другом в преимущественно сильной метрической позиции, они формируют поступенную линию, подобную партии *basso continuo* в ансамблевых партитурах. Несмотря на то, что в момент озвучания у исполнителя возникает необходимость прерывать эту линию для одновременного исполнения других голосов (*quasi*-партий) фактуры, при слуховом восприятии возникает впечатление её непрерывности<sup>3</sup>.

Многоголосные разложенные аккорды в Аллеманде соединяют регистры и *quasi*-партии друг с другом. При этом и у исполнителя и у слушателя происходит постоянное переключение внимания от одной линии к другой. Э. Курт называет такое явление в многоголосии «комплементарной ритмикой», когда голоса не заслоняют друг друга, избегая «совпадающих точек отдыха и пауз. Как только один голос достигает разряда, сейчас же является движение в другом, чтобы не произошло остановки в общем движении голосов» [7, с. 221–222]. Тоны *quasi*-баса образуют риторическую фигуру *passus duriusculus* («жестковатый ход»), кото-

рая совмещается с фигурой размеренного шага, характерной для *Basse danse*<sup>4</sup>. На его фоне разворачивается прихотливая по орнаментальному рисунку линия *quasi-solo* с ритмоформулой в виде чередования пунктирного ритма и триолей. Она создаёт аллюзию на французскую увертюру с аналогичной интонационной лексикой. Это вполне закономерно, поскольку по свидетельству известного историка французской музыки барокко Дж. Энтони, пара аллеманда – куранта лежала в основе увертюры<sup>5</sup>. По другой версии «двукратное повторение первого мелодического звука», распространённое в аллемандах, соответствует характерному движению танцующих – «ступанию с каблука на носок» [11, с. 41]. В целом, ямбические затакты мелодических фраз, по мнению исследователей, характерны для баховской музыкальной ткани<sup>6</sup>.

Каждый из смысловых пластов Аллеманды живёт в своём временном поле: пульсация нижнего образована половинными долями, отмеряющими равные временные отрезки, верхний – подчинён непрерывному течению шестнадцатых. Их оппозиция акцентируется благодаря противоположной скрипичной артикуляции *detache* и *legato*. В результате драматически скорбное начало противопоставляется тёплому и проникновенному звучанию.

Наиболее отчётливо оппозиция проявляет себя в Бурре, где *quasi*-партия *continuo* проступает на сильных и относительно сильных долях такта. При этом паузы на слабых долях не снимают впечатления протянутости тонов. Технические и выразительные приёмы скрипичного исполнительства того времени позволяли включать в текст трёх-четырёхзвучные аккорды. В подвижном темпе Бурре (такт 1) все четыре тона аккорда берутся одновременно. А в Сарабанде

(такты 3, 4, 17, 24) тоны оппозиционных слоёв звучат на соседних струнах и стремятся к сращиванию.

Вместе с тем одновременное исполнение всех звуков аккорда при современных формах скрипки, подставки и смычка практически неосуществимо. Однако вероятно имитация одновременности, чему способствует «подвижность темпа исполнения, удобное расположение аккорда с точки зрения скрипичной аппликатуры (при котором возможна быстрая и одновременная постановка всех играющих пальцев на струны)» [10, с. 195–196]. Результатом такого исполнения становится подражание игре слаженного ансамбля струнных инструментов.

На скрипке аккорды берутся обычно от нижних тонов на струне *g*, которая акустически продлевает их звучание, к верхним – на струне *e*. Чёткий начальный акцент тонов *quasi*-баса особенно очевиден, если они совпадают с сильными и относительно сильными долями такта (Бурре, такт 1). Здесь обертоны звуков, исполняемых на нижних гулких струнах скрипки, акустически продлевают их на слабые доли такта и создают эффект слитного звучания. Особую роль играет их усиление пустотными квинтами *h* – *fis*<sup>1</sup> (там же, такты 1, 3–4). С одной стороны, создаётся эффект относительной автономии смысловых пластов. С другой – аллюзия звучания ансамбля инструментов с участием низких – виолы да гамба, басовой лютни (теорбы), виолончели, и высоких струнных инструментов – скрипок, которые, могли заменяться флейтами. Со временем формируется ситуативный знак *ансамблево-го со-интонирования*.

Особенно ярко он выражен в аккордовой по способу изложения Сарабанде. Здесь (такт 1) соотношение мелодии *quasi-solo* ( $fis^2 - g^2 - fis^2 - e^2 - fis^2$ ) и

*quasi*-цифрованного баса ( $h - e^1 - a^1$ ), создающего характерную для танца «гитарность или арфность сопровождения» [11, с. 32], напоминает рельефно-фоновые отношения. В результате на одной строке скрипичного сольного текста три слоя музыкальной ткани в объёме двух октав отображают звукообраз ансамблевого музицирования, возможно различных по тембру взаимодействующих инструментов. В сольном скрипичном тексте используются типичные для ансамблевых сочинений барокко приёмы *дублировки* и *регистровки*. В контексте многоголосного тематизма они позволяют скрипке изобразить разветвлённую систему ансамблевых партий.

Имитация разнотембровых сочетаний инструментов по типу *divisi* представлена в тексте танцев структурными модификациями вертикального диалога. Они мигрируют из ансамблевой музыки барокко и адаптируются в тексте сольных скрипичных сочинений, также выступая в роли *ситуативных знаков со-интонирования*.

В нотном тексте одного инструмента трио-принцип ( $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo}}$ ) моделируется посредством трёх инструментальных линий. Исполняемые на одной струне, в высоком регистре, два равноправных голоса в тесном расположении формируют эффект звучания двух однотембровых инструментов (2 скрипки, 2 гобоя или 2 флейты). Их противопоставление регистрово отдалённому *quasi*-басу (виолончель) создаёт фактурную модель барочного трио-состава.

Так, параллельные терции и сексты (такты 21–23 и такты 24–26 соответственно) верхнего слоя текста Бурре имитируют партию *solo divisi*, противостоящую в нижнем *quasi*-партии *basso continuo*. Ленточное двуголосие в различных интервальных вариантах запечатлело зна-

ки-образы «дуэта свирелей». В контексте скрипичного звучания они изображают сцену ансамблевого музицирования барокко. Контраст узких и широких интервалов с перемещением линии *quasi*-баса со средней струны *d* (такты 21–22: тон  $a^1$ ) на октаву ниже на густо звучащую нижнюю струну *g* (такты 24–26: тон  $a$ ) формирует диалогическую структуру. «Изящный вопрос» и «учтивый ответ» позволяют предположить, что здесь запечатлена сцена галантного парного танца<sup>7</sup>.

Не менее распространена в сольном скрипичном тексте танцев другая модель ансамблевого музицирования  $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo divisi}}$ . Так, в Сарабанде скрипичное трёхголосие (такты 5–9) демонстрирует знаки-образы флейтовой мелодии и фигурационного сопровождения струнных, специфические для жанра. Кроме того, усиленные тоны *quasi*-баса подчёркивают коренные черты медленной сарабанды, когда «начала и концы» открываются на аттитюдах. Тоны *quasi*-партии солиста помещены в регистр, удобный для флейты, а дублирование партии *quasi*-сопровождения (интервалы терция, квинта, секста, октава) и исполняемые от самого нижнего тона к верхнему, имитируют лютневый стиль «вразбивку». Названные фактурно-лексические модели выполняют «жанрово-опознавательные» или «образно-характеристические» функции<sup>8</sup>. В данном случае лексические и фактурные формулы из «словаря» иных инструментов мигрируют в скрипичный текст и акцентируют типичные для ансамблевой музыки барокко разнотембровые сочетания средствами и приёмами скрипичной фактуры, звукоизвлечения, артикуляции.

Модель ансамблевого музицирования  $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo divisi}}$  встречается в камерном скрипичном тексте не часто. Тем не менее, она проявляется в контексте четырёх-

голосных сегментов Аллеманды и Сарабанды. Здесь вполне отчётливо представлено удвоение в кварту, терцию, квинту *quasi*-партии *solo* (имитация двух скрипок или двух флейт) на фоне дублированной *quasi*-партии *continuo* (такты 11–12). Размеренный и даже медленный темп<sup>9</sup> создаёт дополнительное время для исполнения на двух струнах скрипки всех смысловых линий четырёхголосия порознь. Так, в Сарабанде два нижних тона (*quasi-continuo* и его дублировка) извлекаются ломаным способом поочерёдно на струнах *g* и *d*, а затем, без перерыва, два верхних (*quasi-solo* и его дублировка) – на струнах *a* и *e*. В результате возникает эффект протянутой мелодии на фоне отрывистых басов. Аналогичным образом исполняются четырёхзвучные аккорды в Аллеманде (такты 1–2).

Типичная для концерта модель горизонтального диалога *tutti* – *solo* в танцах представлена имитацией контраста многоголосных *quasi*-оркестровых и одноголосных *quasi*-сольных реплик, следующих попеременно. Примечательно, что в одностроичном тексте ансамблевая модель графически отображается не столь зримо и обнаруживается только посредством аналитических операций. Тем не менее, к примеру, в Буре тонко и лаконично обыграна сцена ансамблевого музицирования с имитацией чередования различных звуковых масс по типу *tutti* и *solo*. Расположенную в верхней части нотной строки и исполняемую на струне *e* непрерывную линию *quasi-solo* (четыре начальных такта), подхватывают на первых и третьих долях такта четырёх-трёхзвучные аккорды *quasi-tutti* (такты 21–24), что подчёркивает «специфические моторные особенности» танца (Б. Л. Яворский [11, с. 32]) и создаёт иллюзию характерного танцевального приотпывания.

В Аллеманде также наблюдаются перемежающиеся многоголосные и одноголосные сегменты текста, где скрипка имитирует *tutti* полнозвучного ансамбля (такты 1, 4, 7, 9, 11) и *solo* мелодического свойства соответственно (такты 2–3, 6, 8, 10).

В многоголосной Сарабанде обращает на себя внимание, что прерывание каждые два такта тонов *quasi*-партии *basso continuo* обозначает своего рода границу *quasi-tutti*'ного сегмента. Так, бас «шагает» то четвертями (такты 1, 3), то только первыми долями (такты 2, 4). Соответственно на других долях звучат только тоны *quasi*-партии *solo*. На протяжении всей Сарабанды они образуют повторяющуюся ритмоинтонационную формулу нисходящего поступательного движения трёх восьмых, устремляющихся к опорной четверти (т. 2:  $e^2 - d^2 - cis^2 - h^1$ ; т. 4:  $g^1 - fis^1 - e^1 - d^1$ ; т. 7:  $d^2 - cis^2 - h^1 - cis^2$ ; т. 10:  $a^2 - gis^2 - fis^2 - e^2$  и т. д.). Они исполняются как предыкт к следующему такту.

Лексика верхнего и нижнего голосов связана с семантикой фигуры *catabasis*, заимствованной из интонационного «словаря» бассоостинатных жанров и арии «жалобы» барокко. Лamentозные интонации (*quasi-solo*) и фигура *catabasis*<sup>10</sup> *quasi-basso continuo* взаимодополняют друг друга, создавая образ старинного скорбного танца (такты 5–6, 11–12:  $d^1 - cis^1 - h - a$ ).

Итак, рассмотренные процессы свидетельствуют об общих для инструментальной культуры барокко закономерностях. В сольном скрипичном тексте «документально» запечатлены ситуации, сложившиеся в единой практике инструментального музицирования. Участие скрипки во взаимодействующих устных формах ансамблевого и сольного интонирования, при нестабильности жанровой и стилевой систем с обяза-

тельным обменом информацией, обусловило формирование *целостного и вариативного инструментального текста*. Многослойность сольного скрипичного текста, присутствие в нём нескольких смысловых пластов, вступающих в различные субординационные отношения, свидетельствует о его многомерности, нелинейности конструкции. Он демонстрирует мобильность и возможность свёртывания разнотембровой ансамблевой партитуры в однострочную партию одного инструмента.

Приведённые наблюдения способствуют постижению уникальных, типичных только для скрипки процессов *адаптации принципов* организации ансамблевого текста и *приёмов «работы»*

по его преобразованию. Редуцированные варианты *quasi*-ансамблевых составов опираются на откристиллизовавшиеся в ансамблево-оркестровой музыке барокко модели – трио, дуэтов, камерного оркестра. Характерные соотношения вообразаемых участников *quasi*-ансамблевых составов также отталкиваются от устоявшихся функций партий партнёров – *солирования, сопровождения, дублирования, равноправия* и других. Запечатлённые в тематизме одного инструмента названные процессы свидетельствуют о полиструктурности и многомерности текста произведений для скрипки соло, а также о повышении технической сложности и виртуозности скрипичного тематизма.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> К примеру, истоком церковной сонаты, широко распространённой в культовой музыке, являлась многораздельная полифоническая канцона для солирующих инструментов с басом (канцона-соната). Здесь переплетались «полифоничность от трио-сонаты, концертность и виртуозность – от сольной сонаты с басом, концерта. Кроме того, сольной сонате свойственна импровизационность, берущая начало от органичных, клавирных и лютневых прелюдий» [8, с. 164].

<sup>2</sup> Однако, этому предшествовал длительный период развития скрипки и инструментального исполнительства. Как отмечает А. Л. Петраш, «уровень владения скрипкой ... к началу XVII века не позволял даже помыслить о возможности исполнения на одном инструменте фактуры, утвердившейся впоследствии в сонатах Бибера» [8, с. 164].

<sup>3</sup> Это происходит благодаря интервальной близости тонов, которые объеди-

няются в «совокупную интонационную линию ... через общие смежные тоны звукоряда в моменты звуковысотного стыка» (Старчеус М. С. Слух музыканта. М.: МГК им. П. И. Чайковского. М., 2003. С. 174).

<sup>4</sup> Туано Арбо отмечает в трактате о танцах «Orchesographie» (1589), что аллеманда и сарабанда входили в первый цикл танцев *Basses danses* [2]. *Basse danse* – это самый медленный, строго регламентированный дворцовый танец, прародитель менуэта, названный «низким» (*bassa*) танцем из-за отсутствия в нём скачков и прыжков.

<sup>5</sup> Дж. Энтони ссылается на танцы из начала сюит «Кассельского собрания», составленного между 1650 и 1670 годами из музыки различных придворных балетов. В этой связи увертюры французских придворных балетов (*ballets de cour*) с «пунктирными ритмами в первой части», по сути, явились «обособившимися прежними балетными номерами – *entrees*» (цит. по: [3, с. 41]).

<sup>6</sup> Так, И. А. Браудо связывает их с «прочными» и «чёткими мужскими» мотивами [4, с. 23–24]. При этом В. О. Широкова проводит параллель с мужскими рифмами в немецком языке, которые отражаются «в грамматическом и синтаксическом строении музыкального мотива» (цит. по: [1, с. 57]). Так или иначе, энергетический потенциал этих интонационных образований очевиден.

<sup>7</sup> Известно, что бурре «la bourree – fagot de menus bois – вязанка мелких дров, ва-лежника» был вначале грубоватым танцем овернских дровосеков, а с XVI века Маргарита Валуа ввела его для исполнения при французском дворе [11, с. 47].

<sup>8</sup> По мнению Е. В. Назайкинского, они опираются на «принципы жанровой изобразительности и звукоподражания (волыночные басы, фанфарные ходы, гитарные формулы аккомпанемента и т. д.)» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 90).

<sup>9</sup> Напомним, что темп в танцах сюит преимущественно не проставлялся. В большей степени он определялся характером движения и образным строем танца.

<sup>10</sup> Она здесь звучит в разных ладовых вариантах (от III и V ступеней).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Некоторые особенности тематизма пассакалии барокко (в органной, клавирной и камерно-инструментальной традиции) // Семантика старинного уртекста: сб. статей / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002. С. 54–69.
2. Арбо Т. Оркеззография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородное искусство танца и практиковаться в нём, написанный Туано Арбо, жителем Лангра // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 135–142; № 2. С. 119–126.
3. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 280 с.
4. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
5. Данилова Я. Ю. Акустические образы quasi-ансамблевого музицирования в медленной части клавирной Сонаты В. А. Моцарта В dur, К. 570 // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 27–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037.
6. Кузнецова Н. М. Креативная работа с клавирным текстом инструктивных сочинений И. С. Баха. Уфа: Уфимская гос. академия искусств им. Загира Исмагилова, 2015. 140 с.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
8. Петраш А. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 163–186.
9. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 240 с.
10. Юрьев А. Ю. Очерки истории и теории смычковой культуры скрипача: из творческого наследия скрипичного педагога. СПб.: Ut, 2002. 280 с.
11. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI. 2006. 153 с.
12. Boyden D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. Oxford University Press, 1990. 636 p.

13. 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.

14. Wronski T. Sonaty i partity J. S. Bacha na skrzypce solo: stadium edytorskie i wykonawcze. Kraków: PWM, 1970. 123 s.

*Об авторах:*

**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

**Ситдикова Флюра Булатовна**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой струнных инструментов, Лаборатория музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.ru

## REFERENCES

1. Alekseeva I. V. Nekotorye osobennosti tematizma passakalii barokko (v organnoy, klavirnoy i kamerno-instrumental'noy traditsii) [Certain Features of Thematicism in the Baroque Passacaglia (in the Organ, Clavier and Chamber Music Tradition)]. *Semantika starinnogo urteksta: sb. statey* [The Semantics of the Early Urtext: A Compilation of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2002, pp. 54–69.

2. Arbeau T. Orkezografiya, ili Traktat o tantse v forme dialoga, s pomoshch'yu kotorogo kazhdyy mozhet legko izuchit' blagorodnoe iskusstvo tantsa i praktikovat'sya v nyom, napisanny Tuano Arbo, zhitel'em Langra [Orcheography, or A Treatise on Dance in the Form of Dialogue, With the Aid of which Anyone Can Easily Learn and Practice the Noble Art of Dance, Written by Thoinot Arbeau, a Resident of Langres]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 1, pp. 135–142; No. 2, pp. 119–126.

3. Bocharov Yu. S. *Uvertyura v epokhu barokko* [The Overture in the Baroque Era]. Moscow: Kompozitor, 2005. 280 p.

4. Braudo I. A. *Ob organnoy i klavirnoy muzyke* [About Organ and Clavier Music]. Leningrad: Muzyka, 1976. 152 p.

5. Danilova Ya.Yu. Akusticheskie obrazy quasi-ansamblevogo muzitsirovaniya v medlennoy chasty klavirnoy Sonaty V. A. Motsarta B dur, K. 570 [The Acoustic Images of Quasi-Ensemble Music-Making in the Slow Section of Mozart's Clavier Sonata in B-flat Major, K. 570]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 3, pp. 27–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037.

6. Kuznetsova N. M. *Kreativnaya rabota s klavirnym tekstem instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha* [Creative Work with Clavier Text in J. S. Bach's Instructive Compositions]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 140 p.

7. Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [The Foundations of Linear Counterpoint]. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.

8. Petrash A. Sol'naya smychkovaya sonata i syuita do Bakha i v tvorchestve ego sovremennikov [The Solo Sonata and Suite for Bowed String Instruments before Bach and in the Music of his



Contemporaries]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Theory and Aesthetics of Music]. Leningrad: Muzyka, 1974. Issue 13, pp. 163–186.

9. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Compositions of the Western European Baroque]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 240 p.

10. Yur'ev A. Yu. *Ocherki istorii i teorii smychkovoy kul'tury skripacha: iz tvorcheskogo naslediya skripichnogo pedagoga* [Essays on the History and Theory of the Bowed String Instrument Culture of the Violinist: From the Creative Heritage of the Violin Teacher]. St. Petersburg: Ut, 2002. 280 p.

11. Yavorsky B. L. *Syuity Bakha dlya klavira. Nosina V. B. O simbolike «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha* [Yavorsky B. L. Bach's Suites for the Clavier. Nosina V. B. About the Symbolism of J. S. Bach's "French Suites"]. Moscow: Klassika-XXI. 2006. 153 p.

12. Boyden D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford University Press, 1990. 636 p.

13. 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.

14. Wronski T. *Sonaty i partity J. S. Bacha na skrzypce solo: stadium edytorskie i wykonawcze*. Kraków: PWM, 1970. 123 s.

*About the authors:*

**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

**Flyura B. Sitdikova**, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Department of String Instruments, Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.ru





**Д. В. БЕЛЯК, И. П. СУСИДКО**

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

*ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com*

*ORCID: 0000-0003-2343-7726, lspriv@mail.ru*

### **Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности\***

В статье рассматривается одно из последних сочинений Петра Чайковского – Концерт для фортепиано с оркестром № 3, его создание, осмысление и исполнение. На первый план выходят жанровые и, как следствие, циклические проблемы этого произведения, не имеющие однозначной трактовки в современной научной литературе. Находясь также на периферии исполнительской практики, Третий концерт получил репутацию «неудачного сочинения» и на долгое время исчез из репертуара пианистов. Однако обращение к его «симфоническому прототипу» – неоконченной симфонии *Es dur*, а также её редакция Семёном Богатырёвым и исполнение вновь пробудили интерес к Концерту. Существенно заострилась проблема цикличности этого сочинения: часть исполнителей склоняются к одночастному варианту, другие – к трёхчастному. В этом контексте возникла необходимость проведения анализа авторской жанровой терминологии, обращения к эпистолярному материалу (письмам П. И. и М. И. Чайковских, А. И. Зилоти, С. И. Танеева, М. П. Беляева), имевшему непосредственное отношение к судьбе Третьего концерта. Итогом работы стал вывод о правомерности существования трёхчастной версии в качестве Третьего концерта, тогда как жанровый статус одночастной должен быть пересмотрен.

**Ключевые слова:** Третий фортепианный концерт Чайковского, Анданте и финал, концертштюк, неоконченная симфония, Луи Дьмер, позднеромантическое искусство.

*Для цитирования / For citation:* Беляк Д. В., Сусидко И. П. Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 65–74. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.065-074.

**DMITRI V. BELYAK, IRINA P. SUSIDKO**

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com*

*ORCID: 0000-0003-2343-7726, lspriv@mail.ru*

### **Piotr Tchaikovsky's Third Piano Concerto and the Issue of Cyclicity**

The article examines one of Piotr Tchaikovsky's last compositions – the Concerto for Piano and Orchestra No. 3, its creation, comprehension and performance. The genre-related and, as a result,

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90053.

the cyclic issues of this compositions not possessing univocal interpretation in contemporary scholarly literature come out to the foreground. Having been relegated to the periphery of performance practice, the Third Piano Concerto has acquired the reputation of an “unsuccessful composition” and has disappeared from the repertoire of pianists for a lengthy period of time. However, the interest in its “symphonic prototype” – the unfinished symphony in E-flat major – as well as its edition by Semyon Bogatyryov and its performance have once again aroused interest in the concerto. The issue of cyclicity of this composition has substantially become sharpened: some performers incline towards the one-movement version, while others prefer the three-movement version. In this context the necessity arose of carrying out the analysis of the authorial genre-related terminology and the attention towards epistolary material (letters of Piotr and Modest Tchaikovsky, Alexander Siloti, Sergei Taneyev, Mitrofan Belyayev), which had direct connection to the fate of the Third Piano Concerto. The outcome of the work was the conclusion about the validity of the existence of the three-movement version as the Third Piano Concerto, while the genre status of the one-movement must be reexamined.

The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90053.

**Keywords:** Tchaikovsky’s Third Piano Concerto, Andante and Finale, Konzertstück, unfinished symphony, Louis Diémer, late romantic art.

Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского по сей день остаётся произведением, которое вызывает неоднозначные отзывы в среде как исполнителей, так и музыковедов, что в целом привело к ощущению его «второстепенности» в ряду других фортепианных сочинений. Он был закончен осенью 1893 года, то есть наряду с Шестой симфонией завершил творческий путь композитора, однако не получил сценического признания и был надолго забыт. Примерно со второй половины XX века интерес к нему значительно возрастает, причём сосуществуют две исполнительские версии концерта: одночастная и трёхчастная. Их генезису, сопоставлению, анализу их правомерности и посвящена данная статья.

Создание Концерта связано с именем французского пианиста Луи Дьемера, которому оно посвящено<sup>1</sup>. «Идея Третьего фортепианного концерта, вероятно, возникла ещё в 1888 году, когда Дьемер попросил Чайковского написать что-то для него» [18, р. 163], – пишет Дж. Нор-

рис. В качестве основного материала были использованы эскизы неоконченной симфонии «Жизнь» (*Es dur*), которые появились в 1891 году. Упоминания о работе над новым концертным сочинением в письмах и дневниках Чайковского отсутствуют вплоть до июня 1893 года. Впервые свой концерт композитор продемонстрировал С. И. Танееву. По свидетельству М. И. Чайковского, в октябре 1893 года «7-го ли вечером или 8-го Пётр Ильич показал ему только что оконченный ф[орте]п[ианный] концерт № 3, посвящённый пианисту Диемеру, сделанный из первой части предполагавшейся симфонии» [7, с. 567]. Так, собственно, и возник одночастный концерт, который исполняют и сегодня. При этом сохранились эскизы предполагаемых II и III частей, также основанные на материале симфонии. Доработанные Танеевым, они стали отдельным произведением, изданным после смерти композитора, – «Анданте и финалом» op. 79 (1897).

Одночастный Третий концерт, в отличие от Первого и Второго, долгое время

находился на периферии внимания исследователей творчества Чайковского, более того, по отношению к нему сформировалось устойчивое негативное предубеждение. Своеобразным импульсом послужила оценка Танеева. По утверждению Модеста Чайковского, «вещь не понравилась С. И. Танееву; он нашел её не виртуозной и, как всегда, откровенно высказал это» [там же]. Критически оценивали концерт и впоследствии. Так, в книге Дэвида Брауна ему уделён всего один абзац и дана весьма нелестная характеристика: «Это, конечно, не одно из лучших произведений Чайковского» [14, p. 410]. Анализируя особенности Анданте и финала, другой британский исследователь Джереми Норрис пишет: «Чётко осознавая бессмысленность пианистической доработки произведения, которое он сам справедливо признал неполноценным, Чайковский решил, что предложение Зилоти о добавлении “внешнего блеска”<sup>2</sup> в конце концов неосуществимо» [18, p. 170].

Если ориентироваться на фактор культурно-исторического «отбора», то никакой проблемы, связанной с Третьим концертом, не существует, исполнители и публика сделали свой выбор: концерт играют как одночастное сочинение, пусть и не слишком популярное, а сведениями об «Анданте и финале» располагают только немногочисленные знатоки русской музыки. Однако обстоятельства работы Чайковского над симфонией и концертом (насколько их можно реконструировать по переписке и документам), анализ партитуры заставляют вновь задаться вопросом о том, какое, собственно, произведение можно считать Третьим фортепианным концертом Чайковского.

Первое, что обращает на себя внимание, – запись на черновике концерта.

Композитор отметил следующие даты, отражающие этапы переработки симфонии<sup>3</sup>:

- 23 июня 1893 года – начало работы;
- 1 июля 1893 года – завершение работы над первой частью;
- 10 июля 1893 года – завершение эскизов ещё двух частей<sup>4</sup>.

Следовательно, первоначальный замысел имел трёхчастную структуру. О причинах того, почему Танееву была продемонстрирована одночастная версия, можно говорить лишь гипотетически, однако ясно, что следствием такой двойственности стала последующая судьба сочинения. Ею же продиктован вопрос, который можно отнести к теории и истории романтического концерта – о природе цикличности в рамках этого жанра.

Отправной точкой для ответа на этот вопрос может стать родство между концертом и неосуществлённой симфонией *Es dur*, его «симфоническим прототипом»<sup>5</sup>. Её трёх- и четырёхчастная концепция проанализированы в статье композитора П. А. Климова [3], сделавшего в 2006 году новую редакцию симфонии. В связи с этим была проведена подробная текстологическая работа, которая помогает взглянуть в том числе на судьбу Третьего концерта с новых позиций<sup>6</sup>.

История превращения трёхчастного цикла, план которого был зафиксирован Чайковским на черновике в одночастный, связана, в первую очередь, с именами С. И. Танеева и А. И. Зилоти, с которыми он неоднократно сотрудничал как с редакторами. В конце лета – начале осени 1893 года Чайковский вёл активную переписку с Зилоти, согласовывая коррективы Второго фортепианного концерта, который готовил к переизданию. В целом, замечания Зилоти касались чрезмерной протяжённости концерта, были сделаны

фактурные исправления в фортепианной партии. Купюры и перестановки, которые предлагал Зилоти, шли вразрез с воззрениями композитора, что чувствуется в тоне их переписки. Возможно, многократные замечания побудили Чайковского сократить и новое сочинение. В письме от 25 сентября 1893 года<sup>7</sup> композитор пишет Зилоти о Третьем концерте: «Так как он вышел безобразно длинен, то я решился ограничиться одной 1-й частью» [2, с. 158]. Насколько это решение было принято самостоятельно?

В письме от 25 июля 1893 года к Зилоти Чайковский сообщает, что к оркестровке концерта он планирует приступить лишь осенью [там же, с. 154]. То есть между двумя письмами прошло два месяца, и в этот срок композитор отказался от трёхчастной концепции. Зилоти постоянно напоминал Чайковскому о том, что длинный концерт крайне нежелателен:

25 июля: «Ух, как интересно увидеть! Только бы не очень длинный был, а то беда здесь за границей: в каждом концерте требуют, чтоб *solo* играть, и на ф-п. концерт дают 20–25 минут» [там же, с. 152];

7 августа: говоря о придании «внешнего блеска», пианист отмечает, что «это особенно легко будет сделать, если вещь не слишком длинна» [там же, с. 156];

19 сентября: «Жду присылки твоего 3-го концерта, боюсь, что получу его в изданном виде, и тогда мои возражения (как это глупо!) будут бесполезны, как это случилось с твоим Скерцо (ор. 72)» [там же, с. 157].

Итак, Зилоти откровенно оказывал давление на Чайковского, стремясь подчинить его композиторский замысел своей исполнительской воле. Заметим, что в ответных письмах Чайковский не комментирует его высказывания, касающиеся Третьего концерта<sup>8</sup>; однако

в конечном счёте он принял одночастную концепцию сочинения, поскольку он «безобразно длинен». Заметим, что в это же время Чайковский согласился на ряд изменений во Втором концерте после длительных обсуждений и споров с Зилоти (письмо № 2980а к П. И. Юргенсону от 20 августа 1893 года) [9, с. 210]. Нельзя исключать, что эти события взаимосвязаны, и Третий концерт в одночастном варианте можно рассматривать как одну из редакций, наподобие редакций Первого и Второго концертов, сделанных Зилоти. На этом основании осмелимся предположить, что выбор в пользу одночастной композиции – результат внешнего воздействия на Чайковского, а не его собственное решение.

Существует и противоположное мнение. Дж. Норрис считает, что основной импульс исходил от самого Чайковского, который невысоко оценивал материал самого концерта: «В любом случае, разочарование и апатия начались задолго до того, как работа была завершена, судя по очевидно незаконченной партии солиста в коде Анданте» [18, р. 170]. Также учёный неоднократно обращался к высказываниям композитора об излишней продолжительности Третьего концерта. Эти аргументы Норриса не кажутся убедительными в силу ряда причин.

Во-первых, Чайковский работал над материалом второй и третьей частей концерта, что было бессмысленно, если он решил ограничиться одной частью. Во-вторых, постоянные напоминания о длине Третьего концерта не имеют под собой объективной основы. Если соединить первую часть с «Анданте и финалом», то звучат они около 35–36 минут, в то время как Второй концерт – 42, а Первый – 35. Следовательно, упреки о чрезмерной длине Концерта – не более чем заблуждение. Если даже допустить,

что Чайковский заблуждался искренне, уничижительная характеристика «безобразно длинен» вряд ли возникла бы, если бы об этом неоднократно не напоминал Зилоти. Ещё одна косвенная причина возразить Норрису – существование «модели» одночастного фортепианного концерта как моноцикла, совмещающего признаки сонатной и циклической форм. Разработанная Листом, творчество которого Чайковский знал и очень ценил<sup>9</sup>, она была бы уместна в одночастном произведении концертного жанра. Однако сочинение, которое сегодня известно как Третий концерт Чайковского, написано в сонатной форме с кодой, какие-либо признаки моноцикла в нём отсутствуют, следовательно, и с точки зрения общих тенденций развития музыкальной формы второй половины XIX века её автономное существование проблематично.

Наконец, важнейшим аргументом в вопросе о статусе одночастного Третьего концерта может служить жанровая терминология. Вопрос жанра и его названия был всегда для Чайковского исключительно важен, он относился к таким обозначениям очень ответственно, о чём пишет Е. М. Двоскина: «Композитор декларирует свою принадлежность к системе традиционных классических автономных жанров. Он избегает определений, прошедших апробацию слишком недавно, не говорящих ему ничего с точки зрения жанра и формы» [1, с. 158].

Таким образом, в случае с сочинениями Чайковского обязательно следует учитывать авторские жанровые названия. В рукописи одночастной версии Третьего концерта отсутствует какая-либо жанровая «маркировка». Откуда взялось определение «Третий концерт»? В предисловии к тому произведений для фортепиано с оркестром (Полное собрание сочинений, 1954) указано, что «в автографе

сочинение не имеет ни названия, ни посвящения. Неизвестной рукой написано “A Louis Diémer. Concerto № 3”. По-видимому, это название, не авторское, было дано при издании и тем самым закреплено за этим сочинением» [10, с. XIV]. Подтверждение этому находится в письме к Зилоти от 25 сентября 1893: в нём Чайковский упоминает о переименовании законченного одночастного сочинения в «Allegro de Concert» или «Concertstück» [2, с. 158]. Это замечание очень ценно, так как чётко выявляет намерения композитора. Выбор жанрового обозначения «концерштюк» – пусть и высказанное только в качестве намерения – не могло быть случайным. Как известно, концертштюк – это «произведение для солирующего инструмента с оркестром, короче, чем концерт, и, чаще всего, одночастное» [17]. Так называли свои сочинения французские композиторы [Ibid.], так что несмотря на немецкое происхождение термина (Konzertstück) жанр мог быть воспринят Чайковским из французской культуры, которую он высоко ценил<sup>10</sup>. Не следует забывать, что сочинение было написано по просьбе французского пианиста. «Allegro de Concert» Чайковского отличается высоким уровнем технической сложности, что было обязательно для концертштюка. Особого внимания заслуживает большая каденция солиста, представляющая собой «...потрясающее достижение виртуозного фортепианного письма, которое соперничает с главной каденцией Первого концерта по музыкальному содержанию и превосходит его по пианистической эффектности» [18, р. 166].

Таким образом, одночастную версию своего Концерта Чайковский мыслил как концертную пьесу, именно такую трактовку находим и в работе Джона Суше, по мнению которого Третий фортепианный

концерт «...в конечном итоге стал концертной пьесой для фортепиано и оркестра» [19, р. 239]. Именно такое название и такой статус должна, как нам кажется, приобрести одночастная версия в современной филармонической практике.

Вопросы жанровой терминологии возникли и во время подготовки М. П. Беляевым «Анданте и финала» к печати уже после смерти композитора. В письме к Танееву он, в частности, спрашивал: «Как издавать 2 неизданные части фортепианного концерта Петра Ильича в виду того, что 1-я часть уже издана Юргенсоном? Вряд ли удобно назвать их 2-мя остальными частями того же концерта? А если самостоятельное сочинение, то будет ли это 4-й концерт в 2-х частях, или 2 концертштюка? И не лучше ли издать их только в оркестровой форме, как две части неоконченной симфонии?» (цит. по: [11, с. X]). С одной стороны, издатель называет их частями концерта, с другой, – сомневается в уместности такого определения.

Танеев советует издавать всё без каких-либо новых заглавий, сохранив авторские названия частей. Название «Анданте и финал», закрепившееся с тех пор за сочинением, предполагает его автономное существование. Именно так его оценивал и Танеев, неоднократно эту двухчастную пьесу исполнявший. В предисловии к 62 тому Полного собрания сочинений Чайковского (1948) приведены сведения из переписки Танеева – его сообщения о концертах в Петербурге и Москве, в которых ему довелось играть эту пьесу (именно так он предпочитал именовать это сочинение своего учителя): 8 февраля 1897 года и 16 октября 1898-го. 3 октября 1898 года он сообщает М. И. Чайковскому о том, что сделал редакцию фортепианной партии, добавив ей пианистического блеска, и по его расчёту сочинение будет иметь большой успех [11, с. XI]. В этом

же письме он называет Анданте и финал «концертом» (как известно, эта версия впоследствии не получила распространения). По-видимому, в отличие от Чайковского, который был крайне осмотрителен и даже щепетилен в вопросах жанрового обозначения, Танеев порою мог и пренебречь точностью, имея в виду в данном случае самую общую жанровую характеристику – сочинение для солирующего инструмента с оркестром.

Сам Чайковский всем своим концертным пьесам (концертштюкам, как назвал их Беляев) давал названия, отражающие или жанровую, или программную принадлежность<sup>11</sup>. Следовательно, либо композитор не успел решить судьбу этих частей из-за скорой кончины, либо не считал необходимым разъединять их с первой частью концерта. Этому же мнения придерживается и Климов: «Судьба двух изъятых из окончательной редакции концерта частей не представляется однозначно решённой – композитор вполне мог вернуться к ним, если бы его жизнь не оборвалась столь внезапно» [3, с. 17]. Несмотря на это, большее число аргументов говорит именно в пользу правомерности первоначального авторского замысла, то есть за трёхчастную, циклическую трактовку Третьего концерта.

Ещё один аргумент, который следует учитывать в связи с проблемой трёхчастного цикла – композиционная логика. Вопрос может быть поставлен таким образом: в какой степени соединение сонатного Allegro («концертштюка») и Анданте с финалом выглядит естественным и органичным? Ответ на него напрашивается сам собой. В трёх частях концерта, равно как и в симфонии, из материала которой он вырос, реализуется типичный для Чайковского принцип интонационной «выводимости», прорастания разных тем из одного ядра. Этот принцип



блестяще реализован в Первом фортепианном концерте, присутствует, пусть и в несколько меньшей степени, во Втором, ярко заявляет и в Третьем. Возникают «арки», соединяющие побочную тему I части и тему середины Анданте, главные темы Первого Аллегро и финала.

Впервые аудиозапись Третьего концерта как трёхчастного цикла была сделана немецким пианистом Вернером Хаасом (1970)<sup>12</sup>. Возможным импульсом стало появление в 50-е годы XX века редакции С. С. Богатырёва неоконченной симфонии Чайковского: знакомство с этим сочинением в циклическом формате могло пробудить интерес у исполнителей<sup>13</sup>. В XXI веке, благодаря новой редакции П. А. Климова, требуется новое осмысление Третьего фортепианного концерта с позиции его цикличности. Особо актуальны эти рассуждения в контексте подготовки Академического полного собрания сочинения Чайковского, в котором достоверность текста и замысла композитора выведены на первый план [6]. Следовательно, Третий концерт

в трёх частях – *Allegro brillante*, *Andante* и финал – должен получить полноценную жизнь на концертной сцене, а также признание как авторского варианта.

Итак, если исполнять Третий концерт в его одночастной версии, то тогда, по-видимому, следует отказаться от жанрового наименования «концерт», используя предложенные Чайковским определения «*Concertstück*» или «*Allegro de Concert*» (концертное аллегро). Такая версия длится 16–17 минут и прекрасно вписывается в филармоническую программу, составляя пару небольшой 20-минутной симфонической пьесе, например, Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского. Однако, учитывая историю создания концерта, а также то, что при жизни композитора он издан не был, следует признать: у Чайковского есть Третий фортепианный концерт, имевший свой циклический прототип. Именно такая, трёхчастная трактовка Третьего фортепианного концерта не только правомерна, но и наиболее убедительна.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Роль Луи Дъемера в качестве популяризатора творчества Чайковского во Франции безусловно велика. Французской традиции исполнения сочинений Чайковского посвящена статья Л. Браун [12].

<sup>2</sup> Потребность в адаптации некоторых фрагментов партии фортепиано, безусловно, существовала. В целом, её фактурное изложение напоминает многие клавиры, сделанные самим автором. Основные приёмы переложения, характерные для Чайковского, изложены в статье А. В. Комарова [5, с. 81].

<sup>3</sup> На черновиках сохранилась запись: «Конец и Богу слава! Начал переделку июня 23-го, кончил июля 1-го в день отъезда Боба. Гран-

кино 1-го июля 1893 г.» цит. по [10, с. XIII].

<sup>4</sup> О чём свидетельствуют следующие слова: «Вполне окончил черновые концерта в Уколове. 10 июля 1893 г. Уколово» [11, с. IX].

<sup>5</sup> Первый редактор этого сочинения – С. С. Богатырёв говорил о том, что «хотя между Симфонией и Третьим концертом имеются значительные различия, тем не менее он находит возможным объединить тексты двух произведений, а в ряде случаев отдавать предпочтение варианту Концерта» [4, с. 30].

<sup>6</sup> Кроме того, в статье затрагиваются проблемы инструментовки Чайковского в связи с реконструкцией неоконченной симфонии



Es-dur. В этом контексте следует упомянуть также статью В. Бюттемейера [15], посвященную этой же проблеме.

<sup>7</sup> Вся датировка даётся по старому стилю.

<sup>8</sup> Возможно, из-за активного обсуждения намечающейся гастрольной поездки Германию и редакции Второго концерта.

<sup>9</sup> Чайковский неоднократно положительно отзывался о сочинениях Ф. Листа, в том числе, в музыкально-критических эссе «Второе симфоническое собрание. – Бенефис г-жи Патти», «Шестое собрание Русского музыкального общества. – Итальянская опера. – Квартетный сеанс», «Восьмое собрание Русского музыкального общества. – Итальянская опера» [8].

<sup>10</sup> Интертекстуальные связи творчества Чайковского с западноевропейскими традициями наглядно отображены, в частности, в статьях зарубежных исследователей

Л. Браун [13] и И. М. Грооте [16].

<sup>11</sup> В качестве примера можно привести «Меланхолическую серенаду», «Вариации на тему Рококо», «Концертную фантазию», «Rezzo capriccioso».

<sup>12</sup> Норрис высказывал следующее мнение: «Современные исполнения версии Танеева довольно редки, хотя в Советском Союзе её иногда исполняли Л. Лукомский и А. Иохелес (оба – профессора Московской консерватории)» [18, р. 171]. Возможно, эти исполнения были до 1970 года, однако документальных подтверждений этому нет.

<sup>13</sup> Следует сказать, что большинство пианистов всё же предпочитают одночастную версию – среди них Э. Г. Гилельс, И. М. Жуков, П. Донохоу, М. В. Плетнёв; однако целый ряд исполнителей – Б. Э. Блох, А. И. Хотеев, К. А. Щербаков записали этот концерт в трёх частях.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Двоскина Е. М. Баллада, фантазия, поэма: литературная метафора или теоретическая дефиниция // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конф. СПб.: Композитор, 2017. С. 155–167.
2. Зилоти А. И. 1863–1945: Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1963. 467 с.
3. Климов П. А. Неоконченная симфония Чайковского – история и современность // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 1. С. 5–20.
4. Комаров А. В. Восстановление произведений П. И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 37 с.
5. Комаров А. В. Фортепианные переложения Чайковским собственных произведений: проблемы текста // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. А. В. Комаров. СПб., 2017. С. 77–85.
6. Пётр Ильич Чайковский. Академическое полное собрание сочинений: проспект / научно-ред. совет проекта: В. И. Федосеев, М. В. Плетнёв, А. И. Рудин, П. Е. Вайдман, Д. Р. Петров, Т. З. Сквирская. Челябинск: МРІ, 2014. 16 с.
7. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. 618 с.
8. Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. М.: Э, 2015. 448 с.
9. Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2. 1884–1893 / отв. ред. М. А. Гринберг. М.: Музгиз, 1952. 343 с.
10. Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура / общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1954. XIV; 256 с.
11. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 62. Сочинения законченные С. И. Танеевым / общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1948. XIII; 306 с.



12. Braun L. «Diémer m'a offert son concours». Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich // Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers. Munich, 2018, pp. 267–284.

13. Braun L. Intertextualität in der Musik. Čajkovskijs französische Musikzitate // Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität. Ehrensymposium für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017, pp. 57–59.

14. Brown D. Tchaikovsky: The Man and his Music. London: Faber a. Faber, 2007. 460 p.

15. Büttemeyer W. Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 2016. 23, S. 19–38. URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/019-038%20Mitt%202016%20Buettmeyer.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/019-038%20Mitt%202016%20Buettmeyer.pdf) (27.04.2020).

16. Groote I.M. Blicke über die Grenzen. Tschaikowsky in Europa // Kontrapunkte. Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule. Lübeck, 2016, S. 30–36.

17. Konzertstück [Conzertstück] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015355?rskey=HTVgY2&result=1> (27.04.2020).

18. Norris J. The Russian Piano Concerto. Vol. 1. The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

19. Suchet J. Tchaikovsky. The Man Revealed. New York: Pegasus Books, 2019. 275 p.

*Об авторах:*

**Беляк Дмитрий Владимирович**, аспирант кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-2823-1746**, [beliak.dmitrii@gmail.com](mailto:beliak.dmitrii@gmail.com)

**Сусидко Ирина Петровна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-2343-7726**, [lspriv@mail.ru](mailto:lspriv@mail.ru)

## REFERENCES

1. Dvoskina E. M. Ballada, fantaziya, poema: literaturnaya metafora ili teoreticheskaya definitsiya [The Ballad, the Fantasy and the Poem: A Literary Metaphor or A Theoretical Definition]. *Čajkovskiy i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space: Materials of the International Scholarly Conference]. St. Petersburg: Kompozitor, 2017, pp. 155–167.

2. Siloti A. I. 1863–1945: *Vospominaniya i pis'ma* [1863–1945: Memories and Letters]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 467 p.

3. Klimov P. A. Neokonchennaya simfoniya Čaykovskogo – istoriya i sovremennost' [Tchaikovsky's Unfinished Symphony – History and Modernity]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Essays of Russian Gnesins' Academy of Music]. 2020. No.1, pp. 5–20.

4. Komarov A. V. *Vosstanovlenie proizvedeniy P. I. Čaykovskogo v istorii russkoy muzykal'noy tekstologii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Restoration of Musical Compositions of P. I. Tchaikovsky in the History of Russian Musical Textology: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2006. 37 p.

5. Komarov A. V. Fortepiannye perelozheniya Chaykovskim sobstvennykh proizvedeniy: problemy teksta [Tchaikovsky's Piano Arrangements of His Own Works: Issues of the Musical Text]. *Chaykovskiy i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunarodnoy nauch. konf.* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space: Proceedings of the International Scholarly. Conferences]. Ed. by A.V. Komarov. St. Petersburg, 2017, pp. 77–85.
6. Petr Il'ich Chaykovskiy. *Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy: prospekt* [Piotr Ilyich Tchaikovsky. Academic Edition of Complete Works: Prospect]. Scholarly and Editorial Board project: V. I. Fedoseev, M. V. Pletnev, A. I. Rudin, P. E. Weidman, D. R. Petrov, T. Z. Skvirskaya. Chelyabinsk: MPI, 2014. 16 p.
7. Chaykovskiy M. I. *Zhizn' P. I. Chaykovskogo: v 3 t.* [Tchaikovsky M. I. The Life of P. I. Tchaikovsky: In 3 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Algoritm, 1997. 618 p.
8. Chaykovskiy P. I. *Muzykal'nye esse i stat'i* [Tchaikovsky P. I. Musical Essays and Articles]. Moscow: E, 2015. 448 p.
9. Chaykovskiy P. I. *Perepiska s P. I. Yurgensonom. T. 2. 1884–1893* [Tchaikovsky P. I. Correspondence with P. I. Jurgenson. Vol. 2. 1884–1893]. Ed. by M. A. Grinberg. Moscow: Muzgiz, 1952. 343 p.
10. Chaykovskiy P. I. *Sochineniya dlya fortepiano s orkestrom: partitura* [Tchaikovsky P. I. Compositions for Piano and Orchestra: Score]. Ed. by B. V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz, 1954. 256 p.
11. Chaykovskiy P. I. *Poln. sobr. soch. T. 62. Sochineniya zakonchennyye S. I. Taneevym* [Tchaikovsky P. I. Complete Works Edition. Vol. 62. Works Completed by Sergei Taneyev]. Ed. by B.V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz, 1948. 306 p.
12. Braun L. «Diémer m'a offert son concours». Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich. *Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers*. Munich, 2018, pp. 267–284.
13. Braun L. Intertextualität in der Musik. Čajkovskijs französische Musikzitate. *Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität. Ehrensymposium für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017, pp. 57–59.
14. Brown D. *Tchaikovsky: The Man and his Music*. London: Faber a. Faber, 2007. 460 p.
15. Büttemeyer W. Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*. 2016. 23, S. 19–38. URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/019-038%20Mitt%202016%20Buettmeyer.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/019-038%20Mitt%202016%20Buettmeyer.pdf) (27.04.2020).
16. Groote I. M. Blicke über die Grenzen. Tschaikowsky in Europa. *Kontrapunkte*. Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, 2016, S. 30–36.
17. Konzertstück [Konzertstück]. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015355?rskey=HTVgY2&result=1> (27.04.2020).
18. Norris J. *The Russian Piano Concerto. Vol. 1. The Nineteenth Century*. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.
19. Suchet J. *Tchaikovsky. The Man Revealed*. New York: Pegasus Books, 2019. 275 p.

*About the authors:*

**Dmitri V. Belyak**, Post-graduate Student at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-2823-1746**, [beliak.dmitrii@gmail.com](mailto:beliak.dmitrii@gmail.com)

**Irina P. Susidko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-2343-7726**, [lspriv@mail.ru](mailto:lspriv@mail.ru)

**В. А. РАКОЧИ***Киевская муниципальная академия музыки имени Р. М. Глиэра  
г. Киев, Украина**ORCID: 0000-0003-4025-2213, vadim.rakochi@gmail.com*

## **Концертность и симфонизм в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера**

Статья посвящена анализу концертности в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера и взаимодействию концертности и симфонизма в рамках малеровской концепции оркестра – опоре на солирование и камерные объединения инструментов («ансамбли-в-оркестре»). Оркестровка (наряду с гармоническим и темповым дифференцированием) стала в Скерцо важнейшим средством оппозиции лендлера и вальса. Для первого характерны солисты-персонажи и ансамбли-в-оркестре. Постоянные смены их составов воплощают сценичность действия, помогают преодолевать статику повторов в мелодии. Вальс, трактуемый как экстатическое эмоциональное состояние, презентует некое обобщённое видение мира. Отсюда – опора на групповое звучание струнных инструментов и *tutti*. Но ансамбли-в-оркестре, появляясь в чётко детерминированных местах, продолжают выполнять важные функции: в начале первого эпизода вальса они по-концертному эффектно подчёркивают фактурный и тембровый контраст, а в конце вальсовых эпизодов наделены драматургической функцией – прерывают безумие вальса.

Неожиданным становится разрешение конфликта. Кажется, что лендлер одерживает верх: обрывки знакомых интонаций презентуют многочисленные солисты. Но на самом деле, на смену богато оркестрованному танцу, сбалансированным ансамблям и горделивой мелодии пришла лишь пустота. Симфонически глубоко переосмыслив лендлер и вальс в процессе развития, и опираясь на концертность как совершенный метод экспонирования борьбы (от латинского, а не итальянского глагола *concertare*), Малер достигает предельной степени противопоставления, приведшей к самоуничтожению обоих начал.

**Ключевые слова:** Густав Малер, оркестровка, Девятая симфония Малера, концертность, симфонизм, Скерцо.

*Для цитирования / For citation:* Ракочи В. А. Концертность и симфонизм в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 75–83. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.075-083.

**VADIM RAKOCHI***R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music  
Kiev, Ukraine**ORCID: 0000-0003-4025-2213, vadim.rakochi@gmail.com*

## **The Concerto and Symphonic Principles in the Scherzo from Mahler's Ninth Symphony**

The article is devoted to the analysis of features of the concerto genre in the Scherzo from Gustav Mahler's *Ninth Symphony* and the interaction of traits of the concerto and symphonic

genres within the framework of Mahler's conception of the orchestra, – the reliance on solo and chamber-like combinations of instruments (“ensembles-in-the-orchestra”). The orchestra in the Scherzo (along with harmonic and timbral differentiation) provides a most crucial means of opposition between the *ländler* and the waltz. The first is characterized by soloists, who represent the “protagonists,” as well as *the ensembles-in-the-orchestra*. The constant changes of their instrumentation manifest a scenic quality of the action and help overcome the static qualities of the numerous repetitions of the melody. The waltz, which may be interpreted as an ecstatic emotional state, depicts a peculiar generalized view of the world. This creates a sense of reliance on the group sound of the string instruments and the *tutti*. However, *the ensembles-in-the-orchestra*, appearing in concisely determined places, continue to play highly important functions: at the beginning of the first episode of the waltz they highlight the textural and timbral contrast in the manner of a concerto, while at the end of the waltz episodes they are endowed with a dramaturgical function: they interrupt the “madness” of the waltz.

The solution of the conflict becomes unexpected. It seems that the *ländler* gains the upper hand: fragments of familiar intonations are presented by a large number of soloists. But in reality, the richly orchestrated dance, the well-balanced ensembles and the proud-sounding melody are replaced by mere emptiness. Having profoundly transformed the *ländler* and the waltz in a symphonic manner within the process of development, and relying on concerto-like qualities as a perfect method of exposing the depicted inner struggle (stemming from the Latin, rather than the Italian verb *concertare*), Mahler reaches an extreme stage of juxtaposition, leading to the self-destruction of both elements.

Keywords: Gustav Mahler, orchestration, Mahler's Ninth Symphony, concerto qualities, symphonic traits, Scherzo.

Уникальное место Густава Малера в истории обусловлено невероятным и порой ускользающим от понимания слиянием столь разных начал в одной фигуре. Во-первых, переплетением национальных культур: будущий австрийский композитор родился в еврейской семье в чешском городе Иглау, и «музыка Богемии его детства нашла своё отражение во многих его работах» [6, p. 13]. Во-вторых, причудливым синтезом стилевых истоков в произведениях: при неизменной опоре на предшествующие эпохи (сложная полифоническая техника, использование старинных инструментов), оркестр Малера звучит удивительно современно и в XXI веке, предвосхищая создание многих камерных и оркестровых сочинений [13]. Отсюда восприятие Малера как «архетипа двадцатого века», преломляющего «“классическую” симфонию, “невинный” романтизм Шуберта

и даже небрежный гедонизм вальса» [8, pp. 23–24]. В-третьих, склонностью к соединению нескольких видов искусства. Вспомним неиссякаемый интерес Малера к литературным первоисточникам. Или тень Рембрандта, отражение которой в первой «*Nachtmusik*» из Седьмой Симфонии видят многие исследователи, например, Д. Гурвиц [10, p. 128].

Своеобразие Малера объясняет довольно равномерный интерес к разным аспектам его творчества, в частности, к оркестру. Г. Благодатов пишет о чуждой композитору декоративности [2, с. 265]. Суждение несколько дискуссионное, если принять во внимание постоянное солирование в оркестре (включение необычных в этой роли инструментов – контрабаса, тубы, мандолины), неизменно яркие эмоциональные всплески (например, в Скерцо Второй симфонии), звукоизобразительность (в обеих «*Nachtmusiken*»

из Седьмой симфонии). А. Лувье акцентировал внимание на неповторимом колорите каждой, окрашенной иным инструментом линии, назвав малеровскую технику изложения «мелодией тембров» (*Klangfarbenmelodie*) [11, p. 47].

Основная цель данной статьи: выявить концертное начало в Скерцо из Девятой симфонии и проанализировать взаимодействие между концертностью и симфонизмом как принципами развития в контексте малеровской трактовки оркестра.

К. Губо – один из немногих исследователей, который не просто упоминает, а подчёркивает роль соло в оркестре Малера, указав, что в последних сочинениях прояснение фактуры происходит за счёт «многочисленных *sol* или маленьких эластичных групп» [9, pp. 177–178]. Упоминание соло лишь в качестве средства разрежения фактуры выглядит очевидно узко; мысль может и должна быть продолжена. Ведь внутреннее оркестровое соло<sup>1</sup> и созданные на его основе «ансамбли-в-оркестре»<sup>2</sup> становятся не только опорными структурными элементами оркестра Малера, выступают не только техническими (разрежение фактуры), звукоизобразительными (воспроизведение звуков природы), формообразующими (подчёркивание границ разделов музыкальной формы) и драматургическими (меняющие ход развития) приёмами. Они – квинтэссенция малеровской концепции оркестра: исполнитель на любом инструменте трактуется как потенциальный внутренний оркестровый солист. Такой подход, в свою очередь, стимулирует образование темброво однородных или неоднородных ансамблей-в-оркестре и их активную роль в экспонировании музыкального материала. Это также способствует появлению необычайных по силе *tutti* в кульминационных точках развития и созданию

невероятно острых контрастов между внутренним оркестровым солистом или ансамблем-в-оркестре, с одной стороны, и *tutti* – с другой. Таким образом, солирование становится ключевым элементом малеровского оркестра.

Такой подход значительно усиливает концертное начало в жанре симфонии и становится отличительной чертой произведений Малера. Конечно, у венских классиков и романтиков встречается немало примеров проявления концертности в разных жанрах симфонической музыки. Например, солирование кларнета во второй части Первого фортепианного концерта Бетховена или гобоя во второй части Скрипичного концерта Брамса настолько активное, что можно говорить об отклонении в жанр двойного концерта. Или жанр концертной симфонии у Моцарта или Берлиоза. Также следует вспомнить о подчёркнуто ярких, «концертно-подобных» сопоставлениях деревянных духовых и струнных инструментов в «Эгмонте» Бетховена или в Шестой симфонии Чайковского. С конца XIX века концертное начало становится всё более разнообразным и разноплановым. М. Тараканов подчёркивает, что в музыке XX века концертность симфонии «проявляется в особой резкости противопоставлений участников оркестрового ансамбля» [3, с. 192], объясняя это «попыткой высказаться по-своему», воплотить свой «взгляд на мир» [там же]. Ю. Хохлов, анализируя концертность, отмечает, что «чем меньше выделяется в концерте солирующий инструмент, тем дальше сочинение отходит от типичного вида концерта, от самой “концертности”» [4, с. 6]. Это суждение, экстраполированное на симфонию Малера, может быть перефразировано следующим образом: чем более явственно выделяется в симфонии солирующий инструмент

(солирующие инструменты, ансамбли-в-оркестре, солирующие группы – то есть проявляется концертное начало), тем дальше симфония отходит своего архетипа. И тем более сложным становится переплетение принципов концертности и симфонизма, что очевидно и произошло у Малера.

Выбор Скерцо из Девятой симфонии для анализа обусловлен несколькими факторами. Во-первых, это последняя завершённая Малером симфония, что позволяет рассматривать её как фактический итог творческого пути. Во-вторых, именно в этой части сценически ярко воплощены едва ли не самые близкие сердцу Малера танцы – лендлер и вальс, причём первый представлен в двух вариантах – как относительно подвижный и медленный. Ф. Дрогон подчёркивает, что «особая музыкальная трактовка танцев <...> фактически, трансформирует симфоническое скерцо в духе Малера» [7, р. 389]. Т. Адорно отмечает, что по «духу» Скерцо из Девятой симфонии не имеет аналогов, в том числе и среди предыдущих сочинений Малера [5, р. 161]. Естественно, что для воплощения уникального синтеза в Скерцо не только потребовался особый – малеровский подход к оркестру с акцентом на солистов и их объединения (ансамбли-в-оркестре), но и особенный симбиоз концертности и симфонизма.

Конфликт закладывается самой опорой на танцы, представляющих диаметрально противоположные миры. Наряду с особенностями гармонии (опора на диатонику До мажора для лендлера и хроматически искажённые до неузнаваемости тональности в вальсе) и темповыми различиями эпизодов, оппозиция двух сфер в оркестровке представлена не менее отчётливо. Разный характер изложения, неодинаковая плотность фактуры, использование специальных тембровых эффектов создают практически осязаемый контраст.

Лендлер – это реальный, понятный и даже, наверное, обыденный мир. Поэтому ему присуща опора в изложении на солистов-персонажей – это взгляд на события через призму их тембров-красок. И. Соллертинский подчёркивал, что инструмент в оркестре Малера – важнейшее средство выразительности<sup>3</sup>. Эти слова очень точно описывают причинно-следственную связь между содержанием музыки и средствами его воплощения: детали каждой сцены и индивидуальные психологические портреты участников передаются посредством концертирования валторн, фаготов, альты, скрипки, контрабаса и других инструментов с присущим каждому из них особым характером тембра-краски и с применением непохожих тембровых эффектов. Субъективное начало является безусловной доминантой: замена малеровского нарратива собственным выглядит не только вполне возможным, но даже естественным.

Духовые инструменты преобладают в многочисленных *solì* и в образованных на их основе концертных группах – ансамблях-в-оркестре. Последние могут быть монотембровыми (кларнеты и бас-кларнет в тактах 2–4) и политембровыми с различной степенью контраста: духовые инструменты с едва заметным контрапунктом у альтов (такты 25–27). Основной мелодический материал поручен духовым, а альты лишь оттеняют его, не претендуя на равенство. При соединении нескольких линий почти всегда происходит их тембральное дифференцирование, что гарантирует слышимость каждой из них. Например, в септете (не считая удвоенный) с солирующим тембром альты на фоне группы виолончелей (от такта 384). Ансамбли воплощают сценичность действия. Постоянная смена их составов позволяет успешно преодолевать статику мелодических повторов, подсвечивая их разными



оттенками с или без перегармонизации. Ансамбли-в-оркестре выступают формообразующим элементом, возникая на рубеже разделов формы. Качественная трансформация начального ансамбля в конце, как и постоянное переосмысление концертного начала в процессе развития, становятся важнейшим драматургическим приёмом всего Скерцо и воплощением симфонического принципа глубокой модификации. Струнные инструменты в лендлере отчётливо заметны, но скорее в сопоставлениях с духовыми, чем в качестве самостоятельной единицы. Для подчёркивания особого статуса струнных инструментов в «лендлер-эпизодах» композитор применяет ряд приёмов. Например, для экспонирования первой темы в течение сорока девяти (!) тактов выбраны вторые, а не первые скрипки – необычное с психологической точки зрения изложение. Ещё одна деталь: вторым скрипкам предписано играть в грубоватой, нарочито простонародной манере, имитируя народную австрийскую скрипку. Обозначение *Wie Fiedeln* Малер уже использовал в Скерцо из Четвёртой симфонии, но по отношению к солирующему скрипачу.

Вальс, который Т. Адорно характеризует, как «дикий вульгаризм» [5, р. 162], а В. Мишник, как «противоречащий своим корням» [12, р. 120], представляет совершенно иной мир. Лендлер – это рациональное начало, вальс – эмоциональное. В основе лендлера – повторы-притопывания, в основе вальса – непрекращающееся движение. Лендлер – это предсказуемость и логика, вальс – это стихия и неконтролируемость. В отличие от лендлера, вальс – это не реальный танец, воплощённый чуть ли не физически осязаемыми персонажами на сцене, а эмоциональное состояние – экстатическое возбуждение. У Малера лендлер «танцуют», а вальс «чувствуют»: он отражает обобщённое,

а не индивидуальное виденье. Именно поэтому мысль Ф. Дрогон о воплощении лендлером мужского, а вальсом – женского начала [7, р. 399], при всей привлекательности идеи, не кажется до конца справедливой. Очевидно, индивидуальность и характерность стоит противопоставить общности и типичности. Вышесказанное объясняет совершенно иную оркестровку вальсовых эпизодов: доминирует групповое звучание струнных инструментов и *tutti*. Ансамбли духовых появляются лишь в чётко детерминированных местах и с определёнными целями. В начале первого эпизода вальса (такты 104–112) они по-концертному эффектно подчёркивают контраст групп инструментов – первая волна представлена сопоставлением струнных и деревянных инструментов. В конце каждого вальсового эпизода ансамбль духовых выполняет драматургически важную роль, разрывая единую струнную группу на фрагменты и способствуя тем самым их угасанию перед «лендлер-эпизодом». Следует отметить, что в этих случаях ансамбли-в-оркестре выступают в роли предвестников: в коде именно разрозненные, подчас совершенно неожиданные в тембровом и регистровом отношении ансамбли, знаменуют прибытие в конечный пункт – «Пустота».

Необходимо подчеркнуть, что помимо целого набора средств для разделения лендлера и вальса, Малер применяет ряд приёмов для их объединения в одно целое. Во-первых, за счёт интонации – ясно различимой опоре на движении III–II–I ступени, которую И. Барсова называет «организующей цикл интонационной фабрикой» [1, с. 331]. Во-вторых, благодаря ансамблям-в-оркестре. Используемые преимущественно в «лендлер-эпизодах», они семантически связаны именно с ним. Проникая в вальс, они не только ему оппонируют, пытаясь, порой успешно,



переломить ход развития, но и косвенно способствуют смысловому объединению контрастных разделов, утверждая каждым своим появлением неисчерпаемые возможности образных трансформаций. В-третьих, это валторна. Её тембр способствует объединению целого и используется практически непрерывно – от 5-го такта до 619-го (из 621). Но она не похожа на валторну из симфонической поэмы Р. Штрауса «Тиль Уленшпигель», символизирующую неустрашимого героя и воплощающую его смелость широкими скачками в мелодии, охватывающей более трёх октав. У Малера валторна – это почти исключительно солист в составе группы. Она подчёркнуто тяжеловесна (за счёт трелей как имитации йодля) и порой неестественна (из-за крайних звуков диапазона с вполне ожидаемыми искажениями и использования закрытых звуков). Но валторны настойчивы до назойливости, играя в небольшом диапазоне и бесконечно повторяя тождественные или похожие попевки. Указанные приёмы естественны прежде всего для «лендлер-эпизодов». Например, в тактах 13–15 троекратно повторенная трель на «соль» превосходно слышна с первого раза, несмотря на подчёркнутую грубость струнных инструментов, а она звучит вновь и вновь. Но и в вальсовых эпизодах, где значимость валторн существенно потеснена струнной группой, они остаются активными и не теряют своих свойств. Например, в составе ансамбля первой волны первого вальсового эпизода валторны приносят оттенок гротеска в воспоминание о лендлере (такты 167–178) благодаря нечёткому – *quasi glissando* – исполнению шестнадцатых. Ещё более значительной является драматургическая функция валторн: это они останавливают вальсовое безумие (такты 209–214), почти мгновенно погасив немислимую эне-

ргию вальса. Примечательна также удивительная способность этого инструмента к модификации: всего через два такта после предельно низких, жёстких, sforцандируемых нот, две валторны мягко и элегантно солируют в медленном лендлере (от такта 217). Ни один инструмент не демонстрирует такой лёгкости и естественности в процессе смены функции и характера исполнения. Такая трактовка инструмента, требующая виртуозной техники и мгновенных эмоциональных переключений, типична для солирующей, но не для оркестровой валторны.

Удивительным, как впрочем, и всё в этом необычном Скерцо, становится результат конфликта между лендлером и вальсом (от такта 576). Кажется, что первый одерживает верх. Его тематизм, тональность и образная сфера подытоживают все столкновения беспечной россыпью внутренних оркестровых солистов. Представлены все группы оркестра, воспроизведены практически все значимые тематические элементы обеих сфер: внутри затухающего лендлера звучит потерявший былую мощь хроматический ход у валторны. Он экспонирован дважды (начиная с такта 582) и продолжает инфицировать диатонически чистый лендлер, «впрыскивая» в него, как токсин, хроматизмы из чужого мира. Необычные в качестве солистов контрафагот и флейта-пикколо пытаются объять беззаботным До мажором оба контрастных начала пятиоктавным размахом. Но подчёркнуто красочная оркестровка не способна загасить грусть – это пиррова победа. Россыпь длительностей и причудливые тембры *solì* – всё, что осталось от когда-то богато оркестрованного лендлера, декорированного *sforzando*, гармоничными микстами тембров и многочисленными тембровыми эффектами. Вместо горделивой мелодии у скрипок – обрывки еле узнаваемых ин-



тонаций. На смену сбалансированным монотембровым ансамблям в пределах октавы пришли максимально контрастные соединения, между которыми – многооктавная пропасть. От былой игривости остались лишь отражения в звучащей пустоте: «Так смотрят на жизнь, когда сжигают свои корабли», – пишет И. Барсова [1, с. 345].

Таким образом, концертность в симфонии проявляется на разных уровнях и в нескольких качествах. Во-первых, на уровне одного инструмента – валторны. Будет безусловным преувеличением предполагать, что в Скерцо, как в нескольких упомянутых выше примерах, имеет место отклонение в жанр концерта для валторны с оркестром. Нет, валторна является лишь «одной-из-равных». Но её вездесущность и узнаваемость, многофункциональность и, как следствие, способность к любым модификациям обусловили выделение этого инструмента среди всех. Валторна многолика, как ни один другой инструмент, её роль невозможно предугадать, а значит, нельзя и предупредить. У неё столько обликов, что понять, какое из них настоящее – невозможно. Это беспрерывное соревнование с самим собой в тщетной попытке достигнуть истинного конечного пункта жизненного пути.

Во-вторых, на уровне нескольких инструментов – переключки между солистами, например, кларнетами и фаготами (такты 574–575). Или между солистом и ансамблем-в-оркестре: двойное *solo* фаготов (такты 368–370) и квинтет деревянных духовых инструментов. Важным становится контраст тембров: он интенсифицирует развёртывание музыкального материала благодаря разрыванию одной линии между разными инструментами для последовательного изложения. Этим подчёркивается соревновательное начало и характерность каждого из действующих лиц.

В-третьих, на уровне групп инструментов – ансамблей-в-оркестре. Созданные на основе внутренних оркестровых солистов, они воплощают концертность посредством усиления диалогичности как внутри инструментальных объединений, так и с солистами или оркестровыми группами «внешнего» мира. Яркие регистровые и тембровые сопоставления в конце части, динамические контрасты, например, в самом начале, фактурные разрежения и сгущения (в начале медленного лендлера) придают изложению Скерцо особую рельефность, утверждают концертность как основной принцип экспонирования музыкального материала в симфонии.

И наконец, в-четвёртых, на уровне жанров: конфликт двух танцевальных сфер, за которыми на самом деле – столкновение диаметрально противоположных миров. Как отмечает В. Мишник, во многих малеровских скерцо «танцы по-бунтарски отказываются соответствовать предписанным им традиционным ярлыкам» [12, р. 119]. Симфонически переосмысливая каждое из танцевальных начал и трансформируя их качества в процессе развития, Малер достигает предельной степени противопоставления. Концертность, трактуемая не как «сотрудничество и согласие» (от итальянского *concertare*), а как «борьба и соперничество» (от латинского *concertare*), становится важнейшим драматургическим приёмом в Скерцо. Таким образом, симфонизм как метод, глубоко и полно раскрывающий каждую из двух сфер в процессе развития, и концертность как воплощение борьбы двух противоположных начал, объединяются. И тогда конфликт двух миров достигает такой силы, что предотвратить их взаимоуничтожение становится невозможным: некогда Всё превратилось теперь в Ничто, рассредоточившись во времени, пространстве и тембрах.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор статьи терминологически различает следующие виды соло в оркестре: внутреннее оркестровое соло – солирование инструмента, который входит в состав оркестра (например, в жанре симфонии); внешнее оркестровое соло – солирование инструмента вне оркестра (например, в жанре концерта). Внутреннее оркестровое соло без сопровождения названо абсолютным; соло с сопровождением – солирующий тембр; соло двух (трёх, четырёх) инструментов без

сопровождения – двойное (тройное, четверное) соло.

<sup>2</sup> «Ансамблем-в-оркестре» названо объединение нескольких солистов из состава оркестра (от двух до девяти, в соответствии с наличием имён собственных для таких коллективов).

<sup>3</sup> Соллертинский И. И. Симфонии Малера // Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды / вступ. ст. Д. Шостаковича; ред.-сост. М. Друскин. Л., 1956. С. 299.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 494 с.
2. Благодатов Г. Г. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. 311 с.
3. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития. М.: Советский композитор, 1988. 271 с.
4. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт. М.: Музгиз, 1956. 231 с.
5. Adorno T. Mahler: A Musical Physiognomy. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1992. 178 p.
6. Barham J. 'Made in Germany': Mahler, Identity and Musicological Imperialism // Alfred Mathis-Rozensweig. Gustav Mahler: New Insights into his Life, Times and Work. Perspectives on Gustav Mahler / Translation, annotation and commentary by Jeremy Braham. London & New York: Routledge, 2016, pp. 9–24.
7. Draughon F. Dance of Decadence: Class, Gender, and Modernity in the Scherzo of Mahler's Ninth Symphony // The Journal of Musicology. 2003. Vol. 20, No. 3, pp. 388–413.
8. Davison P. Mahler towards the Millenium // Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de la Grange on His Seventieth Birthday / Ed. by Günter Weiß. Bern: Peter Lang, 1997, pp. 17–26.
9. Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Paris: Minerve, 2017. 479 p.
10. Hurwitz D. The Mahler Symphonies: An Owner's Manual. Pompton Plains, New Jersey; Cambridge: Amadeus Press, 2004. 195 p.
11. Louvier A., Castanet P. A. L'orchestre. Paris: Combre, 1997. 128 p.
12. Micznik V. Mahler and "The Power of Genre" // The Journal of Musicology. 1994. Vol. 12, No. 2, pp. 117–151.
13. Péteri L. Whose Farewell? Ligeti's Horn Trio and Mahler's Ninth Symphony // Musical Analysis: Historia – Theoria – Praxis / Granat-Janki A. et al. (eds.). Wrocław: The Karol Lipinski Academy of Music, 2019, pp. 345–355.
14. Summerfield M. The Earliness of Mahler's Late Romanticism: The Poetics of the 'Deceptive Perfect Cadence' in the Ninth Symphony and Das Lied von der Erde // Rethinking Mahler / Ed. by Barham Jeremy. New York: Oxford University Press, 2017, pp. 51–72.
15. Zychowicz J. Gustav Mahler's Adagio Movements and His Evolving Symphonic Structures Symphonism in Nineteenth-Century Europe / Ed. by J. García, and R. Sanchez. V. XXXV. Turnhout: Brepols, 2019, pp. 67–87.



Об авторе:

**Ракочи Вадим Александрович**, кандидат искусствоведения, преподаватель отдела Теории музыки, Киевская муниципальная академия музыки имени Р. М. Глиэра (01032, г. Киев, Украина), **ORCID: 0000-0003-4025-2213**, vadim.rakochi@gmail.com

## REFERENCES

1. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 494 p.
2. Blagodatov G. G. *Istoriya simfonicheskogo orkestra* [The History of the Symphony Orchestra]. Leningrad: Muzyka, 1969. 311 p.
3. Tarakanov M. E. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke (60–70-e gody). Puti razvitiya* [The Symphony and the Instrumental Concerto in Russian Soviet Music (the 1960s and 1970s). Paths of Development]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 271 p.
4. Khokhlov Yu. N. *Sovetskiy skripichnyy kontsert* [The Soviet Violin Concerto]. Moscow: Muzgiz, 1956. 231 p.
5. Adorno T. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Chicago, Il.: University of Chicago Press, 1992. 178 p.
6. Barham J. 'Made in Germany': Mahler, Identity and Musicological Imperialism. *Alfred Mathis-Rozensweig. Gustav Mahler: New Insights into his Life, Times and Work. Perspectives on Gustav Mahler*. Translation, annotation and commentary by Jeremy Braham. London & New York: Routledge, 2016, pp. 9–24.
7. Draughon F. Dance of Decadence: Class, Gender, and Modernity in the Scherzo of Mahler's Ninth Symphony. *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20, No. 3, pp. 388–413.
8. Davison P. *Mahler towards the Millenium. Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de la Grange on His Seventieth Birthday*. Ed. by Günter Weiß. Bern: Peter Lang, 1997, pp. 17–26.
9. Goubault C. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve, 2017. 479 p.
10. Hurwitz D. *The Mahler Symphonies: An Owner's Manual*. Pompton Plains, New Jersey; Cambridge: Amadeus Press, 2004. 195 p.
11. Louvier A., Castanet P. A. *L'orchestre*. Paris: Combre, 1997. 128 p.
12. Micznik V. Mahler and "The Power of Genre". *The Journal of Musicology*. 1994. Vol. 12, No. 2, pp. 117–151.
13. Péteri L. Whose Farewell? Ligeti's Horn Trio and Mahler's Ninth Symphony. *Musical Analysis: Historia – Theoria – Praxis*. Granat-Janki A. et al. (eds.). Wroclaw: The Karol Lipinski Academy of Music, 2019, pp. 345–355.
14. Summerfield M. The Earliness of Mahler's Late Romanticism: The Poetics of the 'Deceptive Perfect Cadence' in Ninth Symphony and Das Lied von der Erde. *Rethinking Mahler*. Ed. by Barham Jeremy. New York: Oxford University Press, 2017, pp. 51–72.
15. Zychowicz J. Gustav Mahler's Adagio Movements and His Evolving Symphonic Structures. *Symphonism. Nineteenth-Century Europe*. Ed. by J. García and R. Sanchez. Vol. XXXV. Turnhout: Brepols, 2019, pp. 67–87.

About the author:

**Vadim Rakochi**, Ph.D. (Arts), Lecturer at the Music Theory Department, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (01032, Kiev, Ukraine), **ORCID: 0000-0003-4025-2213**, vadim.rakochi@gmail.com



**А. С. РЫЖИНСКИЙ**

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

*ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru*

## **Хоровое письмо Карлхайнца Штокхаузена в гепталогии «Licht»**

Статья посвящена феномену хорового письма Карлхайнца Штокхаузена в его масштабном оперном проекте «Licht». Религиозно-философский базис сочинения, инициирующий превращение оперного театра в *quasi*-храмовое пространство, приводит к усилению драматургической роли хоровой музыки, что проявляется в усилении присутствия хора в оперном проекте (масштабные хоровые сцены встречаются во всех операх гепталогии) и в расширении его функций. Разнообразие видов изложения музыкального материала позволяет, тем не менее, выявить в качестве общей тенденции стремление к хоровой стереофонии, как в ситуации многоканального воспроизведения ранее записанного хорового материала («Unsichtbare Chöre»), так и в живом исполнении (практически все хоровые сцены гепталогии). Отдельное внимание уделено анализу вербальной основы хоровых сцен. Вместе с использованием собственных текстов Штокхаузен обращается к духовной литературе христианства, иудаизма, индуизма, ислама. Объединение полиязычных разностилевых текстов в заключительной сцене «Hoch-Zeiten» символизирует духовное родство всего человечества. Важным техническим ресурсом становится использование элементов фонемной композиции, оказывающей непосредственное влияние на хоровую тембрику. Тембровая сторона сочинения привлекает внимание соединением элементов вокальной техники, уже использованных Штокхаузенем в предшествующих сочинениях (4 модификации вокального тремоло, глоссандо, речевое интонирование, Sprechgesang, пение на вдохе, щелчки языком и др.) с приёмами, типичными именно для партитуры «Licht». Среди последних – «цветной шум» («fabriges Rauschen»), йодль, «звук поцелуя» («Kußgeräusche»). Органичность подобного комплекса гарантируется единством концепции гепталогии Штокхаузена, оказывающей влияние не только на технику композиции, но и на сценографию и драматургическое решение оперного цикла.

**Ключевые слова:** Карлхайнц Штокхаузен, гепталогия «Свет», современная хоровая музыка, фактура, стереофония, хоровая тембрика, музыка и слово, фонемная композиция.

*Для цитирования / For citation:* Рыжинский А. С. Хоровое письмо Карлхайнца Штокхаузена в гепталогии «Licht» // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 84–97. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.084-097.

**ALEXANDER S. RYZHINSKY**

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru*

## **Karlheinz Stockhausen's Choral Writing in his Heptalogy *Licht***

The article is devoted to the phenomenon of Karlheinz Stockhausen's choral writing in his large-scale opera project *Licht*. The musical composition's religious-philosophical basis, which initiates the transformation of the opera theater into a quasi-temple space, leads to the reinforcement of the



dramaturgical role of choral music, which manifests itself in the intensification of the presence of the chorus in the opera project (massive choral scenes appear in all the heptalogy's operas) and in the expansion of its function. The diversity of the types of exposition of the musical material, nonetheless, makes it possible to disclose as a general tendency the aspiration towards choral stereophony, both in the situation of a multichannel reproduction of previously recorded choral material (*Unsichtbare Chöre*) and in live performance (practically all the choral scenes in the heptalogy). Special attention is given to analysis of the verbal basis of the choral scenes. Along with incorporating his own texts, Stockhausen turns to the sacred literature of Christianity, Judaism, Hinduism and Islam. Combination of poly-lingual texts in different styles in the conclusive scene of the *Hoch-Zeiten* symbolizes the spiritual relatedness of all of humanity. An important technical resource is the use of elements of phonemic composition, exerting direct influence on the choral timbres. The composition's timbral side attracts attention to it by its connection together of elements of vocal technique already used by Stockhausen in his preceding compositions (4 modifications of vocal tremolo, glissando, phonic intonating, Sprechgesang, singing while inhaling, tongue clicks, etc.) with special techniques typical particularly for the score of *Licht*. The latter include "color noise" ("fabriges Rauschen"), yodeling and a "kissing sound" ("Kußgeräusche"). The organic quality of such a complex is guaranteed by the unity of the conception of Stockhausen's heptalogy, which the exerted influence not only on the opera cycle's compositional technique, but also on its scenography and dramaturgical solutions.

**Keywords:** Karlheinz Stockhausen, heptalogy *Licht*, contemporary choral music, texture, stereophony, choral timbre, music and the word, phonemic composition.

Оперная гепталогия «Licht. Die Sieben Tage der Woche» («Свет. Семь дней недели») Карлхайнца Штокхаузена относится, безусловно, к числу самых известных сочинений XX века. Однако, как ни парадоксально, эта известность обусловлена скорее количеством упоминаний сочинения в музыковедческой литературе в связи с различного рода «рекордами» (период создания – 25 лет, общая продолжительность сочинения – около 29 часов, эксцентричные акции, подобные «Вертолётному струнному квартету» из оперы «Mittwoch»), нежели знанием самих сочинений цикла. Оперы гепталогии – редкий гость оперных театров и концертных залов, что объясняется не только затратами на исполнение этих масштабных музыкальных спектаклей, изобилующих техническими нововведениями, но и проблемами восприятия мистической концепции цикла, ставящей под

сомнение жанровое определение входящих в состав гепталогии сочинений.

Действительно, оперы Штокхаузена отличает статичность драматургии, отсутствие привычного действенного сюжета. Это можно объяснить принципиально иными задачами, которые решал композитор, воплощая глобальный космический эпос о тайнах истории Вселенной, являющейся результатом взаимоотношений трёх главных действующих лиц: Михаэля – носителя Божественного начала, Созидателя, Люцифера – воплощения инфернальных сил, Разрушителя, и Евы – истока человечества, Матери. Несмотря на то, что имена ключевых персонажей взяты из Библии, их трактовка определяется содержанием «Книги Урантии»: с одной стороны, Михаэль (архангел Михаил), создатель нашего мира, происходит от союза Люцифера и Евы, с другой – является главным антагонистом Люцифера и возлюбленным Лунной Евы

(одного из воплощений женского начала)<sup>1</sup>. Таким образом, три космические силы находятся в постоянном взаимодействии. Это взаимодействие символизирует лежащая в основе гепталогии суперформула, представляющая собой наложение формул<sup>2</sup> Михаэля, Евы и Люцифера<sup>3</sup>. Эти формулы отличаются не только количеством звуков (13 – формула Михаэля, 12 – формула Евы, 11 – формула Люцифера) и различием тембрового решения, но и дифференциацией ритмического и артикуляционного профилей. В отношении последнего укажем на то, что формулы содержат и шумовые элементы: «щёлканье» (такт 3 формулы Михаэля), «предэхо» («Vorecho», такт 14 формулы Михаэля), «звук поцелуя» («Kußgeräusche», такт 5 формулы Евы), «ветер» («Wind», такт 12 формулы Люцифера).

Новая концепция музыкально-театральных сочинений приводит к их жанровому переосмыслению: оперы гепталогии представляют собой нечто среднее между грандиозными мистериями и своеобразными ритуальными действиями<sup>4</sup>, развивающими идеи новой «духовной музыки», о которой композитор писал в связи с произведением 1971 года «Sternklang»<sup>5</sup>.

Религиозно-философский базис сочинения, инициирующий превращение оперного театра в *quasi*-храмовое пространство, приводит и к усилению драматургической роли хоровой музыки. В общей сложности композитором создано четырнадцать хоровых «блоков» различного объёма – от 8 минут («Chor-Spirale» из оперы «Freitag») до 60 минут («Luzifer's Abschied» из оперы «Samstag»), в которых хор выполняет различные функции:

а) действующего лица (парламентарии в «Welt-Parlament» из оперы «Mittwoch», силы Светы и силы Тьмы в «Dienstag-Gruss» из оперы «Dienstag»);

б) мистического фона («Unsichtbare Chöre» из оперы «Donnerstag»);

в) основного элемента *quasi*-религиозного ритуала («Mädchenprozession» из оперы «Montag», «Engel-Prozessionen» из оперы «Sonntag»).

Дифференциация драматургических функций хора обуславливает разнообразие исполнительских составов. Наряду со смешанным, используется однородный хор (хор девушек в «Mädchenprozession» из оперы «Montag»; мужской хор в «Luzifer's Abschied» оперы «Samstag»; детский хор в «Kinder-Chor»; «Kinder-Tutti» и «Kinder-Krieg» оперы «Freitag»; хор мальчиков в «Kinderspiel» из оперы «Montag»), а также уникальные по тембровому решению хоровые составы (смешанный хор с участием партии контртеноров в «Dienstag-Abschied» из оперы «Dienstag»). При этом, вне зависимости от выбора состава, композитор предъявляет повышенные требования к объёму диапазонов певческих голосов (даже у детского хора), вокальной технике, особенностям интонирования.

Как и в предшествующих гепталогии хоровых и вокально-ансамблевых сочинениях («Momente», «Stimmung»), здесь композитор сочетает работу с вербальным материалом и приёмы фонемной композиции – «несемантической вокальной музыки», которую Ю. Хумьека-Якубовская (J. Humięcka-Jakubowska) характеризует как музыку, «в которой вокальные партии должны быть основаны не на некоем данном тексте, не всегда связанным с одним из существующих языков, но скорее на развитии форм систематически “атомизированного” фонетического материала» [8, p. 82].

Фонемные и вербально-музыкальные секции чередуются или накладываются друг на друга: в «Unsichtbare Chöre» это воссоздает особую таинственную атмосферу; в «Welt-Parlament», как указывает Н. Санникова, «символизирует общение на неведомых нам, людям, но понятных парламентариям космических языках»



[6, с. 158]. В большинстве же хоровых сцен можно говорить о взаимодействии вербально-музыкальной и фонемной композиций, когда при интонировании текста с помощью дополнительных атак длительно выдерживаемых гласных фонем, продолжительного интонирования велярных, эксплозивных, фрикативных согласных композитор добивается многообразного по тембровому содержанию хорового звучания. В этом случае, говоря словами Луиджи Ноно, «фонетический материал... активно сотрудничает с музыкальной композицией на службе своей семантики» [2, с. 46].

Вербальной основой подавляющего большинства хоровых сцен «Licht» являются собственные тексты Штокхаузена, артикулирующие содержание созданного им в опоре на библейские тексты и эзотерическую «Книгу Урантии»<sup>6</sup> оригинального авторского космогонического мифа. Исключениями в этом ряду явились тексты ветхозаветных апокрифов в «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag»), «Гимн добродетелям» Франциска Ассизского в «Luzifers Abschied» («Samstag»), поэтические фрагменты, представляющие культуру Древней Индии, средневекового арабского Востока, современного Китая в «Hoch-Zeiten» («Sonntag»).

Заемствуемые литературные фрагменты звучат на языке оригинала или в переводе на немецкий язык. Так, в «Unsichtbare Chöre» (1979) тексты ветхозаветных апокрифов даны на иврите («Вознесение Моисея», «Апокалипсис Баруха», «Завет Левия») и на немецком языке («Апокалипсис Баруха»). Настоятельно требуя наличия в программах, раздаваемых зрителям, перевода всех текстов на немецкий и английский языки, Штокхаузен активно использовал в партитуре политекстовые наложения, а также приёмы фонемной композиции, в целом, не слишком заботясь о различности словесных рядов в общем звучании.

Тем более, композитор допускал, что большинство зрителей не знакомы с ивритом, который для него имел скорее символическое значение – как священный язык Ветхого Завета.

Если звучание иврита вполне согласовывалось с содержанием «Donnerstag», повествующем о Михаэле, в трактовке Штокхаузена, являющемся Богом-Творцом нашего Универсума, то идея избрать «Гимн добродетелям» святого Франциска Ассизского в качестве текстовой основы сочинения, тесно связанного с образом Люцифера, на первый взгляд кажется довольно странной. Однако знакомство с содержанием этого древнего гимна позволяет обнаружить в нём отражение авторского замысла «Luzifers Abschied» (1982) – последней сцены с участием Люцифера, в которой он, умирая, прощается со Вселенной. Франциск Ассизский воспекает великие добродетели – Мудрость, Простоту, Бедность, Смирение, Любовь, Покорность, «обращающие в бегство пороки и грехи, прогоняющие Сатану и все козни его». Его гимн подобен очистительной молитве, побуждающей мир освободиться от всей несправедливости, исходящей от Дьявола и подготовить человечество к главному дню – Воскресению, над которым Люцифер не властен (в соответствии с этим замыслом композитора, в опере «Sonntag» Люцифер не принимает участия).

В предисловии к партитуре «Hoch-Zeiten» (2001–2002) Штокхаузен пишет: «Тексты включают поэзию о любви, браке, ангелах, природных явлениях на разных языках или свободно придуманные слоги и слова» [10, S. VI]. Композитор объединяет в одной композиции вербальные ряды, представляющие различные культуры Древнего мира, Средневековья и современности. Это фрагменты поэмы Калидаса (VIII в. до н. э.) «Ритусамхара» («Времена года»), тексты из гимнов Северной Индии



«BILVAMANGALASTAVA», фрагменты созданного на рубеже XIV–XV вв. цикла Шейха Нефзауи «Сад благоуханный», выдержки из суфийской литературы, оды персидского поэта XIV века Хафиза Ширази, фрагменты древней литературы на суахили с острова Ламу (Кения) из сборника Э. Дамманна (E. Dammann), стихотворения современного китайского автора Сюэмэй Тойбнер-Лу (Xuemei Täubner-liu). Эти тексты объединяются с именами индийских богов и вербальными рядами Штокхаузена из первой сцены оперы – «Engel-Prozessionen». Всё это, как и сам замысел одновременного исполнения одного сочинения в двух версиях – оркестровой и духовой, символизирует мистический брак Михаэля и Евы<sup>7</sup>, инициирующий, по словам Т. Ульриха, «духовно-эротическое единение» [14, S. 450] культур.

Тексты пяти хоровых групп «Hochzeiten» озвучиваются на разных языках. Помимо хинди, суахили, китайского и арабского (в ряде эпизодов – персидского) языков Штокхаузен вводит также английский язык, повторяя опыт одновременного наложения разноязычных текстов в «Engel-Prozessionen». В кульминационных разделах сочинения используется немецкий язык. Для облегчения восприятия содержания текста здесь применяются либо голоса солистов (ц. 37; ц. 68), либо гармоническая фактура (ц. 30; ц. 98), объединяющая все хоровые группы. Данное наблюдение приводит к определённому выводу: в большинстве разделов партитуры донесение содержания вербальных рядов до публики не входит в задачи композитора, введившего полиязычие с целью демонстрации единства различных культур. Этой цели служит и языковой обмен между хоровыми группами, визуализируемый через привлечение танцоров-мимов: изначально сопровождая специфической хореографией исполнение каждой хоровой

группы, в момент обмена вербальными рядами они обмениваются подарками. Символическое значение этого акта Т. Ульрих поясняет следующим образом: «Вместе с языком культура отдаёт себя, своё сердце, что и символизируют те подарки, которыми обмениваются» [Ibid., S. 454].

Если в первых хоровых разделах «Licht» композитор прибегал к особым – священным языкам, ассоциируемым с известными мировыми религиями (иврит в «Unsichtbare Chöre», латынь в «Luzifers Abschied»), то в последних хоровых «блоках» число разноязычных текстов значительно расширяется, буквально отражая общемировое значение космогонического мифа «Licht», принадлежащего одновременно всем религиям, всем культурам. Здесь уместно вспомнить о том, что задача символической демонстрации духовного единства социума в мировом масштабе посредством мультязычия уже прежде решалась в хоровой музыке: словесную основу «Cogo» (1975–1976) Лючано Берри образуют фольклорные и авторские тексты, представляющие европейскую, азиатскую, латиноамериканскую, полинезийскую и африканскую культуры. Однако для демонстрации взаимообмена между культурами итальянский композитор воспроизводил эти тексты не на языке оригинала (за исключением фрагмента «Песни песней»), итальянских фольклорных текстов и фрагментов стихотворения Пабло Неруды, выполняющего функцию рефрена), а на наиболее известных европейской публике языках – английском, французском, испанском, немецком (см.: [5]).

Штокхаузен уже в «Engel-Prozessionen» (2000) организует сложную полифоническую композицию наложением вербальных рядов на семи языках, буквально представляющих все континенты Земного шара: немецкий язык (Европа), английский язык (Европа, Северная Америка, Австралия),



испанский язык (Европа, Латинская Америка), хинди, китайский, арабский языки (Азия), суахили (Африка). Вместе с уже вышеуказанным символическим значением мультязычия, важно отметить и технический аспект привлечения этого ресурса: дифференцированное фонетическое звучание разноязычных рядов вместе с различием текстурной, регистровой, темповой, тембровой организации помогает достичь эффекта стереофонии, к которой композитор стремился не только в электронных («Oktophonie», 1990–1991) и инструментальных («Helikopter-Streichquartett», 1993), но и в хоровых разделах гепталогии.

Уже в первой хоровой композиции, вошедшей в оперный цикл, – «Unsichtbare Chöre» – привлекает внимание её стереофоническое решение: хоровые секции во время исполнения оперы «Donnerstag» исполняются в виде аудиозаписи, накладываемой на звучащую в момент действия музыку. Акцентируя внимание на этой особенности композиции, Штокхаузен расписывает партитуру не по партиям, а по 14 каналам хоровых партий: I–III каналы (сопрано), IV–VI каналы (альты), VII–X каналы (тенора / кларнеты), XI–XIV каналы (басы). Ещё один канал предназначается для дирижёра, отвечающего за баланс общего звучания. Шестнадцатиканальная запись (один канал остаётся свободным) в ходе звуковой обработки преобразуется в аудиозапись для восьмиканального воспроизведения.

В предисловии к партитуре Штокхаузен не только указывает размещение аудио-репродукторов в пространстве концертного зала, но и скрупулёзно описывает желаемый план репетиций с каждой хоровой группой и особенности их звукозаписи. Технология наложения ранее записанного материала на воспроизводимую в реальном времени партитуру уже использовалась Штокхаузенем в «Микрофонии II», однако именно в «Donnerstag» компо-

зитор предусмотрел включение специально написанного для произведения материала. Использование высококачественной восьмиканальной хоровой записи вместо реального хорового пения могло быть обусловлено двумя основными причинами: а) желанием получить особый стереоэффект, связанный со сбалансированным восьмиканальным воспроизведением; б) стремлением добиться фантастической слаженности хоровых партий. Заметим здесь, что у Штокхаузена было особое отношение к процессу звукозаписи своих сочинений: работа над сведением записанного материала отнимала у него подчас столько же времени, сколько и само создание партитуры. Желание добиться идеального качества звукозаписи, полностью соответствующей авторской партитуре, для него было эквивалентно стремлению предельно детализировать в нотной записи динамическое, темповое и артикуляционное решение своих сочинений. Симптоматично в этой связи описание Штокхаузенем своей работы над «Engel-Prozessionen» из оперы «Sonntag»: «Даже после шести недель репетиций “Engel-Prozessionen” с хором в Хилверсюме и двух недель записи каждой из семи групп по отдельности я всё равно потом ещё больше месяца по восемь часов в день сводил записи в студии, регулировал баланс, синхронизацию и высоты нот. А хор пел очень хорошо. Идеальное качество и точное соответствие партитуре возможны только благодаря новому искусству звукового сведения <...> Запись должна оставаться в веках как максимально точная реализация этой партитуры. Иного пути в будущее нет» (цит. по: [3, с. 26]). Изолированная звукозапись отдельных хоровых групп в «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag») и в «Engel-Prozessionen» («Sonntag») позволила композитору в процессе сведения общей аудиозаписи в максимальной степени добиться необходимо-

го баланса между партиями, исполнения предписанных темповых соотношений, практически не достижимых при “живом” исполнении (пример № 1).

В созданных после «Unsichtbare Chöre» хоровых сценах гепталогии Штокхаузен стремится к воплощению стереофонии уже в ситуации живого исполнения. В «Luzifers Abschied» используется пластовая организация ткани, составляющие которой различаются

по тембровому оформлению. Например, в двенадцатой строфе композитор объединяет звучание поющих и речевых голосов, продолжая идущие ещё от Шёнберга («Moses und Aron») традиции объединения *Gesangchor* и *Sprechchor*. В начальных строфах Штокхаузен использует *quasi*-диафонию, образуемую псалмодией баритонов на фоне выдержанного тона низкого баса. Предписанная интонационная и ритмическая независимость исполнителей друг от друга создаёт яркий сонорный эффект, усиливаемый акустикой католического храма<sup>8</sup>. Обращает на себя внимание и разная скорость произнесения текста с длительными остановками на согласных звуках, создающая эффект передачи тождественных фонем от одного певца к другому.

В «Mädchenprozession» (1987) из оперы «Montag» женский хор делится на три части в соответствии с расположением на сцене (левый, правый и центральный хоры). Вместе с ритмическим (противопоставление дуольной и триольной пульсации), тембровым (противопоставление традиционного интонирования и различных звуковых эффектов – глissандо, длительного звучания отдельных фонем, щелканья языком, паль-

цами, звуков поцелуев) контрастом между группами, важным ресурсом хоровой стереофонии становится практически не используемая в иных сочинениях Штокхаузе-

Пример № 1 «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag»). Секция 22

на имитационная полифония: аналогичные интонационные линии канонически отражаются в разных частях сцены (см. такты 118–121). Последний пример демонстрирует случай, когда составляющие общую ткань субфактуры представлены не только монофункциональными, но и полифункциональными образованиями. Помимо имитационно-полифонической фактуры для организации фактурного блока может применяться гомофонно-гармоническое изложение (такты 25 – 33).

В большинстве хоровых сцен гепталогии дифференциация субфактурных блоков внутри пластовой организации происходит посредством динамики. Особенно ярко это можно увидеть во вступительной хоровой сцене оперы «Dienstag» – «Dienstag-Gruss» (1987–1988). В соответствии с содержанием этой оперы, повествующей о противостоянии Михаэля (архангела Михаила) и Сатаны (Люцифера), вступительный смешанный хор предстаёт в виде двух самостоятельных составов – сопрано и теноров (силы Света), альтов и басов (силы Тьмы). Отчётливое восприятие текста каждого хора обеспечивается противопоставлением независимых гармонических вертикалей высокого (хор сил Света) и низкого (хор сил



Тьмы) певческих регистров с предписанным в партитуре длительным произнесением сонорных согласных и утрированным акцентированием эксплозивных фонем. Красочный эффект производят буквально отражающие «музыкальную борьбу» Сил Света и Сил Тьмы комплементарные *crescendo* и *diminuendo* двух хоров, позволяющие публике попеременно отчётливо воспринимать звучание то одного, то другого хора. Слоги и отдельные фонемы, составляющие текст каждого из хоров, многократно повторяются певцами хора, создавая динамический эффект неравномерного биения тонов каждого из длительно выдерживаемых аккордов.

В «Hoch-Zeiten» композитор прямо указывает на приоритет определённых интонационных фигур и *glissandi*, намеренно выделяемых из общей звучности: «Каждая из пяти вокальных групп разделена на две части, которые имеют один общий темп и отклонения от тона в соответствии с графикой. Для каждой части указанные фигуры *glissandi* более важны, чем выдержанные ноты. Поэтому эти *glissandi* следует петь очень чётко, чуть громче, без ощущения случайности, не уподобляя их орнаментике. Они должны быть точно оформлены (особенно это касается исполнения согласных). Певцам всегда следует следить за другой частью группы, петь чуть мягче, когда у остальных подобные фигуры и *glissandi*» [10, S. VIII]. В некоторых случаях Штокхаузен дублирует динамические ремарки иными графическими обозначениями, например, стрелкой, указывающей на передачу функции рельефа в иной субфактурный блок (см. такты 30–32 «Mädchenprozession»), а также ритмически – рельефный пласт в большинстве случаев отличается от фоновых ритмическим оформлением.

Вместе со спецификой фактурной организации стереофония хоровых сцен

гепталогии воплощается буквально – посредством перемещения исполнителей как в пространстве сцены, так и за её пределами. В своих статьях, интервью Штокхаузен подчёркивал принципиальное несоответствие академических концертных залов, предполагающих только монофоническое восприятие музыки, и современных стереофонических музыкальных проектов: «Я убеждён, что у концепции концертного зала, снабжённого стереотипной односторонней сценой, нет больше смысла и что трёхкоординатная пространственная музыка – необходимость» [12, p. 119]. В операх гепталогии хор размещается не только на сцене, но и в зрительном зале («Dienstag – Gruß» из оперы «Dienstag»), активно перемещается в концертном пространстве и даже за его пределами. Так, в опере «Samstag» мужской хор выходит за пределы концертного зала в расположенный рядом костёл, увлекая за собой и зрителей<sup>9</sup>.

Кульминацией развития хоровой стереофонии Штокхаузена становится «Hoch-Zeiten» (заключительная сцена оперы «Sonntag»). Одновременное звучание пяти хоровых групп дифференцировано здесь не только по регистровым и тембровым характеристикам, но и по темпу развёртывания. Если в «Unsichtbare Chöre» сочетание разнотемповых субфактур осуществлялось исключительно путём наложения аудиозаписей записанных изолированно друг от друга хоровых групп, то в «Hoch-Zeiten» перед исполнителями стояла задача воплотить поливременное развёртывание хоровой ткани в живом исполнении. Для её решения Штокхаузен предусмотрел пятиканальную аудиозапись сигналов метронома, отдельные дорожки которой воспроизводились через специальный наушник для каждого ассистента дирижёра, ответственного за управление определённой хоровой группой<sup>10</sup>.

Аккордовая фактура в хоровых сценах «Licht» используется редко и, как правило, для выделения важных по смыслу слов. Она замыкает «Mädchenprozession» из оперы «Montag», «Engel-Prozessionen» и «Hoch-Zeiten» из оперы «Sonntag», «Kinder-Chor» и «Kinder-Tutti» из оперы «Freitag». В большинстве случаев её организует тоново-определённый материал, но в некоторых случаях, подобных краткому двутакту из «Mädchenprozession» (такты 23–24), Штокхаузен применяет исключительно шумовые звучности (пример № 2). Уникальный случай гармонического изложения демонстрирует партитура «Luzifers Abschied» («Samstag»): здесь композитор применяет ритмизованную псалмодию одновременно с исполнением йодля (пример № 3)<sup>11</sup> В партитуре этот приём обычно записан в виде форшлагов неопределённой высоты.

Вместе с йодлем в хоровых партитурах гепталогии получают распространение и иные технические нововведения, значительно дополняющие сферу традиционной вокальной артикуляции. Первый из них – это щёлканье языком, заложенное в формуле Михаэля (такт 3), разворачиваемое в «Unsichtbare Chöre» в целую шумовую секцию (секция 8). При том, что щёлканье языком как исполнительский приём эпизодически встречается в «Carré» и «Momente», ещё ни разу до «Unsichtbare Chöre» композитор не использовал его в качестве основного приёма

отдельного музыкального эпизода (момента). Композитор предусматривает изменение относительной высоты шумового тона посредством различного напряжения лицевых мышц. Вместе с тем, в «Engel-Prozessionen» предусмотрена ситуация одновременного исполнения тона определённой высоты и языковых щелчков.

Второе нововведение – это так называемый «цветной шум» («fabriges Rauschen»), представляющий собой еле слышный свист, образуемый в процессе выдоха сквозь узкую щель между кончиком языка и верхними зубами. В соответствии с описаниями Штокхаузена, этот звук образуется без участия голоса при воспроизведении фрикативных согласных [s], [ts], [f]. Реально воспроизводимая звучность должна быть по высоте на три октавы выше предписанной в нотах (пример № 4).

Пример № 2

«Mädchenprozession» («Montag»). Стрфа VI

4 47,5 8  
Zungenschalzer IND. unregelm.  
1 Blüsternd rufen mit etwas Stimme  
2 den Er- fin- der der Frau. [j s j s]  
3  
23 Geräusch-Tonhöhen frei  
41 Kußgeräusche IND. unregelm.  
4 Blüsternd rufen mit etwas Stimme  
5 den Er- fin- der der Frau. K [j s j s]  
6 Kußgeräusche IND. unregelm.  
4 47,5 8  
7 alle rufen flüsternd mit etwas Stimme  
8 den Er- fin- der der Frau. [j s j s]  
9 den Er- fin- der der Frau. [j s j s]

Пример № 3

«Luzifers Abschied» («Samstag»). Стрфа VI

4 47,5 8  
Tutti Klapper auf der Stelle auf Schuhsohlen  
Schnitte tutti 1 Schuh über Boden schleifen (2 solo zur Wand)  
BI e cias- cu- na con-fon-de i vi- zi e i pec- ca- ti.



Пример № 4 «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag»). Секция 18

Среди разнообразных вокальных приёмов, встречаемых в партитурах Штокхаузена, назовём также смех («Unsichtbare Chöre»), свист («Mädchenprozession», «Welt-Parlament», «Engel-Prozessionen»), плач («Mädchenprozession») и даже рычание (Kinder-Chor, Kinder-Tutti). В хоровых сценах гепталогии получает распространение и характерное для «Momente» и «Atmen gibt das Leben» чередование пения на вдохе и пения на выдохе («Unsichtbare Chöre», «Mädchenprozession»). Как и в сочинениях 1960-х годов, Штокхаузен продолжает здесь эксперименты по использованию различных видов тремоло. Среди них: а) мануально-лабиальное тремоло, получаемое при интонировании ударами рукой по губам («Engel-Prozessionen», такт 143)<sup>12</sup>; б) диафрагмальное тремоло, создаваемое быстрыми сокращениями мышц живота во время непрерывной фонации («Welt-Parlament», такт 195); в) глоттальное тремоло, образуемое многократным смыканием голосовых связок при интонировании одного звука («Engel-Prozessionen», такты 271–273)<sup>13</sup>, г) палато-лингвальное тремоло, получаемое при длительном интонировании вибранты R в её переднеязычном или заднеязычном вариантах («Unsichtbare Chöre», секция 20)<sup>14</sup>.

Тембрика хоровых сцен «Licht» – пожалуй, наиболее поразительная область хоровой композиции Штокхаузена, аккумулирующая практически все достижения его предшествующих сочинений. Одним из наиболее активно эксплуати-

руемых приёмов являются *glissandi*, различные по протяжённости. В предисловии к хоровой версии «Hoch-Zeiten» Штокхаузен указывает четыре разновидности этого приёма: а) протяжённое

однонаправленное глissандо (восходящее и нисходящее) от одного тона к другому, как к определённомu, так и условному; б) графическое глissандо, направления которого соответствуют какому-либо рисунку (графику); в) краткое глissандо вниз с возвращением к исходному тону; г) краткое глissандо вверх с возвращением к исходному тону (пример № 5).

Пример № 5 Виды глissандо в «Hoch-Zeiten» (Sonntag)

а)	б)
в)	г)

Нередкой для сочинений Штокхаузена оказывается ситуация одновременного исполнения различных видов глissандо, а также сочетания оstinатной полиритмической пульсации в одном субфактурном блоке на фоне глissандо в другом («Unsichtbare Chöre», секция 13 В) или одновременного наложения стабильной континуальной, стабильной пульсирующей и мобильной континуальной (глissандирующей) звучностей («Welt-Parlament», такты 146–182).

Важное значение, которое приобретает хоровая музыка в главном сочинении Штокхаузена – гепталогии «Licht», во многом обусловлена той ролью, которую

отводил композитор голосу в своих композициях. Будучи непосредственно связанным с возможностями представления эмоционально окрашенного авторского слова, голос в рамках хорового многоголосья приобретал дополнительные возможности для создания сложного многоярусного фактурного пространства, не уступающего по разнообразию темброво-артикуляционной организации оркестровой музыке. Отсутствие различия в отношении к инструментальной и вокальной артикуляции в поздних сочинениях Штокхаузена подчёркивают многие исследователи творчества композитора. Приведём выдержку из статьи А. Драус (A. Draus): «Композитор [Штокхаузен. – А. Р.] использует сильно дифференцированный вокальный и инструментальный материал, часто превосходящий традиционный инструментальный европейской музыки. Сюда входят акустические тоны, которые далеки от традиционных способов создания звука, такие как эффекты, которые относятся к религиозной медитации и магическим практикам, происходящим из многих мест мира, ономастопоэтические звуки и различные виды шумов. Как говорит сам композитор (например, во время композиторских семинаров на курсах в 2005 и 2006 годах), именно эти диалекты влияют на особенности языкового общения различных культурных групп. Интегрировав их в “Licht”, Штокхаузен сочетает звуки определё-

нной и неопределённой высоты, вибрации, глассандо, крик, йоделинг, смех, шёпот, хлопки, щелчки языком и т. д. Он одинаково относится и к человеческому голосу, и к инструментальным звукам, часто размытая тембровые различия между ними. Он подчёркивает “экспрессивность” инструментов, отражая особенности диалектов в специфике инструментальной артикуляции и голосовой “инструментальности”, отказываясь от семантики текста, или от использования его акустических свойств» [7, pp. 116–117].

В хоровых сценах гепталогии Штокхаузен соединяет отобранные в рамках «лабораторных опытов» предшествующих сочинений ресурсы (стереофония, фонемная композиция, принципы Moment-Form) с новыми приёмами фактурной и тембровой организации, максимально расширяя комплекс средств выразительности современного хорового письма. Органичность подобного комплекса гарантируется единством концепции гигантского оперного цикла Штокхаузена, оказывающей влияние не только на технику композиции, но и на сценографию и драматургическое решение. Анализ хоровых сцен гепталогии «Licht» позволяет сделать вывод о формировании уникального хорового письма К. Штокхаузена, графически и акустически выделяющего его сочинения 1979–2002 годов среди всего многообразия хоровой музыки конца XX века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О влиянии «Книги Урантии» на замысел гепталогии свидетельствует и использование заимствованной из этой книги символики Михаэля (три концентрические окружности), Люцифера (чёрный круг внутри красной окружности на белом фоне), а также отдельные фразы текста (например,

словосочетание «Михаэль из Небадона» (Небадон – в Книге Урантии – обозначение нашей Галактики).

<sup>2</sup> Формула – основная единица формульной композиции Штокхаузена, представляющая характерную мелодическую структуру – ядро композиции, развитие которого



организует всё музыкальное произведение.

<sup>3</sup> Как пишет Т. Ульрих (T. Ulrich), приход Штокхаузена к суперформуле, идеологически обусловленной сериальным мышлением, именно в «Licht» закономерно связан с духовной идеей сочинения: «Восприятие жизни как процесса превращения, в котором противоположности чередуются друг с другом, являются лишь крайними полюсами движения, мировоззренчески соответствует серийной композиции; сериализм – это не просто композиционная техника, это всеобъемлющий способ мышления, опыта, жизни» [13, S. 81].

<sup>4</sup> По определению А. А. Преодоляк, «гепталогия “Свет” есть “индивидуальный проект” композитора или “новая мистерия”, построенная на уникальном синтезе различных религиозных, философских, космических, мифологических, ритуальных и театральных линий, “контаминированных” в религиозно-мистическом действе» [4, с. 141].

<sup>5</sup> «“Sternklang” – духовная музыка <...> это музыка концентрированных звуков, призывающих к медитации, для погружения каждого в космическое целое. Кроме того, она предназначена для подготовки к прибытию существ с других звёзд» [11, S. 172].

<sup>6</sup> Впервые опубликованная в 1955 году в Чикаго анонимная «Книга Урантии» излагает во многом отличную от Библии версию религиозной истории, начиная от Сотворения Мира, заканчивая искупительной жертвой Иисуса Христа.

<sup>7</sup> По замыслу композитора, оркестровая и хоровая версии «Hoch-Zeiten» должны исполняться почти синхронно (оркестровая версия начинается исполняться на 18 секунд раньше хоровой) в двух соседних концертных залах. Публика, разделившись на две части, попеременно слушает оркестровую и хоровую версии. При этом в перерыве между повторениями версий либо хор и оркестр меняются залами, либо публика переходит из одного зала в другой.

<sup>8</sup> Премьера сочинения прошла в базилике Сан-Франческо в Ассизи. Храмовое

пространство привлекало Штокхаузена не только своими уникальными акустическими свойствами, но и ассоциативными связями с историей хоровой стереофонии в европейской духовной музыке. По мнению Р. Мако-ни, первичными для формирования замысла стереофонической музыки Штокхаузена, начиная с «Carré», явились именно пространственные эффекты, использованные в композициях Дж. Габриели и Т. Таллиса («Sper in alium»): «Массы струнных, основа симфонического оркестра, были введены первоначально, чтобы добавить звуковую материю и эффект реверберации к музыке ансамбля, представленной в светской окружающей среде, которая испытала недостаток в естественной реверберации собора или базилики; это было связано с пониманием того, что рассредоточенный звук массивированных скрипок может влиять на акустическую среду управляемым способом, независимым от структуры помещения, это стремительно вело к развитию музыки, которая основана на модуляциях одной звучности в другую, и эффективно меняла акустические свойства исполнительного пространства» [9, pp. 180–181].

<sup>9</sup> К. В. Зенкин отмечает: «Подобно тому, как музыка *Света* преодолевает свои границы, так и театральное действо Штокхаузена стремится вовлечь в свою орбиту реальное пространство и время вне театра» [1, с. 271].

<sup>10</sup> В последней четверти XX века одновременное сочетание разнотемповых пластов фактуры получило распространение в хоровой музыке. В качестве наиболее известных примеров можно привести хоровую пьесу Х. Холлигера «Herbst III» из цикла «Die Jahreszeiten» (1975–1979), а также хор Д. Лигети «Ярмарка» из цикла «Magyar Etüdük» (1983).

<sup>11</sup> Йодль – певческая манера, характерная для тирольцев. Её особенность заключается в многократном быстром чередовании грудных и фальцетных звуков.

<sup>12</sup> Мануально-лабиальное тремоло было впервые использовано композитором



в «Momente» и в дальнейшем нашло применение не только в музыке Штокхаузена, но и в сочинениях Л. Берлио (например, в «Canticum novissimi testamenti»).

<sup>13</sup> Подобный приём, напоминающий штрих *nota ribattuta* в старинных партитурах, встречаются в сочинениях Л. Берлио («Epifanie»), М. Кагеля (цикл «Rrrrrr...»).

<sup>14</sup> Палато-лингвальное тремоло широко распространено в партитуре «Momente» Штокхаузена. Активное использование длительного интонирования вибранты встречается в сочинениях М. Кагеля («Hallelujah», цикл «Rrrrrr...»), Д. Лигети («Aventures»), Л. Ноно («Das atmende Klarsein»), Л. Берлио («Canticum novissimi testamenti»).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Зенкин К. В. Германия // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2007. С. 246–277.
2. Ноно Л. Текст – Музыка – Пение // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. Вып. 145 / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. С. 36–50.
3. Обрист Х. У. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
4. Преодоляк А. А. Концепция «новой» мистерии в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена // Южно-Российский альманах. 2006. № 3. С. 138–145.
5. Рыжинский А. С. Понятие «Единство» как концептуальная основа организации «Сого» Л. Берлио // Музыковедение. 2012. № 8. С. 10–18.
6. Санникова Н. В. Опера СРЕДА из цикла СВЕТ сквозь призму художественных идеалов и творческой эволюции К. Штокхаузена: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 214 с.
7. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen // The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward. Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.
8. Humięcka-Jakubowska J. Inspirations in Reflection and Creativiness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
9. Maconie R. Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. 579 p.
10. Stockhausen K. HOCH-ZEITEN für chor. 5 Szene vom SONNTAG aus LICHT: Partitur für szenische oder quasi konzertante Aufführungen. Kürten: Stockhausen-Verlag, 2004. 126 S.
11. Stockhausen K. STERNKLANG // Stockhausen K. Texte zur Musik. Band 4. 1970–1977. Köln: DuMont Buchverlag, 1978, S. 170–180.
12. Stoianova I. Karlheinz Stockhausen “Je suis les les sons...” Paris: Éditions Beauchesne, 2014. 356 p.
13. Ulrich T. Moral und Übermoral in Stockhausens LICHT // Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln/Herausgegeben von Imke Misch und Cristoph von Blumröder. Münster: Lit Verlag, 2004, S. 74–88.
14. Ulrich T. Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer. Köln, Wemar, Wien: Böhlau Verlag, 2017. 481 S.

*Об авторе:*

**Рыжинский Александр Сергеевич**, доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, [Loring@list.ru](mailto:Loring@list.ru)



## REFERENCES

1. Zenkin K. V. Germaniya [Germany]. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek* [A History of Music Outside of Russia. The 20th Century]. Moscow: Muzyka, 2007, pp. 246–277.
2. Nono L. Tekst – Muzyka – Penie [Text – Music – Singing]. *Slovo kompozitora (po materialam vtoroy poloviny XX veka): sb. trudov. Vyp. 145* [The Composer’s Word (On the Materials of the Second Half of the 20th Century): Compilation of Works. Issue 145]. Gnesins’ Russian Academy of Music. Moscow, 2001, pp. 36–50.
3. Obrist H. U. *Kratkaya istoriya novoy muzyki* [A Concise History of New Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 280 p.
4. Predolyak A. A. Kontseptsiya «novoy» misterii v geptalogii «Svet» K. Shtokkhauzena [The Conception of the “New” Mystery in Stockhausen’s Heptalogy “Licht”]. *Yuzhno-Rossiyskiy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2006. No. 3, pp. 138–145.
5. Ryzhinsky A. S. Ponyatie «Edinstvo» kak kontseptual'naya osnova organizatsii «Coro» L. Berio [The Concept of “Unity” as the Conceptual Basis of the Organization of Luciano Berio’s “Coro”]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2012. No. 8, pp.10–18.
6. Sannikova N. V. *Opera SREDA iz tsikla SVET skvoz' prizmu khudozhestvennykh idealov i tvorcheskoy evolyutsii K. Shtokkhauzena: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Opera “Wednesday” from the Cycle “Light” through the Prism of Karlheinz Stockhausen’s Artistic Ideals and Creative Evolution: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2009. 214 p.
7. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen. *The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward*. Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.
8. Humięcka-Jakubowska J. *Inspirations in Reflection and Creativiness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis*. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
9. Maconie R. *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. 579 p.
10. Stockhausen K. *HOCH-ZEITEN für chor. 5 Szene vom SONNTAG aus LICHT: Partitur für szenische oder quasi konzertante Aufführungen*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 2004. 126 S.
11. Stockhausen K. STERNKLANG. Stockhausen K. *Texte zur Musik. Band 4. 1970–1977*. Köln: DuMont Buchverlag, 1978, S. 170–180.
12. Stoianova I. *Karlheinz Stockhausen “Je suis les les sons...”* Paris: Éditions Beauchesne, 2014. 356 p.
13. Ulrich T. Moral und Übermoral in Stockhausens LICHT. *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln*. Herausgegeben von Imke Misch und Cristoph von Blumröder. Münster: Lit Verlag, 2004, S. 74–88.
14. Ulrich T. *Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer*. Köln, Wemar, Wien: Böhlau Verlag, 2017. 481 S.

*About the author:*

**Alexander S. Ryzhinsky**, Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department, Gnesins’ Russian Academy of Music (121069, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-9558-0252**, Loring@list.ru





**Б. Г. АШХОТОВ**

*Северо-Кавказский государственный институт искусств, г. Нальчик, Россия  
ORCID: 0000-0003-0525-8898, bashkhotov@mail.ru*

## **О вербализирующих признаках ассонансного текста в сольно-групповом пении народов Кавказа**

Вопросы идентификации традиционной музыкальной культуры близкородственных этнических образований в отечественной фольклористике приобрели актуальное значение в последнее время. Их рассмотрение в региональном ракурсе позволяет установить характер интегрирования кросскультурных явлений в отдельно взятом фольклорном ареале. В данной статье освещается модель подвижного бурдонного многоголосия общекавказского типа и роль типологического ассонансного текста, занимающего паритетное место наравне с вербальной речью. Попытка реконструкции этимологии такого текста и обнаружение в нём признаков вербализации даёт возможность обнаружения дополнительных функций бурдонного пласта песенной фактуры в контексте образно-эмоционального и структурного содержания.

Ключевые слова: кавказский культурный ареал, региональная культура, многоголосие, сольно-групповое пение, подвижный бурдон, ассонансный текст, вербализация.

*Для цитирования/For citation:* Ашхотов Б. Г. О вербализирующих признаках ассонансного текста в сольно-групповом пении народов Кавказа // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 98–106. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.098-106.

**BESLAN G. ASHKHOTOV**

*Northern-Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russia  
ORCID: 0000-0003-0525-8898, bashkhotov@mail.ru*

## **About the Verbalizing Patterns of an Assonant Text in the Solo vs. Group Singing of the Peoples from the Caucasus**

The questions of identification of the traditional musical culture of closely related ethnic formations in a regional angle of Russian folklore studies have acquired relevant meaning in recent times. Their examination makes it possible to establish the character of integration of a cross-cultural phenomenon in a separately viewed folkloristic areal. The present article illuminates the model of movable bourdon polyphony of the general Caucasus variety and the role of the typological assonant text taking up a parity position equal to verbal speech. The attempt of reconstruction of etymology of such a text and the discovery of patterns of verbalization in it permits the disclosure of additional functions of the bourdon strata of the songs' texture in the context of figurative-emotional and structural content.

Keyword: Caucasus cultural areal, regional culture, polyphony, solo-group singing, movable bourdon, assonant text, verbalization.



**М**ноговековое культурное взаимодействие народов Кавказа способствовало распространению сольно-группового пения у значительного большинства этнических образований. Феноменологичность широкого распространения мужского песнопения на основе бурдонного принципа корреляции пластов песенной фактуры со сходными структурными и функциональными признаками, которые в целом определяют маркированные черты «композиционного единства», даёт основание говорить о типологии форм фольклорного исполнительства в этнокультурном пространстве, включающем территорию от предгорий Дагестана до горной части Восточной Грузии<sup>1</sup>. Это *адыги*, имеющие рассредоточенное местопроживание и представляющие три устойчивые субкультуры – кабардинскую, черкесскую и адыгейскую; северные и южные *осетины*; *кумыки*; *балкарцы* и *карачаевцы*; *абхазы*, *абазины*; *ингуши*, *чеченцы*. В данном контексте к ним имеют некоторое отношение и народы Грузии – *кахетинцы*, *мегрелы*, *пшавы*, *рачинцы*, *хевсуры* и др. В то же время помимо общих признаков данная исполнительская традиция сохраняет частные и особенные качества, указывающие на самобытность мелоса, формы артикуляции, ритмоинтонации и морфологии фольклорного жанра в каждой этнической культуре. Следует также констатировать, что сохранность традиционного двух-трёхголосного многоголосия как основной модели фольклорного мышления, в достаточной мере его бытование в живой практике в настоящее время, а также наличие документированных песенных образцов, имеющих у вышеперечисленных народов, находятся в состоянии большей или меньшей полноты, вплоть до некоторого угасания традиции.

М. Шнайдер в середине прошлого столетия осуществил масштабную классификацию типов многоголосного пения. Исследователь выделил в ней отдельную структуру, в которой нижний пласт песенной фактуры обозначается как «педальный бурдон (в том числе Кавказ)» [4, с. 13]. Такое стереотипное представление об общекавказском бурдонном складе просуществовало достаточно долгое время среди фольклористов, рассматривающих данную традицию. В частности, Т. А. Блаева об адыгской песне писала, что «“ежью” [бурдонный голос. – Б. А.] – всегда стабильный компонент, не подвергающийся почти никаким вариационным изменениям» [3, с. 102]. В то же время А. Чекановска уже в 80-е годы прошлого столетия отмечает некоторое «движение» в неизменной линии хорового сопровождения в абхазских и осетинских песнях, благодаря «секвенционным перемещениям»<sup>2</sup>.

Результаты проведённого нами монографического исследования о многоаспектном многоголосном мышлении народов, населяющих Кавказ, раскрывают иную картину взаимодействия основных пластов в традиционном народно-песенном исполнительстве, чем до сих пор она представлялась [1, с. 116–132]. Принципиально важным итогом наших изысканий стало обоснование типологии многоголосия, основанного, безусловно, на *бурдонной основе*. В малоподвижном хоровом пласте наблюдается частая смена звуковысотностей, которая способствует определённой «мелодизации», порождая вариативность бурдонного склада, по определению И. И. Земцовского, как «систему коррелятивных пар признаков, раскрывающих существо фольклорной традиции изнутри» [5, стб. 890].

Декламационная солирующая мелодия, излагаемая в высоком регистре

и порой переходящая в режим свободного *parlando*, имеет *террасообразный* по структуре и *лавинообразный* по темподвижению нисходящий вектор изложения. Подобный звуковой поток поддерживается плотным в тембральном отношении звучанием низких голосов мужского хора в унисон или октаву, в кварту или квинту. Сочленённость структурных единиц песенной мелострофы может иметь различную форму: антифонную, одновременную, стреттную.

Такова краткая характеристика типологической модели общекавказского многоголосия, индивидуализирующейся в каждой этнической культуре в соответствии со сложившимися национальными традициями. Морфология бурдонной линии в народных песнях народов Кавказа представлена в самых различных вариантах – от простейшей формы в виде одного остинатного тона на протяжении всей мелострофы, типичных формул сменяемых выдержанных звуков в диапазоне секунды-кварты, до эпизодических примеров развёрнутых звукорядов в басовой линии. Генезис бурдонного многоголосия в различных жанрах адыгской музыки устной традиции при компаративном сопоставлении его с аналогичными явлениями в других этнических культурах показывает, что бурдонизирующий пласт главным образом выполняет *ладорегулирующую* и *формообразующую* функцию. Бурдонный голос одновременно создаёт прецедент трансформации своей опорной роли в песенной фактуре вплоть до возникновения гибких мелодических сегментов, свидетельствующих об активной его включённости в общий контекст развития песни и обострении диалогового взаимодействия всех участников коллективного музицирования.

Отличительной стороной описываемой формы многоголосного пения явля-

ется чрезмерное включение в него словообразований междометного значения. Они, как и в песенных культурах многих стран, используются в двух случаях – для ритмизации вербального текста, но главным образом для придания большего накала эмоциональному восприятию образно-выразительного содержания песни. Широкое распространение однотипной многовариантной модели в культуре соседних этносов, содержащей однокоренное происхождение, не может не вызвать научного интереса к её происхождению. Исследования в данном направлении показали, что ассонансные образования в рассмотренных народно-песенных культурах содержат единый фонетический состав и имеют тождественную функцию в народно-песенном исполнительстве. В первую очередь, это их использование в качестве рефренно-припевных слов в мелострофе. Особое контекстуальное значение проясняется, когда они проникают в основной текст в качестве зачинов мелострофы, вставок в словообрывах или для усиления эвфонической тембровой окраски поэтического текста, тем самым находя своё место в общей драматургии песни [2].

Поначалу исследование было сосредоточено на анализе песенных культур адыгов, абхазов и абазин, относящихся к одной языковой семье<sup>3</sup>. Такой текст имеет наиболее концентрированное использование. Затем из изученного материала было вычленено предполагаемое корневое словесное выражение *орад*, которое только на адыгском языке содержит конкретный смысловой перевод – *песня*. В других же этнических языках аналогичное обозначение имеет специфическое для каждой культуры морфологическое строение: у балкарцев и карачаевцев – *жырла*, у осетин – *зараг*, у чеченцев и ингушей – *илли*, *йиши*, у грузин – *симгера*,



а у абхазов и абазин, языки которых наиболее близки к адыгскому языку, песня обозначается соответственно как *аша* и *ашва*. Данный фактор и предопределил отправную точку нашего поиска в определении корня происхождения внереечевого песенного текста и возможного его латентного подтекста<sup>4</sup>. Таким образом, был найден этимологический словесный первоисток. Им оказалось указанное адыгское слово (кабард. – *уэрэд* – песня), означающее родовое название традиционного и профессионального музыкально-поэтического искусства, и в то же время, указывающее на конкретное произведение («Песня Нартуга», «Песня лечения оспы»). Данный термин категориального значения, вероятно, широко внедряясь в фольклорный текст, морфологически видоизменялся, и в контексте различных речевых ситуаций приобретал интонационную характеристику, получившую гомологические модификации с учётом особенных качеств фонетики кавказских языковых групп и диалектов (*орайда*, *арайда*, *уорада* и др.). Так, адыгский учёный-фольклорист А. Т. Шортанов приводит следующие слова грузинского этнографа С. Джанашия: «...как в собственно черкесском, так и в абхазском, менгрельском и в некоторых других кавказских языках “варада” (черкесск.) является наиболее распространённым песенным рефреном (припевом)»<sup>5</sup> [7, с. 41–42].

Здесь напрашивается естественный вопрос – почему именно данное слово стало инвариантом всего комплекса ассонансных выражений? Было замечено, что в адыгских мифологических песнопениях, обрядовых жанрах лечения оспы, раны, удаления пули часто встречается словосочетание «*моя песня*», на первый взгляд не имеющее прямого отношения к указанным реликтовым напевам. Тем не

менее, в «Песне-обращении к покровителю охоты» каждая мелострофа начинается так: «Моя песня, моя песня (уауиуау, уареди, уо) счастье приносящая, счастье приносящая!», а хор отвечает запевале «Уо, уоу, уоу, рирари!». В обрядовых врачевальных песнях содержание хорового рефрена оказалось аналогичным («Яуорайда, ей, моя песня!») или «Уо, уорайда, марджа!»). Если иметь в виду, что в перечисленных жанрах типичными признаками являются магический характер и черты заговора, то логично было представить роль выражения «*счастливая песня*» в его сакральном значении, которое должно было бы обеспечить положительный результат в охоте и лечении человека. Можно предположить и другой аргумент, что слово «песня» могла использоваться в качестве механизма табуирования тех слов, которые обычно не произносятся в песне<sup>6</sup>. Использование словосочетания «*си уарад*» наблюдается и в современном фольклорном репертуаре абхазов, абазин, отдельных народов Грузии, в том числе и в гурийских песнях, где бурдонная фактура имеет лишь факультативное значение, и здесь эта словесная формула, скорее всего, выражает семантику эстетического порядка<sup>7</sup>.

Принимая во внимание эти аргументации, приведём ещё одно реальное обоснование выбора рассматриваемого словесного выражения. Известно, что адыгский язык отличается «богатой и сложной системой согласных звуков среди известных и описанных языков в мире» [6, с. 251], а лексема «уорайда» является одной из немногих, фонетика которой содержит большую мягкость звучания, удобную для её гибкой вокализации. Поэтому ассонансные звуко сочетания, образующие терминологическое обозначение «песня», где лабиализованные (особо округляемые) гласные *о*, *у* и

твёрдонёбное сонорное согласное *p*, оказались более соответствующими для создания различной динамики тембровой окраски и чёткости мелодической артикуляции остинатных звуковысотностей «педального» и в небольшом звукоряде подвижного бурдона (О! Уо! Уоу! Ой-ра! Уо, ра-уо!).

В инвариантном образце, ставшем формульным выражением ассонансного текста во множестве этнических вариантов (уарад, орайд, арада), отсутствует гласное «и». Однако эта фонема часто используется после согласного «р», беря на себя особые функции. Во-первых, «и» продлевает сонорную природу звучания фонемы «р», а, во-вторых, что важнее всего, воздействует на образование распевных интонационных оборотов, которые расцвечивают бурдонирующую линию баса, сообщая ей эмоциональное звучание и мелодическую наполненность (*орирада*, *орирари* и т. д.). Необходимо уточнить и характер нередкого присутствия в рефренных словосочетаниях звонкого, твёрдозубного звукового происхождения фонемы «д», которую сложно отнести к легко вокализируемым звукам. Такое антиномическое явление имеет своё логическое объяснение, по мнению лингвистов, когда фонема «д» стоит в конце фразеологической единицы, она не оглушается. В этой связи назовём ещё одно унифицированное понятие *Уоридада*<sup>8</sup>, имеющее жанровую приуроченность в свадебных песнях (когда невесту в дом жениха вводят) у адыгов, абхазов, балкарцев, карачаевцев и абазин.

Таким образом, возникающие звукообразования за счёт вибрирования голосовых связок, представляющих своеобразный музыкальный инструмент, создают внеречевой текст с различной окраской в зависимости от жанровой приуроченности исполняемого. Исходя

из омузыкальненного сочленения речевого и внеречевого текстов в едином творческом акте, можно сделать вывод о роли бурдонного голоса в музыкально-смысловом формировании звукосодержательной сферы песни. Другими словами, креативное действие бурдонной линии песни порождает осознанное контактирование между солистом и участниками хорового сопровождения в целом, и тенденции вербализации ассонансных выражений в определённом смысле, в частности.

Масштабирование подобного текста из различных фонем, частиц слов, слов и словосочетаний зависит от интонационной сегментации звуковысотностей, степени её ритмизации и объёма мелодизированных ритмоинтонационных комплексов в рамках подвижного бурдона: *Ра-а-а-ри*; *Ойра*; *Уари*; *Орирарэ*; *Уаредэ*; *Ой, орайда*; *Уаридадэ*; *уауу-уау*, *уаради*, *уа* и т. п. Их применение в сольно-групповом пении способствует расширению формообразования мелодострофы от коротких мотивов завершающего значения в антифонном изложении сольного и хорового пластов или двух/трёхзвукорядных построений в амбигуе квинты-квинты до широких интонационных линий, создающих мелодическую антитезу партии солиста, когда основные пласты песни находятся в различных формах вертикального сочленения. Такая форма использования ассонансного текста, рассматриваемая нами как типологическая модель фактурного изложения, способствует динамизации народно-песенного исполнительства, инициируя контрастное двухголосие в рамках традиционного бурдонного многоголосного мышления.

Перечисленные фонемы, морфы, лексемы и словосочетания на первый взгляд можно было отнести к бессмысленной



речи (глоссолалиям) или к явлениям неологизма. Однако характер их мелодизированного артикуляционного «произношения» с учётом специфического этноязыкового звучания в слуховом восприятии создаёт эффект семантической наполненности, имеющей тенденцию к словесной тождественности эмоционального порядка. Тем самым усиливается рецептивная эстетика коммуникативной агональности в совместном творческом акте. Мелодекламационная стилистика сольно-вокальной линии песни ниспадающего стремительного движения противопоставляется линейной локализации подвижного бурдона, алгоритмика которого имеет более сдержанный характер. Его звукорядный состав, колеблющийся до диапазона октавы, может создавать мотивные или фразовые отрезки, становящиеся звеньями единой линии песни и порой получающие музыкально-сюжетные свойства, которые во многом дополняют основное интонационное ядро песни в целом. Несомненно, такой мелодизации бурдонного баса способствуют гласные и твёрдые звонкие согласные звуки, отражающие «поведенческую» роль мужского хора в орбите декламационно-экспрессивной партии солиста. Подобное *со-участие* бурдонного пласта ярко проявляется в особо драматических историко-героических песнях, когда после окончания мелострофы у солиста хор резюмирует развитие всей фактуры песни, акценти-

руя его итог-оценку средствами музыкальной выразительности.

В заключение заметим, что помимо ассонансных словосочетаний в песенном тексте факультативно встречаются и другие выражения адыгского происхождения с конкретным переводом, которые приобретают вторичное метафорическое значение (*дуней* – мир, вселенная; *иджы* – теперь). Так, кабардинское слово *маржэ* (призывный возглас, обращение к коллективу) в осетинских песнях звучит как *мардза*, а в балкарских и карачаевских – *марджа*. Основной вывод нашего исследования касается специфичности бурдонного многоголосия и особой типологии внеречевого текста, характеризующих общекавказскую региональную фольклорную культуру. Ассонансные образования, рассматриваемые нами в качестве самостоятельной метаединицы поэтического текста и демонстрирующие «инклюзивный» (Б. М. Путилов) характер в общем образно-выразительном контексте коллективного музицирования, имеют тенденцию к вербализации, многообразно усиливая эмоциональное восприятие. Феноменологичность исследованного вопроса, возникшего благодаря интегративной неизбежности фольклорных процессов в кавказском этнокультурном пространстве, способствовала образованию «языковой логосферы» (Л. Барт), сблизившей мышление людей – представителей различных этносов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Общераспространённое мнение об исключительности бурдонного пения мужской традиции на Кавказе было нарушено изысканиями грузинских фольклористов.

И. Жордания неоднократно указывал на коллективную форму приготовления женщиной пищи как одну из возможных причин возникновения многоголосия: Жордания И. М.



Этномузыкология: Междисциплинарные перспективы // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. ст. СПб., 2002. С. 236–248. На научной конференции «Вопросы народного многоголосия» прозвучал также доклад Н. Зумбадзе, в котором она характеризует женское бурдонное исполнение как архаическую форму культовых обрядовых жанров: Зумбадзе Н. О некоторых особенностях женского многоголосия в Грузии // Вопросы народного многоголосия: республиканская научная конференция. Боржоми, 1986. С. 37.

<sup>2</sup> Чекановска А. А. Музыкальная этнография. Методология и методика. М.: Советский композитор, 1983. 192 с. Данное наблюдение также не раскрывает особую разновидность бурдонизирующего голоса кавказского типа и его роль в архитектонике песни.

<sup>3</sup> Как показывает живая исполнительская практика Абхазии, большое количество народных песен, в том числе и такие жанры, где необходимым представляется вербальный текст (к примеру, эпические или исторические песни), полностью построены исключительно на ассонансах. В последнем издании материалов по абхазскому фольклору приводится 60 песенных образцов, записанных многоканальным способом и расшифрованных с учётом современных технологий нотации. Из них в 40 песнях отсутствует вербальный текст, при этом некоторые из них («Песня о герое Озбак», «Песня Ажвейпшаа») даны и с конкретным словесным сюжетом. Такая феноменология, безусловно, заслуживает научной заинтересованности в плане выявления побуждающих факторов актуализации подобного явления, для чего необходим другой формат исследования, см.: Ашуба В. Р., Щуров В. М. Песенные традиции взыбских и абжуйских абхазов. М.: Современная музыка, 2015. 329 с. Следует также сказать, что подобная форма песенного исполнительства частично имеет место и в отдельных жанрах грузинского фольклора.

<sup>4</sup> Опираясь на исследования авторитетных учёных И. М. Дьяконова, С. А. Ста-

ростина и др., которые утверждают, что в новокаменный период большой конгломерат различных племён Западного Кавказа, включая южные районы Малой Азии, говорили на диалектах абхазо-адыгско-хаттских языков, мы склонны предполагать, что лишь адыги до настоящего времени сохранили выражение «уэрэд» из протоязыка далёкого исторического времени.

<sup>5</sup> В указанной статье А. Т. Шортанова приводится и другой более неожиданный пример. Ссылаясь на мнение А. В. Маркова и Н. С. Трубецкого (Трубецкой Н. С. Речь и Кавказ // Этнографическое обозрение. М., 1911. № 1–2. С. 229–238), исследователь констатирует, что припевные слова в русских песнях («У-ре-деди», «Ой-ре-деди», «Ойряди лаладу») этимологически проистекают от адыгской лексемы «уэрэд» (песня), – они «в своё время записаны были в Иркутской губернии, в Южной Сибири, в величальных напевах алтайских племён, а также в рождественских поздравительных песнях» [7, с. 39]. Основанием такого невероятного распространения характерного элемента адыгского фольклора авторы предполагают исторический период Ивана Грозного, когда он вторично женился на дочери Гошаней (Марии) кабардинского верховного князя Темрюка Идарова. В этот же период в русских исторических песнях появляются сюжеты о Марии и царском шуринае Матрюке-Кострюке (Кантемир А. Собрание стихотворений. Л., 1952. С. 496; Собрание народных песен П. В. Киреевского. Л., 1977. Т. 1. С. 63–74; Народные исторические песни / вст. ст., подг. текста и примечания Б. Н. Путилова. М.; Л.: Советский писатель, 1962. С. 79–95). Это время, ставшее знаковым для тесных кабардино-русских отношений на многие века, как оказалось, открыло возможности двухстороннего взаимодействия, в том числе и фольклорного.

<sup>6</sup> У адыгов в этих жанрах существовал свой особый «тайный язык». Например, в «Песнях лечения оспы» недуг человека именовали *Зиусхан* (Господин) или «О Иста-владыка, Истауа», а характеристика



самой болезни носила поэтизированный характер («Три бусинки порознь зреют, зреют они на радость»). Среди охотников также существовал особый словарный набор, понятный только им самим.

<sup>7</sup> Несмотря на сходство с термином «уорад» (песня), существует легенда о происхождении «уоридада». Речь идёт об имени исторического лица касожского (кабардинского) князя Редады, который вступил в единоборство с тмутараканским князем Мстиславом в 1022 году, где последний одержал победу. Перед смертью Редада высказал пожелание, чтобы народ увековечил его память. В этой связи адыгский фольклорист К. Шабан в парижском издании приводит следующий материал (Шабан К. Адыгский (черкесский) фольклор. Париж, 1959, с. 8):

Чтобы не забыть имени твоего,  
Уоридадэ сочиняя,  
Вставляют (в песню) имя твоё –  
Как дар (для потомства) оставляя.

<sup>8</sup> Сошлёмся ещё на один пример, но уже из сферы профессиональной музыки. Дагестанский композитор Г. Гасанов в первой национальной опере «Хачбар» включает слово «орайда» в хоровые номера вопреки тому, что в традиционной монодической культуре лезгин многоголосия как формы коллективного музицирования не существует. Представляется, что композитор использует, в частности, данный термин как символический знак, указывающий на культурный объект кавказского происхождения.

## 🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Ашхотов Б. Г. Адыгское народное многоголосие: монография. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. 372 с.
2. Ашхотов Б. Г. Припевное слово «Орайда» как артефакт в межэтническом фольклорном сознании // Кавказ сквозь призму тысячелетий. Парадигмы культуры: материалы междунар. науч.-практ. конф. Нальчик, 2004. С. 58–63.
3. Блаева Т. А. Ежбу – особая форма группового пения адыгов // Мир культуры: сб. ст. / отв. ред. Б. Х. Бгажноков. Нальчик, 1990. Вып. 1. С. 102–109.
4. Виндгольц И. П. «История многоголосия» Мариуса Шнайдера – полувековой путь // Вопросы народного многоголосия: республиканская науч. конф. Боржом, 1986. С. 13–14.
5. Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 887–904.
6. Кумахов М. А. Адыгская письменность: проблемы унификации алфавитных и орфографических систем // Горизонт: лит. альманах: сб. ст. / гл. ред. Л. Балахова. Нальчик; Стамбул, 2001. С. 247–262.
7. Шортанов А. Т. Редедя и Мстислав // Филологические труды Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института (фольклор и литература). Нальчик, 1977. С. 3–42.

*Об авторе:*

**Ашхотов Беслан Галимович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Северо-Кавказский государственный институт искусств (360000, г. Нальчик, Россия), **ORCID: 0000-0003-0525-8898**, [bashkhotov@mail.ru](mailto:bashkhotov@mail.ru)

## REFERENCES

1. Ashkhotov B. G. *Adygskoe narodnoe mnogogolosie: monografiya* [Adyghe Folk Polyphony: A Monograph]. Nalchik: M. and V. Kotlyarov Press, 2009. 372 p.
2. Ashkhotov B. G. Pripevnoe slovo «Orayda» kak artefakt v mezhetnicheskom fol'klornom soznanii [The Vocal Refrain Word “Oraida” as an Artifact in the Interethnic Folkloristic Consciousness]. *Kavkaz skvoz' prizmu tysyacheletiy. Paradigmy kul'tury: materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [The Caucasus through the Prism of Millennia. Paradigms of Culture: Materials of the International Scholarly and Practical Conference]. Nalchik, 2004, pp. 58–63.
3. Blaeva T. A. Ezh'u – osobaya forma gruppovogo peniya adygov [The Ezhu – A Special Form of Group Singing of the Adyghe]. *Mir kul'tury: sb. st.* [The World of Culture: A Compilation of Articles]. Ed. by B. Kh. Bgazhnokov. Nalchik, 1990. Issue 1, pp. 102–109.
4. Vindgol'ts I. P. «Istoriya mnogogolosiya» Mariusa Shnaydera – poluvekovoy put' [“The History of Polyphony” by Marius Schneider – A Path Through Half a Century]. *Voprosy narodnogo mnogogolosiya: respublikanskaya nauchnaya konferentsiya* [Questions of National Polyphony: Republican Scholarly Conference]. Borjomi, 1986, pp. 13–14.
5. Zemtsovsky I. I. Narodnaya muzyka [Folk Music]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]. Moscow, 1976. Vol. 3, col. 887–904.
6. Kumakhov M. A. Adygskaya pis'mennost': problemy unifikatsii alfavitnykh i orfograficheskikh system [Adyghe Notation: Problems of Unification of Alphabetic and Orthographic Systems]. *Gorizont: lit. al'manakh: sb. st.* [Horizon: Literary Almanac: Compilation of Articles]. Ed. by L. Balakhov. Nalchik; Istanbul, 2001, pp. 247–262.
7. Shortanov A. T. Rededya i Mstislav [Rededya and Mstislav]. *Filologicheskie trudy Kabardino-Balkarskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta (fol'klor i literatura)* [Philological Works of the Kabardino-Balkarian Research Institute (Folklore and Literature)]. Nalchik, 1977, pp. 3–42.

*About the author:*

**Beslan G. Ashkhotov**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History and Theory Department, Northern-Caucasus State Institute of Arts (360000, Nalchik, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-0525-8898**, bashkhotov@mail.ru





**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*

## **Вторая мировая война в зарубежной музыке К 75-летию Победы**

Всем хорошо известна та исключительно значимая по своим художественным достоинствам летопись Великой Отечественной войны, которую создали советские композиторы. Но обычно не столь отчётливы наши представления о написанном в 1940-е годы зарубежными авторами. Перечень этого достаточно велик и, подобно отечественной музыке, важнейшие позиции занимала симфония: Вторая Артюра Онеггера, Пятая Ральфа Воан-Уильямса, Пятая Роя Харриса, Третья Богуслава Мартину, в том числе программные – «Трагическая» Карла Хартмана, «Красноармейская» Йозефа Станислава, «Война и мир» Макса Рубина, «Искупительная» Анри Соге, «Литургическая» Артюра Онеггера и т. д. Широко представлены произведения различных хоровых и вокально-симфонических жанров: «Песни заключённых» Луиджи Даллапикколы, «Кантата войны» Дариюса Мийо, «Хор мёртвых» Гоффредо Петрасси, «Тебе, Красная Армия» Вита Неедлы, «Кантата о войне» Эрнста Кшенека, «Лик человеческий» Франсиса Пуленка, «Торжественная месса во славу мира» Альфредо Казеллы, «Реквием памяти жертв мировой войны» Пауля Хиндемита, «Уцелевший из Варшавы» Арнольда Шёнберга и т. д. К этому множеству названных и не названных произведений необходимо присоединить две выдающиеся партитуры, созданные нашими зарубежными соотечественниками, жившими тогда в США: «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова и «Симфония в трёх движениях» Игоря Стравинского. Первая из них создавалась, когда мир ещё только погружался в пучину катастрофы – именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность рахманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «война и мир». Симфония Стравинского написана в конце Второй мировой, когда батальная страда в некотором роде стала для планеты уже привычным уделом, поэтому автор на передний план выдвигает идею «война – это работа» или, другими словами, «на войне как на войне».

Ключевые слова: Вторая мировая война в музыке зарубежных композиторов, «Симфонические танцы» Рахманинова, «Симфония в трёх движениях» Стравинского.

*Для цитирования / For citation:* Демченко А. И. Вторая мировая война в зарубежной музыке. К 75-летию Победы // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 107–115.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.107-115.

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive Art Studies*

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

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

## **World War II in Music from Outside of Russia** *Commemorating the 75th Anniversary of the Victory*

Everybody is well familiar with the musical chronicles of World War II created by Soviet composers, which are exclusively significant in their artistic merits. But usually our perceptions of what was written in the 1940s by composers outside of Russia are not so concise. The list of such works is significantly high and, just like in Russian music, the most important positions were held by the genre of the symphony: Arthur Honegger's Second Symphony, Ralph Vaughan Williams' Fifth Symphony, Roy Harris' Fifth Symphony, Bohuslav Martinu's Third Symphony, as well as programmatic works in the genre – Karl Amadeus Hartmann's "Tragic Symphony," Josef Stanislav's "Red Army Symphony," Max Rubin's "War and Peace Symphony," Henri Sauguet's "Expiatory Symphony," Arthur Honegger's "Liturgical Symphony," etc. Musical compositions in various choral and vocal-symphonic genres were broadly represented: Luigi Dallapiccola's "Canti di prigionia," Darius Milhaud's "Cantate de la guerre," Goffredo Petrassi's cantata "Coro di morte," Vít Nejedlý's cantata "Tobě Rudá Armádo," Ernst Krenek's "Cantata for Wartime," Francis Poulenc's "Figure Humaine," Alfredo Casella's "Missa Solemnis 'Pro Pace'," Paul Hindemith's "Requiem 'For Those We Love,'" Arnold Schoenberg's "A Survivor from Warsaw," etc. This multitude of mentioned and unmentioned compositions must be joined by two outstanding musical scores created by our compatriots who lived at that time in the USA: Sergei Rachmaninoff's "Symphonic Dances" and Igor Stravinsky's "Symphony in Three Movements." The first of them was being created when the world was just immersing into the abyss of the catastrophe – particularly this poignantly topical situation determined the directedness of Rachmaninoff's conception, which may be defined by the paradigmatic phrase "war and peace." Stravinsky's symphony was written at the end of World War II, when the wartime harvesting campaign had to a certain extent already become the habitual destiny for the planet, so the composer brings out to the forefront the idea that "war is work," or, in other words, "a la guerre comme a la guerre."

Keywords: World War II, its chronicles in the music of composers outside of Russia, Rachmaninoff's "Symphonic Dances," Stravinsky's "Symphony in Three Movements."

**В**се мы достаточно хорошо знаем ту исключительно значимую по своим художественным достоинствам летопись Великой Отечественной войны, которую создали наши композиторы. Достаточно назвать такие произведения, как четыре симфонии Николая Мясковского (с Двадцать второй по Двадцать пятую), Пятая симфония, Седьмая и Восьмая фортепианные сонаты Сергея Прокофье-

ва, Вторая симфония Арама Хачатуряна, оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Юрия Шапорина, три симфонии (с Седьмой по Девятую), Вторая фортепианная соната, Фортепианное трио № 2 Дмитрия Шостаковича и множество песен («Священная война» А. Александрова, «В лесу прифронтовом» М. Блантера, «Тёмная ночь» Н. Богословского, «Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова, «Шу-

мел сурово Брянский лес» С. Каца, «Заветный камень» Б. Мокроусова, «Дороги» А. Новикова, «Соловьи» В. Соловьёва-Седого, «Песня о Днепре» М. Фрадкина и др.).

Обычно не столь отчётливы наши представления о написанном в первой половине 1940-х годов зарубежными авторами. Перечень этого достаточно велик и начнём с широко известного отклика на Вторую мировую войну, принадлежащего австрийскому композитору *Арнольду Шёнбергу*, которого мы обычно называем в числе лидеров экспрессионизма.

Используя свой специфический музыкальный язык с его опорой на технику додекафонии он сумел дать яркое и очень своеобразное решение темы геноцида евреев – о значимости явления, обозначаемого словом холокост, говорит факт гибели свыше 60% еврейского населения Европы в ходе его преследования нацистами в 1933–1945 годах.

Кантата «Уцелевший из Варшавы» повествует об узниках гетто польской столицы. Именно повествует, поскольку здесь чрезвычайно важна функция чтеца. Текст идёт на английском языке с вкраплениями отдельных немецких слов (например, неоднократно слышится выкрик «Achtung! – Внимание! Берегись!»).

Чтение сопровождают «разорванные» по структуре, судорожно-взвинченные по эмоциональному строю реплики и всплески оркестра. Рисуеться атмосфера жестокости, диктата, насилия над человеком, и её нагнетание приводит на кульминации к прорыву гуманистического протеста, гневной отповеди.

Суровое звучание унисона мужских голосов в точности напоминает то, что можно слышать на пике развития Восьмой симфонии *Дмитрия Шостаковича*, в зоне перехода от III к IV части. Схожесть художественного решения красноречиво свидетельствует о том, как многое

в искусстве определяется происходящим в окружающей действительности.

Этот голос гневного протеста, голос разума и человечности вызвал к жизни мощное движение *Сопrotивления*. В музыкальном искусстве оно породило достаточно обширный круг произведений, в различной степени овеянных дыханием войны.

Как и в отечественной музыке, важнейшие позиции занимала симфония: Вторая А. Онеггера (1941), Пятая Р. Воан-Уильямса и Пятая Р. Харриса (обе 1943), Третья Б. Мартину (1944), в том числе программная симфония – «Трагическая» К. Хартмана (1940), «Красноармейская» Й. Станислава (1942), «Война и мир» М. Рубина и «Советскому народу» Р. Харриса (обе 1943), «Искупительная» А. Соге (1945), «Литургическая» А. Онеггера (1946), «Военная» Р. Воан-Уильямса (1947).

Отдельный жанровый раздел составили Симфония-реквием Б. Бриттена (1940), Симфония для струнных Э. Майера (1947), «Concerto funebre» К. Хартмана (1939) и Концерт для оркестра Б. Бартока (1943), а также ряд оркестровых композиций («Памяти Лидице» Б. Мартину, 1942, «Песни мёртвых» Ж. Абсиля и «Ода погибшим в войне» Д. Мийо – обе 1943).

Широко представлены произведения различных хоровых и вокально-симфонических жанров: «Полевая месса» Б. Мартину (1939), «Песни заключённых» Л. Даллапикколы и «Кантата войны» Д. Мийо (обе 1940), «Хор мёртвых» Г. Петрасси (1941), «Тебе, Красная Армия» В. Неэдлы и «Песня освобождения» А. Онеггера (обе 1942), «Кантата о войне» Э. Кшенека и «Лик человеческий» Ф. Пуленка (обе 1943), «Торжественная месса во славу мира» А. Казеллы (1944), «Немецкое Miserere» П. Дессау (1945), «Te Deum, посвящённый победе» Д. Мийо, «Тем, кого любим» и «Реквием памяти

жертв мировой войны» П. Хиндемита (все 1946), «Песни страждущей Франции» Ж. Орика и «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга (обе 1947).

Вероятно, по вполне естественным причинам на периферии намеченной жанровой панорамы сказались такие произведения, как «Квартет на конец времени» О. Мессиана (1941) и опера «Узник» Л. Даллапикколы (1944).

Как видим, картина созданного в зарубежном музыкальном искусстве складывается достаточно впечатляющей, и это при том, что названо отнюдь не всё. И если оттолкнуться от приведённого перечня имён, то баланс вклада отдельно взятых национальных школ будет выглядеть следующим образом:

- Германия и Австрия – П. Дессау, Э. Кшенек, Э. Майер, М. Рубин, К. Хартман, П. Хиндемит, А. Шёнберг;
- Франция – О. Мессиаан, Д. Мийо, Ж. Орик, А. Онеггер, Ф. Пуленк, А. Соге;
- Италия – Г. Петрасси, А. Казелла, Л. Даллапиккола;
- Чехия – Б. Мартину, В. Неедлы, Й. Станислав;
- Великобритания и США – Б. Бриттен, Р. Воан-Уильямс, Р. Харрис;
- Бельгия – Э. Абсиль;
- Венгрия – Б. Барток.

К этому перечню необходимо присоединить две выдающиеся партитуры, созданные нашими зарубежными соотечественниками, жившими тогда в США: «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова и «Симфония в трёх движениях» Игоря Стравинского. Рассмотрим их подробнее.

«Симфонические танцы» (1940) стали последним произведением композитора, и создавались они, когда мир уже был объят пожаром Второй мировой войны. Именно эта жгуче актуальная ситуация определила направленность ра-

хманиновской концепции, которую можно обозначить хрестоматийной фразой «война и мир».

Сразу же следует оговорить следующее. В ходе сочинения композитор ввёл несколько автоцитат, о которых будет упомянуто ниже, и воспользовался темами незаконченного балета «Скифы», над которым работал в 1915 году, то есть опять-таки во времена войны, но *Первой* мировой.

Очевидно, второе из этих обстоятельств и подтолкнуло его к тому, чтобы дать своему произведению название «Симфонические танцы», хотя оно весьма условно, так как собственно танцевальной может считаться только II часть.

Кроме того, существуют сведения, что Рахманинов предполагал назвать части следующим образом: I – «День», II – «Сумерки», III – «Полночь» (в конце вступительного раздела финала колокола бьют 12 ударов). Тем не менее, в осмыслении этого произведения руководящим для себя принципом примем не столько подробности авторского замысла, сколько восприятие музыки как таковой, в том числе связывая её с реалиями общеисторической ситуации.

С этой точки зрения естественно прийти к заключению, что в «Симфонических танцах» с исключительной чуткостью отражена атмосфера начального разворота грозных событий Второй мировой войны. Композитор вводит здесь резко разведённые контрасты, поляризация которых подчёркивает нарастающее размежевание противостоящих явлений, и суть этого размежевания сводится к самоочевидной «формуле»: мир, неотвратимо ввергающийся в пучину войны.

Антитеза «война и мир» начинает формироваться в I части через сопоставление её среднего раздела с крайними. В её центре широко экспонируется столь дорогой для Рахманинова образ Родины.

Композитор возвращается к тому, что впервые было найдено в написанной за несколько лет до этого Третьей симфонии – звучание «рожков», представленное здесь тембрами гобоя, кларнета и саксофона. Просто и безыскусно выводят они нескончаемую лироэпическую песнь русских полей, родного приволья.

Но смысл этого ласкового распева выходит за пределы сугубо национальной адресованности. В данной пейзажной пасторали с её светлой мечтательностью чувствуется благодать и покой жизни вообще, отрада души, её пристанище, то желанное, к чему тянется сердце человеческое.

В коде I части состояние очарованности возобновляется с новой силой в хорале струнных, расцвеченном блёстками поэтичной звончатости (вводя здесь лейттему из своей Первой симфонии, композитор как бы вспоминает о далёкой юности).

В некоторой заторможенности течения этой музыки ощутимо желание до бесконечности длить идиллию мирных дней, а завуалированная здесь ностальгическая нота несёт с собой определённый подтекст. Нетрудно понять: именно в ситуации надвигающихся бедствий до предела обостряется чувство жизни. Каким особенно драгоценным и притягательным становится то, что завтра может быть потеряно навсегда!

Вот чем объясняется стремление удержать минуты ускользающего счастья. Отсюда же тоскливая меланхолия, порождённая пониманием неизбежных утрат на пороге больших испытаний.

Во II части это шемящее чувство раскрывается с наибольшей остротой, даже с болезненной экспрессией. Практически единственный раз во всём своём творчестве Рахманинов создаёт здесь вальс как таковой, что совпало с возрождением и расцветом этого жанра в отечественной

музыке тех лет: в опере «Война и мир» и балете «Золушка» С. Прокофьева, в музыке к «Маскараду» и в балете «Гаянэ» А. Хачатуряна и вплоть до советской песни (например, «В лесу прифронтовом» М. Блантера).

Нити ко II части «Симфонических танцев» тянутся от психологических поэм «Вальса» М. Равеля и особенно «Грустного вальса» Я. Сибелиуса. И Рахманинов с полным основанием мог бы назвать её «Valse triste», но с переводом второго слова не как грустный, а печальный.

У него это вальс-элегия последнего бала, поэма прощальных услад и вздохов, томительная в особой плавности и медлительности своего кружения (вальс-бостон). И сама лирическая эмоция также особая – «густая», насыщенная, с приступами жгучей тоски (композитор использует здесь аккордовые структуры кластерного типа, понижения ступеней, понижающие «оползания» минорных созвучий и тональностей).

Зловещей приметой происходящего становятся вторжения пронзительной сигнальности засурдиненной меди с её устрашающими «раздуваниями» и металлическим скрежетом. Для Рахманинова этот тембровый знак давно уже (со времени вокально-симфонической поэмы «Колокола») служил эквивалентом враждебного человеку XX века, но в данном случае, исходя из контекста военного времени, подобные звучания становятся угрожающим призраком неизбежных тревог и смертоносных опасностей.

Под нависающей сенью подобных предостережений и страхов прощальный вальс становится «танцем на пороховой бочке» или, по меньшей мере, кружением над обрывом. Присущие этой музыке гнетущие ощущения и сумрачная настроенность закономерно выливаются в стремительный вихрь коды –



словно спешно-судорожные завершающие штрихи расставания (ещё одна яркая психологическая деталь).

«Война» разворачивается в крайних частях цикла по линии неуклонной эскалации. Это два скерцо, но весьма отличающиеся по смысловому наполнению.

Скерцо I части носит открыто воинственно-наступательный характер, что представлено в следующих параметрах:

- характерная моторно-токатная пульсация на маршевой основе;
- подчёркнутая острота упругих, пружинистых ритмов;
- ключевая роль духовых инструментов вообще и медных в особенности с выделением трубных фанфар и холодного блеска тембрового облачения.

При всём том этой музыке нельзя отказать в таких качествах, как суровая бодрость, собранность, подтянутость, целеустремлённость и внешняя импозантность, броский рельеф, яркая зрелищность (в том числе через красочные тонально-гармонические сопоставления типа *f – Des – E – A – As – D – Des – G – c*).

Так что на первых порах энергия, горячий напор и зажигательный темперамент молодецкой бравады «гарцующего» воинства может невольно увлечь, даже захватить. Это пока что не сама война, а военные игры, собирание сил, накачивание мускулов, парад на плацу, приготовления к действию.

Но уже в репризе I части мы становимся свидетелями начального этапа водоворота военной эпопеи. Атмосфера становится тревожно-возбуждённой, грозовой, звучание – колючим, пронзительным, в нём прослушивается грохот орудий, а динамично-импульсивный ход-бег военной машины приобретает хищный «оскал». Примечательно, что на кульминации (ц. 26) вводится «набухший» кластер из четырёх больших секунд.

В сравнении с I частью скерцо финала приобретает качественно иной характер. Наращивание агрессивности выливается здесь в вулканическую лаву сумбурно-лихорадочного хаоса разгорающихся битв. Причём с самого начала репризы в кипение этой лавы активнейшим образом включается мотив *Dies irae*, который выступает и как знак грозящих бедствий, и как карающая десница войны, и как призрак смерти (в моменты «костлявого» перестука ксилофона).

Дьяволиада XX века, которая заинтересовала Рахманинова ещё в опере «Франческа да Римини» и во II части Второй симфонии, а затем в некоторых из фортепианных этюдов-картин и в Четвёртом концерте, получает теперь законченное воплощение в полуфантастически-гротескном преломлении мрачного батального действия. Одиозный, оргиастический, сатанинский разгул милитаризма перерастает в настоящий шабаш вооружённой нечисти.

И всё-таки экспансия сил зла не носит в финале исчерпывающе тотальный характер. Его средний раздел посвящён горестным раздумьям о неразумии человеческом, а в ламентозных вопрошаниях, скорбных столах души и тоскливых причетах слышатся опасения за судьбы мира и гуманизма. И главное: в самом конце произведения намечена потенция действительного противостояния.

Вырастающий из инфернально-демонического потока эпилог произведения основан на теме одной из частей «Всенощной» (№ 9 «Благословен еси Господи»). Она построена на интонациях знаменного распева, но восходит скорее к раскольничьим песнопениям – вот почему веет от неё праведной истовостью. Наполненная динамизмом, суровой решимостью и грозной былинно-богатырской мощью, данная тема знаменует

собой могучий эпос сопротивления, реального отпора беснованию военщины.

В сопоставлении с предшествующим повествованием эта музыка звучит пророчеством грядущей спасительной миссии России в предстоящем развороте военной эпопеи. То был последний взгляд композитора на реалии XX столетия и последний штрих в запечатлённом им образе Родины, которая всегда оставалась для него святыней из святынь.

В его сердце неискоренимо жила вера в неисчерпаемость и неодолимость «третьего Рима». В связи с этим вспоминается мысль, высказанная А. Н. Толстым уже во время Великой Отечественной: если от России останется хотя бы один уезд, то и тогда она непременно возродится.

Такова была завершающая нота, поставленная Рахманиновым в созданной им полувековой художественной летописи о человеке, проделавшем трудный путь из «серебряного века» в «век огнедышащий», в век с его неслыханными конфликтами и робким светом надежды на грядущее от них избавление.

«Симфония в трёх движениях», написанная в конце Второй мировой войны (1945), явилась одним из итогов запечатления самой тяжёлой и кровопролитной батальной эпопеи человечества.

Кроме того, она представляет собой красноречивое свидетельство того, что привычные для Стравинского декларации «чистого искусства», чуждающегося злободневной проблематики, далеко не всегда соответствуют действительному положению дел.

«Симфония в трёх движениях», как и целый ряд других произведений композитора, обнаруживает недюжинный социальный темперамент и является примером отклика на животрепещущую актуальность своего времени, в том числе обнаруживая ярко выраженные

публицистические черты.

Итак, каков взгляд нашего зарубежного соотечественника на уже практически прошедшую войну из своего заокеанского далёка? Констатируя тот факт, что композитор обычно чуждался политики, всё же заметим бесспорное: его «Весна священная» явилась прямым преддверием Первой мировой войны, а «Симфония в трёх движениях» с полной отчётливостью соотнесена с событиями Второй мировой. Это отмечал и сам автор: «Впечатления нашей тяжёлой эпохи с её стремительно меняющимися событиями, с её отчаянием и надеждой, с её непрерывными мучениями, крайним напряжением и, наконец, с некоторым просветлением оставили след в этой симфонии» (цит. по: [5, с. 271]).

Собственно в рассматриваемом произведении столь неожиданный для Стравинского социальный темперамент заявил о себе с вступительных тактов симфонии через горячий публицистический нерв и мощную призывность набатных звучностей.

Будучи одним из итоговых произведений времени военной страды, которая к середине 1940-х в некотором роде стала для планеты уже привычным уделом, «Симфония в трёх движениях» на передний план выдвигает идею «война – это работа» или другими словами: «на войне как на войне». То есть, в сущности, жизнь тех лет раскрывается не столько как драма, сколько скорее как картина военной *повседневности*, но *повседневности* именно *военной*.

Отсюда ощутимо грозовой общий колорит, высокий накал экспансивного двигательного напора жёстко организованной конструктивно-урбанистической материи, преобразованной на потребу батальной стихии. Это базируется на остродинамичной пульсации звуковой массы – токкатной, маршевой, репетици-

онно-остинатной. Определяющую роль в раскручивании «мотора войны» играет импульсивный ритм с характерной для него предельно интенсивной отработкой разного рода синкопированных рисунков. Важной фактурной фигурой становятся росчерки-удары машинизированной «рапиры» – блестящие и колющие. Тембровый «холод» господствующих духовых и ударных инструментов подкрепляется грохотом туттийных кульминаций.

Такова общая атмосфера в крайних частях и в заключении средней. Но драматургическая траектория эволюции этой настроенности выстроена в целом на переключении из плана напряжённо-взрывчатых «будней» на полях сражений в плоскость победных итогов финала. И тогда в сопровождении последних вскипаний завершающих баталлий происходит трансформация образности в воинственное выплясывание на ратном игрище.

К сожалению, восприятие этого праздника омрачает его довольно одиозная окрашенность: brutальное громогласие и развязность повадок военщины превращают происходящее почти в оргию «ордена солдафонов» – нечто подобное в следующем очерке книги будет отмечено по отношению к отдельным страницам написанных в те же годы Пятой и Шестой симфоний Прокофьева и Девятой Шостаковича.

Свои краски в портрет человека войны приносят отстраняющие эпизоды среднего раздела I части, которые затем перерастают в интермеццо II части. Здесь воспроизводится своего рода «шоу»: в момент затишья просвещённые «люди в мундирах» предаются отдохновению, усладам мирного часа, уходя от реальности в мир изящного вымысла, грациозной шутливости, игривого лукавства.

Картинку подобного досуга композитор рисует в неоклассических контурах

танца-пасторали, добродушно пародируя почерк галантной эпохи с привнесением того, что идёт от комедийно-лирической образности Россини.

Ещё один «след» обнаруживается в крайних частях симфонии, где в ряде случаев возникают явственные отзвуки русского стиля раннего Стравинского в жанровом диапазоне от старинной заплячки до скоморошьих погудок. Разумеется, функционально это совершенно иное наполнение, чем в коде «Симфонических танцев» Рахманинова, но присутствие столь ощутимых «инъекций» национального стиля в интернациональной палитре произведения намекает на роль России в развороте эпохального военного конфликта.

С точки зрения жанровой номенклатуры композитор, конечно же, имел полное право назвать своё произведение симфонией, хотя сам он больше склонялся к обозначению «Три симфонических движения». Согласно законам симфонического жанра, композицию пронизывают интонационные связи, прямая образная арка пролегает от I части к финалу и мостиком к нему, наряду с приёмом *attacca*, служит кода средней части, а сам финал в известной мере синтезирует характерные черты предыдущих частей.

Вместе с тем, эта симфония содержит в себе несомненные признаки концертного жанра, поскольку многое здесь основано на принципах концертирования и выделены солирующие инструменты (например, арфа и деревянные духовые), среди которых важнейшая роль отведена роялю с так соответствующей характеру произведения жёсткостью и остротой чисто ударного звукоизвлечения. Следовательно, жанр произведения с достаточным основанием можно определить как концертную симфонию.

Ещё одно существенное её свойство состоит в том, что, фиксируя происхо-



дящее в мире, автор предпочитает позицию стороннего наблюдателя. Исходя из характерного для себя «представленчества», он формирует концепцию скорее как некое театральное действие, широко вводя в него всякого рода игровые элементы (черты театрализации особенно очевидны во II части).

Наконец, можно говорить и о присущей этому произведению кинематографичности. Сам композитор, памятуя свои просмотры хроникальных и документальных фильмов, утверждал: «Каждый эпи-

зод симфонии связан в моём воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа» (цит. по: [5, с. 268]). Конструктивно многое здесь основано на динамичном монтаже контрастных ритмических, тембровых и фактурных структур, напоминающих своего рода «кадры» в кинодраматургии.

Всё только что отмеченное (концертные черты, театрализация, кинематографичность) делает произведение Стравинского уникальным среди военных симфоний.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Музыка в борьбе с фашизмом. М.: Советский композитор, 1985. 248 с.
2. Музыка XX века. Ч. 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. 592 с.
3. Музыка XX века. Ч. 2, кн. 4. М.: Музыка, 1984. 512 с.
4. Музыка XX века. Ч. 3, кн. 5. М.: Музыка, 1987. 344 с.
5. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М.: Наука, 1966. 368 с.

*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

## REFERENCES

1. *Muzyka v bor'be s fashizmom* [Music in the Struggle against Fascism]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 248 p.
2. *Muzyka XX veka. Ch. 2, kn. 3* [20th Century Music. Part 2, Book 3]. Moscow: Muzyka, 1980. 592 p.
3. *Muzyka XX veka. Ch. 2, kn. 4* [20th Century Music. Part 2, Book 4]. Moscow: Muzyka, 1984. 512 p.
4. *Muzyka XX veka. Ch. 3, kn. 5* [20th Century Music. Part 3, Book 5]. Moscow: Muzyka, 1987. 344 p.
5. Yarustovsky B. M. *Simfonii o voyne i mire* [Symphonies about War and Peace]. Moscow: Nauka, 1966. 368 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

**JUNITA BATUBARA***Universitas HKBP Nommensen, Medan, North Sumatera, Indonesia**ORCID: 0000-0001-5149-2453, nitabtbara72@gmail.com*

## ***The Rhythm of Birds: A Programmatic Musical Composition about Living in Tanjung Malim***

*The Rhythm of Birds* is a programmatic musical composition inspired by the composer's interaction with the environment at Tanjung Malim. The cultural life of urban communities around Tanjung Malim is an important source of influence for this work, as is the composer's background and his experience while living in Tanjung Malim. The musical idea is taken from the singing of the tual bird and the hill-bird from the aboriginal people's musical tradition. This musical composition narrates about urban culture, which is interpreted by the music in a programmatic way. The main purpose of this research is to create further new musical compositions. Another one of its goals is the fixation of a programmatic musical form inspired from the surroundings of Tanjung Malim which may be used by other composers.

The article about this musical composition was written with the use of qualitative, practice-based, practice-led and ethnographic methods. The process of composing musical works with the aid of performing analysis of data applying to traditional music taken from the results of folk music expedition fieldwork, combined with notated data is subsequently processed into a laboratory. This results in the creation of a programmatic musical composition in three movements inspired by Tanjung Malim cultural environment expressed by an urban society, the composer's background and life experience. These three movements express the respective times of day – morning, day and night – at the same time, expressing the activities of Tanjung Malim's society.

This musical composition is created with the application of cross-cultural elements combining Western music and the music of the indigenous people of the region. The musical instruments incorporated are a mixture of Western music and the areal traditions, where the aboriginal musical instruments are blended into the musical work, producing harmonies intrinsic to Western music. The ability to link ideas to a musical concept generates a new type research which can be studied and applied by musicians, practitioners, and educators around the world.

**Keywords:** cross-culture, program music, indigenous people, inspiration from nature, practice-led.

*For citation / Для цитирования:* Batubara Junita. *The Rhythm of Birds: A Programmatic Musical Composition about Living in Tanjung Malim* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 116–125. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.116-125.

**ДЖУНИТА БАТУБАРА**

Университет Номменсена Батакской Протестантской Христианской Церкви  
г. Медан, Северная Суматра, Индонезия  
ORCID: 0000-0001-5149-2453, nitabtbara72@gmail.com

**«Ритм птиц»: программное музыкальное произведение  
о жизни в Танджунг-Малиме**

«Ритм птиц» – программное музыкальное произведение, вдохновлённое восприятием окружающей среды Танджунг-Малима. Культурная жизнь городских общин в местности Танджунг-Малим представляет собой важный источник для этого сочинения, как и происхождение композитора, и его восприятие быта в Танджунг-Малиме. Музыкальная идея заимствована из пения птиц туал и горных птиц, которое стало основой музыкальной традиции коренного народа данной местности. Это музыкальное произведение отражает городскую культуру региона, показывая её программной музыкой. Главная задача данного исследования состоит в инспирировании новых музыкальных произведений вслед за обсуждаемым в статье. Другая цель состоит в определении музыкальной формы, вдохновлённой местностью Танджунг-Малим, которую впоследствии можно использовать и в других сочинениях.

Изучение данного музыкального произведения проводилось с применением качественного, практического, прагматического и этнографического методов. Рассматривался процесс создания музыкального произведения посредством исполнительского анализа данных, применяемых к традиционной музыке, извлеченных из результатов фольклорных экспедиций, с последующей трансформацией зафиксированных данных в лаборатории. Этот путь стимулировал создание трёхчастного программного произведения, вдохновлённого культурной средой Танджунг-Малима, определённым городским социумом, жизненным опытом композитора. Три части сочинения изображают разное время суток, – утро, день и ночь, – одновременно обрисовывая деятельность жителей Танджунг-Малима.

Музыкальное произведение создано в опоре на подход, связанный с кросс-культурным соединением – западной музыкальной традиции с музыкой коренных народов данного региона. В сочинении используются музыкальные инструменты как европейские, так и относящиеся к региональным, органичное соединение которых образует гармонию, свойственную западной музыке. Умение связать вместе внемузыкальные идеи и музыкальную концепцию приводит к появлению нового типа исследований, предназначенных для научного рассмотрения и практического применения исполнителями, теоретиками и преподавателями во всем мире.

Ключевые слова: кросс-культура, программная музыка, коренные народы, вдохновение от природы, практический метод.

**Introduction**

The musical composition, titled *Rebawang Malim* is inspired entirely from my experience with the environment in the vicinities of *Tanjung Malim* in Malaysia. When I first arrived at *Tanjung Malim*, it was raining heavily, and I was struggling to find a ride to the university. The first

question asked by the taxi driver was where I came from. I was always mistaken for a Sabahan, and sometimes for a Filipino. Only afterwards, I am asked if I am an 'Indon'. My main exposure to the culture of *Tanjung Malim* in Malaysia was that when meeting the local people, I was always asked the same questions – it was the same situation, when I attended the various events and activities

at the University Pendidikan Sultan Idris (UPSI). The question arising in my heart is that I am not from 'Indon,' but the name of my country is Indonesia, so why is it that the name of my country changed in Malaysia?

Every day I walked to the campus of the University of Pendidikan Sultan Idris, and often heard the sounds of birds singing. The 'frenzied' bustle of the local community welcomes the morning with different kinds of activities. Everybody is engaged in his or her own activities, some take the children to school by car, some go to the market, some go to the Malay shops for "nasi lemak," some go to the Chinese shops to drink coffee or eat noodle soup, others go to the Indian tavern for breakfast of thosai, some rush to the office – to punch in and then go out looking for breakfast; there is a group of students on bicycles going to the campus, some rush into the class to start teaching, and others get ready for meetings. However, these bustling activities around the UPSI environment can be observed only in the early morning, until 10 AM. After 10 AM, the atmosphere seems to become calmer.

Through a combination of personal experience and research of the patterns of daily activities in Tanjung Malim and its surroundings, the musical composition is built with the use of natural sounds, such as birds singing in the morning. In addition to that, since I come from Indonesia, the experience of Malaysian culture differs from Indonesian culture. I am writing from within a culture that is new for me, using my own background and interaction with the surrounding environment to compose music. Because I am not Malaysian, the composition seems like a "tourist composition" or an "expatriate composition." Both terms apply because for foreign residents, there are still many places in their new place of abode which have not been yet explored, and emigrés can still easily enter the role of tourists.

## A Review of Programmatic and Cross-Cultural Musical Compositions

### 1. International Compositions

According to James Hepokoski, the term "program music" refers to instrumental musical compositions which induce their listeners to attend to them with the aim of grasping their correspondences with normally pre-given external images, texts, sound assemblages, ideas, or narratives of varying degrees of specificity. As he explains: "While broader understanding of the term has been advanced to include all illustrative music, programme music is most scrupulously regarded as that subset of representational music whose otherwise idiosyncratic formal structures or musical materials are most readily grasped by mapping the details of the music onto a governing external narrative or temporal sequence of images. In other words, a musical composition's background storyline plays a vital role in helping the listener to understand its ongoing musical process and intended representational content" [4, p. 63].

Although the idea of program music or programmatic instrumental music was permeated during the early nineteenth-century, it could be traced back to the seventeenth century, where instrumental works were always given 'meaningful' titles, as suggested by Thomas Schmidt-Beste: "The origins of this practice are found in the instrumental canzona, whose titles are derived from those of the vocal models, but the practice of titling remains widespread and colourful. The basis of the title can be either a notional or a fictitious vocal model, or it can be the identifier of a dance or an ostinato model ('Il Ruggiero', 'La Romanesca', etc.). Also frequently used are names of places or people (first names or family names) from the composer's circle of friends and acquaintances – Merula's 'La

Monteverde', for example, refers to the older composer; Biagio Marini's 'La Foscari' to the Venetian Foscari clan – in a manner that may have been intended as a kind of dedication or homage. It is not often apparent how these titles are actually relevant to the musical content of the pieces – they may be pure products of fancy" [8, p. 189].

More attempts were made by composers during the seventeenth and eighteenth centuries to compose programmatic instrumental music, such as the *Battalia* by Heinrich Biber (1644–1704), *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten auf dem Claviere zu spielen* ("Musical Representation of Certain Biblical Stories in Six Sonatas to be Played on the Keyboard") by Johann Kuhnau (1660–1722), *The Four Seasons* by Antonio Vivaldi (1678–1741), as well as orchestral suites (for example, *Water Music* and *Music for the Royal Fireworks*) by George Handel (1685–1759).

In the late eighteenth and early nineteenth centuries composers, such as Haydn, Mozart and Beethoven, continued attempts in composing programmatic instrumental music. Examples of these include Haydn's *Seven Last Words of Christ on the Cross* (1785) which was originally an oratorio, but was transcribed by the composer for string quartet, and then for orchestra [8, p. 190], Mozart's overtures to his operas such as *Die Zauberflöte* [*The Magic Flute*] and *Don Giovanni*, which provided audiences with brief musical snapshots of the ensuing dramas [5, p.162], as well as orchestral works by Beethoven such as the *Pastoral Symphony* (1808), where the composer explores the orchestral means for express extra-musical ideas, such as sounds of nature, including bird songs and the rippling of a brook [Ibid.]. Berlioz's *Symphonie fantastique* was also considered as a vivid example of programmatic orchestral music expressing a series of scenes of contemporary life. For

Hugh Macdonald, it is a personal drama narrated by the main protagonist, an artist who goes to the scaffold for murdering his unattainable beloved [6, p. 4].

The potentiality of the operatic overture during the nineteenth century seems to give an impetus on the composers such as Weber (*Der Freischütz*) and Rossini (*Guillaume Tell*) to write works of dramatic and programmatic nature which were totally independent of any ensuing opera [8, p. 163]. This contributed to the emergence of a new musical genre called the concert overture, which subsequently inspired the idea of the symphonic poem in the second half of the nineteenth century. One of the notable works in the genre of symphonic poem is Smetana's *Má vlast*, which not only depicts the picturesque and historical images of Bohemia, but also embodies the resurgent national feeling shared by all Czechs at the prospect of creating an independent Czech nation with its own language and culture [6, p. 4].

In the twentieth century some composers continued to write programmatic instrumental music, among them, Charles Ives (1874–1954), whose *Concorde Sonata* was accompanied by a set of philosophical texts titled *Essays before a Sonata*. The text consists of a prologue, an epilogue and an essay for each of the sonata's four movements. This instrumental work is a document of Ives's involvement with the philosophical ideas of Transcendentalism, which, being influenced by Romanticism and Idealism, centers around the striving of the individual for the "oversoul," an all-encompassing spiritual state [8, p. 170].

According to Rao in her book *China and the West Music, Representation, and Reception*, the creation of intercultural musical compositions has been a concern for both Chinese and Western composers. The contemporary Chinese composers who have written cross-cultural musical compositions



include Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Chen Qi Gang, and Bright Sheng. Rao points out that the features which characterize these individuals in terms of Chinese-Western musical relations are fourfold in nature: the composers themselves number among the success stories of the open-door economic policy of the People's Republic of China; they make good use of Western musical influences; their works reflect a hybridized approach to contemporary cross-cultural musical composition; as a result, their compositions have been enthusiastically received in the West. Rao also argues that the cultural syntheses produced by these individuals are rooted in the “yang ban xi,” the “model works” (especially the “model operas”) popularized during China's Great Proletarian Cultural Revolution [7].

## 2. The Asian Composer Who Creates Program Music

Chinary Ung, a Cambodian composer living in California as an American citizen, wrote his orchestral work “Rain of Tears.” What Ung has accomplished by composing “Rain of Tears” was to create a new work of program music, where his idea of *shunyata* from the Buddhist religious tradition possesses many meanings, depending on the context of the teaching. This may be one of the ontological features of reality, the state of meditation, or the analysis of phenomenological experience. In this composition the idea of *shunyata* is expressed by a peculiar type of instrumentation involving a flute, a piccolo and cortiles in the high register and by a drone-like bass drum in the low register. The soft texture, expressing the feeling of compassion, is represented by percussive attacks in the strings and piano. In his work “Rain of Tears” the composer presented four different versions of manifestation of *shunyata*; each passage (all of which last for only a few bars) creates

a variety of textures depicting compassion. In these passages, the principle of emptiness instigates a type of signal which evokes a specific feeling or action of compassion. With each new texture, the composer wished to articulate a distinctive sound world, although all the varieties of texture are quite delicate. Indeed, the success of the *shunyata* passage depends upon the listener's capacity to differentiate it from the surrounding moments – to hear it as a representation of openness, regardless of the degree of distinction from one texture to the next [9].

Composer Junita Batubara from Indonesia created a programmatic musical work titled *Story of Tjong A Fie*. This composition expresses an idea from the story of the life of Tjong A Fie. Tjong A Fie (1860–1920), otherwise known as Tjong Yiau-w Hian, was a Hakka Chinese businessman, banker and captain (Chinese Major) who established a large plantation business in North Sumatera, Indonesia. This composition, following the narrative about Tjong A Fie, combines together Chinese, Indonesian, Malay (the *inang*, *joget* and *zapin* rhythms) and Western musical techniques. Batubara composed this musical work using the six-pitch scales or modes, known as *Huowu*. The composer combined this six-pitch scale with the twelve-tone technique from the Western musical system. The six tones become transposed within the Western twelve-note continuum, which produces a new pitch scale. With this new set of scales, the music possesses a greater amount of aesthetic expression in terms of the elements present in it, which include melodic motives, color, sound, atonal harmony, rhythmic patterns, and texture [1].

## 3. Music and Environment

By the 17th century, the use of animal sounds as literary symbols had diminished, and any imitations of animal sounds occurred most frequently in humorous

contexts. Instrumental compositions had taken the lead from vocal works as the primary vehicles for animal imitations. Heinrich Biber (1644–1704) and Georg Philipp Telemann (1681–1767) both used comically crude imitations of animal sounds as a contrast to the overall more refined spirit of their music. For example, in his *Sonata Representativa* (1669), Biber dedicates each movement of the work to imitations of nightingales, cuckoos, frogs, hens and roosters, quails and cats. More typical of Classical-era animal imitations are Haydn's depictions of the quail call in his minuet for flute *Der Wachtelschlag* ("The Quail"), H. 19/8. Here, the simple, rhythmic quail call serves as a musical motive in an otherwise entirely conventional movement. In the second movement of Beethoven's Symphony No. 6 in F Major, *The Pastoral* (1808), a proto-Romantic program work, depicts a day in the countryside and brings in actual imitations of birds at the end of the movement. These examples are of stylized imitations, recognizable as representations of the primary animal or bird, but sufficiently smoothed and altered to sound undoubtedly like music appropriate for human beings, as well. Their function is to assist the narrative, rather than to present birds as creators of music (Doolittle, 2008).

According to Doolittle (2008), imitations of animal songs abound in later Romantic program music. Bedrich Smetana's (1824–1884) *Má Vlast, Zeskych lunu a haju* ("From Bohemian Woods and Fields," 1879) makes use of stylized evocations of birdsong in the woodwind instruments. Frederick Delius (1862–1934) employs bird imitations similarly in the fourth movement of his *North Country Sketches*, "The March of Spring: Woodlands, Meadows, and Silent Moors" (1914). In *The Lark Ascending* (1914) by Ralph Vaughn Williams' (1872–1958) the solo violin imitates in a very approximate

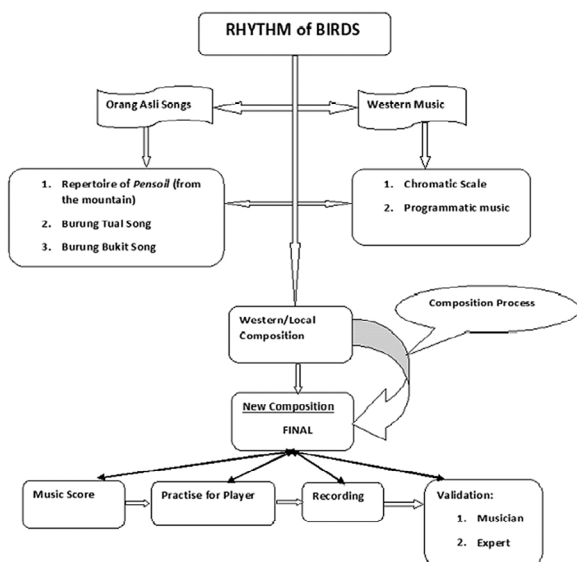
manner the light trills of the lark's song, while the woodwinds suggest the presence of other birds. Olivier Messiaen (1908–1992) is perhaps the best-known 20th century composer to use birdsongs in his music. His bird-inspired works include the movement *L'abîme d'oiseaux* ("Abyss of birds") from the Quartet for the End of Time (1941), *Le merle noir* ("The Blackbird," 1952), *Le Réveil des Oiseaux* ("The Awakening of Birds," 1953), *Oiseaux Exotiques* ("Exotic Birds," 1956), *Catalogue d'oiseaux*, ("Catalogue of Birds" 1958), *La fauvette des jardins* ("Garden Warbler," 1970), and *Petites esquisses d'oiseaux* ("Small Sketches of Birds," 1985).

Being a devout Catholic, Messiaen believed birds to be the primal and the greatest musicians and considered birdsongs to embody the purest form of praise to God. Idealized, mystical birdsongs are used frequently in his music as a way of praising God and of celebrating the beauty of God's creation. They permeate the melodies, harmonies, timbres, and forms – indeed the entire language of his bird-inspired compositions is informed by the birdsongs they contain. The importance given to birdsongs is radically different from that of most previous animal-inspired composers in that birdsongs, and they present the substance of his work, not merely the surface (Doolittle, 2008).

### Methodology

Musical composition in general presents a hybrid process, because each main result is a unique product. Each composer's individual methodology varies greatly. This research was carried out using methods that are mostly qualitative (practice-based, practice-led, and automatic) in terms of composition and preparation for informal performance in the selection of the traditional music of Tanjung Malim for inspiration.

In music composition, methodologies are generally referred to as “creative processes.” In the creation of the work “Rebawang Malim,” the “creative process” of each movement was slightly different. In general, the environmental situation in the vicinities of the villages Kelawar and Sungai Bil were chosen to represent the traditional music of Tanjung Malim with a specific purpose (such as the sound of birds in the morning), after which the environmental characteristic features of Tanjung Malim were “translated” into music, using my experience with surroundings of natural sounds, merged traditional music and soundscapes related to culture.



Scheme 1. Composition Methodology of Rhythm of Birds

In the scheme above it can be observed how a methodological process was undertaken to achieve the maximal amount of results in a research work about a musical composition.

### 1. Auto-Ethnography

In the composition *Rhythm of Birds* inspiration is derived from my personal experience in Malaysia. Stemming from my taking the position of composing “Malaysian music” with the use of Western

musical techniques, I chose to approach the process of writing this work by absorbing the surrounding environment of Tanjung Malim and from my personal perspective as an Indonesian citizen who has lived since childhood in Medan (North Sumatra) and who is currently living and working in Malaysia as a senior faculty member of the University of Pendidikan Sultan Idris (UPSI). The combination of these factors has made me accustomed to being an outsider in the surrounding culture. The circumstances affecting the current environment have often instigated my chief interaction with the local culture. I would necessarily hear and perceive voices from different environments in the vicinity of Tanjung Malim, but I would experience them differently from everybody else. Conceptually, when I hear and perceive the sounds and atmosphere of Tanjung Malim, it still remains relatively new to me, so my experience would be fresh but unfledged. I come from the perspective of the ambience of the surrounding environment where most of this experience from Indonesia and the other countries where I have lived is formed. Therefore, my approach to composing music is similar to my personal status in Malaysia: that of an expatriate. I am somewhat familiar with the culture, custom and language of the country where I presently reside, but I have not grown up with them and am not fully immersed in the culture all the time, so I resemble the ‘tourists’ to a greater degree than the ‘natives.’ Such an approach towards compositional work can be named ‘expatriate composition’ or ‘tourist composition.’

### 2. Individual Movement Methodology

When the process of musical composition results in “new music,” this new music becomes the chief “discovery,” and these parameters of it become the main topic for post-composition analysis. The musical work “Rhythm of Birds” is comprised of

three interrelated movements – namely, the first movement bearing the tempo mark of *Larghetto* (60 beats per minute), the second movement *Andante* (80), and the third movement *Larghetto* (60). Therefore, every movement is possessed of different approaches and results. The creation of “Rhythm of Birds” was inspired by repertoire of the pensoil, a musical instrument made from bamboo, played by blowing through it from the nose. Most frequently the tunes and melodies sounding from the pensoil resemble nature-based sounds from mountainous regions. Other inspirations for composing the work include the songs of the tual and hill birds (three songs which originated from indigenous tribes) and my personal perception of the morning environment. Tual bird songs are traditional songs which are most often played on rangot musical instruments, while hill bird songs are most often played on kereb musical instruments. These two musical instruments are performed by the native people of Malaysia, where they have appeared as a result of the influence of the forest atmosphere on the local music. The composition “Rhythm of Birds” starts with the metric indication of 4/4 and the tempo indication of *Larghetto* with the metronome marking of 60 per eighth note. At measure 20 there is a metric change to 1/4, the aim of which is to provide a short transition, which subsequently changes to the metric indication of 3/8 at measure 21 with the tempo indication of *Andante* being equal to the eighth note, not the quarter note. At measure 78 there is a return to the short meter, with a short transition to the 2/4 meter at measure 79. Finally, at measure 90 the meter returns to 4/4.

### Results and Overviews The Musical elements of the Individual Movements

The musical motion in *Song of Birds* (Figure 4) was inspired by the songs of the tual

bird and the hillbird, the repertoire of pensoil instruments and my personal experience of perception of the environment. The songs of the tual bird provide a considerable amount of influence on the repertoire of the original indigenous instrumental songs, in which the former are interpreted as voices derived from forest sounds of animals, insects, birds and the noise of streams. The tual bird song is impressed in melodies played by the rangot (a kind of idiophone music instrument), which provide imitations of forest bird sounds. The imitative quality of the melody of the tual bird song can be seen in the picture below:

Figure 1. Songs of Tual Birds



At the same time, the melody of a hill-bird presents an imitation of bird sounds on the Semai hill. Usually this repertoire is played by the kereb, a type of bamboo zither with two strings. This instrument is heterochordal, since its strings are made of different types of material. The kereb is made of bamboo which has been dried up and has two strings. The strings are made of wild coconut leaves. An imitation of the melody of the hill bird song can be seen in the picture below:

Figure 2. Song of Bukit Birds



Next is the repertoire of the pensoil which is a musical instrument, classified as an aerophone, which is played by blowing air from the nose. An example from the melodic repertoire of the pensoil can be seen below:

The musical composition *Song of Birds* is in three movements: the first bears the metric indication of 4/4 and the metronome mark of 60, the second has the metric indication

Figure 3. Example from the melodic repertoire of the pensoil



of 3/8 and the metronome mark of 80, and the third has the metric indication of 2/4 and the metronome mark of 60. From my observations during the process of recording the work, I came up with the conclusion that it is necessary to have a musical atmosphere which provides an emotional state wherein one can describe various kinds of bird songs in the morning. This reminds me of the experience of listening to the voices of birds around UPSI, as well as the area where I resided while living in Tanjong Malim. To illustrate this, I may assert that it requires “good taste,” more than mere musicianship, when keeping track with the different note values in the musical score during the process of recording, in order to describe the “communication” between the birds perching on the trees. This musical composition features different musical rhythms and other elements interlocking with each other, and the work demonstrates that interlocking can be found not only in musical compositions scored for ensembles of traditional musical instruments, but can be manifested in various different ideas, which have disclosed the identity of *Song of Birds*. This musical composition demonstrates many techniques used by literary writers. The incorporation of the pensoil instrumental repertoire is carried out by bringing in a chromatic scheme and generating new musical ideas. Imitations of tual bird song melodies, hill birds and the pensoil musical repertoire are sounded out

by a number of instruments with various melodic embellishments aided by tonal harmonic accompaniment on the piano and other keyboard instruments. The melodic imitation is played with variations and different interlocking ornamentations. This can be seen in the music example below:

Figure 4. Fragment of the Music Score of *Song of Birds*



The melodies played by the flute, viola, double bass and piano appear as the result of the melodic formulations of the singing of the tual bird and hill bird, as well as the pensoil repertoire with the use of the chromatic scale prominent in western music. In Figure 4 above we can see the relationship of each melody to the other melodies in each instrument. Here we aim to explain that the sounds of birds notated by the composer are expressed through ‘dialogues’ between birds, presumably expressing the mood of welcoming the morning in a very melodious voice.

### Conclusion

The artistic result of this composition is derived from the idea that a composer can draw inspiration from Malaysian culture, the influence of the environment in his or



her temporary residence, and thereby the composer is able to create not only the composition but also an original musical form. I hope this analysis would provide inspiration to others for making use of this rich musical source. The environment is something everyone has the ability and necessity of being connected with, when it has to do with music. Malaysian performers may be associated experiential musical works in a greater amount of environments, if they fully understand their meaning behind the music personally. Educators can

teach musical compositions, the concepts behind them, such as program music or postmodernism, and the Malaysian musical genres incorporate local cultural traits which bring substance to music. Finally, if the musician searches for inspiration reflecting his or her culture, he or she may to find a local, mundane source for artistic stimulus and present it as an element for artistic unfolding. The environment of one's residential milieu presents something which may be connected to artistic inspiration when it is associated with music.

## REFERENCES

1. Batubara J. Story of Tjong a Fie: Programmatic Music Composition Combining Chinese, Malay and Western Music Elements. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*. 2017. Vol. 7, No. 9, pp. 313–319.
2. Beard D. & Gloag K. *Musicology: The Key Concepts* (2nd Edition). London: Routledge, 2016. 376 p.
3. Doolittle E. *Revista Transcultural de Musica: Crickets in the Concert Hall (A History of Animals in Western Music)*. Barcelona, Espana, 2008. 19 p. Trans.
4. Hepokoski J. Program Music. *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. London: Routledge, 2014, pp. 62–83.
5. Levi E. Concert Music. Harper, J. P. E. and Samson J. (Eds). *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 154–175.
6. Macdonald H. Historical Background. Burton, A. (Ed). *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002, pp. 3–12 .
7. Rao N. Yunhwa. *China and the West. Music, Representation, and Reception*. United States of America. University of Michigan Press, 2017. 346 p.
8. Schmidt-Beste T. *The Sonata*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 276 p.
9. Ung C. Cultural Fingerprints: An Evolving Curriculum in Contemporary Music Composition. *Music & Performing Arts Journal (MUPA)*. 2015. Vol. 1, Issue 2, pp. 8–24.

### *About the author:*

**Junita Batubara**, Ph.D., Associate Professor at the Music Department, Faculty of Language and Arts, Universitas HKBP Nommensen (20234, Medan, North Sumatera, Indonesia), **ORCID: 0000-0001-5149-2453**, nitabtbara72@gmail.com

### *Об авторе:*

**Батубара Джунита**, Ph.D., доцент кафедры музыки, факультет языка и искусств, Университет Номменсена Батакской Протестантской Христианской Церкви (20234, г. Медан, Северная Суматра, Индонезия), **ORCID: 0000-0001-5149-2453**, nitabtbara72@gmail.com

**TRIYONO BRAMANTYO**

*Indonesia Institute of the Arts, Yogyakarta, Central of Java, Indonesia*  
*ORCID: 0000-0002-6488-914X, bramantyo.triyono@gmail.com*

**Malay Popular Songs of Deli, Minang and Minahasa:  
The Dynamism of Song Characteristics, the Identities  
of Linguistic, and Musical Expression**

One of the varieties of popular music of Indonesia is the so-called Nyanyian Populer Daerah (regional pop songs) which usually employs areal dialect, as well as characteristic melodic styles and expression. The number of these genres in Sumatra and the Malay Peninsula is countless, since there exist so many local dialects, and musical expression can be found in all of these regions. This research focuses only on three areal pop songs, two found on the Sumatra Islands and one found in North Sulawesi. The two genres found on the Sumatra islands (Deli and Minang) are exceptional as being the chief genres which received its influences from the characteristics of the original Malay songs, while the other one comes from Minahasa, the music of which has possesses its own peculiar different melodic styles, but provides the same type of expression in singing. This research employed fieldwork, as well as study of the selected recordings available on various types of social media, including Youtube, etc. During the fieldwork, informal interviews were taken from a number of selected local musicians and singers. The collected data from the fieldwork then was interpreted and analysed (in the form of object analysis) by means of musical theory perspectives and aesthetical criticism. As it is presented here, this research is not in the least comparative, but allows the readers to enjoy the similarities and the differences of the genres. It was discovered that all the genres shared similar Malay musical idioms in traditional narratives, as well as oral cultures which demonstrate the dynamism of changes and sustainability of the local dialects as linguistic expression. Suggestions for further research is quite vital, since there are still many musical and aesthetical values waiting their turn to undergo research for future documentation and enhancement of shared values.

**Keywords:** Malay pop songs, musical idioms, shared values, song characteristics and musical expression.

*For citation / Для цитирования:* Bramantyo Triyono. Malay Popular Songs of Deli, Minang and Minahasa: The Dynamism of Song Characteristics, the Identities of Linguistic, and Musical Expression // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 126–142. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.126-142.

## ТРИЙОНО БРАМАНТЬО

*Индонезийский институт искусств, г. Джокьякарта, Центральная Ява, Индонезия  
ORCID: 0000-0002-6488-914X, bramantyo.triyono@gmail.com*

### **Малайские народные песни регионов Дели, Минан и Минахаса: характерные особенности, идентичность лингвистического и музыкального выражения**

Одной из разновидностей индонезийской народной музыки являются так называемые «Nyanyian Populer Daerah» (региональные народные песни), обычно использующие локальные диалекты, а также своеобразные мелодические стили и приёмы выразительности. Эти жанры на Суматре и на Малайском полуострове бесчисленны по количеству, поскольку существует множество региональных диалектов, и в каждом регионе можно обнаружить свою форму выразительности. В данном исследовании рассматриваются только три региональные народные песни, две из которых звучат на островах Суматры, а одна типична для Северной Сулавеси. Два образца, представляющие острова Суматры (Дели и Минан), обнаруживают общее влияние малайских песен, в то время как местом происхождения третьего примера является Минахаса, где имеется свой специфический мелодический стиль, но при этом проявляется выразительность пения, схожая со стилями двух других местностей. Рассмотрение образцов включало в себя фольклорные экспедиции, а также изучение некоторых записей народных песен, доступных в социальных сетях, таких как YouTube и т. п. Во время фольклорных экспедиций авторы брали неформальные интервью у некоторых из местных музыкантов и певцов. Собранная информация подвергалась интерпретации и анализу (объективному анализу) с использованием музыкально-теоретического и эстетического подходов. Представленное исследование отнюдь не сравнительное, оно скорее позволяет читателям, испытывая удовольствие, самим оценивать сходства и различия песенных жанров. Было установлено, что все жанры опираются на общие малайские музыкальные идиомы, характерные для традиционных устных культур, в которых демонстрируется динамика изменений и устойчивость региональных диалектов как лингвистическое явление. Весьма важно отметить необходимость дальнейшего исследования в этой области, так как остаётся множество музыкальных и эстетических черт, доступных для изучения с целью будущего документирования общечеловеческих ценностей.

**Ключевые слова:** малайские народные песни, музыкальные идиомы, общечеловеческие ценности, характерные особенности песенной выразительности.

## 1. INTRODUCTION

The current situation of utilization of music in society, otherwise known as the social function of music, consists of two sides which in some cases it is not possible to separate from each other. One of them presents an indication of commercial factors

which could be found in the music industry, while the second manifests somewhat less significant cultural impacts which must be taken into account. While it might not be possible to avoid the commercial factors, which may become a stimulant for music development in society, in its cultural aspects popular music becomes an essential



aspect, not only for social identity but also as an important element for the daily life of human society itself. First of all, on the basis of this statement, it is necessary to discover a general description of the function of popular music.

Culturally, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences [20]. However, in this article Malay pop songs are known as a genre of areal popular music; in North Sumatra they are known as *Gambus*, in West Sumatra they are popularly labelled as *Dendang*, while in Minahasa or Manado they are generally known as Pop Melayu. All of these genres are more commonly labelled as typical hybrid music, due to the common features they share, such as, for instance, the particular areal style of singing to poetry bearing the traditional form of the *pantun*, which is a local structure of a strophic poem, accompanied by a particular assortment of musical instruments played in their specific techniques. Moreover, they bear particular social implications, such as a sense of high morality transmitted down from generation to generation by means of the regional musical culture.

This results in a hybrid musical style, which regularly emerges from the remarkable mixture of musical cultures from other neighbouring countries and the local elements that may already have existed in the areal cultures of particular peoples long before they merged together to form a new genre, which in this article has been labelled as the Malay pop songs.

Accordingly, hybrid formations in popular music are in their nature physically transparent, since they are accessible, and the instruments used for the musical medium are also available for performance. Meanwhile, their non-physical elements can only be fathomed during the direct process of listening to the music, so we may identify them as the musical idiom [7].

As it might be supposed, “hybrid” is a term adopted from botanical science to describe an assimilation of culture considered as a natural phenomenon. From this point of view, it is suggested that the concept of “hybridism” may provide a further possibility for a cultural transformation resulting in a discourse which is perhaps unlikely to be understood as an unexpected artistic consequence [Ibid].

In its small-scale perspective, hybridism must be recognized as a process of division into three phases or three-momentum. The first momentum results from cultural convergences through people and their diverse manifestations, or through books and other cultural artefacts, such as paintings. The second momentum occasionally occurs during the occasion when another cultural event takes place. The third momentum happens out of an integrated event initiate as the result of a convergence perceptible in the fields of literature and the fine arts. This cultural transformation occurs as part of the third momentum in the form of adaptation, or cultural acceptance, which becomes perceived as a new type of genre [Ibid].

In opposition to hybridism, there exists another phenomenon known as syncretism, which defines the occurring process of contact between different musical cultures, thereby, creating a new musical idiom. There is a new category of the so-called *diasporic* music which has become a new trend of research extended from ethnomusicological studies of the field known as traditional music. *Diasporic* music is also known as a hybrid form of urban popular music. According to Mark Slobin, as cited by Born and Hesmondhalgh, there exist three cultural levels related to national musical culture. They are: the super-culture, the inter-culture and the sub-culture. These three terms are included in cultural studies, and they examine hybrid culture in the



context of ethnomusicology and popular music studies. Malay pop songs are defined as a category of transnational popular music with a hybrid element as an added concept. According to Simon Frith, popular music experts have changed the meaning of the term “hybrid” to that of a new type of authenticity [5].

For example, in general *popular* Malay music, it is found that the hybrid element in the singing style derives from the influence of Quranic recitation. Meanwhile from the utilization of its musical instruments such as the violin, flute, accordion, *gambus*, and others, Malay pop songs can certainly be classified as “hybrid music.” Finally, the dynamism of the characteristic features of songs, as well as the identities of linguistic and musical expression will be elaborated here for the sake of enhancing further understanding of the areal contexts as well as of cultural identity, social expression, individual music preference, and other concepts.

### 1.1. Identified issues

In comprehension of this topic, we have been compelled to think seriously of musical interpretation, not only in terms of its musical function or its cultural context, but also its social relation which also provides a different contextual meaning. Moreover, it is possible that the differences of shared values are likely in simultaneous existence within one context, even though there exist potentials of musical preferences varying between different individual musicians.

For further elaboration of the examined genres, it becomes necessary for us to answer the questions stated below:

1. What are the most visible characteristic features of Malay pop songs?
2. What are the most significant means of musical expression in Malay pop songs?
3. How can we best describe the linguistic

characteristic features and points of identity of Malay pop songs?

## 2. STUDIES OF THE LITERATURE

In this study several sources of reference are cited in order to elaborate our discussion of the musical styles and the sound features of Malay pop songs and their heterogeneous sources found in the pre-existing areal musical styles of Deli, Minangkabau and Minahasa. It becomes certain that the specific identity of the music expresses itself in the form of the musical styles found in various different regions of the examined geographical area. The Malay pop songs of Deli known as *gambus* are familiar in Minang as *gamat*, while in Minahasa they manifest themselves in the manner of call and response known as *apotaria*, which may be used as a comparison with the other discussed styles of singing, with a few exceptions. In all likelihood, the pop song style from Minahasa may have possibly lost its existent Malay elements, such as the *pantun* and its melodic *cengkok* (vocal inflection). Overall, however, the result of the present object analysis demonstrates that the most visible stylistic differences can be found mostly in the particular individual singing styles which manifest the differences in the resultant musical sonority and timbre or the vocal quality of the singers.

Ian Cross [10] explains music and its place within the areal culture, which affects its local musical characteristic in itself. The issue arising hence is how to describe the music in its local cultural context. Naturally, it becomes necessary to overview the genre from the perspectives of history, the inherent value system, the conventions, institutions and technologies, all of which enable us to see the music in its proper cultural context [Ibid.]. Some of the readers may be confused with the plural form of “musics” used

instead of the singular form of “music”. Recently, in discussion of areal music we have discovered that it was categorized as *world musics* (with the plural ‘s’), rather than simply *music*. It must be emphasized that the term “musics” is applied, because it is referred to in the context of musical diversity. Ian Cross explains, moreover, that music, in the beginning, is regarded as a singular phenomenon, which has a relationship to human biology, the human mind and behaviour. However, upon second thoughts, music becomes *musics*, a diverse, multiple, and unfathomable form within a single unitary framework [Ibid.].

It is certain then that this sub-genre of music possesses various characteristic features of different areal attributes in each local region. It also carries out a number of different social functions, providing musical material for rituals, ceremonies and festivities. Henceforth, in order to understand its characteristics, it will often not be separated from its cultural contexts.

Local popular music consists of various strata of repertoires of songs created by areal composers, involving local instrumental musicians and singers in order to fulfil the musical taste of the social *milieu*. In general, this subgenre of music contains some typical musical characteristic features, and in its development, it becomes a distinctive areal style of popular music. The Malay pop songs from Deli are better known as *gambus*, although they possess the same application of lyrical poems and rhymes as those of other areal Malay pop songs. However, in varying degrees, there are always differences of musical elements present, for example, the differences of the playing style techniques of certain instruments.

In a recent discussion of the social functions of Malay pop songs the conclusion has been reached that this genre had lost its popularity, and it was certain that only

some elements had been left in its very last remaining function of music for festivals (highlighting its entertainment function). However, at a certain time in the 1950s, the ritual function of the “Manumbai” song was closely related to the ritual of the gathering of nectar by honeybees and the ritual of traditional healing of illnesses called “*Buang Ancak*”. The traditional song from the Indonesian province Riau titled “*Makan Sirih*,” composed in 1957 by Nizami Jamil and Tengku Syamsuddin, can be identified as a ceremonial song performed while greeting the arrival of influential guests. A similar function was carried out by the song “*Mak Inang*,” which was used as entertainment for the nobility and, in particular, princesses, as well as the song “*Joget*,” which functioned for entertaining all the guests in a social party.

One prominent musician from Minang who performed the *Gamat* stated in his PhD dissertation that the well-known song titled *Kaparinyo* possessed the characteristic features of the 17th century Portuguese song, the *Cafrinho*, which was introduced to Padang, West Sumatra, by the people of Bengali and those of Indian Tamil [15].

Numerous questions emerged regarding how to help us understand the social function of music in a society. Alan P. Merriam once made a statement which elucidated for us his explanation of how he once said that music is essentially universal behaviour [16]. While John Blacking explained the function of traditional music in the culture of society more clearly through his comment, when he said that every known example of human society possesses that which professional musicologists would recognize to be ‘music’ [4].

The other definition of the function of music in society is clearly described by Ian Cross – that music can only make sense as music if it can resonate with the history, ethical values, conventions, institutions,

and technologies which are present by the society to which it pertains and it may only be approached by means of the culturally situated act of interpretation [10].

A lecturer of Malay original chants (*Nyanyian Melayu Asli*), Tengku Ritawati [19] has studied to a great extent the singing style of Malay pop songs known as the *cengkok* (meaning “vocal inflections”), which, according to her studies, possess techniques correlated to a number of specific notes and their ornamentations. Her dissertation, titled “The Development of the Curriculum for Learning and Teaching of Malay Original Chants in Formal Institutions of Education” [19], is very impressive in its scope and collected data, and familiarization with it by the authors of the present article has also helped them improve their current research.

Vocal inflections, being a constituent part of a quality of singing, can only be obtained by individual singers by means of an immense amount of elaboration of singing styles and techniques, as well as by understanding, participating in and gathering extensive experience from musical practices. The specific skills of understanding and the creation of *pantun* texts is required for showing the composer’s genuine expression in compliance with the typical vocal sonority and of the expressive individual style of singing. It must be noted by the students who study Malay pop songs that a particular sonority and individual singing style may be achieved by constant practicing and listening to earlier songs performed by legendary singers. For this reason, it is suggested for them to listen as much as possible to elder famous singers, making note of their singing styles.

Moreover, it must be emphasized here, in contrary to what was written above, that learning the singing style of the Malay pop songs must be done with a great amount of

consistency, by listening in a comprehensive manner to the best legendary singers of the past, in order to build one’s own individual vocal sonority, individual style and the best quality individual vocal articulation. Not all of the past legendary singers possessed an inherent type of vocal sonority, and this presupposes that the possession of clear voices and the acquisition of additional musical abilities may obviously result in the formation of famous singers in the future. A greater amount of these singers achieved their popularity because of their persistent practice of voice training.

We must also mention here the presumption of a possible correlation between vocal inflection in Malay pop songs with that of vocal inflection in Quranic recitation. This relationship may be traced back to the time of the Arabic influence which emerged in the 7th century AD first in the Indonesian province of Aceh, and then spread onwards throughout most of the Malay Peninsula. This was followed by the emergence of the *pantun*, *gurindam*, and *syair* which certainly derived from Arabic literature and cultural influences.

Lili Lehman, a vocal teacher at the Prague Conservatory made the comment that it is essential for all who wish to become artists to begin their work not only in singing but also in the tone production appropriate for singing Malay pop songs, for example, to practice *Quranic* recitation [14].

In addition, W.E Haslam pointed out that the voice which is trained incorrectly or produces fallible vocal results becomes speedily worn out fast easily fatigued. By applying an additional exertion of physical force, the singer generally attempts to conceal his or her loss of sonority and vocal stability [12].

*Melismatic* singing in Malay pop songs, normally appears in the form of syllables in musical texts sung *legato*, with or without

accentuations, under one breath in some notes or even some measures. In medieval chants it is known as *musica ficta*, referring to any notes or measures with accidentals written before the following notes [3].

It has been suggested therefore of the importance of vocal practice for stabilizing the quality of the voice. In practice, normally students possess their own method of producing high vocal quality. It might be expected that singers, in general, also share the same experience when applying the imitation method practice from the elder Malay pop songs singers. Overall, the best sonority and vocal uniqueness form one of the natural gifts and individual characteristic features which need to be developed by the singer.

### 3. OBJECT ANALYSIS AS A METHOD

It must be understood that the aim of applying object analysis in this research work is to elaborate on the musical elements found in Malay pop songs in the styles of Deli, Minangkabau and Minahasa. The object analysis carried out here is based on transcriptions of the sound recordings made of performances of the songs and on their interpretation of the five chief musical elements, namely: background, sonority, *musica ficta*, articulation, and expression.

1) In coincidence with that the writers had elaborated specific knowledge, skills, and expertise not only with the help from the experts in the field, but also from the literature reviews related the scientific data that support theoretical study of Malay pop songs. All of these then were endowed with triangular features by such means as interviews. Although the newest books and journals devoted to this topic are hard to find, some of the older books related to this topic and compatible with it became important to this study.

2) This article thereby provides us with results of object analysis in the form of description of its accounts of discographic studies. Discographic research is essentially the study of catalogues of recordings in the form of audio and audio-visual recordings. In ethnographic study it is appropriate to provide the description of musical recordings, especially those of certain artists and composers. Although not all performers of Malay pop songs have any recorded documents because many of them were more active as stage artists, rather than recording artists. However, some of them were active both as performing and recording artists. Thus, the discourse can be elaborated as follows.

Any text or material outside the aforementioned margins would not be printed.

#### 3.1. Object analysis of the Pantun

Dissemination of the Malay language throughout the entire nation is believed to have begun since the time the influence of the Sriwijaya Kingdom was spread out throughout the entire nation. Located in Palembang the kingdom formed the centre of commerce, and Malay language was widely used there for trade communication throughout the archipelago. By the seventh century, accordingly, the Malay language had become a kind of *lingua franca*.

The pantun can be described as a series of rhyming stanzas, generally utilized as figurative expressions. Below is an example of a *pantun* found in Malay pop song entitled “Si Hitam Manis”:

*'Si Hitam Manis'*

*Kiri jalan kanan pun jalan*

*(Left side and the right side were streets)*

*Ditengah-tengah pohon kenari*

*(right in the middle was walnut tree)*

*Kirim jangan pesan pun jangan*

*(do not sending or even messaging)*

*Kalaulah rindu datang sendiri*  
(when missing he must come by himself)

It cannot be denied that this *pantun* is familiar to teenagers and young people who experience the feeling of falling in love. One general element to learn from this *pantun* is that the first two lines of every verse are called *sampiran*, while the third and fourth verses provide the main content [*isi*] of this form of poetry. This kind of structure can be categorized as the basic structure of the *pantun*, which is a simple form of rhyme.

Most popular music, such as country, western pop, rock, punk, soul, and hip-hop, contain rhymes. Rhymes bring a sense of fulfilment to our lives, which are commonly filled with idiosyncratic echoes and relationships, both intimate and general, as can be seen in rhymes spotted anywhere – in playgrounds, in bed, or the internet. The popular era of rhyme has already passed for those who only half-listen. Caplan's book calls us to open our ears and discover this amazing rhyme culture, once again. From here, it may be comprehended how rhymes, including those found in the *pantun*, function inside and outside of specific literature and music genres, not only in individual works but also in the culture itself [8].

However, the definitive meaning of rhyme in hip-hop and the classical form of *pantun* is very different. Contemporary hip-hop often makes use of rhythmic gestures and rarely employs the same rhyme forms consistently all the way through. In contrast to this, rhymes in the *pantun* make use of the rhythmic consistency of every last syllable between the *sampiran* (the first two lines that seemingly form an unconnected statement) and the *isi* sections (the latter usually contains a message or a lesson). It indicates that rhyme in hip-hop is not restrained by rules, manifesting itself freely,

and that therefore it is seemingly more suitable to the American literary culture. However, the art of the *pantun* was more suitable for the early development of oral literary culture in Indonesia long before the establishment of modern poetry. T.S. Eliot in his poem titled "The Love Song of J. Alfred Prufrock" states that modernism does not disregard rhyme but rebuilds its technique [Ibid.].

Moreover, among the similarities between the *pantun* and rhymes in hip-hop, both of them express the emergence of a particular condition. One of the examples can be found in "Kadendate" (the traditional call-and-response brand of singing of Palu, South Sulawesi), in which the singers show themselves as being capable of creating spontaneous rhymes of what they have seen instantly. The same phenomena can be found in the contemporary rhyme culture of hip hop.

What can be reflected from the above object analysis of the *pantun* is that there might be possibilities that the *pantun* culture can still be revitalized and developed like that of rhymes found in hip hop, but it needs to improve its system of new types of verses, new challenges, and new connections. Once these ideas are materialized, the art of the *pantun* would be developed and composers might employ the opportunity to experiment with the art of the *pantun* based on three points mentioned above.

### 3.2. Object Analysis of Vocal Inflections

The most basic components in music are pitch, duration, and volume, whilst the most important quality in music is timbre or tone quality. These qualities can be found in extraordinary ways in Malay pop songs both in their instrumentation and in their singing style which uses vocal inflections as attributes of the singers' musicianship.

Below are some examples of major vocal inflections found in the history of music.

Grace notes are known as one of decorative vocal inflections, which are played fast before the main tones and are utilized to make the main note sounds more expressive and colourful.

Figure 1. The example of Grace Notes



### 3.2.1. The Passing Tone

The passing tone is one of the earliest non-harmonic tones in music history. By its definition, a passing tone is a non-harmonic pitch that is approached by step (conjunct motion) from a chordal tone and resolves by step to another chordal tone without any change in direction.

Figure 2. An example of passing tones



The neighbouring tone is included as one of the earliest ornamentation tones that are presented only in stepwise motion. Meanwhile, suspension tones belong to a type of neighbouring tones that always appears in the strong beat and is always introduced as a dissonant tone.

Figure 3. An example of neighbouring tones



### 3.2.2. Pitch Inflections

In the early history of music, the application of sharp and flat tones on the keyboard was not written in the scores, while usually the singers recognized them when to do the pitch inflections of the composition.

Figure 4. Example of poetic lines



In this Bach Chorale the notes with *fermatas* above provide explanation of the end of the poetic lines, which indicates the end of a verse in the song. In Malay pop songs, however, these fermatas, if any are present, must be inflected in a such away to perform the flexibility of vocal technique of the singer.

### 3.3. Object Analysis of Song Form

The *pantun* in Malay pop songs naturally consists of four verses, AABA. The first line is called the antecedent (the question) or the calling sentence, while the second verse is labelled the consequent (the response). The second line is similar to that of the first line, but ends on a tonic, which indicates the responding sentence. While the third verse does not form a repetition from the first melody, it might present a new sentence contrasting with the new melody. The third verse ends with a supertonic or dominant, similar to the first verse. Sometimes, the third verse forms a contrast to the first and second verse. Otherwise, it merely provides a repetition of the first verse. The fourth verse is usually identical with the second and ends with tonic pitch C.

Generally speaking, the second verse is a repetition of the first with little or no alteration. Verse B presents a contrasting theme, which is usually mentioned as the “chorus.” There are opportunities provided for the verses in B to change, despite the similarities to the previous verse, and, likewise, it is not always required to end on a tonic. In the AABA song form, the melodic verse can form the ‘call and response’ sentences. If there is any melodic verse that represents the thesis sentence, it is

usually followed by a responding sentence, and this is usually labelled as an antecedent-consequent melody. As it is mentioned above, the melodic pattern can either be similar or different, and it can be an exact repetition. The song verse always ends with a *cadenza* (*cadence*) and a fermata.

### 3.3.1. Object Analysis of Musical Textures

In musical terminology, “texture” means the entire effect of interaction between melody, rhythm, timbre, and harmony. Texture that is known in music is comprised of monophony, homophony, polyphony, and heterophony. There are two categories in homophonic music, which provide rhythmic unison, usually labelled as homorhythmic, or melody with accompaniment. In the sphere of rhythmic unison, melody and its accompaniment are processed simultaneously, even though at times there are melodic fillers which are played by the violin, flute, and accordion. In Malay pop songs, the generic format is that of a vocal melody with accompaniment. In this musical texture, the vocal melody predominates over the accompaniment.

Figure 5. The antecedent phrase of the Hitam Manis song



For the most part, in this sense, the predominance of the vocal line as the main melody is extreme. This domination provides the main focus, defining not only the musical character, but also the musical aesthetics as a whole. Generally, this forceful musical characteristic feature enables people to recognize Malay pop songs very easily, although it is difficult to differentiate the musical characteristic features between the existing genres.

### 3.3.2. Object Analysis of the *Cengkok*

In Gregorian chant there exists the musical term of *musica ficta*, which is somewhat similar to the *cengkok* in Malay pop songs. The *cengkok* is normally utilized as personal improvisation on a melodic line, so it is certain that the capabilities of each Malay pop singer are different, due to its personal traits. In contrast with it, in *musica ficta*, generally found in Medieval music and Gregorian chants, there is no individual characteristic feature of improvisation, because, as a rule, the composers wrote down the necessary inflections into their scores.

This study does not mean to equate the *cengkok* (vocal inflection) with the *musica ficta* because the *cengkok* in Malay pop songs is entirely unrestrained by musical rules (presenting free inflections) and is usually interpreted as individual performer accidentals, while in medieval music, specifically in solo vocal lines, *musica ficta* is mostly notated as editorial accidentals [written as *melismas*].

According to the singers and instrumentalists who perform Malay pop songs, the *cengkok* can be termed as the flowers of the melodies [i.e., melodic inflections]. However, there is a technical difference in the production of the *cengkok* and the *musica ficta*, even though they both, obviously, have the same foundational function, i.e. to adorn the melody. It should be realized that in Malay pop songs singing without any *cengkok* is decidedly uncanny [however, such cases are not found in popular music of Minahasa], the reason for this being that the quality of singers of Malay pop songs is measured by its individual *cengkok* singing skills.

Thus, the reader can easily recognize the singers' capability by observing the



soft, sensitive, and melancholy type of the *cengkok* sung by them, different to that of the singers with the brilliant and sharp *cengkok* type. This is usually related with the singer's personality and the listener's musical taste to judge the aesthetic values of a performance.

However, what can be described here is that it is definitely true that in Malay pop songs many of the song characteristic features and genres require different type of *cengkok* elaboration. Sometimes certain situations occur in which particular songs require specific types of *cengkok* with softer, nuances, more enticing or varied with vibrato, and does not require any accentuating or *stacatto* types of singing. It may be said to some extent that the eloquence of *melismatic* melodicism in this sense is provided by extremely elaborating the melody with ornamental stretches of syllables in the verses as beautifully as possible, in order to provide more enticing impressions for the listeners.

There is another point to confirm that in Malay pop songs the *cengkok* is one of the most significant elements of musical expression and certainly the most significant characteristic feature which signifies its genuine qualities. The *cengkok*, thus, provides the most unique trait which differentiates this genre from other types of areal popular music found in Indonesia. It also defines the quality of the singers if the latter could exhibit the balance between sonority and skills in the quality of their singing Malay pop songs.

Every Malay pop singer must apply his or her own specific and unique traits of the *cengkok*. This unique form of expression has affected in so many senses the singers' style in creating their own type of *cengkok*. The particular formula about 'how to produce and beautify the *cengkok*,' however, cannot be specifically explained here. Nevertheless,

it must be emphasized that the spirit of understanding and expressing the high sense of song text is expressed by its key.

The *cengkok* is an individual style, which means that every singer has his or her own style, depending on his or her ability to create melodic ornamentation to the existent melodic lines. Moreover, it has been pointed out that it is highly recommended to develop the skills for interpretation of the *pantun* text.

As it was mentioned above, in Western music theory the synonym of *cengkok* is *musica ficta*, i.e. an ornamental melodic line sung in a *melismatic* manner. John Stainer and William Barret categorized *musica ficta* as one of the necessarily most elaborative and complex singing techniques. Normally elements of *musica ficta* are written out in chants or other types of melody in the form of some notes which embellished syllables without certain notes [extended syllables] being factually present [21].

Further explanation of *melismas* can be made, as follows: a syllable can be sung on more than one note [syllable extension or *melisma*], and also two consecutive syllables of different words can be connected together on one and the same note. The punctuation of the lyrics must be tied to the word prior to the graphic extension or *melisma* [11].

At the same time, the Oxford Dictionary of Music [13] explained that a *melisma* is a cluster of notes to be sung to a syllable. It is a bit difficult to write the exact notes for the *cengkok*, due to the inherent difference of the types, interpretation, and skills of the *cengkok* which is individually sung by the singers.

After listening, observing, and analysing some examples of the repertoire from Malay pop songs and existing discographic object analysis of studies of such musical elements as the *gambus*, *gamat*, and *joget*, it may be commented out that certain Malay pop

songs possess various forms of the *cengkok* ornamentations as follows:

- The *acciaccatura*: a type of grace note written in the form of one or several notes which anticipate the existent notes from the song syllable. It is normally combined with another vocal technique, called the double or triple *appoggiatura*.

- The *appoggiatura*: this is also classified as one of the grace notes placed before or after the existing note. The *appoggiatura* is one of the essential notes found in almost Malay pop songs. Hence, it is necessary that every Malay pop singer is required to master this technique. According to Baird, the definition of an *appoggiatura* is: “Of all the ornaments of singing, none is easier for the master to teach or for the student to learn than the *appoggiatura*. In addition to its pleasing quality, it alone in the art enjoys the privilege of being heard frequently without becoming tiresome to the listener, so long as it does not exceed the limits of good taste as prescribed by those who understand music” [1, p. 88].

It must be noted here, however, that in Malay pop songs, the *appoggiatura* is generally seldom written, but is sung when a singer expresses a *cengkok* as an individual singing style. In the Malay pop songs, the function of the *appoggiatura* is as follows:

- A slight connector between tones to make the latter more sonorous and also to show the sole identity of Malay pop songs. This kind of expression creates the sense of the *melismatic* characteristic features of the Malay pop songs through the use of legato and staccato.

- Tiny melodic fillers, put in to enrich the flexibility of the melodic lines so that the latter do not feel as empty at all.

- Enrichment of harmonic variation by means of elaboration of passing tones horizontally towards the direction of the vertical harmonic notes.

- Creation of livelier and more brilliant melodies in Malay pop songs.

In addition to *appoggiaturas*, there also exist trills in *melismatic* or syllabic elaborations, included as a prominent characteristic features of Malay pop songs. As the result of object analysis of certain Malay pop song repertoires, it has been discovered that the method of inserting a ‘trill’ in Malay pop song is presented as follows:

- An *appoggiatura* usually elongates the first note of the melody and is sung louder than the following melody.

- Presenting an *appoggiatura* as a longer variation, which is normally started with a softer voice, followed by a *crescendo* and then a *decrescendo* during the course of the entire melody.

- If the *appoggiatura* is located on strong beats, it is usually followed by the accented notes.

- Usually a long melody is usually preceded by an *appoggiatura*. However, there are certain exceptions, in which not all *appoggiaturas* in Malay pop songs are followed by grace notes and trills.

- The *mordent* can also be found in Malay pop song repertoires. The *mordent* is an ornament comprised of two types, – namely, the upper mordent and the lower mordent. Moreover, it is theoretically unwritten in Malay pop songs, although is practically often sung.

- According to object analysis of examples from the repertoire and current discographic study, it is found that another existing ornamentation is formed by slide notes, i.e., notes which must be played prior to the main notes, sliding towards the latter in a semi-glissando technique. In contrast with the *appoggiatura*, these slide notes always move in stepwise motion. Similar to that of the *appoggiatura*, however, slide notes also consist of two or three notes

leading to the original notes of the melody.

- The *trill*, also known as “swirling notes,” is often not notated in the scores. Although it is theoretically unwritten in the scores, it falls into the intentions of all Malay singers to produce soft and memorable sounds, albeit, not too excessive, so that it expresses the pleasantness of the melodic lines. All new singers must learn to create *trills* on certain syllables, in order to produce the most beautiful vocal inflections. However, it should be noted here that if a ‘trill’ is anticipated by an *appoggiatura*, then the *appoggiatura* is required to become the first note of the ‘trill.’

This article does not elaborate the examples of such note ornamentations in any specific order, but the reader must explore its listening comprehension to the genre, in order to understand the object analysis of these kinds of embellishments.

Furthermore, such additional notes found in discographic object analysis demonstrated that some of the ornamentation notes contributed to the establishment of the *cengkok* which created its shared values in Malay pop songs.

From the study of object analysis above, it may be concluded that the *cengkok* in Malay pop songs presents a highly specific individual trait of unwritten embellishments of notes, which could be described as so-called free improvisation. The *cengkok* may occur in the elongation of syllables which are generally unwritten and sung in a melismatic manner (making use of slurs or *legatos*). The *cengkok* is similar to that of a *musica ficta* and constituted as the typical characteristic feature of Malay pop songs sung in a profoundly *melismatic* manner.

### 3.4. Object Analysis of Articulation

The technique of articulation in singing syllables in Malay pop songs is unique and different from the standard pronunciation of

formal languages. The authors’ opinions and ideas of articulation in these studies were concluded from selected ideas expressed in the informal interviews and the field notes taken by them during their studies.

To begin with, all the articulation present in Malay pop song texts plays the role of the determiner of the expression. This means that correct articulation would define the text more clearly to the audience. Although this sounds normal, in contrast, it requires specific practice on the part of a singer to be capable of performing precise articulation. It is suggested that engaging in consistent vocal practice is a necessary requirement for achieving clarity and purity of articulation. This ability does not apply naturally, but is acquired through consistent vocal training. Tone quality is applied naturally, but the clarity of articulation must be polished due to its functions in articulating corrected texts.

It is understood that Malay pop songs singers must convey the words with correct and clear articulation in each syllable, so that the words are perceived better by the audience. In other words, good articulation would provide a clear impression of the text, so that the musical expression of the song can be delivered beautifully.

To be specific, it should be emphasized here that the significance of vocal practice to acquire clarity and purity of articulation becomes a prerequisite. The indication of readiness in singing comes from a comfortable feeling which may be achieved by constant daily vocal practice in certain times. Usually the singer uses the *solfa* technique, which consists of *do, re, mi, fa, sol, la, si, and do* to train his or her pronunciation of vowels [vocalization]. Within the *solfa* technique, only the vowels *a, i, e, o* are available, while the vowel ‘*u*’ is given less attention. It is not a coincidence that the vocalization of ‘*u*’ is easier to carry out, when compared with other vowels.

We must also emphasize here the significance of the consistence of vocal training, which is necessary to avoid anything which may damage the vocal cords, such as harshness of vocal stroke. There is also a curious opinion present that the ability of vocal articulation may be gained from the childhood experience of recitation of the Koran. Although no scientific explanation for this has been found yet, this opinion is reasonable in one possible way, since the *cengkok* and articulation are also trained and developed by Quranic recitation.

If it is examined at all in the theory of vocal articulation, vocal theorist Lilli Lehman explains that all vowels must keep their point of resonance uninterruptedly on the palate. All beauty in the art of song, in *cantilena* as well as in all type of technique consisting chiefly in the uninterrupted connection between the musical tone and the sung word, in the flexible connection of the soft palate with the hard, in the continually elastic adjustment of the former to the latter. This simply indicates at the elastic form which the breath must fill in every corner of resonating surface without interruption, as long as the tone lasts [14].

The ability to sing the articulation or diction well is a part of unseparated vocal technique which must be learned. The dynamic control, accent, timbre control in singing expression are also included in the aspects of vocal technique.

Harriet Brower argues regarding the definition of vocal mastery. It is considered that in order to become a master of the vocal art, a singer must develop his or her voice to be under complete control and then one can do with it whatsoever one wishes. One must be able to produce all one desires, in terms of power, pianissimo, accent, shading, delicacy and variety of colour [6].

Further explanation of the importance of articulation or diction is also defined by

Harriet Brower [6], when she states that the greatest thing about a song is the words. It is a normal phenomenon that the text inspires the music, since the former is the cause of the latter's being. One can simply imagine, when on one occasion words have been joined to music, how other words can be added to the same music, without destroying the whole idea. The words must be made plain to the audience. Every syllable should be intelligible and clearly understood by the listener. Diction is an absolutely significant element of the performance.

In addition, Harriet Brower also describes how satisfactory diction creates something deeper than the song itself. It is the outpouring of one's best thought, one's best self, which must animate the song and deliver it to the listener. It touches the heart, because it comes from one's very inmost being, a creation of mood. One cannot sing unless one feels like doing so. Brower further explains that the singer has to be inspired, in order to give an interpretation that shall be worth anything [Ibid.].

### 3.5. Objective Analysis of Expression

Flat expression in singing Malay pop songs is not recommended here, but, on the contrary, expression is another significant objective striven to be gained by Malay pop singers. This objective may be achieved by intimacy (rote memory) towards the songs and to their musical structure, from its introduction, transition, as well as towards the instrumental parts. For instance, it is recommended to consider that in certain types of Malay pop songs, the introductory section is very significant, being conceived of not only as an introduction to the song, but also as guidance for the singers to traverse through the actual melody.

It should be pointed out here that the autonomous understanding of all musical aspects in the introductory section of the

song is very important. Some mistakes might unconsciously occur if the instrumental musicians fail to cooperate with the singers. From the ideas above, it also becomes clear, how necessary it is for singers to be able to relate the unity of the *cengkok* and the song text. These two elements have close connection to the feelings, emotions, and appreciation present when the singers express the texts of the Malay pop songs.

Furthermore, to be more specific, the authors have provided the readers with further description of the relationship of the text with feelings, emotions and appreciation in order to give birth to good expressions in Malay pop songs. Suzanne J. Beicken argues how the singer must understand the text of the song. Therefore, the singers should necessarily memorize the text by rote, before starting to sing it, in order to be able to express its meaning. At this point, as indicated by Beicken, there is absolutely no excuse for ignorance or carelessness. Accordingly, musical notation cannot represent all the fine points of expression which affect the aesthetic demands: the art of declamation must make up for this deficiency [2].

It is understood then that when several notes are sung on one syllable, such performance is called *melismatic* singing. Each long or short extension of a syllable containing more than one note is called a *melisma* [Ibid.]. Due to this reason, the *melismatic* character and its relation with the text must comply with one another. When there is an extended *melisma* present, correct calculation is needed in order to intersect the syllables in each breathing. In singing, such intersection of the syllables caused by breathing out must be avoided.

There is also another fact that singing is an art that is typical with expression proceeding directly from the heart. Emotion, feeling, and expression provide the pure

human emotive elements. Furthermore, it is said that instincts play a prominent role for every singer, enabling him or her to express emotion and feeling with voice. For the function of the voice to take effect on the character of melody, as distinguished from ordinary speech, its expressions must also purely instinctive [22].

In addition, in the essence of an artistic point of view, art itself is different from reality, but the depiction of reality through profound meaning in the art that is understood by people. Therefore, reaching the emotions of the artistic substance is quite significant in its goal. Following this line of thought, D.C. Taylor states that art is not reality. But it is the ability to portray reality through the comprehension of all the emotions that any person may be forced to encounter. To acquire the ability to simulate the entire gamut of human emotions, which exceeds by far what any individual can ever expect to encounter personally, means to play successfully one's craft to its fullest artistic realization [Ibid.].

#### 4. CONCLUSIONS

First of all, it must be revealed that as an artwork of literature, the *pantun* must be created, following the criterion as being one of the pinnacles of unsurpassable heritage of Malay culture. According to Mohd. Rashid Md Indris (2011): "The *pantun* is known as a historical Malay poem which not only permeated with meanings, but also permeated with aesthetic values. These aesthetic values may be understood when, the listener becomes sensitive enough to the structure and the text style in a piece of *pantun*. The form of the *pantun* is not built arbitrarily, but requires consideration and sensitivity in all of its aspects, including the lexical preference, syllables, and the limited verses."



Secondly, in Malay pop songs, the musical texture normally follows the formal structure of the *pantun*, which is A-A-B-A. The melodic line dominated by the song as the main melody has become the main focus not only in its musical character but also in its musical aesthetics as a whole. All of these musical characteristic features provide the means to recognize Malay pop songs in their general context.

In contrast with the *musica ficta*, the *cengkok* is more free, and basically included as a personal musical trait of an individual singer. Because of the inherent eloquence of the *cengkok*, sung in a *melismatic* fashion, thus, the elaboration

of melody with elaborative stretching lines of the syllables provide us with an enticing impression.

Finally, articulation in Malay pop songs should be applied in a natural manner, the tone quality should have the clarity of articulation and correct text pronunciation.

As a suggestion here then, it must be noted that the genre, in fact, may be classified as one of the oldest types of pop songs which must eventually be preserved. Moreover, in order to sustain the existence of this genre, a formal type of action in form of transmission is very significant to be taken.

## REFERENCES

1. Baird J. C. *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. New York, NY: Cambridge University Press, 1995. 88 p.
2. Beicken S. J. *Treatise on Vocal Performance and Articulation by Johann Adam Hiller*. New York, NY: Cambridge University Press, 2004. 66 p.
3. Bent M. *Counterpoint, Composition, and Music Ficta*. New York, NY: Routledge, 2002. 10 p.
4. Blacking J. *How Musical is Man*. Jessie & John Danz Lectures, University of Washington Press, 1995. 9 p.
5. Born G., Hesmondhalgh D. (Eds.). *Western Music and its Others*. Los Angeles. CAL: University of California Press, 2000. 27 p.
6. Brower H. *Vocal Mastery: Talks with Master Singers and Teachers*. Comprising Interviews with Caruso, Farrar, Maurel, Lehmann, and Others. London, UK: Forgotten Books, 2015. 21 p.
7. Burke P. *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*. New York, NY: Central European University Press, 2016. 21 p.
8. Caplan D. *Rhyme Challenge*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2014. 13 p.
9. Clippinger D. A. *Head Voice and Other Problems*. Frankfurt, Germany: Outlook Verlag GmbH, 2018. 71 p.
10. Cross I. Music and Biocultural Evolution. *Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Clayton M., Herbert T., Middleton R. (ed.). New York, NY: Routledge, 2003, pp. 19–30.
11. George, S.E. *Visual Perception of Music Notation: On-line and Off-line Recognition*. Pennsylvania, PA: IGI Publishing, 2004. 163 p.
12. Haslam W. E. *Style in Singing*. 1911. Translated and Produced by David Newman, Chuck Greif and Linda Cantoni. Project Gutenberg, released date May, 9. 2007. EBook #21400. 2 p. URL: <http://www.gutenberg.org/files/21400/21400-h/21400-h.htm> (05.09.2019).
13. Kennedy M. & Bourne J. *Oxford Dictionary of Music, 2nd, Revised Edition*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2006. 101 p.

14. Lehmann L. *How to Sing*. R. Aldrich (translator). Norwood Mass. USA: JS Cushing & Co, 2006. 152 p.
15. Martarosa. *Musik Gamat: Apropriasi Musik oleh Masyarakat Bandar Pesisir Sumatra Barat* [Gamat Music: Appropriate Music by the West Coast Coastal Communities]. Disertasi Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta: UGM, 2017. 3 p. (In Indonesian)
16. Merriem A. *Anthropology of Music*. Illinois, IL: Northeastern University Press, 1964. 227 p.
17. Mohd. Rashid Md Idris. *Nilai Melayu dalam pantun* [Malay Values in Poetry]. Tanjung Malim, Perak, DR: Penerbit Universiti Pendidikan Sultan Idris, 2011. 68 p. (In Indonesian)
18. Piah H. M. *Puisi Melayu Tradisional: Satu Pembicaraan Genre dan Fungsi* [Traditional Malay Poetry: A Discussion of Genre and Function]. Kuala Lumpur, Malaysia: Dewan Bahasa dan Pustaka, Kementerian Pendidikan Malaysia, 1989. 184 p. (In Indonesian)
19. Ritawati T. *Pembangunan Kurikulum Bagi Pengajaran dan Pembelajaran Nyanyian Lagu Melayu Asli untuk Institusi Pendidikan Formal* [Curriculum Development for the Teaching and Learning of Original Malay Song Songs for Formal Education Institutions]. Disertasi Pascasarjana Universiti Pendidikan Sultan Idris, Malaysia: UPSI, 2016. 108 p. (In Indonesian)
20. Shuker R. *Popular Music: The Key Concepts 2nd Edition*. New York, NY: Routledge, 2016. xxii p.
21. Stainer J. & Barrett W. (Eds.). *A Dictionary of Musical Terms*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009. 285 p.
22. Taylor D. C. *The Psychology of Singing: A Rational Method of Voice Culture Based on a Scientific Analysis of All Systems, Ancient and Modern*. Release Date: June, 28. 2007. 109 p. Book #21957. URL: <https://www.gutenberg.org/files/21957/21957-h/21957-h.htm>. (06.09.2019).

*About the author:*

**Triyono Bramantyo**, Ph.D., Professor of Musicology, Department of Music Education, Faculty of Performing Arts, Indonesia Institute of the Arts (55188, Yogyakarta, Central of Java, Indonesia), **ORCID: 0000-0002-6488-914X**, [bramantyo.triyono@gmail.com](mailto:bramantyo.triyono@gmail.com)

*Об авторе:*

**Брамантьо Трийоно**, Ph.D., профессор музыковедения, факультет музыкального образования, факультет исполнительских искусств, Индонезийский институт искусств (55188, г. Джокьякарта, Центральная Ява, Индонезия), **ORCID: 0000-0002-6488-914X**, [bramantyo.triyono@gmail.com](mailto:bramantyo.triyono@gmail.com)



**MARIA STRENACIKOVA JR., MARIA STRENACIKOVA SR.**

*Academy of Arts in Banská Bystrica, Banská Bystrica, Slovakia*

*ORCID: 0000-0001-5555-0091, m.strenacikova1@aku.sk*

*ORCID: 0000-0002-7087-9730, strenacikova@aku.sk*

## **Achievement Motivation and its Impact on Music Students' Performance and Practice in Tertiary Level Education**

Music schools of higher secondary and tertiary levels aim at preparing professional musicians, particularly, instrumentalists. They comprise a very specific area of education, since the students' practical skills and competencies are at the center of our attention. In addition to acquiring theoretical knowledge, the students must master the skills of playing on their instruments, which form the basis of their future success. The aim of this article is to describe the discoveries made during our exploration of the partial relation between instrumental practice, performance and the music students' achievement motivation in tertiary education in the music departments of universities for the arts. We focus on two dimensions of motivation: the hope of success and the fear of failure. Our results suggest that there is a relation between the students' motivation and their final performance (the final evaluation in the form of grades), but the particular dimension of motivation (avoidance of failure and achievement of success) does not influence the final performance on a statistically significant level. Similarly, motivation for achievement exists in a statistically significant relation to the daily duration of time dedicated to practicing on the instrument, but there is no evidence for any possible relation between the dimension of the musicians' motivation and the duration of their average daily instrumental practice. We have gathered the relevant data from the Vorwerg achievement motivation scale and a number of semi-structured interviews taken from various musicians.

Keywords: hope for success, fear of failure, performance, musical skills, instrumental practicing.

*For citation / Для цитирования*: Strenacikova Maria Jr., Strenacikova Maria Sr. Achievement Motivation and its Impact on Music Students' Performance and Practice in Tertiary Level Education // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 143–155.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.143-155.

**МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА МЛ., МАРИЯ СТЕНАЧИКОВА СТ.**

*Банскобыстрицкая академия искусств, г. Банска Быстрица, Словакия*

*ORCID: 0000-0001-5555-0091, m.strenacikova1@aku.sk*

*ORCID: 0000-0002-7087-9730, strenacikova@aku.sk*

## **Мотивация достижений и её влияние на исполнительскую практику студентов музыкальных вузов**

Профессиональные музыкальные учебные заведения стремятся к подготовке музыкантов-исполнителей. Они представляют весьма специфический уровень образования, поскольку



в центре внимания – практические навыки и умения. Помимо теоретического знания, студенты обязаны осваивать навыки инструментального исполнительства, что формирует основу их успеха в будущем. Данная статья нацелена на изложение результатов поиска взаимодействия между исполнительской практикой студентов-музыкантов и приобретением мотивации к обучению на музыкальных факультетах вузов искусств. Авторы сосредоточены на двух аспектах мотивации: надежда на успех и боязнь неудачи. Результаты указывают на связь между мотивацией и окончательным музыкальным исполнением (проверка профессиональной работы подтверждалась оценкой), но при этом один элемент мотивации (избежание неудачи и стремление к успеху) не влияет на окончательное исполнение на статистически значимом уровне. Подобным же образом, мотивация достижений находится на статистически значимом уровне по отношению ко времени, ежедневно выделяемому для занятий на инструменте, однако не существует подтверждений связи между областью мотивации и временем ежедневных музыкальных занятий. Изучение полученной информации проводилось через шкалу мотивации достижения, разработанную Форвергом, а также исследование неформальных интервью.

**Ключевые слова:** надежда на успех, страх неудачи, исполнение, музыкальные навыки, занятие на инструменте.

## Introduction

### 1. Practice as a means for acquiring practical instrumental playing skills and music performance

The practical skills of instrumental performance are acquired and mastered in a very specific way. For most students it is necessary to understand and slowly traverse through the entire process and all its successive phases, as described by M. Holas (2013), among others.

In the preliminary phase of instruction, the student becomes familiar with the provided task and its components, and he or she studies the constituent motions, thereby activating his or her brain centers, which in themselves are not altogether indispensable for carrying out this particular task. Therefore, the student tends to create many unnecessary and ineffective motions. Gradually, the activated results become differentiated, and inhibitory processes start to occur in those parts of the brain which are not required to become activated for performing. The process of afferentation (the transmission

of neural impulses from the receptor to the center, i.e. the brain) occurs, and the student starts controlling the movements and using the muscle tension more efficiently.

In the second, inhibitory phase, the student reduces the quantity of mistakes, his or her motions become more effective, and many unnecessary motions are eliminated. The newly generated conditional reflexes create a dynamic stereotype. In the phase of stabilization, the dynamic stereotypes become balanced and the motions become automatic. The student is no longer required to pay attention to the technical part of his or her motions and begins to form his or her skills. It is highly advisable to adapt the recently acquired complex skills to various conditions, e.g. by changing the tempo, dynamics, agogics or other parameters in order to prepare the conditions for creative performance on the stage. The final stage of acquiring performance skills is to demonstrate them to audiences during the performance of music.

We understand performance of music as a specific type of performance defined

by various determinants. Some of them, such as central and local skills, non-intellectual factors and instrumental structures, have already been described by R. B. Cattell (1971) [10, p. 94]. The necessary condition for acquiring any kind of skills of instrumental performance is to create clear and accurate projections of performance motion, its speed, ambit and force. The key role is played by sensory-motoric learning, which is based on three kinds of afferentation. Prior receptive afferentation enables the student to sense his or her own motions and the presence of his or her body through the nerve endings in the tendons and muscles, as a result of which he or she acquires the ability to sense the instrument, the hand and body motions. The resultative afferentation helps the student compare his or her projections or ideas of what he or she wanted to achieve with what has actually been performed. The resultative-verbal afferentation is based on the verbal feedback from the teacher or instructor and the potential evaluation of the performed task.

Since mastering the skills of instrumental music takes many years (many people accept the well-known “rule” of 10,000 hours), it is very important for the student to possess and preserve his or her effective motivation.

## 2. Motivation

Motivation could be defined with three meanings: the sum of motives leading people to engage in any kind of activity, the process of engaging in an activity with a particular outcome, and the trait of personality. In this text we will pay attention primarily to the motives leading students to practice on their instruments.

Generally, motivation can be defined as the mental state of activation of an individual, which includes “*the internal and external factors (phenomena) that*

*trigger, target (orient) and energize (dynamize) human behavior*” [15, p. 35]. The psychological dictionary defines motivation as “*an internal driving force responsible for initiating, directing, maintaining and energizing emerging behaviors; as a motivational force, (motivation) arises by the activity of external and internal stimulation and its cognitive interpretation...*” [4, p. 320]. In terms of the preparation for musical performance, motivation may be explained as a condition stimulated by certain motives which could trigger practicing, direct it, supply the student with energy to practice even if he or she is not succeeding very well, or when he or she does not have the wish to engage in music-making, and which maintain his or her activity and attention targeted on practicing. J. Višňovský describes the three dimensions of motivation: the dimension of direction, of intensity and of stability. (Višňovský, 2003) The musical literature on the subject also mentions the dimension of persistence, which is determined by “*the degree of ability to resist and overcome various external and internal obstacles that can be appearing when performing the motivated activity.*” [1, p. 222]. Individual dimensions are represented by different motives.

Practicing is activated by different needs, such as the need for success, recognition, actions or activities, the need for prestige, self-realization, cognitive needs, or the need for work (many of which are, according to the Maslow's hierarchy, B-value needs, or meta-needs). The students' interests, i.e. their focus on their musical art, playing a particular musical instrument, the interest in creative activities, the interest in good quality of performances, etc. form the directionality of motivation. The latter is also influenced by their performance attitudes, such as the attitudes toward success, appreciation,

instrumental practicing itself, performance, music, etc. The determinants of practicing for performance also include the so-called performance values, i.e. various different values, which are in some way related to musical activity, such as aesthetic, economic, moral values etc. The target dimension of achievement motivation is provided by performance goals, aspirations, the students' will and their perspective orientation, which demonstrates their efforts to achieve long-term goals.

The motives that influence students' practicing form a complex system, and they can be both of an external and internal character. In the case of external motivation, students often attempt to satisfy some other person, to avoid disappointing him or her, to obtain a reward, to gain recognition from someone, etc. Internal motivation is often represented by the need for self-realization, aesthetic needs, or the need to perform well, e.g., at a concert or competition.

The need for achievement was first described by Murray (1938) within his need-press system as the necessity to overcome obstacles, to apply one's own abilities, and to perform activities as quickly and as well as possible [14, pp. 365–367]. Since that publication, many further theories about achievement motivation have been created.

Since the 1950s, many scholars have studied achievement motivation, its structure, determinants, dimensions etc. (Atkinson, Clark, Lowell, Elliott, Church, Birch, Raynor, Horner, Feather, Grote, James, McClelland, Festinger, Weiner, Kukla, Frieze, Reed, Rosenbaum, Heckhausen, Schuler, Prochaska, and many others). They have emphasized various different aspects of achievement motivation. One of the composite construct descriptions provides, as an example, the Onion Model by Schuler, which interprets achievement motivation

as a complex phenomenon formed by different facets (or layers/dimensions). He also described the structure of achievement motivation and key influences within three areas: self-assurance (fearlessness, independence, confidence in success etc.), ambition (goal setting, competitiveness, engagement, status orientation etc.) and self-control (persistence, internality and self-control) [17, p. 14]. Furthermore, scholars have defined achievement motivation as a construct of two main tendencies in a person: the tendency to avoid failure and the tendency to approach success, often labeled as hope of success and fear of failure (e.g. [18; 19]). Later, Elliot and Harackiewicz (1996) suggested the insufficiency of the idea of the bifactor achievement motivation model, and subsequently three forms of achievement motivation have been discussed. In the beginning of the new millennium, Elliot and McGregor (2001) described as many as four goals for achievement: mastery approach, mastery avoidance, approach to performance and performance avoidance (in [13, p. 64]).

A quantum of research works has focused on various determinants of achievement motivation and its relation to gender, temperament, character, personality traits etc. Chen, Zhang (2011) confirmed the relationship between temperament, personality traits (Big Five) and achievement goals; Rawlings, Tapola and Niemivirta (2017) proved that features of temperament have predictive effects on motivation (such as the sensitivity towards punishment or towards reward). Vorobyeva, Ermakov and Saakyan (2015) provided various types of proof that in the students' perceptions the lower levels of achievement motivation are linked to low levels of sensitivity towards sensations and probabilities, intellectual ergodicity, as well as high levels of neuroticism and impulsivity, and vice versa

[20, p. 32]. Regarding the relationship between achievement motivation and temperament, Řehulková et al. (1995) established that motivation was reduced by an appropriate degree of viscerotonia, and the highest levels of motivation were seen in somatotonics. The association between gender and motivation has been explored, among others, by B. Greene and T. DeBacker, according to whom there do exist differences between the genders: in general, men have fewer goals, in comparison to women, but greater extension, while, on the other hand, expectations about the realm of career are to a greater degree similar in both [3, p. 91].

Research works identifying a positive relationship between achievement motivation and musical performance in school also appear quite often [7; 8]. We have focused on the relation between the dimensions of motivation and the final evaluation in instrumental performance by music students, as well as the average temporal duration of their practice.

Musicians give performances in which they have to demonstrate their musical mastery. If their performance can be evaluated as being successful, they consider it rewarding. Even though many musicians want to perform their best in order to succeed, some of them are motivated by their fear of failure. The ratio of these two motives provides an intensity of motivation. This means that the bigger the fear of failure is, the weaker the achievement motive should be [10].

### **3. Achievement motivation and performance in school**

The subject of achievement motivation appears in the theories of David McClelland and Atkinson. Their research results led to the following conclusion: people with a high level of “need of achievement” are competitive but not power-oriented. They

care mainly about excellent performance and a high level of individual mastery. They wish to show others their remarkable or exceeding performance in a particular field of activity. However, they have no wish to control others. Furthermore, they prefer professions which allow them to reach individual success, among which sports (mainly individual disciplines) and musical professions play a significant role. Since they want to succeed, they usually choose vocations, subjects, courses and activities in which they feel the opportunity for becoming successful. Their anxiety over failure is at a low level [14, p. 373].

The need to avoid failure presents a theme with a negative connotation. It could be manifested as avoidance of doing anything in order not to experience failure, or as a strong effort not to spoil anything, not to fail to achieve something due to hard work.

The two needs described above affect the students' behavior, which according to Hrabal and Hrabal [6, pp. 102–103] can be divided in two groups. From this perspective, they are able to distinguish two groups of students.

The first group consists of students with the predominating need for success. They tend to avoid giving up and continue resisting obstacles. They choose medium-challenging tasks, since they perceive a medium amount of difficulty as such which will enable them to experience success, but at the same time, would create the opportunity for their development (medium-challenging tasks are not entire easy, at the same time not being overly difficult for them). They prefer equal-status partners in competition. They usually plan their way towards acquiring new skills and achieving goals.

Those who try to avoid failure comprise the second group of students. They often experience fear and, thereby, they

demonstrate the tendency of avoiding situations in which they could fail. They choose low- or medium-level challenging tasks, since they feel threatened by competition. Therefore, they prefer to participate in activities where they clearly have the chance to succeed. Only in very exceptional cases they decide to take part in activities which are too challenging, and which they are unlikely to cope with, because they believe that the other pupils would not succeed either. In this case, the students' failure would not demonstrate their inability, because in this case nobody else would perform well at the task either. In certain conditions they find the choice of escaping from the situation to be the best option; such students intentionally avoid stressful situations.

The students' classification into two groups corresponds to the predominance of one of the two basic motives formulated by Sigmund Freud: approach or avoidance. Atkinson (1974) distinguishes two categories of people, according to the particular motive prevailing in them: the type oriented to achieve success and the type oriented to avoid failures [11]. Moreover, considering all the various situational and personality variables, the actual motivation is determined by the probability of success or failure in the future.

In the field of music, some researchers have focused on students from the seventh to the twelfth grades. These scholars have paid attention to the relation between the amount of practice and intrinsic motivation (Schmidt, 2005), the amount of effort and intrinsic motivation [9], etc. Numerous research works have been dedicated to the goals of mastery and those of performance. Ormrod (2004) defined the goals of mastery as the *“desire to achieve competence by acquiring additional knowledge or mastering new skills”* [12, p. 468] and

performance goals as the *“desire to present oneself as competent in the eyes of others”* [Ibid.]. Nielsen (2008) discovered that successful performance depends on the students' abilities rather than their efforts, and that the students with ability-avoidance goals would be less likely to dedicate their time and effort to the challenges of musical studies [16, p. 4].

Since the beginning of research in the field of achievement motivation, many tests, inventories and scales have been created, such as Mehrabian's Scale resulting from achievement motivation, McClelland's Need Achievement Test, Elliot & McGregor's AGQ – 2x2 Achievements Goal Questionnaire and its Spanish adaptation AGQ-R created by Elliot & Murayama, AHA – Arbeitshaltungen (Work Attitude Test) by Kubinger, Ebenhö, D-M-V Dotazník výkonovej motivácie (Achievement Motivation Questionnaire) by Pardel, Hrabovská, Maršalová, LMI – Das Leistungsmotivationsinventar by Schuler and Prochaska, OLMT – Objektiver Leistungsmotivationstest (Objective Achievement Motivation-Test) by Schmidt-Atzert, Harackiewicz, Škála výkonovej motivácie (Achievement Motivation Scale) by Vorwerg. Their psychometric properties have not been tested on professional musicians in Slovakia.

## Methods

### 1. Research organization

The expansion of the humanitarian domain of education has brought the concept of positive motivation to schools. Teachers are now being encouraged to praise children on various different occasions, to enhance their interest in the learning process, to create equal opportunities for each child to succeed. Hope of success presents one phenomenon on the mono-dimensional scale (the opposing quality of which is the

fear of failure). We have aimed to explore achievement motivation in students and its relation to their musical performance and their practicing habits. We decided to conduct our research at a university which prepares musicians – performers for their professional career.

### Example

We have applied random sampling to choose the example of 86 students from the Academy of Arts in Banská Bystrica. The sample consisted of 41 young men and 46 young women aged between 18 and 25. During the 2018/2019 academic year we distributed among selected students the Vorwerg achievement motivation scale in order to diagnose their achievement motivation. Afterwards, we compared the data with the students' grades from their major course of studies – performance on their respective musical instruments. We have also conducted a number of interviews with the students in order to obtain information about the characteristics of their practice routine, such as the duration of the daily practice, the time for practicing, as well as their motivation for practicing.

### The aims and research questions

The aim of our study has been to examine the relation between achievement motivation, resp. its focus and dimension, the students' performances (presented by the students' grades from their major course of studies) and the time spent practicing playing on their instruments.

We have formulated two research questions:

Q1: Are motivation and its dimension related to the students' final grades received for playing their instruments?

Q2: Are motivation and its dimension related to the duration of time spent by practicing their instruments?

## 2. Methods used

In order to gather the data about the students' motivation, we have used the Achievement motivations scale devised by Vorwerg [2, pp. 178–179], which consists of 17 items-statements. The respondent's task was to assign to each of them one of the 7 point-scale alternatives from “completely resembling” to “not in the least similar to me.” The items have been divided into three groups.

1. The indicators of hope for success determine the extent to which the respondent perceives his or her *hope for success*; such as “I believe I can do something,” “I believe I can improve my skills,” and so on. Some items express the orientation on the goal for mastery focusing on the abilities and development of skills as one of the goals for achievement (Elliot & Church motivation), others discuss the students' active efforts (Schultheiss & Brunstein's mode of effort). The group of indicators of hope for success also includes items examining the difficulty of the selected and preferred tasks.
2. The indicators of *fear of failure* are aimed at detecting fear of failure, as opposed to the positive type of goal-oriented motivation. The items in this group express the expectations of negative outcomes and failures associated with the unwillingness to risk, a distrust in one's own abilities, the reliance on others' help and low self-esteem. In this group it is frequently possible to encounter statements such as: “I prefer to avoid difficult situations,” “I feel I know less than others,” or “I have fears of possible obstacles ahead of me.”
3. Items that are not used as indicators when calculating the raw score.

We have calculated the empirical value of motivation raw score as a difference of the middle values of hope for success and fear of failure. If the activities of students are motivated mostly by their aspiration to achieve success, the difference of the average values of hope for success and fear of failure is at least 2. If the main motivation is to avoid failure, the calculated raw score value is less than 2.

In order to disclose the relation between the motivation and its dimension, on the one hand, and amount of practicing hours and the students' grades, we have conducted interviews with the students. We have focused on the number of practicing hours and the evaluations of the students' work – the grades the students received in their major course of studies in the summer semester of 2019. The interviews were semi-structured. They contained questions which describes two major issues: “Could you describe your practice routine?” (How many hours a day do you practice? What time is your favorite time to practice? Do you have any special preferences while practicing?) and “What was your grade from the major course of studies during the summer semester?” (Do you consider your evaluation fair? Why or why not?) We have conducted an interview with one music student in a relaxed atmosphere and, based on his responses, we have decided to keep the question formulation. The interviews lasted 10-15 minutes and were conducted individually in a classroom environment. At the end of each interview we asked the respondent if he or she wished to add any information or to ask anything.

We analyzed all quantitative data with SPSS software and the qualitative data with Atlas.ti8. In order to obtain targeted information for this study, there was no need to code the interview transcriptions, since the respondents' answers were clear

and concise, and we were able to record them in the Excel spreadsheet.

## Results & Discussion

Based on the students' responses to the motivation scale, we came to the conclusion that the effort to achieve success predominated in 51,2% of the music students, and the desire to avoid failure prevailed in 48,8% of them. This difference is negligible, and it can be stated that the amount of students with the predominating effort to achieve success, as well as those with the prevailing effort to avoid failure is comparable in our survey of the music students.

The recorded average motivational raw score was 1.96, which points on a slight shift towards the desire to avoid failure. The distribution of the raw score is graphically shown in Figure 1.

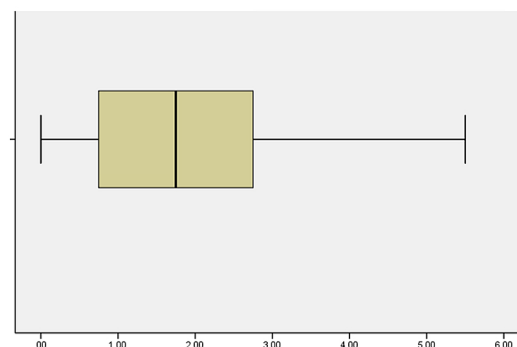


Figure 1: Distribution of raw scores on the Achievement motivation scale; Source: personal

This score is not normally distributed (in the Kolmogorov-Smirnov test,  $stat = 0,134$  and  $Sig = 0,001$ ). The main characteristics of the data are in the Table 1.

Next, we tried to answer our first research question.

Q1: Are motivation and its dimension related to the students' final grades for playing their instruments?

The identified grades were A, B, C, D and we transformed them to numbers 1,2,3,4 (where 1 corresponds to the best evaluation).

Table 1: Descriptions of the raw scores in the Achievement motivation scale; Source: personal

<i>Descriptions of the raw scores in the Achievement motivation scale</i>	<i>Statistics</i>	<i>Standard Error</i>
Mean	1,96	0,14
Median	1,75	
Variance	1,81	
Standard deviation	1,34	
Minimum	0,00	
Maximum	5,50	
Range	5,50	
Interquartile range	2,00	
Skewness	0,54	0,26
Kurtosis	-0,43	0,51

Their distribution was not normal. (Sig<0,001 in both the Kolmogorov-Smirnov and the Shapiro-Wilk test).

In our sample the relation between the motivation and the grades (A, B, C, D) is confirmed. The Spearman rho coefficient is:  $r(86)=-0,240$ , which is significant at the 0,05 level (2-tailed). Graphically the relation between the raw scores and the grades is shown in Figure 2.

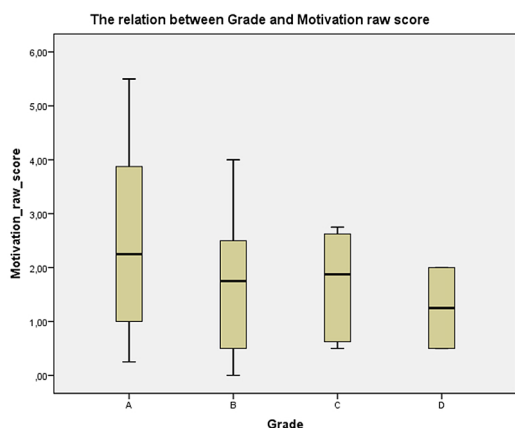


Figure 2: The relation between the grade and the motivation raw score; Source: personal

Furthermore, we tried to pinpoint the relation between the dimension of the motivation and the grades. Figure 3 illustrates this relationship.

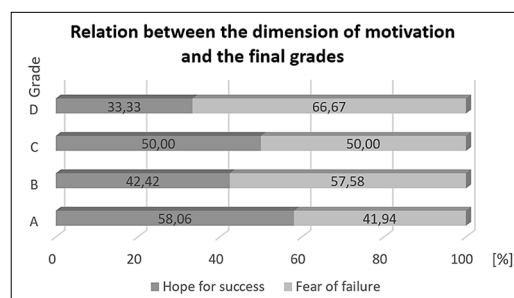


Figure 3: The relation between the dimension of motivation and the final grade; Source: personal

The ratios representing the dimension of motivation suggest that the better the student's grade is, the more the positive motivation oriented on success is represented. We found that hope for success dominated in 58,1% of students with a grade A, in 42,4% of students with grade B, 50% for C, and 33,3% for D (it should be emphasized that only 2 students were graded D, which can greatly distort the results due to the low frequency). The association between the motivation dimension and the grade was not statistically confirmed.

Afterwards, we focused on the second research question.

Q2: Is motivation and its dimension related to the length of time spend by practicing the instrument?

To answer the second research question we investigated whether achievement motivation and its dimensions affect the average practicing time and the preparation for class.

Spearman's correlation coefficient suggests some relation between motivation and the hours of practicing  $r(86) = 0,356$ , which is significant at 0,01 level (2-tailed). This moderate level of relation suggests that the higher the positive achievement motivation (indicating the hope for success), the more time the student spends practicing his or her instrument (Figure 4).





Figure 4: The relation between achievement motivation and the length of daily practice [hours/day]; Source: personal

Next, we tried to illustrate the relation between the dimension of motivation and the time dedicated to practicing playing on one's instrument (Figure 5).

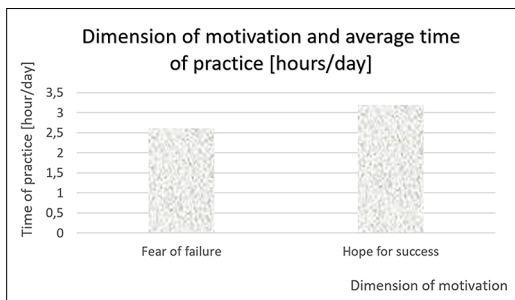


Figure 5: The relation between the dimension of motivation and time for practice; source: personal

From the graph we may presume that the students who practice longer hours (an average of 3,24 hours a day) are positively motivated, and that the hope for success predominates in their motivation structure. On the other hand, if a student's chief motivation is to avoid failure, his or her practicing hours are shorter (an average of 2,61 hours a day). However, this relation is not documented by statistical methods ( $\eta=0,248$ ), since there is no significant association between the dimension of motivation and the hours for practice. The detailed characteristics of the practicing hours in both groups of students are described in the Table 2.

From the interviews taken following the completion of the scale, in addition to the

Table 2: The detailed characteristics of practicing hours in two groups of students; Source: personal

<i>Number of practicing hours – dominating motivation: hope for success</i>		<i>Number of practicing hours - dominating motivation: fear of failure</i>	
Mean	3,24	Mean	2,61
Standard Error	0,19	Standard Error	0,18
Median	3	Median	2,5
Mode	3	Mode	2,5
Standard Deviation	1,25	Standard Deviation	1,22
Sample Variance	1,56	Sample Variance	1,49
Kurtosis	-0,88	Kurtosis	0,14
Skewness	0,08	Skewness	0,67
Range	4	Range	4,5
Minimum	1	Minimum	1
Maximum	5	Maximum	5,5
Count	42	Count	44

dimension of motivational disposition – the attempt to achieve success or to avoid failure, – we have also identified other aspects of motivation: expected types of competence and performance behavior (Elliot, Church, 1997). The expected types of competence (performance objectives) have been manifested in three basic directions:

- effort in performance – the artists make an effort to perform better than the others (56,98%),
- directedness on the musicians' abilities – the performers demonstrate their effort to improve their own abilities and performance, regardless of the opinions of others and external support (30,23%),
- avoidance of performance – some performers are characterized by their efforts to avoid performance projected by them as being worse than that of others (only 12,78%).

The second aspect of achievement motivation provided by the resulting performance behavior has not been investigated any further.

### **Limitations for the study and suggestions**

The Vorwerg scale used by us to examine the motivation in our respondents has not been standardized among the population of Slovakia. In order to receive a more complex view of motivation and its effects on music students' performance and practicing, it would be beneficial for us to use standardized methods of assessing motivation and rely not only on a personally reported scale, but also on other tools which are more objective. In addition, this research would benefit to a greater degree from deeper statistical analysis, such as discovering the relation between the intensity of motivation and the student's grades, as well as and the length and quality of their practicing routine.

We have focused on only a very limited aspect of motivational structure in the work of music students. In future research endeavors on musicians' motivation, it would be advisable to enlarge the research work, so that it would include four achievement-related goals: approaching mastery, avoidance of mastery, approaching performance and avoidance of performance. Moreover, various additional determinants, such as cultural milieu, achievement-related choices, interpretation of experience and others, as described by Eccles & Wigfield in their expectancy-value model of achievement motivation (Wigfield, Eccles, 2000) must be included in the investigation. This would bring a broader view of musicians' motivation. More complex views on the motivation structure in the work of musicians should also consider other specific aspects, such as aspirations, interests, particular needs etc. Furthermore, we also propose to take personality traits and personality focus in consideration when examining the

influence of specific determinants related to motivation on music students' performance and practicing habits.

### **Conclusion**

During our exploration of the relationship between practicing, performance and achievement motivation of tertiary education music students, we have discovered that motivation and the students' final grades for playing their instruments demonstrate statistically significant relations, but the dimension of motivation does not show anything of the kind. Similarly, motivation is associated with the average duration of daily practice of instrumental playing, but the dimension of motivation is not. Our discoveries have given rise to a great deal more questions, such as: What motivational factors are the most important determinants of the success of a music student? Which factors and motives are the key determinants which influence the preparation and the final performance of a student?

Many research discoveries (not only ours) have led to conclusions that motivation is a phenomenon that contributes to a greater extent both to the efficiency and to the increase of quality in the artistic training of performing musicians, as well as to improvement of their performance. Therefore, we consider it necessary to pay more attention to the achievement motivation and its aspects in music education. We see a considerable amount of potential in the purposeful and deliberate support of the "right" motivation in the education of future performers. In addition, we believe that knowledge about this phenomenon can also help performers to build their self-knowledge and subsequent self-development and to achieve the best possible performance in their own artistic careers.

## REFERENCES

1. Bedrnová E., Nový I. *Psychologie a sociologie řízení* [Psychology and Sociology of Management]. Praha: Management press; Ringier ČR, 1998. 559 p. (In Czech)
2. Gavora P. *Akí sú moji žiaci. Pedagogická diagnostika žiaka* [How My Students Are. Pedagogical Diagnostics of a Pupil]. Nitra: Enigma Publishing, 2015. 216 p. (In Slovak)
3. Greene B. A., DeBacker T. K. Gender and Orientations toward the Future: Links to Motivation. *Educational Psychology Review*. 2004. No. 16 (2), pp. 91–120. DOI: <https://doi.org/10.1023/B:EDPR.0000026608.50611.b4>.
4. Hartl P., Hartlová H. *Psychologický slovník* [Psychology Dictionary]. Praha: Portál, 2010. 798 p. (In Czech)
5. Holas M. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově* [Psychology of Music in Professional Music Education]. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. 170 p. (In Czech)
6. Hrabal V. Sr., Hrabal V. Jr. *Diagnostika; Pedagogickopsychologická diagnostika žáka s úvodem do diagnostické aplikace statistiky* [Diagnostics; Pedagogical-Psychological Diagnostics of Pupils with Introduction to the Diagnostic Application of Statistics]. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2004. 200 p. (In Czech)
7. Lemos M. S., Veríssimo L. The Relationships between Intrinsic Motivation, Extrinsic Motivation, and Achievement, Along Elementary School. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. No. 112 (7), pp. 930–938. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.01.1251.
8. Meijer A. M., Wittenboer G., L. H. The Joint Contribution of Sleep, Intelligence and Motivation to School Performance. *Personality and Individual Differences*. 2004. No. 37 (1), pp. 95–106. DOI: 10.1016/j.paid.2003.08.002.
9. Miksza P. An Exploratory Investigation of Self-Regulatory and Motivational Variables in the Music Practice of Junior High Band Students. *Contributions to Music Education*. 2006. No. 33 (2), pp. 9–26.
10. Nakonečný M. *Psychologie osobnosti* [Psychology of Personality]. Praha: Academia, 1997. 340 p. (In Czech)
11. Nielsen S. G. Achievement Goals, Learning Strategies and Instrumental Performance. *Music Education Research*. 2008. No. 10 (2), pp. 235–247. DOI: 10.1080/14613800802079106.
12. Ormrod J. E. *Human Learning*. 6th Edition. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education, Inc., 2012. 501 p.
13. Pietrzak A., Tokarz A. Structure of Achievement Motivation Dispositions in Elite and Non-Elite Track and Field Athletes. In Physical Culture and Sport. Studies and Research. *The Journal of Josef Pilsudski University of Physical Education in Warsaw*. 2019. No. 83 (1), pp. 63–73. DOI: 10.2478/pcssr-2019-0022.
14. Plháková A. *Učebnice obecné psychologie* [Textbook for General Psychology]. Praha: Academia, 2004. 472 p. (In Czech)
15. Řezáč J. *Sociální psychologie* [Social Psychology]. Brno: Paido, 1998. 298 p. (In Czech)
16. Schatt M. D. Achievement Motivation and the Adolescent Musician: A Synthesis of the Literature. *Rime Research & Issues in Music Education*. 2011. No. 9 (1). URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ960087.pdf> (15.01.2020).
17. Schuler H., Thornton G. C., Frintrup A., Mueller-Hanson R. *AMI – Achievement Motivation Inventory*. Technical and User’s Manual, 2004. 57 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/269221459\\_AMI\\_-\\_Achievement\\_Motivation\\_Inventory](https://www.researchgate.net/publication/269221459_AMI_-_Achievement_Motivation_Inventory) (27.12.2019).



18. Singh K. Study of Achievement Motivation in Relation to Academic Achievement of Students. *International Journal of Educational Planning and Administration*. 2011. No. 1 (2), pp. 161–171. URL: [http://www.ripublication.com/ijepa/ijepav1n2\\_8.pdf](http://www.ripublication.com/ijepa/ijepav1n2_8.pdf) (27.12.2019).

19. Steinmayr R., Spinath B. The Importance of Motivation as a Predictor of School Achievement. *Learning and Individual Differences*. 2009. No. 19 (1), pp. 80–90. DOI: 10.1016/j.lindif.2008.05.004.

20. Vorobyeva E. V., Ermakov P. N., Saakyan O. S. The Relationships between the Achievement Motivations and Temperaments of Psychology Students with Different Lateral Organization Profiles. *Psychology in Russia: State of the Art*. 2015. No. 8 (1), pp. 32–42. DOI: 10.11621/pir.2015.0104.

*About the authors:*

**Maria Strenacikova Jr.**, PhD. (Pedagogy and Psychology), Lecturer of Faculty of Music Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica (97401, Banská Bystrica, Slovakia), **ORCID: 0000-0001-5555-0091**, [m.strenacikova1@aku.sk](mailto:m.strenacikova1@aku.sk)

**Maria Strenacikova Sr.**, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor of the Faculty of Performing Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica (97401, Banská Bystrica, Slovakia), **ORCID: 0000-0002-7087-9730**, [strenacikova@aku.sk](mailto:strenacikova@aku.sk)

*Об авторах:*

**Стреначикова Мария мл.**, PhD., преподаватель Факультета исполнительских искусств, Банскобыстрицкая академия искусств (97401, г. Банска Быстрица, Словакия), **ORCID: 0000-0001-5555-0091**, [m.strenacikova1@aku.sk](mailto:m.strenacikova1@aku.sk)

**Стреначикова Мария ст.**, доктор искусствоведения, доцент Факультета исполнительских искусств, Банскобыстрицкая академия искусств (97401, г. Банска Быстрица, Словакия), **ORCID: 0000-0002-7087-9730**, [strenacikova@aku.sk](mailto:strenacikova@aku.sk)



**З. Н. КНЯЗЬ***Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com***Постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII»  
на русской сцене конца XIX – начала XX века:  
диалог культур Россия – Франция\***

В данной статье на основе архивных материалов, музыкальной периодики и воспоминаний композитора рассматривается история постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII» в Большом театре (1897) и Опере И. С. Зимина (1911). На основе архивных материалов восстановлены детали постановки и восприятие оперы русской публикой. Конец XIX – начало XX века – эпоха тесного взаимопроникновения русского и французского оперных театров. С одной стороны, французская опера эпохи *fin de siècle* представляла собой объект пристального внимания русской публики, композиторов и музыкантов. С другой стороны, французские композиторы были заинтересованы в постановках в России и выступали с концертами в Москве и Петербурге с целью популяризации своих произведений. К числу композиторов-космополитов, несомненно, можно отнести Шарля Камиля Сен-Санса, посетившего в течение своего творческого пути более 20 стран. Знакомство московской публики с Сен-Сансом как оперным композитором состоялось в 1897 году вместе с премьерой оперы «Генрих VIII» на сцене Большого театра. История английского короля Генриха VIII заинтересовала ведущие оперные театры как в России, так и во Франции, и постановка живо освещалась в музыкальной периодике. Критические статьи и воспоминания композитора и его современников предоставляют уникальную возможность сравнить восприятие русским и французским зрителем истории английского короля Генриха VIII.

**Ключевые слова:** Камилль Сен-Санс, французская историческая опера, музыкальная критика, «Генрих VIII».

*Для цитирования / For citation:* Князь З. Н. Постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII» на русской сцене конца XIX – начала XX века: диалог культур Россия – Франция // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 156–165. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.156-165.

**ZOYA N. KNYAZ***Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com***Productions of Camille Saint-Saens' Opera "Henry VIII"  
on the Russian Stage in the Late 19th and Early 20th Centuries:  
A Dialogue of the Cultures of Russia and France**

On the basis of archival materials, musical periodicals and the composer's memoirs, this article examines the history of the production of Camille Saint-Saens' opera "Henry VIII" at the Bolshoi

---

\* Исследование выполнено при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в соответствии с проектом № 18-312-00195.



Theater (1897) and the Zimin Opera (1911). On the basis of archival materials, the details of the production and the perception of the opera by Russian audiences are reconstituted. The late 19th and early 20th centuries constituted an epoch of close interpenetration of Russian and French opera theaters. On the one hand, French opera during the *fin de siècle* presented an object of steadfast attention of Russian audiences, composers and musicians. On the other hand, French composers were interested in productions of their operas in Russia and presented themselves in concerts in Moscow and St. Petersburg with the aim of popularizing their works. Among the cosmopolitan composers it is, undoubtedly, possible to list Charles Camille Saint-Saens, who during the course of his musical activities visited over 20 countries. The Moscow public's introduction to Saint-Saens as an opera composer took place in 1897 together with the premiere of his opera "Henry VIII" on the stage of the Bolshoi Theater. The story of English king Henry VIII aroused interest among the leading opera theaters, both in Russia and in France, and the production was vividly illuminated in the musical press. The critical articles of the composer and his contemporaries present the unique opportunity to compare the perception of the Russian and French audiences of the story of English king Henry VIII.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 18-312-00195 supported by the RFFI.

Keywords: Camille Saint-Saens, French historical opera, musical criticism, "Henry VIII."

Оперные театры во Франции и в России конца XIX и начала XX века оказали большое влияние на развитие жанра оперы. С одной стороны, большой интерес публики к жанру оперы побуждал директоров Гранд Опера и Большого театра каждый сезон обновлять репертуар новыми произведениями [6, р. 2], с другой стороны, конкуренция композиторов и стремление первым поставить свою оперу на лучших подмостках страны привели к появлению большого числа произведений и разнообразию авторских стилей. Стремительное развитие жанра оперы способствовало развитию диалога культур Россия – Франция. Французская опера эпохи *fin de siècle* представляла собой объект пристального внимания русской публики, композиторов и музыкантов. Французские композиторы также были заинтересованы в постановках в России и выступали с концертами в Москве и Петербурге с целью популяризации своих произведений. К числу композиторов-космополитов, несомненно, можно отнести Шарля Камиля

Сен-Санса, посетившего в течение своего творческого пути более 20 стран.

Творческий путь Сен-Санса к концу 1880-х годов насчитывал уже 6 опер, каждая из которых уже была поставлена на сцене. Ни одну из постановок нельзя было назвать провалом. Однако, только опера «Генрих VIII» (1883) шла на сцене Парижской Гранд Опера уже четвёртый сезон. Опера «Прозерпина» была поставлена в Опера-Комик, однако, вследствие отсутствия особого успеха у публики, быстро сошла со сцены. В то же время Парижской Гранд Опера требовался новый репертуар, поскольку оперы французских композиторов<sup>1</sup> не имели достаточного успеха у публики, чтобы возобновлять постановки каждый сезон.

Замысел создания оперы на сюжет об английском короле Генрихе VIII появился у Сен-Санса во время поездки в Мадрид в 1880 году благодаря встрече с либреттистом Леонсом Детруайя. Изначально Сен-Санс рассматривал возможность создания оперы на сюжет об актрисе российского придворного Императорского

театра, однако в силу близости фабулы к сюжетной канве «Самсона и Далилы» этот замысел не был осуществлён [4, р. 107]. В этот период композитор получает от директора французской Гранд Опера Эммануэля Вокорбея предложение написать балет. Сен-Санс отвергает это предложение, надеясь на постановку своей исторической оперы «Этьен Марсель» [2, с. 447]. К этому моменту Леонс Детруайя уже создал первый вариант наброска либретто «Генриха VIII», взяв в качестве модели пьесу испанского драматурга Педро Кальдерона де ла Барка «Английская схизма» (1627). Либретто было написано в сотрудничестве с поэтом парнасцем Арманом Сильвестром, либретто которого пользовались большим успехом у французских композиторов конца XIX века. Основной задачей Сильвестра являлось написание стихов по сюжетной канве, намеченной Детруайя. В 1878 году Детруайя предложил Шарлю Гуно своё либретто для создания оперы [4, р. 126]. Гуно принял предложение либреттиста и даже написал наброски нескольких сцен. Спустя два года, в 1880 году композитор прекращает работу над оперой на сюжет истории английского короля Генриха VIII и возвращает либретто Детруайя. Не теряя надежды увидеть своего Генриха на сцене Гранд Опера, Детруайя предложил либретто Сен-Сансу, который после долгих колебаний принял приглашение.

Либретто Детруайя включает четыре акта<sup>3</sup>. Действие происходит в Англии XVI века. Основными действующими лицами являются исторические персонажи<sup>3</sup>.

I акт показывает королевский дворец. В первой сцене происходит диалог герцога Норфолка и испанского посла дона Гомеса, служащий отправной точкой для дальнейшего развития сюжета оперы<sup>4</sup>. Дон Гомес сообщает герцогу Норфолку о своей встрече

с Анной Болейн во Франции. Он влюблён в Анну и считает, что она испытывает ответные чувства. Норфолк предупреждает дона Гомеса о том, что король также неравнодушен к Анне. В ответ дон Гомес вспоминает о любовном письме, полученном от Анны. В настоящий момент письмо отдано на сохранение королеве Екатерине Арагонской – покровительнице дона Гомеса. Входят обеспокоенные лорды, сообщающие о том, что король приговорил к смертной казни герцога Бекингема. Входят граф Суррей и король. Генрих VIII приветствует дона Гомеса в роли нового посла Испании. Король сообщает дону Гомесу о том, что ему известно: у него в Лондоне есть невеста, но не называет её имени. Дон Гомес уходит, король и граф Суррей остаются наедине. Король узнаёт у Суррея, что Папа Римский против развода, и сообщает Суррею о своих чувствах к Анне, остающихся без ответа. Входит королева Екатерина Арагонская. Происходит диалог между Генрихом VIII и королевой. Король сообщает о том, что новая придворная дама должна прибыть из Франции. Входит Суррей с Анной Болейн, их сопровождают герцог Норфолк и дон Гомес. Генрих VIII представляет Анну двору и объявляет её маркизой Пемброкской. За сценой движется процессия, ведущая герцога Бекингема на казнь. В то время, пока придворные собираются у окон, чтобы увидеть процессию, Генрих VIII и Анна остаются наедине. Анна мечтает о власти, но слова короля о том, что сейчас предатель будет казнён, заставляют её с тревогой думать и о своей судьбе.

II акт начинается сценой в Ричмонд Парке – любимом месте отдыха Тюдоров. Пажей, играющих в мяч, сменяет дон Гомес, разочарованный в чувствах Анны Болейн. Вслед за ним появляется Анна, сопровождаемая придворными дамами. Дон Гомес упрекает Анну в том, что она забыла о своих обещаниях. В ответ Анна говорит, что всё ещё любит его. Появляется король, дон Гомес торопливо уходит. Анна и король остаются наедине, и Генрих VIII признаётся Анне в любви. Анна отвергает его, не желая становиться его фа-

вориткой. В ответ Генрих VIII предлагает ей стать супругой. Он уходит, оставляя Анну, в мечтах о короне. Появляется королева. Екатерина предупреждает Анну о том, что её постигнет участь её сестры Маргариты. В ответ Анна заявляет о своих намерениях стать королевой. Входит Генрих VIII, удивлённый неожиданным появлением королевы. Екатерина Арагонская говорит Генриху VIII о том, что она здесь, чтобы сообщить своему королю о том, что она всё ещё королева. В ответ король говорит, что она будет королевой до решения синода. Герцог Норфолк возвещает о прибытии папского легата, который на следующий день должен сообщить решение Рима. Акт завершается балетом, состоящим из семи частей.

III акт состоит из двух картин. В первой картине показана встреча Генриха VIII с папским легатом. Легат пытается предупредить короля об опасности неповиновения воле Папы Римского. Однако король не намерен менять своё решение. Вторая картина показывает массовую сцену синода с хором. Судьи и лорды выносят положительное решение относительно вопроса о разводе и повторной женитьбе Генриха VIII. Королева излагает свою печальную судьбу. Судьи тронуты её словами, но король приходит в ярость. Дон Гомес пытается защитить королеву и угрожает войной с Испанией. Однако его слова производят обратный эффект. Лорды, уязвлённые угрозой иностранца, становятся на сторону короля. Появляется папский легат и объявляет решение Папы Римского: запрет на новый брак. Генрих VIII приказывает открыть двери, чтобы обратиться к народу. С помощью остроумной риторики он склоняет народ на свою сторону и объявляет себя главой церкви Англии.

IV акт также состоит из двух картин. Первая картина показывает покои Анны, где группы лордов и дам репетируют танец в честь короля. Герцоги Норфолк и Суррей тайно говорят о том, что король пребывает в недовольном настроении после женитьбы на Анне, а Екатерина Арагонская заключена в замок Кимбольт. Входит дон Гомес, при-

бывший для того, чтобы передать королю послание от Екатерины Арагонской. Из его беседы с Анной становится известно, что письмо, уличающее Анну в любви к дону Гомесу, находится у Екатерины Арагонской. Внезапно входит Генрих VIII. Дон Гомес передаёт ему послание Екатерины Арагонской, содержащее слова любви и верности королю. Король растроган, он решает отправиться в Кимбольт, чтобы увидеть королеву и узнать тайну Анны Болейн и дона Гомеса. Вторая картина показывает покои Екатерины Арагонской в замке Кимбольт. Она тоскует об Испании. В этот момент входит Анна Болейн и удивляет Екатерину тем, что просит у неё прощения. Анна признаётся, что блеск короны затмил ей разум. В ответ Екатерина сообщает, что тщеславие Анны разбило два сердца, подразумевая себя и дона Гомеса. Анна просит Екатерину вернуть своё письмо к дону Гомесу. Екатерина Арагонская готова отдать письмо, но только королю. Внезапно входят король и дон Гомес. Генрих VIII удивлён встречей с Анной. Его переполняет желание узнать от Екатерины тайну дона Гомеса и Анны. Лицемерно обращаясь со словами пламенной любви к Анне Болейн, он пытается разжечь в Екатерине Арагонской ревность, но та умирает со словами, обращёнными к дону Гомесу: «Простите ей, как я...». Оперу завершает фраза Генриха VIII, из которой следует, что он продолжает подозревать Анну, и в случае измены её постигнет судьба Бекингема.

Работа над оперой была завершена в мае 1882 года, и в сентябре того же года на сцене Гранд Опера начались репетиции «Генриха VIII». Премьера состоялась в 1883 году и имела большой успех у публики и музыкальной критики. Шарль Гуно, передавший Сен-Сансу либретто как эстафетную палочку, писал в эссе «Генрих VIII»: «Итак, мой дорогой Сен-Санс, твоё имя теперь связано с одной из опер, которая вошла в число самых уважаемых произведений французского искусства и нашей Национальной академии



музыки»<sup>5</sup>. Не обошли оперу стороной и критические статьи. Оперу «Генрих VIII» обвиняли в отсутствии психологической глубины персонажей, поверхностности созданных образов. Журналист Пьер Милль писал, что опера «Генрих VIII» – «образец того, как не следует преподносить историю в музыкальной форме»<sup>6</sup>. В качестве положительного примера исторической оперы Милль указывал на оперу «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Этот факт подтверждает то, что французская музыкальная критика была неплохо осведомлена об оперных произведениях русских композиторов. Каким же было представление русской публики и музыкальной критики об оперных произведениях французского музыкального театра в целом, и о творчестве Камиля Сен-Санса, в частности?

Признание Сен-Санса как композитора и исполнителя в России и Франции произошло почти одновременно, благодаря его активному участию в диалоге культур Россия – Франция. Композитор поддерживал связи с деятелями русской музыкальной культуры: выступал с концертами в России, был лично знаком с Антоном и Николаем Рубинштейнами, Петром Чайковским, Милием Балакиревым, Александром Бородиным, Николаем Римским-Корсаковым, Цезарем Кюи и другими русскими композиторами и музыкантами.

Первый визит Сен-Санса в Россию состоялся в конце ноября 1875 года по приглашению «Русского музыкального общества». Композитор выступал в Петербурге 15, 20 и 23 ноября как пианист и дирижёр. Выступление Сен-Санса нашло отклик в периодических изданиях. Петербургская газета «Музыкальный свет» в разделе «Петербургская музыкальная хроника» высоко оценила выступление Сен-Санса, отметив у композитора способности «к сочинению мелодичной,

сочной музыки с прекрасной тематической разработкой и оригинальной гармонировкой»<sup>7</sup>. После посещения Петербурга Сен-Санс продолжил свои русские гастроли в Москве, где состоялось его знакомство с Петром Ильичом Чайковским [5, р. 141]. Благодаря таланту музыкального фельетониста у Чайковского, мы можем узнать впечатления публики о московских концертах. Чайковский высоко ценил талант Сен-Санса и считал, что в «передовом кружке, состоящем из наиболее талантливых современных французских композиторов: Массне, Дюбуа, Паладилла, Бизе ... г. Сен-Санс занимает самое видное место, чем обязан соединению в себе замечательного композиторского дара с изящным виртуозным талантом и громадной музыкальной эрудицией» [3, р. 313]. В общей сложности Сен-Санс дал в Москве три концерта, состоявшиеся 28 ноября, 1 и 5 декабря.

Сен-Санс активно устанавливал контакты с русскими композиторами и музыкантами, о чём свидетельствует тот факт, что во многих концертах он выступал совместно со многими талантливыми русскими музыкантами конца XIX века. Чайковский в эссе, опубликованном в «Русских Ведомостях» в декабре 1875 года, вспоминал, что на квартетном вечере Русского музыкального общества Сен-Санс выступал вместе с Н. Г. Рубинштейном [там же, р. 317]. Французский композитор не упускал случая познакомиться с передовыми течениями российской музыки. Одним из первых среди французских композиторов он заинтересовался партитурой оперы Мусоргского «Борис Годунов», копию которой увёз в Париж [8, р. 142].

Первый визит в Россию не обошёлся и без комических эпизодов. Чайковский вспоминал, что он посетил вместе с Сен-Сансом постановку оперы «Фауст»

в Малом театре. Французский композитор был весьма удивлён тем, что всю публику кроме него и Чайковского составляли восемь актёров и сотрудников Малого театра.

Вернувшись во Францию, Сен-Санс продолжил вести переписку с русскими музыкантами, среди которых: Цезарь Кюи, Александр Глазунов, Антон Рубинштейн и Николай Рубинштейн, Пётр Чайковский. После тёплого приёма, оказанного русской публикой и музыкантами в 1875 году Сен-Санс не оставлял мысли о повторном посещении России. В письме к А. Рубинштейну (1882) он писал: «Мой дорогой Рубинштейн, у меня нет большего желания, чем вернуться в Петербург»<sup>8</sup>.

Желание Сен-Санса исполнилось в 1887 году, когда он второй раз отправился в Россию, сопровождаемый флейтистом Таффанелем, гобоистом Жилле и кларнетистом Тюрбаном – членами Оркестра концертного общества Парижской консерватории. Перед отъездом из Парижа Сен-Санс написал Каприччио на датские и русские народные темы (ор. 79) для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано. Это небольшое сочинение было посвящено российской императрице Марии Фёдоровне, жене императора Александра III, которая была дочерью датского короля.

Несмотря на большие приготовления к приезду мэтра французской музыкальной школы, которым к этому моменту уже являлся Камиль Сен-Санс, второй визит в Россию вероятно оставил в памяти композитора менее приятные воспоминания. Причиной этому послужило то, что большой концерт Сен-Санса, организованный Русским Императорским музыкальным обществом, было решено провести в Конно-Гвардейском манеже, который был мало приспособлен для выступления симфонического оркестра как по акустическим характеристикам зала, так и по внутреннему устройству. Газета

«Музыкальное обозрение» в 1887 году сообщала, что «концерт этот был праздником для глаз и терзанием для ушей»<sup>9</sup>. Несмотря на организационный провал первого концерта, русская музыкальная общественность высоко оценила и второй визит Сен-Санса в Россию. Цезарь Кюи писал в №18 «Музыкального обозрения» за 1887 год: «Как Брамса следует считать главою современной немецкой школы, так Сен-Санс, несомненно, глава современных французских композиторов, не потому, чтобы среди них он был самым талантливым, но потому, что он между ними самый сильный и самый остроумный музыкант».

Вероятно, связи, установленные Сен-Сансом во время первого и второго визита в Россию, а также пробудившийся интерес к его музыке у русской публики, способствовал тому, что в 1896–1897 году Большой театр принял решение произвести первую постановку оперы Сен-Санса на своей сцене. И среди десяти опер, написанных композитором к этому периоду, для постановки была выбрана именно опера «Генрих VIII». С одной стороны, такой выбор мог быть обусловлен большим успехом «Генриха VIII» на сцене парижской Гранд Опера. В самом деле, в тот период успех «Самсона и Далилы» ещё не успел затмить другие работы композитора. Напротив, Сен-Сансу с большим трудом удалось добиться постановки «Самсона и Далилы» на сцене Гранд Опера лишь спустя двадцать лет после того как была написана партитура (1892). Опера «Генрих VIII», напротив, была поставлена сразу после написания. Другим аргументом в пользу выбора «Генриха VIII» для постановки в Большом театре в 1897 году мог стать выбор оперного певца Богомира Корсова, поскольку первое представление оперы должно было быть дано

в его двадцатипятилетний бенефис.

Подготовка к постановке и премьеры активно освещались в русской музыкальной периодике. Газета «Русские ведомости» в начале 1897 года сообщала, что на сцене Большого театра готовится к постановке опера в IV действиях Сен-Санса «Генрих VIII»<sup>10</sup>. Главные роли в опере были распределены между ведущими исполнителями труппы. Роль Генриха VIII исполнял Богомир Корсов, его жена Александра Крутикова исполняла партию Анны Болейн, партия Катерины Арагонской была назначена Марии Дейши-Синоицкой. Любопытно отметить, что до этого Корсов пел партию царя Бориса в постановке оперы «Борис Годунов», состоявшейся в Большом театре 1888 году. Вероятно, выбор Корсовым именно образа короля Генриха VIII для бенефисной постановки мог быть обусловлен музыкальной и психологической близостью этих двух персонажей. Перед премьерой оперы, которая была назначена на 28 января 1897 года, состоялась генеральная репетиция постановки. Газета «Русские ведомости» сообщала, что «опера тщательно разучена и роскошно поставлена с новыми костюмами и декорациями»<sup>11</sup>.

Наконец, во вторник 28 января в бенефис Богомира Корсова состоялась премьера оперы «Генрих VIII» на сцене Большого театра. В разделе «Театр и музыка» газеты «Русские ведомости» о премьерном показе сообщалось, что «опера отлично спетирована и солисты употребляли все свои старания, чтобы представить интересное, но очень серьёзное произведение французского композитора в достойном виде»<sup>12</sup>. Особое внимание в заметке уделялось поздравлению юбиляра Корсова, которому «поднесено было множество ценных подарков, большой серебряный венок (от оперных артистов) и не менее десяти лавровых венков» [там же].

Спустя неделю в «Русских ведомостях» в разделе «Театр и музыка» вышла большая заметка музыкального критика Николая Дмитриевича Кашкина, посвящённая постановке оперы. Постановка имела сдержанный приём у публики, причины которого, по мнению критика, кроются в «недостаточном понимании стиля произведения»<sup>13</sup>. С одной стороны, Кашкин признаёт, что «Сен-Санс в настоящее время, по нашему мнению, величайший мастер композиторской техники между всеми живущими». С другой стороны, он считает, что у композитора рассудочность преобладает над непосредственной силой творчества. По мнению Кашкина, это проявляется в том, что несмотря на то, что в «в композицию вложена масса ума и таланта», в ней иногда чувствуется «недостаток искренней силы выражения» [там же].

Интересно, что точка зрения Кашкина об отношении Сен-Санса к творчеству Вагнера совпадает с мнением самого композитора. Определяя своё отношение к Вагнеру, Сен-Санс писал, что его оперы «построены по одному методу, суть которого заключается в использовании приёмов Вагнера, которые близки моему духу, а также в сохранении многих особенностей моего видения и особенно – моего стиля – в той степени насколько это для меня возможно» [8, р. 278]. Почти повторяя слова композитора, Кашкин указывал, что «Сен-Санс – старый вагнерист, но не создавший себе кумира из великого реформатора оперы». При этом критик считает, что система лейтмотивов у Сен-Санса скорее передаёт «отдельные моменты в настроении действующих лиц», и сами лейтмотивы не выделены так явно, как у Вагнера. Несмотря на это, критик отдаёт должное мастерству вокальных исполнителей, подчёркивая, что «все французские оперы рассчитаны на



большое сценическое мастерство вокальных исполнителей, а «Генрих VIII» в особенности». Кашкин считает, что труппа Большого театра справилась со сложной задачей, поставленной композитором. В особенности Кашкин выделяет мастерство Богомира Корсова, подчёркивая, что баритон смог создать законченный образ, передающий характер Генриха дикцией, жестами и превосходным гримом.

Прогноз Кашкина оказался верным. Постановка «Генриха VIII» 1897 году в Большом театре была встречена публикой достаточно холодно и не смогла долго продержаться на сцене. Однако интерес к «Генриху VIII» в русских музыкальных театрах не угас. Спустя пятнадцать лет «Генрих VIII» был поставлен на сцене Оперы Зимина. Этот частный музыкальный театр был основан русским купцом Сергеем Ивановичем Зиминным в 1904 году. Зимин не ставил своей целью получение прибыли от спектаклей, он стремился к достижению высокого уровня постановок как в области музыкального искусства, так и в оформлении декораций [1, с. 25]. Стремясь достичь совершенства в исполнении музыкальных ролей, меценат привлекал к постановкам солистов Большого театра. Для того, чтобы выбирать репертуар, Зимин совершал поездки в Париж [там же, с. 28].

С 1907 году ведущим режиссёром Оперы Зимина становится Пётр Сергеевич Оленин. Оленин проявлял большое внимание к развитию новой театральной школы в Московском художественном театре. Режиссёр рассматривал задачу сближения приё-

мов в оперных и драматических спектаклях [там же, с. 176], интересовался опытами МХТ в области символизма.

Именно с использованием приёмов символизма и был поставлен «Генрих VIII» на сцене Оперы Зимина (17 сентября 1911). Элементы символизма использовались в оформлении спектакля. Например, дворец короля скрывается в зарослях высоких, почти сказочных деревьев (фото 1). Для постановки была собрана сильная труппа. Роль короля Генриха VIII исполнил баритон Николай Артемьевич Шевелёв, партию Екатерины Арагонской – сопрано Наталья Осиповна Степанова-Шевченко, партию Анны Болейн – меццо-сопрано Мария Дмитриевна Черненко, испанского посланника дона Гомеса де Фериа – тенор Владимир Робертович Пикок. Опера имела успех у публики и была представлена на сцене Лондонского театра «Ковент-Гарден» во время гастролей в 1911 году.

История постановки оперы «Генрих VIII» на сценах русских музыкальных театров позволяет проследить пути развития русского и французского оперных театров и их культурного диалога. На момент постановки оперы «Генрих VIII»

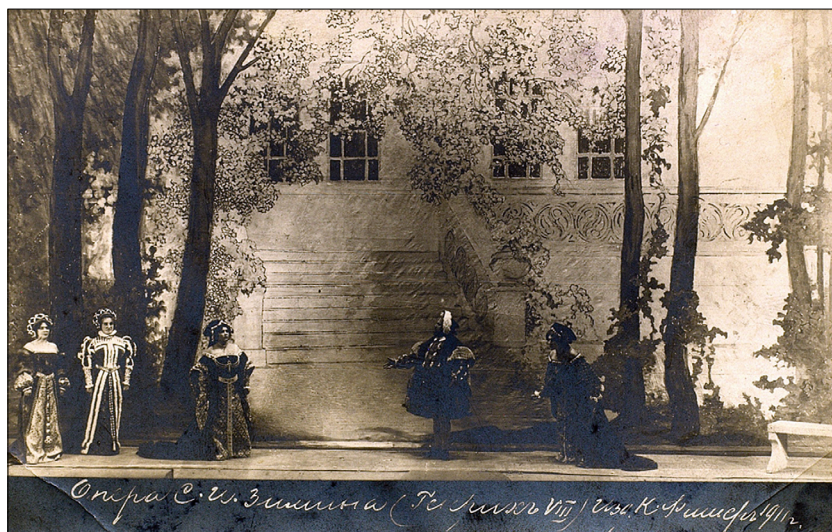


Фото 1. Сцена из постановки спектакля «Генрих VIII» в Оперы Зимина. Режиссёр П. С. Оленин, художник-декоратор И. С. Федотов. 1911<sup>14</sup>

на сцене Большого театра её можно было считать одним из наиболее успешных произведений передового французского композитора. Это показывает большое внимание русских музыкальных театров к французской оперной сцене, а также и внимание французских композиторов и

музыкальных критиков к русским операм. Большой интерес Сен-Санса к опере «Борис Годунов» Мусоргского и знакомство с её партитурой подтверждает тот факт, что российский музыкальный театр конца XIX века оказывал заметное влияние на развитие французской оперы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Сигурд» Рейера (1884), «Сид» Массне (1885) и «Патри» Паладиля (1886).

<sup>2</sup> Развёрнутое изложение содержания оперы публикуется по русскому изданию либретто: «Генрих VIII», опера в 4-х действиях, перевод в стихах П. Оленина-Волгаря. М., 1911.

<sup>3</sup> Генрих VIII (баритон); дон Гомес де Фериа (тенор) – испанский посол; кардинал Кампеджио (бас) – легат папы; граф Суррей (тенор); герцог Норфолк (бас); Екатерина Арагонская (сопрано); Анна Болейн (меццо-сопрано).

<sup>4</sup> Композитор и либреттисты заимствовали идею диалога как завязки сюжетных линий из первого акта пьесы Шекспира «Генрих VIII». Однако, следуя своему видению, они исключают из числа действующих лиц на сцене герцога Бекингема, и диалог происходит между Норфолком и доном Гомесом.

<sup>5</sup> Gounod Charles. Son opinion sur Henry VIII de Camille Saint-Saëns. La Nouvelle

Revue, 1883, p. 8. Здесь и далее перевод с французского автора статьи.

<sup>6</sup> Mille Pierre. A propos de la reprise d'Henry VIII. Le Temps, 1903, p. 2.

<sup>7</sup> Петербургская музыкальная хроника // Музыкальный свет. 15 ноября 1875.

<sup>8</sup> К. Сен-Санс – А. Г. Рубинштейну в Петербург. Париж, 22 сентября/4 октября 1882 года // Архив Петербургской консерватории.

<sup>9</sup> Музыкальное обозрение. 1887. № 27. С. 211.

<sup>10</sup> Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. № 10. С. 3.

<sup>11</sup> Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. № 26. С. 2.

<sup>12</sup> Театр и музыка // Русские ведомостию 1897. № 29. С. 3.

<sup>13</sup> Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. № 38. С. 3.

<sup>14</sup> Фотография из фонда: Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 970. Оп. 13. Ед. хр. 890. Л. 1.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева М. Н. Художники Оперы С. И. Зимина. К проблеме стилистического разнообразия декорационных решений: дис. .... канд. искусствоведения. М., 2012. 336 с.

2. Князь З. Н. Исторические оперы «Генрих VIII» и «Этьен Марсель» Камиля Сен-Санса: новый взгляд на основе литературного наследия композитора // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. И. П. Сусидко; РАМ имени Гнесиных. М., 2019. Т. 1. С. 443–450.

3. Чайковский П. И. Музыкальные фельетоны и заметки: 1868–1876. М.: ЛИБРОКОМ, 2016. 440 с.

4. Bonnerot J. C. Saint-Saëns (1835–1921): sa vie et son œuvre. Paris: A. Durand et fils, 1922. 241 p.



5. Harding J. *Saint-Saëns And His Circle*. London: Chapman & Hall, 1965. 255 p.
6. Huebner S. *French Opera at the Fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford University Press, 2006. 526 p.
7. Macdonald H. *Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*. Cambridge University Press, 2019. 432 p.
8. Saint-Saëns C. *Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical, La Tribune de Genève, 1892 // Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens, 1870–1921 / Ed. by Soret M.-G. Paris: Vrin, 2012, pp. 278–281.*

*Об авторе:*

**Князь Зоя Николаевна**, соискатель кафедры аналитического музыкознания, Российская академии музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-6738-1539**, art.vivus@gmail.com

## REFERENCES

1. Gordeeva M. N. *Khudozhniki Opery S. I. Zimina. K probleme stilisticheskogo raznoobraziya dekoratsionnykh resheniy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Artists of S. I. Zimin's Opera. Concerning the Issue of Stylistic Diversity of Scenery Solutions: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 336 p.
2. Knyaz' Z. N. *Istoricheskie opery «Genrikh VIII» i «Et'en Marsel'» Kamilya Sen-Sansa: novyy vzglyad na osnove literaturnogo naslediya kompozitora* [The Historical Operas “Henry VIII” and “Etienne Marcel” by Camille Saint-Saens: A New View of the Foundation of the Composer's Literary Heritage]. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Opera in the Musical Theater: History and Modernity: Proceedings of the International Scholarly Conference]. Ed. by I. P. Susidko; Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2019. Vol. 1, pp. 443–450.
3. Chaykovskiy P. I. *Muzykal'nye fel'etony i zametki: 1868–1876* [Tchaikovsky P. I. Musical Feuilletons and Notes: 1868–1876]. Moscow: LIBROKOM, 2016. 440 p.
4. Bonnerot J. C. *Saint-Saëns (1835–1921): sa vie et son œuvre*. Paris: A. Durand et fils, 1922. 241 p.
5. Harding J. *Saint-Saëns and His Circle*. London: Chapman & Hall, 1965. 255 p.
6. Huebner S. *French Opera at the Fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford University Press, 2006. 526 p.
7. Macdonald H. *Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*. Cambridge University Press, 2019. 432 p.
8. Saint-Saëns C. *Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical, La Tribune de Genève, 1892. Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens, 1870–1921*. Ed. by Soret M.-G. Paris: Vrin, 2012, pp. 278–281.

*About the author:*

**Zoya N. Knyaz**, Post-graduate Student at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-6738-1539**, art.vivus@gmail.com

**С. М. ПЛАТОНОВА***Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0001-5707-5773, svetplatona@yandex.ru***Опера «Лолита» Родиона Щедрина:  
об истории пермской постановки**

Статья посвящена анализу первой в России постановки оперы Родиона Щедрина «Лолита» по одноимённому роману Владимира Набокова, состоявшейся в 2003 году в Пермском академическом театре оперы и балета имени П. И. Чайковского. Уточняется по рукописной авторской партитуре дата создания оперы. Ставятся вопросы специфики режиссёрского решения Георгия Исаакяна, дирижёрской трактовки Валерия Платонова, сценографии Елены Соловьёвой, а также аспекты взаимодействия режиссёра и дирижёра. Характеризуется процесс освоения пермскими музыкантами непростого языка оперной партитуры. Оценивается исполнение главных ролей – Лолиты Татьяны Куинджи и Гумберта Александра Агапова. Выявляется генеральная идея пермского спектакля – защита детства от посягательства взрослых, показано её осуществление: введение новой группы персонажей – детей – на протяжении спектакля. Используется сравнение российской постановки в городе Перми с мировой премьерой, прошедшей в Стокгольме. Привлекаются оценки пермской постановки, данные Родионом Щедриным, музыковедом Екатериной Власовой, а также рецензии прессы. Суждение об опере Валентины Холоповой – «бережение жизни ради жизни» – рассматривается как реализованная позиция пермских постановщиков.

**Ключевые слова:** опера «Лолита», Родион Щедрин, Пермский театр оперы и балета, Георгий Исаакян, Валерий Платонов.

*Для цитирования / For citation:* Платонова С. М. Опера «Лолита» Родиона Щедрина: об истории пермской постановки // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 166–175. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.166-175.

**SVETLANA M. PLATONOVA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0001-5707-5773, svetplatona@yandex.ru***Rodion Shchedrin's Opera "Lolita":  
About the History of the Perm Production**

The article is devoted to analysis of the first production in Russia of Rodion Shchedrin's opera "Lolita" based on Vladimir Nabokov's novel with the same title, which took place in 2003 at the Perm P. I. Tchaikovsky's Opera and Ballet Theater. The date of the opera's creation is specified in the manuscript of the composer's score. Questions are posed regarding the specificity of Georgy Isaakyan's stage direction solution, Valery Platonov's conducting interpretation, Elena Solovyova's scenography, as well as the aspects of interaction between the stage producer and the conductor. The process is characterized of the mastery by the Perm-based musicians of the



complex language of the opera score. An evaluation is given to the performances of the main roles – of Lolita by Tatiana Kuindzhi and of Humbert by Alexander Agapov. The general concept of the Perm performance is revealed – of protecting childhood from encroachment on the part of adults; its realization is shown: introduction of a new group of protagonists, – namely, children, – into the process of performance. A comparison is made of the Russian production in the city of Perm with the world premiere, which took place in Stockholm. Evaluations of the Perm production are cited, as expressed by Rodion Shchedrin and musicologist Ekaterina Vlasova, as well as by reviews of the press. Valentina Kholopova's assertion about the opera, as the “irrigation of life for the sake of life” is examined as the actualized position of the Perm producers.

**Keywords:** opera “Lolita,” Rodion Shchedrin, Perm Opera and Ballet Theater, Georgy Isaakyan, Valery Platonov.

Оперу «Лолита» относят к наиболее своеобразным, новаторским сочинениям Родина Щедрина, и уже потому она заслуживает пристального внимания. В монографии В. Н. Холоповой имеется раздел, специально посвящённый аналитическому обзору произведения [12, с. 207–229]. При написании книги (издана в 2000 году) опера ещё не была поставлена в России. На февраль 2020 года был запланирован и состоялся перенос постановки со сцены в Праге на сцену Мариинского театра [1; 3]. Целью настоящего обзора стало рассмотрение первой в России постановки «Лолиты», осуществлённой Пермским государственным академическим театром оперы и балета имени П. И. Чайковского в 2003 году.

Исполнители: Лолита – Татьяна Куинджи (солистка Геликон-оперы и постоянная приглашённая солистка Пермского театра), Гумберт – Александр Агапов, Шарлотта – Татьяна Каминская, Куильти – Сергей Вла-

сов. Художник Елена Соловьёва. Работу с хором вёл музыкант, заслуживший оценку как один из лучших оперных хормейстеров – Владимир Васильев (1944–2005); партии Судей (мужской хор) и детей в церкви (хоровая студия) отличались в пермской «Лолите» высоким профессиональным уровнем. Представляется, что важную роль в успехе сыграло содружество дирижёра Валерия Платонова и режиссёра Георгия Исаакяна<sup>1</sup>.

Подготовка к премьере заняла около двух месяцев. Главной трудностью было освоение непростого для провинциального коллектива музыкального языка. В результате изучения первого исполнения произведения Щедрина – спектакля Королевской оперы в Стокгольме (1994, дирижёр Мстислав Ростропович, режиссёр Энн-Маргрет Петтерссон), постановщики понимали, что профессиональный уровень шведского оркестра много выше. Для подготовительной работы дирижёр Валерий

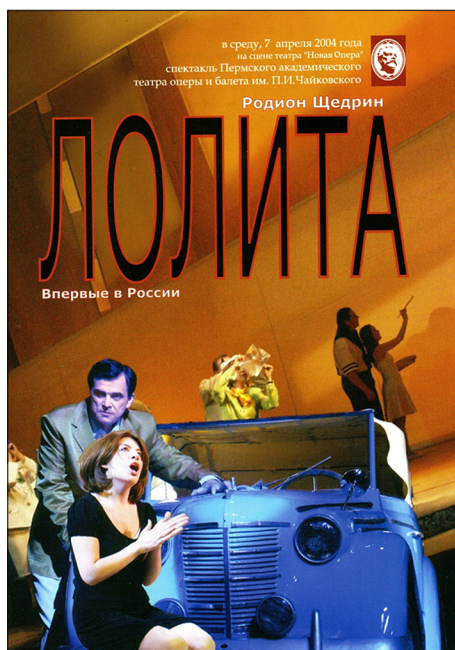


Фото 1. Программа к спектаклю. 2003



Платонов сделал аудиозапись стокгольмского исполнения, чтобы, не отвлекаясь на видеоряд, сверять своё восприятие музыки с версией Ростроповича. Не опасаясь «попасть под влияние», он при этом осваивал партитуру, экономя время и следуя аксиоме – если запись существует, то надо ею воспользоваться: это значительно облегчает выучивание произведения. Здесь включается «критическое ухо» – то есть дирижёр в момент слушания уже ощущает, что он будет играть партитуру по-своему<sup>2</sup>.

Начиная работать над партитурой, дирижёр пристально «всматривался» в её автора. Щедрин воспринимался Платоновым как суперпрофессионал, выражающий в музыке мир через свои ощущения. Дирижёру было важно, чтобы и он сам, и все участники спектакля прочувствовали эту музыку и исполняли её как собственное переживание. Во время репетиций дирижёру приходилось объяснять артистам смыслы, суть сочинения: о чём мы играем или поём? По мере продвижения к премьере отношение исполнителей менялось, им всё больше удавалось «вживаться» в музыку, её драматургию.

В своей книге хормейстер-постановщик пермской «Лолиты» В. В. Васильев пишет о последовательном «привыкании» музыкантов к сложным интонациям: «Динамика появления в репертуаре нашего театра современных спектаклей на протяжении 30 последних лет XX столетия последовательна и логична... главные ориентиры этого движения – от традиционных советских опер... к самым новаторским... “В бурю” Т. Хренникова... “Семья Тараса” Д. Кабалевского, “Вириная” С. Слонимского, двухвечерняя “Война и мир” С. Прокофьева, его же “Огненный ангел” и... “Пена дней” Э. Денисова – как кульми-

нация усложнения музыкального языка в наших спектаклях. Так мне казалось в течение десяти лет, пока в сферу внимания театра не вошла “Лолита” Р. Щедрина» [5, с. 13–14].

Музыка оперы первоначально оказалась непривычной для всех участников спектакля. При воспитании в консерваториях и вокалистов, и оркестрантов современному интонационному языку уделяют мало внимания. В. Платонову приходилось преодолевать сопротивление большинства музыкантов<sup>3</sup>. Имелись конкретные сложности: например, партия скрипок включает игру в за пределами высокого регистре, ритм и метр всегда требуют специального отношения, «выгрывания», а полифония здесь сплетает сверхмногочисленные слои в непредсказуемых, на первый взгляд, сочетаниях. В рабочей партитуре пермского спектакля иногда прочерчены линии «зависимостей» во вступлениях как голосов оркестра, так и певцов. Вся партитура испещрена пометками дирижёра – дирижёрская аппликатура включает стрелки, цифры, выделенные маркером вступления, купюры Vi-de и просто зачёркивания (более 50 купюр)<sup>4</sup>.

Исходя из темы и проблематики «Лолиты», музыка и не должна быть лёгкой для восприятия. Даже Эпилог, заключающий оперу некоторым просветлением (композитор избирает здесь солнечный Ре мажор – с внедрёнными тонами Соль мажора, дающими прямую арку к начальной теме Лолиты), – и он не даёт ослабления напряжённости.

О восприятии «Лолиты» пермской публикой В. Платонов рассказал, что «рядовому» провинциальному зрителю на спектаклях также приходилось непросто. Музыка оперы Щедрина стилистически сильно отличается от традиционных для любителей театра образцов: например,



в основном применены речитативный и декламационный типы мелодики. Справедливо будет отметить, что опера написана так, что каждое слово должно быть отчётливо слышимо, и пермские певцы справлялись со словесным текстом весьма убедительно. Причём дирижёр ставил перед ними задачи в первую очередь осмысленного интонирования, придерживаясь взгляда, что в оперном пении важнее всего музыкальная интонация. Аналогичные задачи – осмысленного исполнения – выдвигались и перед артистами оркестра. Такой осмысленности удалось в заметной степени добиться.

Пермский спектакль значительно отличается от стокгольмского. Опера в пермском варианте делится на два действия, а не на три. По продолжительности спектакль значительно короче, так как имеет больше купюр по сравнению с предшественником (разница примерно один час<sup>5</sup>). Основной принцип – укорочение фрагментов, где развитие строится на варьированном повторении тематического материала. Есть уменьшение числа действующих лиц: сокращены такие персонажи, как портье в сцене «Отель зачарованных охотников», собутыльники Куильти в конце оперы. Все сокращения и купюры режиссёр Г. Исаакян согласовывал с композитором. Задача дирижёра при

купировании заключалась в убедительных с точки зрения музыки стыковках материала.



Фото 2. Родион Щедрин и Валерий Платонов, 2004

девания; дети играют в песок. Создаётся ощущение чего-то временного, нестабильного.

На сцене постоянно находится автомобиль (весьма старой модели), он расположен на тёмной дороге с белой разметкой посередине. Хаотично нависает над сценой ряд тёмных полос (метафора пересекающихся дорог). Это решение тоже можно осмыслить как признак нестабильности бытия: вторая половина оперы по сюжету – картина вечных скитаний героев. Моментами на одной из полос сверху видно ярко-красное огромное солнце. Палатки, мяч (воздушный шар) как символ игры (в один момент – бело-прозрачный, продолговатый – как живот Шарлотты: в нём «Лолита лежала рыбкой»).

Спускающаяся сверху жёлтая ткань с ярким кругом (электрический стул) при сильном освещении просто ослепляет. Это фон, на котором режиссёр на первых тактах музыки размещает Гумберта – в профиль, причём вначале на одной ноге,



Фото 3. Георгий Исаакян

затем в фас. На жёлтом круге должна совершиться казнь Гумберта (реального электрического стула, как в Стокгольме, здесь нет, но реплика Куильти отчётливо даёт понять, что он жёлтый).

Каково соотношение функций дирижёра и режиссёра при постановке оперы? В. Платонов видел свою задачу в том, чтобы вникнуть («понять, принять») в предложенное режиссёром видение спектакля и интонировать партитуру в соответствии с заданным эмоциональным наполнением («хуже нет, когда дирижёр оспаривает решения режиссёра – речь, естественно, о талантливом режиссёре, каковым, безусловно, является Георгий Исаакян», – делился с автором данного материала Валерий Игнатъевич). Спектакль выстроен – и дирижёру в момент музицирования необходимо вызвать у публики именно то эмоциональное состояние, которое задумал режиссёр<sup>6</sup>.

Создавая спектакли, Г. Исаакян в первую очередь ориентируется на музыку, реагирует на партитуру, он действует в тандеме с дирижёром. Он утверждает: «Оперная режиссура – это, прежде всего, простраивание спектакля через ухо. Если у тебя хорошо настроенное ухо, ты всегда почувствуешь, где твоя режиссёрская концепция начинает трещать по швам, и скорее пожертвуешь твоими концептуальными заморочками, нежели стройностью спектакля» (цит. по: [5, с. 222]).

Режиссёрское решение пермской «Лолиты» построено на активном использовании метафор, причём все они извлечены из партитуры. Опера и сценически, и музыкально воспринимается как напряжённое, не отпускающее внимание зрителя-слушателя полотно.

В партитуре прописано участие детского хора. Театр в Перми издавна практикует работу детской хоровой студии

– дети занимаются в ней на постоянной основе, участвуя во всех спектаклях. В случае необходимости – для укрепления интонации – к детям присоединяются певицы из хора театра, обладающие голосами с наиболее светлой окраской.

Режиссёр наполняет сцену детьми. Таким способом подчёркивается идея – детство необходимо защищать. Дети танцуют танго, показывают боевые искусства, сворачиваются калачиком и «спят», «сыплют песочек», играют в карты в прозрачной палатке, лижут эскимо, розданное Куильти, ходят за ним «хвостом». Для этого в либретто есть обоснование: Куильти говорит, что он любит мальчишек, а Лолита рассказывает Гумберту о том, что в доме этого человека находились и мальчики, и девочки. Маленькие артисты одеты в белые трико; белый цвет воспринимается как цвет невинности, чистоты. Об этом цвете в либретто есть фраза – «белый носок на полу» (Шарлотта показывает Гумберту дом, и носок – первый «знак» Лолиты, следствие её небрежности).

Дети в постановке Исаакяна – новые действующие лица, в партитуре не обозначенные. В последней сцене, «Колыбельной», часть действия которой происходит, вполне вероятно, уже и не в мире земном, второй план – всё те же играющие дети, обосновавшиеся в осиротевшей машине Гумберта. И «Лолита» в трактовке режиссёра становится оперой о потерянном рае детства, историей о погубленных душах. Основание для главного акцента Исаакян находит в партитуре: «Отголоски чистоты, теряющейся в процессе взросления, у Щедрина воплощены в детских хорах. Ангельские голоса поют церковные хоралы... эта тоска по детству, по утраченному детскому раю...» [8, с. 11].

Особо следует сказать о работе Татьяны Куинджи. Опытная певица в роли



двенадцатилетней «нимфетки» находила необходимые краски – и вокально, и сценически. Своим пением, пластическим поведением она весьма убеждала<sup>7</sup>. Способствовал этому её интеллектуальный подход к трактовке образа (имеет значение то, что она – музыковед с высшим образованием). Певица по праву получила высокую оценку профессиональной критики: «Лолиту на генеральной репетиции и первом премьерном спектакле исполнила уже принесшая театру “Золотую маску” Татьяна Куинджи [удостоена за партию Норины, «Дон Паскуале», 1996. – С. П.]. И пела, надо сказать, превосходно. Особенно удалась ей последняя сцена, в которой от её трагического пианиссимо (“Всё так странно, так странно... Ку разбил мне сердце, ты – мою жизнь...”) буквально перехватывало дыхание» [6, с. 10].

Выведению темы детства на первый план способствовало названное умение режиссёра вслушиваться в музыку. «Оперная партия Лолиты – неповторимый образец лирики Щедрина, – пишет О.А. Синельникова, – воспринимаемый сквозь призму “постмодернистской чувствительности”; поэтизация её образа, превращение его в символ светлого и наивного детства» [11, с. 31].

Поведение Лолиты на сцене подчинено идее акцентирования её юного возраста. Детскость подчёркнута многими приёмами. Например, она сосёт чупа-чупс, суёт его за щёку Гумберту, и он поёт с конфетой во рту. Лолита играет с мишкой, с куклой – бьёт её, приговаривая: «скверная девчонка», – намёк на её собственное плохое поведение в детском лагере. При первом появлении она прыгает на одной ножке, как бы вытряхивая воду из уха. Полотенце на плече указывает, что она могла только что купаться в водоёме. В этом есть логика – рассказывая

о пребывании в детском лагере, Лолита хвастается, что плавала лучше всех.

Для зрителя имеет значение внешний облик артиста. Александр Агапов оказался по внешним данным схож с актёром, играющим Гумберта в американском фильме 1997 года, Джереми Айронсом. Пермский исполнитель и звучал, и выглядел «на своём месте». Тщательной работой с ним дирижёру удалось добиться значимого результата. Оценивая впечатления, Е. Власова пишет: «Партия Гумберта в опере Щедрина, пожалуй, самая сложная, прежде всего по протяжённости. В определённом смысле “Лолита” – опера-монолог главного героя, практическая реализация набоковской идеи “исповеди светлого вдовца”. Один из ведущих артистов труппы, Александр Агапов от спектакля к спектаклю вносил в свою роль всё новые запоминающиеся детали» [6, с. 9–10].

Для роли Лолиты внешние данные Куинджи также имели значение. Артистка – очень небольшого роста, хорошо сложена (фигура маленькой девочки). В последней сцене – как и в романе Набокова – художники пристраивают ей весьма заметную деталь: у неё «неимоверный живот» – она ждёт ребёнка.

Программа пермской Лолиты в разделе «От постановщиков» отмечает важные художественные позиции<sup>8</sup>. Исаакян, доверяя зрителю, акцентирует главные мысли: произведение это и религиозное, обращённое к абсолюту, и лирическое – важны любовные сцены. С последней точки зрения – любовной линии – постановщиками остроумно решена сцена «греха Гумберта». Перед нами вертикальная коробка – то есть зритель видит кровать, «вид сверху». Актёры находятся лицом к залу за неким покрывалом. Совершенно очевидно, что девочка проявляет инициативу, демонстрируя герою

собственные «взрослые умения» – прыгает ему на шею. Затемнение...

Пермский театр дал свою версию убедительного ответа на волнующую загадку «Лолиты». Критика оценила её весьма высоко.

Екатерина Власова: «В “Лолите” Щедрина от исполнителей требуется многое. Лёгкое ажурное сопрано с внешностью “маленького демона”, как говорится у Набокова. Крепкий, с широким диапазоном звучания баритон Гумберт. Мощное меццо (“слабый раствор Марлен Дитрих”) – Шарлотта Гейз, мать Лолиты. Наконец, драматург Клэр Куильти – пронзительный высокий тенор. Помимо квартета основных действующих лиц и второстепенных персонажей, совершенно обязательны хор басов, по замыслу Щедрина – карающий голос судей, и хор мальчиков, символизирующий нежный отзвук потерянного рая детства. Наконец, ещё один главный, а может быть и просто первый герой – оркестр. И соответственно первая музыкальная победа – за главным дирижёром Пермской оперы Валерием Платоновым, сумевшим сделать, казалось бы, невозможное. Оркестр Платонова звучит на удивление слаженно, что кажется особенно невероятным, если иметь представление о головоломной по сложности партитуре оперы...» [6, с. 9]<sup>9</sup>.

Пермские постановщики глубоко осмысливали гуманистическую суть романа В. Набокова, выводя её на уровень самой природы театра. Об этом говорят строки театральной программы: «“Лолита” – это культовое произведение российской литературы XX века. Оно открывает и одновременно закрывает собой огромную тему, огромную “планету” ... принципиально важно, что театр всю свою историю ... занимается погранич-

ными проблемами человеческой жизни, сознания, духа, страсти. ... Сегодня уже никого не удивляет, что на оперной сцене каждый вечер кого-нибудь убивают... Хотя это такое же преступление, насилие ... Название же “Лолита” сразу же вызывает обескураживающую реакцию, вероятно, потому, что идёт дальше в разрушении табу, чем, к примеру, “Отелло” или “Гамлет”. ... В насилии над Лолитой материализовано то насилие, которое по мере его взросления совершает над человеком жизнь. Гумберт ... большую часть своего романа ... пребывает в дороге. (Дорога, кстати, – ключевая метафора сценографии нашего спектакля). ... всё, что любит и к чему стремится этот странник, он разрушает. В этом и заключается трагедия. ... “Лолита” – явление “шоковое” не случайно: чтобы пробиться к ... современному человеку, погружённому в мир масс-медиа, который является ... миром ежесекундного всепроникающего насилия ... приходится прибегать к крайним средствам, таким, как “Лолита”» [8, с. 11].

В целом, создателям пермской «Лолиты», думается, близка мысль, сформулированная В. Н. Холоповой: «Суть этого набоковского романа... – бесконечное осязание тёплого пульса жизни, её форм, цвета, аромата, звучания, когда любая мелочь становится событием; перебор мириад человеческих ощущений, воспоминаний, сравнений, представлений, воображений – всего того, что составляет живую жизнь человека. В этом бередеии жизни ради жизни видится конечная цель той эстетики, которую старается анализировать Набоков» [12, с. 210]. Знакомство со многими работами таких художников, как Г. Исаакян и В. Платонов, позволяет увидеть именно это «бередеии жизни ради жизни».

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Творческий союз Исаакян – Платонов предысторией имеет их знакомство в конце 1980-х – начале 1990-х, когда Георгий, будучи студентом ГИТИСа, приехал в Пермь для стажировки, а Платонов работал здесь дирижёром. Именно по инициативе Исаакяна Платонов был приглашён в Пермский театр на должность главного дирижёра (2001).

<sup>2</sup> В момент знакомства с автором данной статьи Р. Щедрин высказал положительное мнение о работе В. Платонова над его сочинением. Это было в Мюнхене, в Театре принца-регента (14 августа 2004 года), когда Родион Константинович с супругой пришли на утренний пермский спектакль «Лебединое озеро». Дирижировал В. Платонов.

<sup>3</sup> Дирижёр в беседе с автором данной статьи привёл свой опыт разучивания с пермскими артистами опер «Война и мир» и «Огненный ангел» Прокофьева, а также, в целом, наблюдения над освоением сочинений, отличающихся авангардным музыкальным языком («Пена дней» Э. Денисова): «...первые две недели все ворчат, а после музыка становится любимой».

<sup>4</sup> Автор настоящей статьи имел в своём распоряжении и клавир, и три тома партитуры, копированные с авторских рукописей: Щедрин Р. К. Лолита: клавир. Мюнхен, 1994. Рукопись хранится в архиве В. И. Платонова; Щедрин Р. К. «Лолита»: партитура в 3 т. Мюнхен, 1994. Рукопись хранится в архиве Пермского государственного академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского.

<sup>5</sup> Время спектаклей: Стокгольм – 3.21 часа, Пермь – 2.23 часа.

<sup>6</sup> «Мне везло, у меня никогда не было неконтактов с дирижёром. Я работал с замечательными дирижёрами ... театральными, открытыми, мыслящими. В театре невозможно быть монологичным. Мне лично скучно с монологичными людьми. Спектакль может возникнуть только в результате круговорота мыслей: режиссёра, художника, дирижёра» (слова Г. Исаакяна цит. по: [5, с. 222]).

<sup>7</sup> Во всех партиях, где довелось наблюдать Татьяну, её артистизм обращает на себя особое внимание, публика на него активно реагирует (Норина, Виолетта Валери, Розина).

<sup>8</sup> «...произведение Набокова-Щедрина... произведение – безусловно лежащее в русле постмодернистского сознания. Композитор, давно уже ставший классиком, использует такие приёмы, как клиповое сознание, как киномонтаж в обращении с музыкальным материалом, рекламные вставки...» (цит. по: [8, с. 10]).

<sup>9</sup> У Е. С. Власовой есть другой вариант текста: «Оркестр Платонова звучит на удивление слаженно, что кажется невероятным для города, не имеющего ... высшего музыкального заведения, а стало быть, устойчивых традиций инструментального музицирования. <...> “Смелыми людьми” назвал Родион Щедрин всех, кто был причастен к постановке “Лолиты” в Перми» (Власова Е. С. Российская премьера «Лолиты» Р. Щедрина. Рукопись хранится в архиве автора статьи). Выражение «смелые люди из Перми» применено в рецензии Романа Ъ-Шипова [10].

## LITERATURA

1. Бабалова М. М. Между моралью и запретом: Родион Щедрин представил «Лолиту» в Мариинском театре в Санкт-Петербурге // Новая газета. 2020. 21 февраля.

2. Бабалова М. М. Страсти по Набокову: Национальный театр Чехии представил оперу Родиона Щедрина «Лолита» // Российская газета. 2019. 30 октября.

3. Бабурина Е. Н. В Мариинском театре появилась постановка оперы Родиона Щедрина «Лолита» // Музыкальное обозрение. 2020. 3 марта.
4. Берберова Н. Г. Набоков и его «Лолита». URL: [http://www.belousenko.com/books/Berberova/berberova\\_nabokov.htm](http://www.belousenko.com/books/Berberova/berberova_nabokov.htm) (дата обращения: 29.12.2019).
5. Васильев В. В. Размышления оперного хормейстера. Пермь: Звезда, 2005. 224 с.
6. Власова Е. С. Пермские вариации на тему «Лолиты» // Музыкальная жизнь. 2003. № 9. С. 9–10.
7. Воронова М. В. В Мариинке представят премьеру оперы «Лолита» Родиона Щедрина // Российская газета. 2019. 9 декабря.
8. Лолита: программа к спектаклю / ред.-сост. Л. Н. Деменева. Пермь: Печатный Двор, 2003. 16 с.
9. Потапова Н. Г. Тихая драма: Р. Щедрин. «Лолита». Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского. Дирижёр Валерий Платонов, режиссёр Георгий Исаакян, художник Елена Соловьёва // Петербургский театральный журнал. 2003. № 3 (33). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/tixaya-drama/> (дата обращения: 29.12.2019).
10. Роман Ё-Шипов. Лолита запела по-русски: Оперу Родиона Щедрина исполнили в Перми // Коммерсантъ. 2003. 14 мая. С. 22.
11. Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2013. 62 с.
12. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
13. Щедрина – 85: Цикл концертов: буклет фестиваля «Запечатленный ангел», посвящённого 85-летию Родиона Щедрина. М., 2017. 31 с.
14. Johnston B. A. Why 'Lolita' Remains Shocking, And A Favorite // NPR. 2006. July 7. URL: <https://www.npr.org/2006/07/07/5536855/why-lolita-remains-shocking-and-a-favorite> (29.12.19).

*Об авторе:*

**Платонова Светлана Михайловна**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),  
**ORCID: 0000-0001-5707-5773**, [svetplatona@yandex.ru](mailto:svetplatona@yandex.ru)

REFERENCES

1. Babalova M. M. Mezhdú moral'yu i zapretom: Rodion Shchedrin predstavil «Lolitu» v Mariinskom teatre v Sankt-Peterburge [Between Morality and Prohibition: Rodion Shchedrin Presented “Lolita” at the Mariinsky Theater in St. Petersburg]. *Novaya gazeta* [New Newspaper]. 2020. February 21.
2. Babalova M. M. Strasti po Nabokovu: Natsional'nyy teatr Chekhii predstavil operu Rodiona Shchedrina «Lolita» [Nabokov Passion: The Czech National Theater Presented Rodion Shchedrin's opera “Lolita”]. *Rossiyskaya gazeta* [Russian Newspaper]. 2019. October 30.
3. Baburina E. N. V Mariinskom teatre poyavilas' postanovka opery Rodiona Shchedrina «Lolita» [A Production of Rodion Shchedrin's Opera “Lolita” was Presented at the Mariinsky Theater]. *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 2020. March 3.



4. Berberova N. G. *Nabokov i ego «Lolita»* [Nabokov and His “Lolita”]. URL: [http://www.belousenko.com/books/Berberova/berberova\\_nabokov.htm](http://www.belousenko.com/books/Berberova/berberova_nabokov.htm) (29.12.2019).
5. Vasil'ev V. V. *Razmyshleniya opernogo khormeystera* [Reflections of an Opera Choirmaster]. Perm: Zvezda, 2005. 224 p.
6. Vlasova E. S. Permskie variatsii na temu «Lolity» [Perm Variations on the Theme of “Lolita”]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2003. No. 9, pp. 9–10.
7. Voronova M. V. V Mariinke predstavlyat prem'eru opery «Lolita» Rodiona Shchedrina [The Mariinsky Theater shall Present the Premiere of the Opera “Lolita” by Rodion Shchedrin]. *Rossiyskaya gazeta* [Russian Newspaper]. 2019. December 9.
8. *Lolita: programma k spektaklyu* [Lolita: A Program for the Performance]. Ed. by L. N. Demeneva. Perm: Pechatnyy Dvor, 2003. 16 p.
9. Potapova N. G. Tikhaya drama: R. Shchedrin. «Lolita». Permskiy teatr opery i baleta im. P. I. Chaykovskogo. Dirizher Valeriy Platonov, rezhisser Georgiy Isaakyan, khudozhnik Elena Solov'eva [A Quiet Drama: Rodion Shchedrin. “Lolita.” The Perm P. I. Tchaikovsky Opera and Ballet Theater. Valery Platonov, Conductor; Georgy Isaakyan, Director; Elena Solovyova, Set Designer]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [St. Petersburg Theater Journal]. 2003. No. 3 (33). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/tixaya-drama/> (29.12.2019).
10. Roman ""-Shipov. Lolita zapela po-russki: Operu Rodiona Shchedrina ispolnili v Permi [Lolita Began Singing in Russian: Rodion Shchedrin's Opera was Performed in Perm]. *Kommersant* [Kommersant]. 2003. May 14, p. 22.
11. Sinel'nikova O. V. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilya: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Work of Rodion Shchedrin in the Artistic Context of the Era: Constants and Style Metamorphoses: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2013. 62 p.
12. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path Along the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.
13. *Shchedrinu – 85: Tsikl kontsertov: buklet festivalya «Zapechatlennyy angel», posvyashchennogo 85-letiyu Rodiona Shchedrina* [Shchedrin at 85: A Cycle of Concerts: Booklet of the Festival “The Sealed Angel,” Dedicated to Rodion Shchedrin’s 85th Anniversary]. Moscow, 2017. 31 p.
14. Johnston B. A. Why 'Lolita' Remains Shocking, And A Favorite. *NPR*. 2006. July 7. URL: <https://www.npr.org/2006/07/07/5536855/why-lolita-remains-shocking-and-a-favorite> (29.12.19).

*About the author:*

**Svetlana M. Platonova**, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Music History Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-5707-5773**, [svetplatona@yandex.ru](mailto:svetplatona@yandex.ru)





**Е. Н. ЯРКОВА***Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0001-9987-8523, yarkova-h@mail.ru*

## **Певческая интонация и физическое действие оперного артиста: междисциплинарный анализ**

С междисциплинарных позиций в статье исследуется взаимосвязь певческой интонации с физическим действием и телесно-физическими задачами оперного исполнителя в роли и партии. В русле системной теории творчества актёра и метода физических действий К. С. Станиславского рассматривается единство сценического действия и восприятия певца. Указывается на осознание практиками и теоретиками сценических искусств XX века «материальных» характеристик артистического голоса и «физических» значений интонации, наследуемых современной режиссурой в работе с актёрами. Определяется, что значительный прогресс в понимании искусства интонирования в театре XX века совершают актёр и режиссёр А. Арто. Автор статьи обращается к выдающемуся исследованию о музыкальном интонировании Б. В. Асафьева, который вплотную подошёл к теории музыкального восприятия, невозможного без таких «физических» элементов творчества, как «ощущения» исполнителя, возникающие в процессе проживания воображаемой реальности, «мышления музыкой», «действия пением». В статье представлены некоторые режиссёрские приёмы и способы формирования интонации, определение «фактуры» голоса как «телесных вибраций духа» роли и партии. Автором подчёркивается, что научное исследование проблемы певческой интонации возможно только с точки зрения системной теории, где самоорганизация сложных живых систем получает современный естественнонаучный и гуманитарный анализ.

**Ключевые слова:** междисциплинарный анализ, певческая интонация, сценическое восприятие, интонация актёра, физическое действие актёра, система К. С. Станиславского.

*Для цитирования / For citation:* Яркова Е. Н. Певческая интонация и физическое действие оперного артиста: междисциплинарный анализ // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 176–185. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.176-185.

**ELENA N. YARKOVA***Petrosavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrosavodsk, Russia**ORCID: 0000-0001-9987-8523, yarkova-h@mail.ru*

## **The Singing Intonation and the Physical Actions of an Opera Artist: an Interdisciplinary Analysis**

From the position of interdisciplinary studies, the article researches the interconnection between singing intonation tied with physical action and the opera performer's corporeal-physical goals in his or her role and part. Within the framework of the systematic theory of the actor's creativity and method of physical actions developed by Konstantin Stanislavsky the unity of scenic action and the singer's perception is described. The practitioners and theoreticians of the 20th century stage arts indicate at the perception of the "material" characteristic features of the artistic voice and the "physical"



meanings of intonations researched by contemporary stage direction in work with actors. It becomes established that a significant amount of progress in the understanding of the art of intonating in 20th century theater has been achieved by the actor and stage director Antonin Artaud. The author of the article turns to the outstanding research work about musical intonation written by Boris Asafiev, who seriously approaches the theory of musical perception, which becomes impossible without such “physical” elements of creativity as the performer’s “perceptions” appearing in the process of living in an imaginary reality, “thinking by means of music” and “actions by means of singing.” The article demonstrates several techniques of stage direction and means of forming intonation, the definition of the voice’s “texture,” as the “corporeal vibrations of the spirit” of the role and the part. The author emphasizes that academic research of the issue of singing intonation becomes possible only from the perspective of systematic theory, where the self-organization of complex living system undergoes a contemporary scientific and humanitarian analysis.

**Keywords:** interdisciplinary analysis, singing intonation, scenic perception, the actor’s intonation, the actor physical action, Stanislavsky’s system.

**М**еждисциплинарный анализ певческой интонации оперного исполнителя раскрывает базовые природно-естественные и одновременно художественные механизмы артистического голоса, определяющие современную науку о голосе. Целью статьи является выяснение значения и утверждение ведущей роли физического действия и его элементов как фундаментальной основы органического интонирования оперного артиста в вокально-сценических образах. Естественнонаучный анализ певческой интонации опирается на синергетическую природу оперного исполнительства, метод физических действий К. С. Станиславского и его системную теорию творчества актёра. Междисциплинарное изучение интонации созвучно методологии актёрского воплощения, художественному единству актёрского действия и восприятия. Многомерность театральной интонации в межприродных творческих состояниях исполнителей определяет перспективу изучения интонации научным искусствоведением.

Голос есть «интимная подпись» актёра, природное *физическое* качество исполнителя, с трудом поддающееся

научному анализу. Высота, сила, тембр, окраска голоса – материальные факторы от рождения, довольно слабо контролируемые человеком в жизни, но искомые исполнителем на сцене. Они позволяют быстро идентифицировать артиста с его оперным персонажем, так как способом прямого чувственного воздействия влияют на наше зрительское восприятие, выстраивают и направляют сценическое решение вокально-актёрского образа. В драматическом театре звуковое высказывание ценится режиссурой за его вибрационные качества и резонансы, наиболее ощутимо передающие образную информацию в зрительный зал. Такое предпочтение объясняется тем, что проносимые актёром тексты часто несут режиссёрские подтексты, противоречащие их прямому содержанию. Сегодня вибрационная сущность театрального высказывания стала уже очевидностью, но сто лет назад А. Арто впервые декларировал её в манифесте «жесточкого театра» и в своих спектаклях. Ритмическая организация выкриков и междометий, невнятная музыкальность речи превращали физическое тело артиста в «духовные импульсы», обретающие дискурсивную

значимость, разъясняющие смысл происходящего, где слово являлось лишь завершением смысла. В «Языке сцены», «Письмах о языке», «Письмах о жестокости» Арто утверждает, что «телесный язык» сцены быстро переходит к «специфическому интонированию» и превращается в язык «метафизический» [2, с. 60–81, с. 135–156].

За тридцать лет до опытов Арто «вибрация духа» возникла и в интонациях «театра настроения» в Московском Художественном театре конца XIX – начала XX века. Особенности интонирования в психологическом театре Станиславского объяснялись сложной системой подтекстов, создающих неожиданные парадоксы и перемены в поведении персонажей, обусловленные невидимыми, но ощутимыми зрителем событиями внутренней жизни героев. Режиссура Станиславского ориентировалась на сложность «живой жизни», где человек может говорить одно, чувствовать другое, а делать совершенно противоположное, дополняя эти загадки огромными паузами, которые до сих пор нарицательно называют «мхатовскими паузами». Действительно, слова в драме часто звучат ради форм чувственных эманаций, а не ради их смысла, поэтому музыка подтекста (интонация), как замаскированного действия, в искусстве драматического актёра бывает важнее банальностей текста.

Сегодня режиссёры предлагают актёру запомнить текст роли так, чтобы ... избавиться от него, не задерживаясь на рефлекторно возникающих за словами видениях первого уровня, на прямом линейном значении слова. В этом случае текст автора «не мешает» актёру обрести его новые значения, новые стоящие за словом образы оригинальной режиссёрской интерпретации сценической ситуации. Текст автора начинает «играть», обретает

неожиданный объём, мы видим ещё одно проявление авторской идеи, ранее скрытые смыслы и другие интонации. Изумлённый зритель как будто заново читает знакомую пьесу и не узнаёт её, поражают непривычные интонации, иные смысловые акценты действия. Артисту даётся возможность «не сидеть на тексте», уйти от банального разыгрывания слов роли. Так, режиссёрский театр всё чаще отрицает иллюстративность, линейное совпадение слова и действия. В жизни слово и дело так же часто расходятся, и в этом случае мы так же с особым вниманием прислушиваемся к своей и чужой интонации.

Физическая материальность голоса, его интонация всегда обращена в пользу авторского и режиссёрского замысла. Фактура голоса иллюстрирует его физическую материальность, которая уже сама по себе является предваряющим коммуникацию сообщением (по акценту, интонации, психологической окраске). Фактура голоса предстаёт как смешение тембра и речи. Наравне с дикцией фактурность голоса в театре может стать материалом искусства представления тела, характера, образа. Это можно видеть в единстве телесных и языковых знаков, «иероглифов тела» артиста с языковыми знаками его речи в действиях персонажей Пекинской оперы и восточных театров.

Голос и его интонации являются местом единения физического тела и духовного высказывания, психофизиологическими посредниками, своеобразным промежуток между телом и дискурсом «артисто-роли» в спектакле. Напряжение голоса происходит между телом артиста и его словами (партией), телесной игрой-действием и музыкально-драматургической структурой спектакля. Благодаря интонации и голосу определяется сосуществование артиста как создателя-художника и одновременно физического носителя драматической и



музыкальной драматургии, «инструмента» и «исполнителя» одновременно. Голос является уникальным по точности носителем сообщения, которое содержится в интонации, акцентировке, ритме, и мы легко считываем эту информацию. Ещё до того, как до нас доходит смысл действия и артистической игры, интонация указывает нам на позицию говорящего или поющего, на его место в действии и расстановке сил в спектакле. Интонация исполнителя тончайшим образом освещает происходящее в спектакле в разных ракурсах и точках зрения: оценивает действия персонажей; трактует характер события; создаёт и доносит подтексты; делает невидимые смыслы видимыми и ощущаемыми; предвидит и предчувствует.

Необозримые художественные возможности интонации можно увидеть, предложив артисту сыграть несколько драматических ситуаций, произнося одни и те же слова с разной интонацией. Или сыграть одну и ту же сценическую ситуацию с разной целью и сценическими задачами, в которых физическое действие исполнителя вовлекает всегда новые интонации в произношение текста. Тело артиста сплошь проекционно, перемены физической жизни тела меняют, преобразуют звуки и краски артистического голоса, и тогда интонация становится художественным актом исполнителя. По сути, *органическая сценическая интонация есть физическое действие по восприятию артистом воображаемых ощущений и видений в роли и партии*. Любые ощущения и эмоции изменяют звучание человеческого голоса: в радости голос моложе, в счастье сильнее и крепче, в печали и горе голос слабеет. То, что интонация в сценической работе над ролью первична, хорошо известно актёру драматического театра, так как произносимые им вслух слова и тексты роли могут

не соответствовать скрытым замыслам героя, его физическому поведению. Психологические системы актёрского организма резонируют с тайными мыслями персонажа, произносимый текст уже не так важен, слова становятся камуфляжем подлинных целей, прикрытием глубоко скрытого под внешним поведением подтекста. И всё же зритель пронзительно угадывает правду, что в сценической ситуации не так, как ему визуально её преподносят. Интонации звучащего в резонансах телесного, вокального аппарата, как и звуки голоса, указывают зрителю на истинные цели действующего лица, на его отношение к партнёру, оценку ситуации. У интонации несловесные формы выражения. *Интонация одновременно высказывание-дискурс и высказывание-процесс, как смысл текста, так и телесная работа, как художественная семантика, так и физическое действие*.

Некоторые режиссёры пытаются театрализовать голос актёра, избегая эффекта естественности, психологизма и выразительности, акцентируя, ритмизируя слова роли в соответствии с собственными авангардными решениями. Но каждый современный режиссёр трактует слова актёра как фонический материал. Локализуя интонации и речевые подтексты в теле артиста, режиссёр создаёт для него возможность физического высказывания-процесса, своеобразные жесты тела, увлекающие творческую психофизиологию и воображение исполнителя. Согласно учению Станиславского, сценическая речь артиста является словесным действием, таким же физическим действием драматического актёра, как и певческая интонация оперного исполнителя. Певческая интонация – квинтэссенция взаимодействия телесной и духовной жизни исполнителя, в ней объединяются физические ощущения, музыкально-

вокальные видения партии и музыкальной драматургии композитора.

Самым активным физическим действием артиста Станиславский называл мысль актёра, его «мысле-образ» [5, т. 1, с. 56]. Поэтому Станиславский предлагал артистам «петь не ноты, а мысли», порождающие интонацию. Асафьев также считал музыкальную интонацию «неразрывно связанной с мыслью исполнителя», когда интонация становится «реальнее» речи. Для Асафьева «интонация прежде всего качество осмысленного произношения» [3, с. 259]; «мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» [там же, с. 211]. Утверждая «интонирование как проявление мысли» и «образно-музыкальную речь», Асафьев вносит в толкование музыкальной формы физические (телесные, психофизические) процессы. По мысли Асафьева, интонация «никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого», включая их в «музыкальные средства выразительности» [там же, с. 212]. Перефразируя его известное утверждение, что «без интонирования и вне интонирования – музыки нет», можно сказать, что без интонирования нет и театра. Для Станиславского и Асафьева важны *внутренние процессы восприятия исполнителя*, мышление музыкой, *действие интонацией*. Асафьев и Станиславский наметили ещё не разработанную научно в годы их жизни проблему сценического восприятия, понимая, что процессы *психофизиологии восприятия* исполнителя не ограничиваются простым отражением. Артистические ощущения в роли и партии настолько физически реальны в процессе исполнения, что подлинный художник не столько отражает мир, сколько создаёт новый, новую тонкую реальность, выраженную в сценическом «времени-пространстве актёра и

спектакля» [11, с. 257–260]. Особенность человеческого мозга заключается в том, что его довольно легко обмануть, мозг может принимать вымысел за реальность, прошлое за настоящее, давая сигнал телу воспринимать и реагировать на вымысел как на правду, на прошлое как настоящее. «Над вымыслом слезами обольюсь...» – ежедневная реальность артиста.

Установка сознания актёра на воображаемую реальность даёт приказ артистическому подсознанию, питает веру и правду его творческой психофизиологии. Мы можем испугаться висящего ночью на вешалке пальто, наше видение ложно, но наше переживание так сильно, как если бы это потрясение произошло с нами на самом деле. Телесная правда сценических переживаний в роли и партии является основой метода физических действий и актёрской системы Станиславского. Асафьев и Станиславский подходят к артистическому восприятию исполнителя, как к процессу творчества, напряжённой телесной, физической работе элементов творческой психофизиологии артиста по формированию и восприятию образов, внутренних видений и физических ощущений в воображении творца. Сегодня наследие метода физических действий Станиславского и учение о восприятии как физическом действии актёра продолжает своё развитие в американской актёрской школе, которая считает восприятие, «телесную», «междисциплинарную подготовку» важнейшими для работы актёра [1, с. 263, 363].

Исполнители – певцы, актёры создают мир физически ощущаемых ими воображаемых видений и образов роли, передают их зрителям в процессе сценической интонации, как личным телесно-вокальным средством выразительности. Ф. И. Шаляпин пел своих героев как бы «разными голосами», понимая



искусство певца как умение бесконечно разнообразить вокальную интонацию, по-разному окрашивая звук. Великий певец утверждал, что не может быть одинаково окрашенных голосов, тем более, в разных ситуациях, у разных героев. Восприятие Шаляпиным актёрских видений жизни роли и музыкально-вокальных образов провоцировали яркие ощущения певца, его автопортреты в ролях запечатлели физические характеристики, физическую форму его героев. «Физический» подход к роли давал Шаляпину бесконечное интонационное разнообразие. «Я понимаю интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а окраску голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: “Я тебя люблю” или “Я тебя ненавижу”. Будет непременно особая в каждом случае интонация, то есть та краска, о которой я говорю. Значит, техника, школа кантиленного пения и само кантиленное пение ещё не всё, что настоящему певцу-артисту нужно», – говорил артист (цит. по: [6, с. 258]).

Известно, что Шаляпин рисовал автопортреты в своих ролях, создавая «мысле-образ» героев, а когда играл роль и пел партию, то «видел» этот свой образ-двойник: «Когда я пою, воплощаемый образ передо мною всегда на смотрю, он перед моими глазами каждый миг» [10, с. 6]. Резонирующие структуры вокального аппарата, творческая психофизиология великого артиста, образы его телесного воображения были «художественной проекцией свёрнутых до нейронального уровня процессов восприятия образа» [12, с. 269–272]. «Протокольное пение» (известное шуточное высказывание Шаляпина) в оперном спектакле значит гораздо меньше искусства интонации, её «физического бытия», которое начина-

ется на сцене «за» нотами. За каждым словом и звуком в партитуре стоят видения исполнителя, физические ощущения их, мозг артиста принимает видения на веру, заставляя вибрировать вокальный аппарат, отдаёт приказы мышцам, телу, чувствам. Природный базовый принцип биологической обратной связи человека лежит в основе актёрского мастерства.

Синергетика – (от греч. *Sinergeticos* – согласованное, совместное действие) – изучает процессы самоорганизации живых систем, какой является певческая интонация, определяющая вокально-сценическую интерпретацию оперного сюжета. Например, в атмосфере подчёркнуто грубой балаганной музыкальной интонации певцу предстоит воплотить «трагический сюжет в комическом сюжете», как это задумано Р. Леонкавалло в опере «Паяцы». Трагическая интонация исполнителя главной роли должна возникнуть из драматической жизненной ситуации его героя – площадного актёра, играющего на сцене персонажа народной комедии в ироническом стиле. Трагическая интонация героя рождается на фоне контрастирующей с его переживаниями композиторской интонации, подчёркивающей основной конфликт в музыкальной драматургии оперы в соответствии с замыслом автора оперы. Подтверждается мнение Асафьева, что музыкальное содержание «слито с интонацией как звукообразный смысл» [3, с. 275]. Музыка «прежде всего интонация, а вне интонации – только комбинация звуков».

Подобно психоаналитику зритель внимательно слушает интонацию, о чём и как ею нам повествует исполнитель. Оперный режиссёр Б. А. Покровский практиковал «действенный анализ партитуры», «действенную интонацию», связывая вокальную интонацию с физическим действием роли и партии. Режиссёр увеличивал курс

по изучению партитуры для студентов-вокалистов, учил «расшифровке» «душевно-действенных состояний» персонажа из суммы нот, пауз, поэтического текста. Анализ физического поведения в партии стимулировал воображение певца. На репетиции оперы «Обручение в монастыре» С. Прокофьева режиссёр объясняет, что ария «Плавай, плавай рыбка» должна быть «любовной арией рыботорговца» Мендозы. Этот торговец «ничего и никого в жизни не любит, обожает только рыбу, вдохновляется ею и поёт о ней арии» [4, с. 207]. Покровский просит артиста закрыть глаза и представить плавание среди любимых осетрин, сводить руки перед грудью, затем разводить их назад и вновь сводить, воображая упоительное плавание. Приём комического физического действия создавал сценическую характерность, извлекал дополнительные вокальные возможности, оживлял выразительность интонации.

Покровский предлагал артистам-певцам анализировать партитуру, воплощая композиторский замысел, сливаясь со звучанием оркестра. А. А. Масленникову режиссёр объясняет, почему в арии Ленского перед дуэлью на словах «Скажи, придёшь ли, дева красоты...» меняется звучание оркестра, становясь легче и прозрачнее [7, с. 32]. В эти минуты артистическая задача певца – не только верное исполнение партии, здесь меняется сама психофизиология героя. Как настоящий поэт-романтик Ленский невольно увлекается образами, погружается в поэтическое сочинение того, что будет после его смерти, и это – интонация поэтического экспромта. Часто арию исполняют как тяжёлое переживание, скорбное предчувствие, обращённое к Ольге, не учитывая романтическую «поэтизацию» темы смерти. Ленский не может не быть поэтом, перед роковой дуэлью он продолжает сочинять, жить поэзией. Возникаю-

щие образы, видения поэта подпитывают вокальную физиологию артиста-исполнителя, и певческая интонация соответствует музыкальной драматургии, композиторскому замыслу П. И. Чайковского.

Системная теория творчества актёра и метод физических действий Станиславского предлагают оперному исполнителю приёмы и способы реального, реалистического «физического подхода» к рождению и становлению действенной интонации в роли и партии. В поисках сценического характера, особой окраски певческой интонации работницы табачной фабрики Кармен в «Хабанере», режиссёр Станиславский предлагает певице взять в руки цветок. Героиня даёт его мужчинам поочерёдно, затем с насмешкой отнимает, откровенно дразня грузчиков чрезвычайно грубым вульгарным намёком [6, с. 185]. Физические приспособления артистки с цветком, разжигание цветком плотской, грубой стихии свободных отношений, соответствуют «зерну» музыкально-вокального образа Кармен, порождая специфические интонации партии.

Сегодня к определению «метод физических действий» режиссёры и сценические педагоги добавляют: «...и физических ощущений». Почему же столь тонкое, трудно уловимое сознанием исполнителя явление как певческая интонация тоже является физическим действием, физическим ощущением? Две тысячи лет назад Аристотель призывал в любой деятельности отталкиваться от физических ощущений, порождающих чувственное восприятие – основы человеческого знания и творчества. Анализируя акустические основы интонирования, Н. Переверзев указывает на зависимость «слуховых ощущений» от «физической конституции человека». «Логичное, осознанное интонирование» возводит музыканта из глубин чувственного проживания произведения



в ранг «музыкального мыслителя» и подлинного художника [8, с. 12]. Восприятие артистом собственных *ощущений от рождённых его же воображением внутренних видений*, даёт оттенки певческого интонирования. Физически работает тело певца, резонирует, вибрирует психофизиология, эмоциональная и ассоциативная память, ум, воля, чувство. Включаются моторные и нейрональные системы, мышцы, мозг исполнителя. Можно утверждать, что «восприятие становится действием, действием физическим» [13, с. 48–50]. Свёрнутое до нейронального уровня физическое побуждение, позыв к действию, – уже проекционное действие мысле-образа артиста для построения поведения героя, как в рассмотренном выше приёме Ф. И. Шаляпина. Восприятие собственных воображаемых видений, ощущений и есть физическое действие артиста и певца в его роли и партии. Творческое восприятие – создание всегда новых нюансов в знакомых образах давно исполняемых нот, в мизансценах давно поставленного спектакля, создание актёрским воображением «заново» информации о жизни своего героя в знакомых режиссёрских мизансценах.

Музыка всецело временной вид искусства, сам театр родился из музыки. Повторение «вчерашнего спектакля» невозможно, время оперного спектакля – это пространство новых комбинаций артистических видений и ощущений, непрерывная импровизация, «физическое действие» по созданию и воплощению вокально-музыкальных образов. Опера создаёт всегда новое время-пространство, сценическую реальность действующих на сцене лиц, новый художественный мир, передавая его зрителям. Каждый спектакль является очередным созданием этого сценического мира заново. Августин Блаженный определял время как пространство наших чувств, поэто-

му певец-художник на каждом спектакле физически создаёт свою сценическую реальность заново и заново её физически познаёт. Так, у младенцев способность к ощущению, узнаванию и восприятию объектов приравнивается к формированию сознания, умению осознать мир, увидеть себя в нём. Недаром Станиславский призывал артистов к вере в сценическую реальность, сравнивая восприятие артиста с наивным восприятием ребёнка.

Можно сказать, что певческая интонация это *сложноорганизованное сценическое действие*, органическое единение множества разноприродных элементов творчества оперного исполнителя. Мы видим многоуровневую организацию, природную многомерность интонации, как «*синергетического единства физического и психического*» в работе певца [14, с. 431–436]. Связь физического и психического в артистическом творчестве показывает всё более глубокие взаимодействия, отсутствие границы между ними, открытое Станиславским в методе физических действий. «Сложные живые системы требуют такого же сложного подхода, универсального системного междисциплинарного анализа» [12, с. 269–272]. Нобелевский лауреат И. Р. Пригожин определяет, что наука сегодня переносит акцент исследования сложноорганизованных систем с «субстанции» на «отношение, связь, время», потому что у науки «универсальная миссия, которая затрагивает взаимодействия природы и человека, человека с человеком» [9, с. 16–17]. С естественнонаучной точки зрения интонации человеческого голоса имеют природные психофизиологические, физические взаимосвязи в мышечно-моторных и резонансных программах организма. Для анализа музыкального, вокально-сценического искусства и творчества представляется важной



междисциплинарная разработка теории резонанса. Новейшие открытия естественных наук о человеке когда-то помогли Станиславскому приступить к созданию системной теории творчества актёра, открыть метод физических действий в работе актёра. Если перефразировать высказывание Э. Шрёдингера «что такое жизнь с точки зрения физики», то вопрос «что такое искусство певческой интонации

с точки зрения физики?» уже не кажется смешным и прагматичным. Исследование певческой интонации как живой сложноорганизованной (синергетической) системы не может осуществляться без междисциплинарного обоснования, естественнонаучного и гуманитарного одновременно. Именно в этой области науки могут разрешиться темы и интересы научного искусствоведения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Актёрское мастерство. Американская школа / ред. А. Бартоу; пер. с англ. М. Десятова. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. 406 с.
2. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима / сост. и вступ. ст. В. И. Максимова. М.: Мартис, 1993. 192 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Б. А. Покровский ставит советскую оперу / вступ. ст., сост. и ред. М. А. Чуровой. М.: Советский композитор, 1989. 237 с.
5. Беседы К. С. Станиславского: в 2 т. М.: Советская Россия, 1990. Т. 1. 79 с.; Т. 2. 112 с.
6. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. 283 с.
7. Масленников А. А. Мой учитель (О Б. Покровском) // Советская музыка. 1976. № 5. С. 32–81.
8. Переверзев Н. К. Исполнительская интонация. М.: Музыка, 1989. 208 с.
9. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 2003. 312 с.
10. Силантьева И. «Грим души», или Тайна перевоплощения Фёдора Шаляпина // Наука и религия. 1993. № 5. С. 4–8.
11. Яркова Е. Н. Время-пространство актёра // Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность». Искусствоведение. 2015. № 2 (136). С. 257–260.
12. Яркова Е. Н. Метод и «система» К. С. Станиславского или междисциплинарный анализ творчества актёра // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. 2011. № 3 (28). С. 269–272.
13. Яркова Е. Н. Метод и «система» К. С. Станиславского о восприятии как физическом действии актёра // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал. 2011. № 1 (26). С. 48–50.
14. Яркова Е. Н. Телесная практика в творчестве актёра // Эпистемология креативности: сборник научных статей / ред. Е. Н. Князева. М., 2013. С. 402–447.

*Об авторе:*

**Яркова Елена Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры театральной режиссуры и мастерства актёра, доцент кафедры вокального и театрального искусства, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9987-8523**, yarkova-h@mail.ru



## REFERENCES

1. *Aktyorskoe masterstvo. Amerikanskaya shkola* [Acting Skills. The American School]. Edited by Arthur Bartowe; Translated from English by M. Desyatov. Moscow: Al'pina non-fikshn, 2013. 406 p.
2. Arto A. *Teatr i ego dvoynik. Teatr Serafima* [Artaud A. The Theatre and its Double. Seraphim Theatre]. Compilation and introductory article by V. I. Maksimov. Moscow: Martis, 1993. 192 p.
3. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
4. B. A. *Pokrovskiy stavit sovetskuyu operu* [B. A. Pokrovsky Presents the Soviet Opera]. Introductory article, compiled and edited by M. A. Churova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 237 p.
5. *Besedy K. S. Stanislavskogo: v 2 t.* [Conversations of K. S. Stanislavsky: In 2 Vol.]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1990. Vol. 1. 79 p.; Vol. 2. 112 p.
6. Kristi G. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavsky's Work in the Opera House]. Moscow: Iskusstvo, 1952. 283 p.
7. Maslennikov A. A. *Moy uchitel' (O B. Pokrovskom)* [My Teacher (About Boris Pokrovsky)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1976. No. 5, pp. 32–81.
8. Pereverzev N. K. *Ispolnitel'skaya intonatsiya* [Performing Intonation]. Moscow: Muzyka, 1989. 208 p.
9. Prigozhin I., Stengers I. *Poryadok iz khaosa. Novy dialog cheloveka s prirodoy* [Order out of Chaos. A New Dialogue of Man with Nature]. Moscow: Progress, 2003. 312 p.
10. Silant'eva I. «Grim dushi», ili Tayna perevoploshcheniya Fyodora Shalyapina [“The Face-Paint of the Soul,” or, The Mystery of Reincarnation of Fyodor Chaliapin]. *Nauka i religiya* [Science and Religion]. 1993. No. 5, pp. 4–8.
11. Yarkova E. N. *Vremya-prostranstvo aktyora* [The Time-Space of the Actor]. *Omskiy nauchnyy vestnik. Seriya «Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'»*. *Iskusstvovedenie* [Omsk Scholarly Journal. Series “Society. History. Modernity.” Art History]. 2015. No. 2 (136), pp. 257–260.
12. Yarkova E. N. *Metod i «sistema» K. K. Stanislavskogo ili mezhdistsiplinarnyy analiz tvorchestva aktyora* [K. S. Stanislavsky's Method and “System,” or, Interdisciplinary Analysis of the Actor's Theatrical Work]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya: mezhdunarodnyy nauchnyy zhurnal* [World of Scholarship, Culture, Education: International Scholarly Journal]. 2011. No. 3 (28), pp. 269–272.
13. Yarkova E. N. *Metod i «sistema» K. S. Stanislavskogo o vospriyatii kak fizicheskoy deystvii aktyora* [K. S. Stanislavsky's Method and “System” about Perception as the Actor's Physical Action]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya: mezhdunarodnyy nauchnyy zhurnal* [World of Scholarship, Culture, Education: International Scholarly Journal]. 2011. No. 1 (26), pp. 48–50.
14. Yarkova E. N. *Telesnaya praktika v tvorchestve aktyora* [Body Practice in the Actor's Work]. *Epistemologiya kreativnosti: sbornik nauchnykh statey* [Epistemology of Creativity: A Compilation of Scholarly Articles]. Moscow, 2013, pp. 402–447.

### *About the author:*

**Elena N. Yarkova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Theater Production and Actor's Skills, Associate Professor at the Department of Vocal and Theater Art, Petrosavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9987-8523**, yarkova-h@mail.ru



**Л. Р. ЗОХРАБОВА**

*Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли*

*г. Баку, Азербайджан*

*ORCID: 0000-0002-2612-3389, leylaz7@mail.ru*

## **Мелодика азербайджанских народных песен**

Азербайджанские народные песни, являясь одним из основных видов традиционной музыки, имеют богатый мелодический стиль. Эти произведения искусства, созданные ещё в древние времена, оказали большое влияние и на мелодическое развитие других музыкальных жанров: мугамов дьастгах, зерби-мугамов, мугамов малой формы, теснифов, рянгов и ашугской музыки. Исследуя и обнаруживая в песнях несколько видов мелодики, мы находим различные типы мелодического движения: опевания, секвенции, предъёмы, повторы. Основу народных песен составляют нисходящие мелодические движения, у которых главную роль имеет заключение предложения. При анализе народных песен выявляется вид секвенции, который мы можем назвать «секвенция внутри секвенции». Один из видов развития мелодии – это многократное повторение, в котором встречаются типы: точные, вариационные, секвенционные, секвенционно-вариационные и орнаментированные. Мелодический стиль и виды мелодии азербайджанских народных песен напрямую зависят от национальных ладовых основ. Тоника и основные устойчивые ступени семи азербайджанских ладов (раст, шур, сегях, чаргях, шюштер, баяты-шираз и хумаюн) с помощью опевания находят свою полную реализацию. Часто используемый вид мелодического развития – предъём тоже зависит от интонационных особенностей одного из национальных ладов (сегях).

Ключевые слова: азербайджанские народные песни, традиционная музыка, типы мелодии и секвенция в азербайджанской песне.

*Для цитирования / For citation:* Зохранова Л. Р. Мелодика азербайджанских народных песен // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 186–194.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.186-194.

**LEILA R. ZOKHRABOVA**

*Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, Azerbaijan*

*ORCID: 0000-0002-2612-3389, leylaz7@mail.ru*

## **The Melodicism of Azerbaijani Folk Songs**

Azerbaijani folk songs, presenting one of the basic genres of traditional music, possess an abundant melodic style. These works of art, created back in early historical times, have also exerted considerable influence on the melodic development of other musical genres: the mugam's dyastgyakh, the zerbi-mugam, the small-form mugams, the tesnifs, the ryangs and Ashug music.

While researching and discerning several types of melodicism in the songs, we have discovered various examples of melodic motion: singing around a central pitch, sequences, anticipations and repetitions. The basis of folk songs is formed by descending melodic motions in which the most significant role is played by the conclusion of the phrase. Upon analysis of folk songs, a type of sequence is revealed which may label as “a sequence within a sequence.” One of the types



of melody is a manifold repetition, in which the following types may be encountered: precise, variational, sequenced, sequenced-variational and ornamental.

The melodic style and types of melodies in Azerbaijani folk songs depend directly on the foundations of the national modes. The tonic and the basic stable scale steps of the seven Azerbaijani modes (rast, shur, segyakh, shyushter, bayaty-shiraz and humayun) with the help of singing around the stable pitch find their complete realization. The frequently used type of melodic development – the melodic anticipation, also depends on the intonational particularity of one of the national modes (the segyakh).

**Keywords:** Azerbaijani folk songs, traditional music, types of melody and sequence in Azerbaijani song.

Один из самых богатых и широко распространённых жанров азербайджанского музыкального искусства – народные песни, в первую очередь выявляют себя в многосторонности и разнообразии форм. Передаваясь испокон веков из уст в уста, обогащаясь путём развития, азербайджанские народные песни известны в разных странах мира. Передающие события народной жизни и сочинённые согласно требованиям рождённого их времени, песни выступают вестниками ярких страниц истории. В песне на синкретической основе сплетается множество различных компонентов, и эта особенность распространяется не только на азербайджанские песни, но и на все жанры народной музыки.

Азербайджан имеет сильные традиционные основы, где подразумевается «не только фольклорный материал для этнографических экспедиций и музеев, а древние художественные традиции, которые живы до сих пор и оформляют весь образ жизни, являясь “маркерами” национальной идентичности» [3, с. 57].

Азербайджанские народные песни имеют богато развитую мелодику. Это можно увидеть не только в национальных музыкальных жанрах (песни и танцы), а также в народно-профессиональной ашугской музыке, жанрах профессиональной музыки устной традиции

– мугамах. «Мелодия в средневековой ашугской поэзии выполняла несколько важных функций. Прежде всего, она являлась для ашуга важным средством воздействия на публику: мелодия создавала определённую атмосферу для восприятия произведения, настраивала слушателей на нужный лад, пробуждала у аудитории необходимую ашугу эмоциональную реакцию, повышала степень восприимчивости слушателей к раскрываемой теме», – эти слова С. Н. Воробьёва можно применить и к азербайджанским народным песням [5, с. 58].

Мелодическое богатство народных песен напрямую способствовало развитию национальной ладотональной системы. Ладовая организация азербайджанской музыки разрабатывалась уже в Средние века в трактатах крупнейших учёных. Известные мыслители Сафиаддин Урмави (XIII в.), Абдул Кадир Марагаи (XIV в.) и многие другие изучали формирующуюся систему ладов в музыкальной культуре стран Востока. В советский период теория лада получила развитие в капитальном труде основоположника азербайджанской классической музыки У. Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки» (Баку, 1945). Развитие азербайджанского искусства показано в трудах выдающихся советских учёных В. Беляева, В. Вино-

градова, азербайджанских музыковедов Б. Гусейнли, Р. Зохрабова, М. Исмаилова, Р. Мамедова, З. Сафарова и других. Основные особенности народной музыки, а также ашугской музыки, мугамов рассматриваются учёными в ряду общей методологии анализа теоретических компонентов. В подходе к изучению мелодии в контексте ладов мы придерживаемся терминологии, разработанной в трудах названных исследователей.

Ладовую основу песен составляют национальные лады: раст, шур, сегях, шюштер, чаргах, баяты-шираз, хумаюн. Хотя они отличаются от составляющих основу европейской музыки мажора и минора, тем не менее, между ними наблюдаются и некоторые общие черты. Каждый имеет собственное обозначение, своеобразную структуру. Одной из отличительных черт азербайджанских ладов является их многоступенность. В образовании мелодии ладовые ступени обладают функциональной значимостью. В отличие от мажора, минора и других ладов, по теории У. Гаджибекова, лады азербайджанской музыки содержат от 8 до 11 ступеней.

Каждая ступень звукоряда азербайджанского лада несёт ту или иную ладовую функцию: тоника (майе), нижний и верхний вводный тон тоники, верхняя и нижняя терция тоники и т. д. В азербайджанской народной музыке ступени определённого лада характеризуются не по состоянию «устойчивых» и «неустойчивых» ступеней, но по типу «опорной ступени». То есть, в мелодии, опирающаяся на азербайджанские лады, используется не только тоника, но также и некоторые другие опорные ступени, которые при мелодическом движении образуются путём варьирования. В отличие от мажора и минора, в азербайджанских ладах одна и та же ступень может иметь различное

функциональное определение. Например, вводный тон мажора и минора относится только к тонике, а в азербайджанских ладах этот тон относится не только к тонике, но и к основному тону, к терции и квинте. Большое количество вводных тонов является характерной чертой, показывающей, что несколько ступеней лада получают самостоятельное значение и становятся устойчивыми ступенями. Следует также отметить, что устойчивые (опорные) ступени в зависимости от лада находятся на различных ступенях. Примером этому может быть *десятиступенный лад раст*. В нём четыре устойчивых ступени: тоника (IV ступень), терция тоники (VI ступень), верхняя кварта тоники (VII ступень) и квинта тоники (VIII ступень).

Азербайджанские народные песни являются примером монодийной культуры. Народные песни, возникшие в одноголосном виде, исполняются солистом или в унисон с хором. Но в мелодиях народных песен наряду с большой функциональной значимостью основного тона, он также становится фундаментом гармонической структуры лада. Тоника наряду с основным тоном создаёт гармонические звуковые соединения, воспроизводящие своеобразную аккордовую структуру.

Принципы создания лада связаны с мугамным исполнительством, ведущую роль в котором играет звуковая настройка инструмента *тар*. Сопоставляя тонику с основным тоном, а также строй тара со строем мугама можно наблюдать формирование звуковых соединений, выявляющих не только монодийную, но также и гармоничную структуру народной музыки.

По этой причине, говоря об опеваниях звука в азербайджанских народных песнях, необходимо подчеркнуть их зависимость от лада, тоники и устойчивых ступеней.

Опевание устойчивого звука мелодии имеет особое значение для всех жанров азербайджанской народной музыки. Этот фактор также важен в развитии мелодии. Л. А. Мазель указывает, что «в общей логике мелодического развития каждый звук, каждая интонация мелодии, наряду с ладовым значением, имеет и свою мелодико-линейную функцию, тесно связанную с ладовой, но в то же время до известной степени самостоятельную» [11, с. 100–101]. По мнению И. В. Абезгауз, в основе азербайджанского ладового интонирования лежит сложная система централизации устоя вокруг тоники. Исходным началом в генезисе музыкальных интонаций являются интонационная устойчивость, тенденции к особому рода централизации: «Ведущим принципом в этом процессе централизации становится таким образом принцип опевания» (см.: [7, с. 6]).

В мелотематизме народных песен определённый устой (в основном это тоника или другая опорная ступень) опевается соседними ступенями на расстоянии полутона, целого тона и полутора тонов (в песнях, основывающихся на ладах чаргях и шюштер). Самый простой тип хода, который обращает на себя внимание в процессе анализа, – это опевания тоники сопутствующими соседними гелосами.

Тоника в азербайджанских ладах находится не на первой ступени звукоряда, а на четвёртой, а в некоторых ладах – и на шестой. Отметим также, что тоника определяет тональность и является главной ступенью звукоряда, как например, в *C dur*, *a moll* и в *c rast*, *d segah* и т. д.

Внутри одной песни может встречаться даже опевание трёх звуков. Покажем эту особенность на примере песни «Весеннее утро» (пример № 1), основанной на ладе сегях:

1) квинта основного тона (VI ступень) – *соль*<sup>1</sup> (основной тон лада сегях находится на II ступени; эта ступень играет главную роль, как и тоника);

2) верхний опевающий звук тоники – *фа*<sup>1</sup> (V ступень).

3) тоника (IV ступень) – *ми*<sup>1</sup>.

Пример № 1

Народная песня  
«Сехер, сехер яз чагы»  
(«Весеннее утро»)<sup>1</sup>



Исходя из сказанного, опевание устойчивых ступеней в азербайджанских народных песнях можно сгруппировать следующим образом: а) тоника (IV и VI); б) квинта тоники (VIII), в ладе сегях квинта основного тона (VI); в) кварта тоники (VII); г) медианта тоники (VI); д) верхний опевающий звук тоники (V); е) октава основного тона в ладе сегях (IX), тоника на октаву выше в ладе чаргях (XI), завершающий тон в ладе шюштер (III) и др.

Мелодика азербайджанских народных песен обладает яркой эмоциональной окраской. В примерах народных песен выявляются два вида мелодической декламации: речитативная и распевная. Речитативная декламация оттеняется в основном одновысотным повтором звуков и узким диапазоном мелодии. Распевная декламация, отличаясь особой выразительностью, часто противопоставляется на близком расстоянии с речитативной декламацией. Речитативная и распевная мелодическая декламация соответствуют как 5-, 6-, 7-, 8-сложным

стихотворным строкам, так и много-сложным (11-сложным и более). В этом случае короткие музыкальные построения, равные слоговым группам, объединяются в крупные.

Азербайджанские народные песни являются примером богатого мелодического движения. Основу мелодической линии составляют несколько типов движения: «...мелодия образуется из взаимодействия ритмически организованных звуковысотных последовательностей <...> четыре вида различных направлений движения мелодии: 1) восходящее; 2) нисходящее; 3) волнообразное; 4) горизонтальное» [12, с. 258]. Для азербайджанских народных песен также характерно несколько видов мелодического движения. Это типы нисходящие, восходящие и смешанные: нисходяще-восходящие и восходяще-нисходящие.

Основным мелодическим движением для всей азербайджанской народной музыки является *нисходящее*. Восходящее мелодическое движение встречается очень редко. Безусловно, это ярко выражено и в народных песнях. Мы наглядно видим нисходящее движение в песне «Астрахань» (пример № 2).

Пример № 2 Народная песня «Хештерхан» («Астрахань»)²

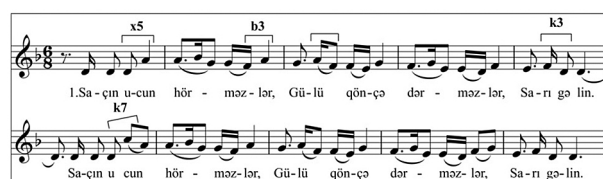


Для мелодии народных песен, наряду с постепенно нисходящим и восходящим мелодическим движением, характерны различные виды скачков. Эта особенность наблюдается во многих жанрах азербайджанской музыки, в том числе и в народных песнях.

В начале музыкальных предложений часто встречаются скачки от терции

до септимы. Многообразными путями они достигают обычно тоники или другой устойчивой ступени. После скачка в песне происходит его заполнение мелодическим движением – постепенно, с секвенциями, предъёмом, проходящими и вспомогательными звуками. Народным песням в основном присущи скачки в восходящем направлении. Эти скачки показывают себя в различных типах движения. Нисходящих скачков намного меньше. Внутри одной песни обнаруживается не только один скачок, но их может быть и несколько. Например, в песне «Сары гялин» («Жёлтая невеста» – пример № 3) видны скачки на три интервала: верхнюю чистую квинту, малую сексту и большую сексту.

Пример № 3 Народная песня «Сары гялин» («Жёлтая невеста»)³



Представленная нами песня «Сары гялин» интересна не только тем, что в ней есть три скачка; здесь также используются все виды мелодии. Обратим внимание на предъём в кадансовом обороте, вариантное повторение между предложениями, однотактную секвенцию, образованную внутри двух предложений, и опевание разных ступеней.

Как видим, среди азербайджанских народных песен есть образцы, отличающиеся мелодическим богатством, яркостью и интересной структурой.

Для азербайджанской народной музыки огромное значение имеет секвентное развитие. Немного есть в мировом искусстве народных музыкальных стилей, где бы столь важное, подчас осно-

вополагающее значение принадлежало бы секвентности. Отметим, что если скачки в мелодии возникают чаще всего в начальных музыкальных фразах, то секвенции образуются во внутренней структуре песни, выражая себя возвращением к основной устойчивой ступени. В итоге, становясь широко используемым видом, они являются самым «рентабельным» видом в развивающем разделе. В мелодике песен преобладают нисходящие секвенции по ступеням. Эта особенность обнаруживается не только в народных песнях, но и в вокально-инструментальных жанрах – теснифах, а также в инструментальных жанрах – танцах и рянгах.

В азербайджанских народных песнях встречаются также примеры «секвенции внутри секвенции». В этом случае секвенция образует внутренние мелкие структуры. Мы видим «секвенцию внутри секвенции» в припеве песни «О, очаровательная» (пример № 4).

Пример № 4 Народная песня «Ай дилбер»  
(«О, очаровательная»)⁴



Döv-ran na gö-zəl, na gö-zəl, na gö-zəl! Ca-nan na gö-zəl, na gö-zəl, na gö-zəl!

Ay dil-bər, can dil-bər, çal dil-bər, Tel-lər oy-na-sın, - // sin.

В мелодическом развитии азербайджанских народных песен большую роль играют предъёмы. Они часто встречаются в народных песнях, написанных в ладу *сегях*: интонационные особенности этого лада требуют использования данного типа. Предъём в песнях, написанных в ладу *сегях*, показывает себя в основном в заключительных тактах в целых каденциях (пример № 5).

Пример № 5 Народная песня «Нинни»  
(«Колыбельная»)⁵



Sə-ni yav-rum, se-vo-rum.

Азербайджанским народным песням также присуще многократное повторение мелодических фраз, построений и предложений. Встречаются повторы разного типа: вариационные, секвенционные, секвенционно-вариационные, орнаментированные и точные. Они возникают либо на основе повтора текстовых строк, либо на основе распевания новых стихотворных строк. В песне «Я пришёл в сад» (пример № 6) первое четырёхтактное музыкальное построение имеет точное повторение (a+a), а последующий четырёхтакт является вариационным повторением первого (a1). Это относится к запеву песни. Аналогичное развитие происходит и в припеве. Так, после четырёхтактного нового предложения в припеве происходит вариантный повтор предложения (a), которое звучало в начале. В итоге песня приобретает следующую структуру:

$$||:a:| + ||:a1:| + ||:b:| + a + a1$$

$$4 + 4 + 4 + 4 + 4$$

Пример № 6 Народная песня  
«Бага гирдим узуме»  
(«Я пришёл в сад»)⁶



1. Ba-ğa gir-dim ü-zü-mə, Ti-kan bat-di di-zi-mə.

Ə-yil-dim çı-xart-ma-ğa, gül-lüm, Yar gö-rün-dü gö-zü-mə.

Nəqərat

Oğ-lan, hey-ra-nın ol-lam, Oğ-lan, qur-ba-nın ol-lam.

Ge-dər-son, yo-la-sal-lam, Qa-lar-san, qa-dan al-lam.

Ge-dər-son, yo-la-sal-lam, gül-lüm, Qa-lar-san, qa-dan al-lam.



Среди народных песен есть и такие, у которых при повторе к музыкальному построению добавляются мелизмы, орнаменты. Подобный повтор может быть назван орнаментированным. Пример этого можно увидеть в песне «Азербайджанская красавица» (пример № 7). Во время перехода двухтактных фраз восьмые ноты заменяются шестнадцатыми триольными нотами.

Пример № 7 Народная песня  
«Азербайджан гозели»  
(«Азербайджанская красавица»)<sup>7</sup>

Подведём некоторые итоги рассмотрения мелодики азербайджанских народных песен. К специфическим её чертам могут быть отнесены: сочетание и соединение речитативности и распевно-

сти; богатство и разнообразие приёмов мелодического развития, из которых наиболее характерными являются предъёмы и опевания; важная роль секвентности, повторности, вариантности, орнаментации, получающих своё выражение в различных формах, в том числе в мелизматике.

Одной из главных особенностей мелодики азербайджанских народных песен является постоянная концентрация вспомогательных звуков вокруг устоя. В каждом предложении или фразе в рамках мелодического стиля мы видим, как все эти элементы музыкальной выразительности выполняют важнейшую формообразующую роль.

Родившись когда-то в глубокой древности, народные песни непрерывно развивались до наших дней в связи с событиями жизни и истории азербайджанского народа, обогащались их национальные черты. Так песня стала одним из ценнейших достижений азербайджанской культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Гаджибеков У. Азербайджанские народные песни, № 5 (Баку, 1927).

<sup>2</sup> Рустамов С. Азербайджанские народные песни. 1 ч., № 87 (Баку, 2005).

<sup>3</sup> Рустамов С. Там же, № 135.

<sup>4</sup> Рустамов С. Азербайджанские народные песни, № 100 (Баку, 1967).

<sup>5</sup> Гаджибеков У. Азербайджанские народные песни, № 1 (Баку, 1927).

<sup>6</sup> Рустамов С. Азербайджанские народные песни, № 26 (Баку, 1967).

<sup>7</sup> Маммедбеков Д. Азербайджанские лирические народные песни, № 22 (Баку, 1965).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азербайджанская музыкальная культура. Т. 4. Баку: Наука, 2019, 824 с. (На азерб. яз.)
2. Беляев В. М. Азербайджанская народная песня // О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971. С. 108–162.
3. Бусыгина М. В. Культура Азербайджана сквозь призму современного изобразительного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. 2019. № 48. С. 56–60.



4. Блохина М. А. Стилизация народной песни как современная форма развития народной художественной культуры // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2016. С. 299–305.
5. Воробьёва С. Н. Мелодический компонент в средневековой турецкой ашыгской поэзии // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2013. Вып. 2. С. 55–59.
6. Гаджибеков У. А. Основы Азербайджанской народной музыки. Баку: Язычы, 1985. 176 с.
7. Гусейнова Э. А. Азербайджанская народная музыка в исследованиях русских музыковедов. Баку: ЕЛМ, 2009. 138 с.
8. Гасанова Дж. И. Теоретические основы национальной музыки в творчестве Узеира Гаджибейли. Баку: Марс-принт, 2009. 132 с.
9. Зохранов Р. Ф. Азербайджанские теснифы. М.: Советский композитор, 1983. 328 с.
10. Исмаилов М. Дж., Карагичева Л. В. Азербайджанская народная музыка // Азербайджанская музыка: сб. ст. М., 1961. С. 5–61.
11. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 299 с.
12. Милосердова Е. Н. Мелодия как средство музыкальной выразительности, ее строение и эволюции в процессе исторического развития музыкального искусства // Вестник Тамбовского государственного университета. Серия Гуманитарных наук. 2013. Вып. 9 (125). С. 257–265.
13. Aqayeva S. B. Some Issues Concerning Musical Performance Observed in the Treatise Magasid al-Adwar by Mahmoud bin Abdulaziz Maraghi // Magam Traditions Between Theory and Contemporary Musik Making. Istanbul: Pan-Yayincılık, 2016, pp.1–9.
14. Baqirova S. Y. Musical Heritage of Azerbaijan in a Changing Cultural Historical Context // Safeguarding Musical Heritage. Abu Dhabi. 2018, pp.75–82.
15. Dadashzade Z. A. Mugham in Cultural Paradigm of Modern Azerbaijan // The Journal of Korean Music Education Research. 2016. Vol. 10, No. 2, pp. 277–297.

*Об авторе:*

**Зохранова Лейла Рамизовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры традиционной музыки и современных технологий, Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли (AZ 1014, Азербайджан, Баку),  
**ORCID: 0000-0002-2612-3389**, leylaz7@mail.ru

## REFERENCES

1. *Azerbaydzhanskaya muzykal'naya kul'tura* [Azerbaijani Musical Culture]. Vol. 4. Baku: Nauka, 2019. 824 p. In Azerbaijani.
2. Belyaev V. M. *Azerbaydzhanskaya narodnaya pesnya* [Azerbaijani Folk Song]. *O muzykal'nom fol'klore i drevney pis'mennosti* [About Musical Folklore and Ancient Musical Notation]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971, pp. 108–162.
3. Busygina M. V. *Kul'tura Azerbaydzhana skvoz' prizmu sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva* [The Culture of Azerbaijan through the Prism of Modern Visual Arts]. *Vestnik Kemerovskogo Gosudarstvennogo Universiteta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Art]. 2019. No. 48, pp. 56–60.

4. Blokhina M. A. *Stilizatsiya narodnoy pesni kak sovremennaya forma razvitiya narodnoy khudozhestvennoy kul'tury* [Stylization of the Folk Song as a Contemporary Form of Development of Folk Artistic Culture]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the Modern World: Scholarship, Pedagogy, Performance]. Tambov, 2016, pp. 299–305.
5. Vorob'eva S.N. *Melodicheskiy komponent v srednevekovoy turetskoy ashykskoy poezii* [The Melodic Component in Medieval Turkish Ashik Poetry]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of Saint Petersburg University]. 2013. Issue 2, pp. 55-59.
6. Gadzhibekov U. A. *Osnovy Azerbaydzhanskoy narodnoy muzyki* [The Fundamentals of Azerbaijani Folk Music]. Baku: Yazychi, 1985. 176 p.
7. Guseynova E. A. *Azerbaydzhanskaya narodnaya muzyka v issledovaniyakh russkikh muzykovedov* [Azerbaijani Folk Music in the Research Works of Russian Musicologists]. Baku: ELM, 2009. 138 p.
8. Gasanova Dzh. I. *Teoreticheskie osnovy natsional'noy muzyki v tvorchestve Uzeira Gadzhibeyli* [The Theoretical Foundations of National Music in the Work of Uzeyir Hajibayli]. Baku: Mars-print, 2009. 132 p.
9. Zokhrabov R. F. *Azerbaydzhanskies tesnify* [Azerbaijani Tesnifs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 328 p.
10. Ismaylov M. Dzh, Karagicheva L. V. *Azerbaydzhanskaya narodnaya muzyka* [Azerbaijani Folk Music]. *Azerbaydzhanskaya muzyka: sb. st.* [Azerbaijani Music: Compilation of Articles]. Moscow, 1961, pp. 5–61.
11. Mazel' L. A. *O melodii* [About Melody]. Moscow: Muzgiz, 1952. 299 p.
12. Miloserdova E. N. *Melodiya kak sredstvo muzykal'noy vyrazitel'nosti, ee stroenie i evolyutsii v protsesse istoricheskogo razvitiya muzykal'nogo iskusstva* [Melody as a Means of Musical Expression, its Structure and Evolution in the Process of Historical Development of the Art of Music]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya Gumanitarnykh nauk* [Bulletin of the Tambov State University. Humanities Series]. 2013, pp. 257–265.
13. Aqayeva S. B. *Some Issues Concerning Musical Performance Observed in the Treatise Magasid al-Adwar by Mahmoud bin Abdulaziz Maraghi. Magam Traditions Between Theory and Contemporary Musik Making*. Istanbul: Pan-Yayincılık, 2016, pp.1–9.
14. Baqirova S.Y. *Musical Heritage of Azerbaijan in a Changing Cultural Historical Centext. Safeguarding Musical Heritage*. Abu Dhabi, 2018, pp. 75–82.
15. Dadashzade Z.A. *Mugham in Cultural Paradigm of Modern Azerbaijan. The Journal of Korean Music Edication Research*. 2016. Vol.10, No. 2, pp. 277–297.

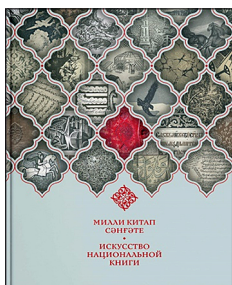
*About the author:*

**Leila R. Zokhrabova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Traditional Music and Contemporary Technologies, Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli (AZ 1014, Baku, Azerbaijan), **ORCID: 0000-0002-2612-3389**, leylaz7@mail.ru





## История и уроки многоязычной полиграфии («Искусство национальной книги» М. Л. Ахмадуллина)



**Ахмадуллин М. Л.**  
Милли китап сэнгәте =  
Искусство национальной  
книги. – Уфа: Китап, 2019.  
– 504 с.  
ISBN 978-5-295-07297-0

**Akhmadullin M. L.**  
Art of the National Book. –  
Ufa: Kitap, 2019. – 504 p.  
ISBN 978-5-295-07297-0

«Искусство национальной книги» М. Л. Ахмадуллина – уникальное по научной ценности исследование развития многоязычной полиграфии на территории Башкортостана, начиная с XI века до наших дней. Почти две тысячи иллюстраций даны в сопровождении небольших по объёму, но обстоятельных текстов, опубликованных на башкирском и русском языках<sup>1</sup>.

После краткого предисловия, посвящённого общемировой истории арабоалфавитного печатного дела, включая и Россию начиная с эпохи Петра I, последовательно рассмотрен документальный материал, освещающий разные темы: рукописи, хранящиеся в республиканских архивах (рукописная книга, мусульманская каллиграфия); печатные издания Башкортостана (становление и развитие мусульманского типографского искусства, конструктивизм в национальных изданиях Башкортостана); становление дизайна книгопечатания арабским шрифтом; местная реклама, афиши и плакаты XX века на арабском, башкирском и русском языках; персоналии художников и дизайнеров книги XX–XXI веков. По сути это фундаментальная энциклопедия разных видов полиграфии, связанных между собой единством и особенностями их развития. Несмотря на сложность текстового набора и

уменьшенные до крайности размеры иллюстраций, она несомненно привлечёт внимание заинтересованных читателей.

В книге перед её разделами нередко встречаются цитаты из классиков мировой литературы, соединяя тем самым историю полиграфии с развитием мировой культуры. Приведу для оценки рассматриваемых проблем ещё одну – очень важную. В «Ветхом Завете» (Бытие, глава 11, современный перевод Международной Библейской лиги, WBTC – World Bible Translation Center, редакция 1993–1996 гг.) провозглашено: «Господь сошёл вниз посмотреть на город и на огромной высоты башню, которую строили люди, и сказал: “Все эти люди говорят на одном языке и объединились, чтобы сделать эту работу. И это лишь начало их дел; скоро они смогут делать всё, что задумают. Сойдём же вниз и смешаем их язык, тогда они перестанут понимать друг друга”».

Сравнительное рассмотрение истории многоязычной полиграфии нацелено на то, чтобы, по мере возможности, прояснить и показать, как люди всё же стремятся образно, хотя и по-своему, научиться понимать друг друга, чтобы «делать всё, что они задумают». В современном мире неизбежно всё становится мультилингвистическим, особенно с появлением и бурным развитием компьютерных технологий, открывающих новые возможности синхронизации текстов на разных языках и их быстрого перевода. Происходило это и раньше благодаря переводам чисто техническим и художественно полноценным, что давало возможность сохранить и приумножить всё богатство мировой цивилизации.

Хотя Марс Ахмадуллин и не отмечает всё это специально и, тем более, столь пафосно, но по сути дела он стремится обратить

<sup>1</sup> В книгу включён также раздел «История возникновения Башкирского книжного издательства (1917–1922 годы)» Р. Г. Букановой (с. 63–69).

внимание читателей на данную проблему. Уже в самом начале книги он пишет: «Национальная арабоалфавитная книга – сложное и многогранное, глубоко специфическое явление. Арабская рукописная книга просуществовала у тюркоязычных народов десять веков (с XI до начала XX века). В XIX в. язык рукописей (для обозначения литературного письменного языка в целом) назывался словом “тюрки”, в отличие от разговорного языка, имевшего в каждой местности локальные различия» (с. 6). Далее он отмечает роль принципов дизайнерского набора в объединении графических основ, начиная со старопечатных книг. Тем не менее, прошло свыше столетия после начала книгопечатания арабским шрифтом в Башкортостане, но проблемы дизайна и художественного оформления книг, набранных арабским шрифтом в Башкортостане и за его пределами, в Поволжье, изучены недостаточно. Во всяком случае, они не были объектами целенаправленных, систематических исследований. Так что вполне объяснимо желание предварительно начать с самых давних рукописей на арабском и старославянском языках, хранящихся во всемирно известных собраниях Италии, Бельгии и России, наглядно продемонстрировав, как они были тогда визуальны организованы.

Переходя к анализу мусульманской каллиграфии, Марс Ахмадуллин подчёркивает, что мусульманская каллиграфия является областью декоративного искусства. Её распространение в художественной культуре башкир было результатом распространения ислама. Затем он концентрированно формулирует главные аспекты проведённого исследования: «На территории Башкортостана мусульманская каллиграфия получила применение в рукописных книгах (в т. ч. в Коране), шежере, шамаилях. Образцы мусульманской каллиграфии встречаются также в оформлении фасадов и интерьеров зданий, надгробий..., монет ювелирных изделий, включаются в сложные орнаментальные композиции, оформляющие намазлык и другие предметы быта. В XIX – начале XX в.

традиции мусульманской каллиграфии нашли отражение в художественном оформлении печатных изданий, в т. ч. старопечатных книг. В 1920-е гг. создаются стилизованные рубленые шрифты, широко применявшиеся в оформлении обложек журналов и книг; в графике арабских шрифтов отмечается влияние конструктивизма. В XX в. книгопечатание ограничило применение мусульманской каллиграфии, которая со временем практически исчезла, сохранившись лишь в творчестве отдельных мастеров» (с. 55).

С возникновением авангардных течений в мировом художественном творчестве, включая, в первую очередь, русский конструктивизм, в полиграфии тогдашней Башкирии произошли глобальные перемены. Дело не только в том, что такие конструктивисты, как Александр Родченко, стали принципиально по-новому компоновать плакаты с использованием привычной арабской вязи. Изменился сам подход к социально обострённым визуальным коммуникациям в окружающей среде. Разделы в книге, посвящённые этим переменам, содержат одни из самых эффектных иллюстраций и глубоки по содержанию.

Марс Ахмадуллин уделил немало внимания не только местной русскоязычной полиграфии XIX – начала XX вв., но и знаково-му внедрению в башкирскую письменность совершенно новых шрифтов, построенных сначала на основе латиницы (1930-е годы), а с 1940 года на основе кириллицы, что придавало ощущение её внешнего визуального объединения с другими языками «малых» народов Советского Союза.

В дополнение к основному массиву исследованного полиграфического наследия Башкортостана приведены подробные сведения о лучших афишах и плакатах Башкортостана. Многие из них воспринимаются первооткрытием образцов высокого искусства и являются удачным дополнением всей книги. Можно было бы в дальнейшем добавить к ним историю типографики непосредственно в окружающей среде, включающей в себя городские вывески, указатели, наруж-



ную рекламу, без которых не существует ни одна материальная культура.

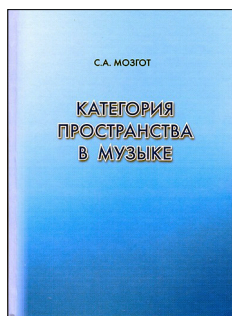
Заканчивается исследование развёрнутыми сведениями о художниках и дизайнерах книги, формировавших образ Башкортостана, дополненными множеством иллюстраций, что придаёт ему академическую весомость.

В заключение можно суммировать, что при всех несомненных достоинствах данного исследования оно не столько закрывает,

сколько открывает почти неисчерпаемую тему, посвящённую роли и особенностям визуальных коммуникаций в реальной окружающей нас жизни.

**Владимир Рувимович Аронов**  
 доктор искусствоведения, профессор,  
 член-корреспондент  
 Российской академии художеств,  
 г. Москва, ORCID: 0000-0001-5661-2469,  
 Aronov@list.ru

## О книге С. Мозгот «Категория пространства в музыке»



**Мозгот С. А.** Категория пространства в музыке: Монография. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2018. – 350 с. ISBN 978-5-85108-313-6

**Mozgot S. A.** Category of Space in Music: Monograph. – Maikop: AGU Publishing House, 2018. – 350 p. ISBN 978-5-85108-313-6

Категория пространства издавна интересовала учёных благодаря сложности и многообразию своих проявлений в действительности. Насущная потребность в дополнении, обогащении знаний, отвечающих изменяющейся природе пространства в музыке, отличает и музыкальную науку. Это выражается во введении множества терминов, отражающих его онтологию: музыкальная пространственность (М. А. Кокжаев), художественное пространство (И. П. Никитина); акустическое, сакральное, мирское, мобильное пространство (Г. А. Орлов); реальное, перцептуальное, концептуальное пространство (Г. И. Панкевич); предметно-чувственное, символическое, сакральное пространство (В. А. Шуранов) и многие другие. Существующее разнообразие ставит под сомнение

возможность однозначной формулировки понятия «музыкальное пространство», создаёт сложности в создании методологии его изучения в музыке, поскольку каждая из представленных «форм жизни» категории заслуживает глубокого и деликатного исследования, подбора методик и аналитического инструментария, а также нахождения путей синтеза полученного знания, раскрывающего природу пространства в музыкальном искусстве.

Важным для развития научного знания видится осмысление динамизма существования пространства в музыке в контексте *взаимосвязи науки и музыкального искусства*. Весьма закономерно, что достижения в естественных науках находили своё продолжение в музыкальном творчестве, что в значительной мере выражает категория пространства. Открытие гравитации и законов классической механики обусловили внимание музыкантов к миру, который их окружает. Это нашло выражение, с одной стороны, в создании «Музыки на воде», «Музыки фейерверка», «Музыки леса» Г. Генделем, с другой – во внимании к факту структурности пространства в духовных сочинениях И. С. Баха. Своеобразная значимость естественнонаучной парадигмы в эпоху Просвещения, открытие водорода,

кислорода, атмосферы, электричества привели к имитации явлений физического пространства в музыке. Достижения в области микробиологии, исследований невидимых процессов ультрафиолетового излучения, электромагнетизма обратили внимание композиторов на область внутреннего мира человека, богатства его душевной жизни, ставшей доступной, в значительной степени, благодаря музыке И. Брамса, П. Чайковского, Ф. Шопена. Развитие общей теории относительности, теории квантового поля, ядерной реакции привело к появлению в музыке множества новаторских произведений, раскрывающих образы космоса и иных виртуальных вселенных в творчестве П. Булеза, В. Екимовского, Дж. Крама, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, К. Штокхаузена и других композиторов.

Беглый обзор достижений в области науки и произведений музыкального искусства обнаруживает, что категория пространства всегда находится в авангарде творческих поисков как современных учёных, так и композиторов. Однако открытия в области точных наук были во многом подготовлены осмыслением многих явлений в искусстве. Слушая и анализируя «Политопы» Я. Ксенакиса, «Концерт для струнного квартета и четырёх вертолётов» К. Штокхаузена, сочинения для одного звука Ла Монте Янга, произведения для магнитофонной ленты и оркестра П. Оливерос, рассуждая о явлении театра звукового моделирования С. Шаффа, мы понимаем, что пространство в музыке – это важная смысловая и выразительная сфера музыкального искусства, которая выступает средством размышлений композиторов о мире и создаёт предпосылки для её серьёзного освоения.

Не менее актуальным является исследование пространства в *сложной взаимосвязи человека и музыкального искусства*. В музыкальной науке сложилась ситуация, когда, с одной стороны, прочно утвердилось мнение о том, что понятие «пространство» в музыке метафорично; с другой стороны, наоборот, учёными предпринимаются попыт-

ки найти универсальные закономерности «измерения» пространства. Подход к пространству как некоему абсолюту «отдаляет» его от музыканта, которому чуждо его «исчисляемое» измерение. Поэтому необходимо найти те способы истолкования этой фундаментальной величины, которые бы позволили исполнителям рассуждать и говорить о нём и через него со слушателем.

Во введении дана проблематика, обусловившая появление данного исследования. Наблюдение за пространством в музыке показало, что его существование – это сложный, неоднозначный процесс, часто субъективный, требующий серьёзной музыкальной практики, багажа знаний и эмоционально-чувственного опыта. Такие «претензии» к музыканту, учёному обусловлены истолкованием тех явлений, которые существуют в музыке подспудно, скрыто, их трудно дифференцировать и описать. Это определило анализ подходов и методов, применявшихся в отечественной и зарубежной науке для уточнения ряда научных понятий и терминов, особенно при переходе к исследованию художественных субстанций музыкального искусства.

В первой части монографии раскрывается многообразие проявлений пространства в разных аспектах бытия, по-своему отражённых в музыкальном искусстве и науке; сделана попытка осмыслить пространство теоретически как целостный феномен в музыке с позиции взаимодействия его составляющих – физического, перцептуального и концептуального пространства; выясняется как соотносятся друг с другом обозначенные виды пространства и каковы проблемные зоны и перспективы изучения этой категории в музыке. Одна из позиций автора – положение о том, что при исследовании онтологии этой категории в музыке не стоит ограничиваться её имплицитными свойствами, зафиксированными нотным текстом. Отдельной составляющей жизни категории видятся и её эксплицитные проявления, связанные с взаимодействием разновидностей пространств друг с другом и со средой



(в широком понимании) – музыкальной практикой, что достойно всестороннего и глубокого изучения музыкальной наукой.

Вторая глава монографии посвящена изучению различия онтологии пространства на каждом уровне музыкального содержания. Структура музыкального содержания представлена в исследовании в том виде, в котором она обоснована Л. П. Казанцевой – от материального к идеальному. В соответствии с ней путь изучения специфики пространственности в музыке также проходит от музыкального звука, средств музыкальной выразительности через музыкальную интонацию, музыкальный образ и драматургию к теме и идее музыкального сочинения, проявлениям авторского начала. Методика анализа пространства опирается в монографии на метод целостного анализа В. А. Цуккермана в соединении с методом «обратной связи», необходимого для выявления общего и особенного и понимания разнообразных функций пространства, характерных для его онтологии в музыке.

Вторая часть книги предлагает анализ ведущих концептосфер – «интимного», «персонального», «социального» и «публичного» пространств в музыке. Здесь апробируются различные подходы и методы, наиболее результативные для раскрытия содержания каждой из концептосфер пространства в музыке. За основу структуры второй части книги положена теория *проксемики* (от англ. *proximity* – близость) Э. Холла. Опираясь на анализ средств невербальной коммуникации (интонацию, жест, позу, расстояние между коммуникантами, характер построения речи и многое другое), Э. Холл доказал не только топографическое, но и психологическое различие пространств, формируемых при общении людей различных групп и сообществ, что является перспективным и для музыки, отражающей всё это в художественных формах искусства.

В третьей и четвёртой главах монографии пространство рассматривается в виде разнообразных моделей отражения действительности (исповеди, музыкального дневника,

любовного воззвания, послания и различных иных моделей социальной коммуникации), классифицированных в соответствии с каждой из концептосфер пространства в музыке – «интимного», «персонального», «социального» и «публичного». Выбор моделей обусловлен их высоким художественно-смысловым потенциалом в раскрытии содержания каждой из концептосфер. Методологической основой стала теория речевых жанров М. М. Бахтина, развитая в современной лингвистике во множестве исследований XX–XXI веков. Данное в настоящем исследовании определение «модели концептуального пространства» призвано подчеркнуть отличие разнообразных явлений реальной действительности от их воплощения в искусстве, представленных в разнообразных видах мыслительных абстракций (абсолютизированных, идеализированных и других).

В заключении исследования подведены итоги и намечены дальнейшие пути разработки проблемы. Осмысление пространства в музыке как наиболее сложной категории бытия показало его перспективность с позиции системного подхода; в качестве самостоятельного *культурологического* явления; в аспекте совместных *междисциплинарных* проектов акустиков, музыковедов и музыкантов-практиков; в виде многоликого *психологического* и *социального* феномена; в качестве неоднородной стилевой и жанровой составляющей; в контексте *эволюции стиля композитора* и исследования *новых образных сфер* – «тишины», «космоса», «виртуальных вселенных», «природных стихий», «цивилизации», «вечности» и других. Категория пространства, представленная как смысловой феномен в музыкальном искусстве, будет способствовать более глубокому пониманию мира и человека в нём, претендуя на единые гуманистические основания совместного жизнеустройства и создавая его крепкий фундамент.

**Оксана Игоревна Луконина**

доктор искусствоведения, профессор,  
академик РАН,  
г. Волгоград, Maxoks@mail.ru





РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

Журнал «Южно-Российский музыкальный альманах» («South-Russian Musical Anthology»), издаваемый Ростовской государственной консерваторией имени С. В. Рахманинова, стал одним из победителей конкурса Российского фонда культуры по поддержке специализированных периодических печатных изданий в области культуры, искусства, народной культуры и творчества, разделив победу с такими приоритетными российскими изданиями, как газета «Музыкальное обозрение», журналы «Музыкальная жизнь» и «Музыкальная академия». Достичь этого рубежа журналу позволила его стратегия. «Южно-Российский музыкальный альманах» стремится, аккумулируя новейшие знания в области музыкальной культуры, содействовать развитию современной науки о музыке. Журналом декларируются обеспечение эффективной коммуникации между авторами и читателями для удовлетворения их информационных потребностей и для достижения максимальной продуктивности в профессиональной деятельности, предоставление российским учёным возможности оперативно публиковать результаты своих исследований в области музыковедения, создание условий преемственности научного процесса посредством публикаций статей авторитетных и молодых специалистов. Редакция «Южно-Российского музыкального аль-

манаха» нацелена на расширение круга авторов, привлекая к сотрудничеству учёных-музыковедов, музыкантов-практиков, педагогов и методистов-исследователей из консерваторий, вузов искусств и культуры России, стран СНГ, ближнего и дальнего зарубежья.

«Южно-Российский музыкальный альманах» характеризуется активным освоением междисциплинарных «проблемных полей», предполагающих разнообразные сопряжения и взаимодействия музыкальной науки с гуманитарными дисциплинами – общим и прикладным искусствоведением, театроведением, культурологией, эстетикой, социологией, философией искусства и др. Традиционный тематический диапазон журнала: «Проблемы музыкальной науки», «Аспекты музыкальной культуры XX столетия», «Творчество композиторов XX–XXI веков», «Фольклор и композиторское творчество», «Музыкальные культуры мира», «Музыкальная культура Юга России», «Проблемы музыкального театра», «Исполнительское искусство», «Музыкальное образование», «Ракурсы массовой музыкальной культуры», «Музыка в зеркале философии», «Музыка в мире искусств», «В союзе со словом», – репрезентируется во всех выпусках настоящего проекта с максимальной полнотой. Исторический охват освещаемых явлений культуры отличается универсальностью – органично вбирает в себя и «седую архаику», и животрепещущую современность. При этом сохраняется видимое преобладание исследовательских «сюжетов», неразрывно связанных с художественными реалиями XX – начала XXI веков. Благодаря поддержке Российского фонда культуры, редакция надеется достичь новых рубежей в продвижении научных идей и популяризации российской гуманитарной науки.