

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2020 / 3 (40)

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 Исмаилова, 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:

Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория
имени С. В. Рахманинова

Music Scholarship

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

2020, № 3

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3

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, Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tajik National T. Sattarov Conservatory, Tajikistan

FOUNDERS:

The Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies"
The Russian Gnesins' Academy of Music

The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

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)

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2020, No. 3

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016 (with changes) <https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=316807>, EL No FS 77-78770 from 07.30.2020.

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)

Редакторы

Комарова Янина Владимировна
Мингажев Артур Аскаревич

Дизайн: Аскарв 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)

Editors

Yanina V. Komarova
Artur A. Mingazhev

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегий и профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства. Выходит 4 раза в год. Свободная цена.

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

DOI: 10.33779/2587-6341

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

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

Подписано в печать 25.09.2020. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 17,8. Усл.-печ. л. 26,3. Заказ № 558244. Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте 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, д. 3. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 25.09.2020. Format: 60 x 84^{1/8}. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 17,8. Printing l. 26,3. Order No. 558244. Run of 100 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website 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, d. 3. Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

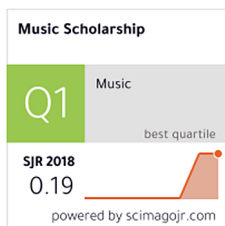
17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

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

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

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

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



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

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



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

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



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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

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 **Цареградская Т. В.**
Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования
- 17 **Никольский С. С.**
Музыкальные звукоряды с пифагоровыми интервалами
- 24 **Федотчев А. И.**
Музыкально-компьютерные технологии в разработке методов коррекции стресс-индуцированных состояний человека

Теория и история культуры

- 30 **Царёва Н. А.**
Антропоморфность техники в культуре постмодерна и постпостмодерна
- 43 **Ахмадуллин М. Л., Пурик Э. Э. Шакиров В. Р., Шакирова М. Г.**
Особенности театрального плаката в Башкирии начала XX века

Музыка в системе культуры

- 55 **Изергина А. Р., Алексеева И. В.**
«Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера
- 65 **Байбеков О. М., Курмангалиева М. С.**
Сэмплирование как процесс интеграции новых технологий в музыкальную культуру Казахстана
- 77 **Кисеев В. Ю.**
Роль экранных изображений в музыкальных перформансах Мередит Монк

Музыкальный театр

- 86 **Максимова А. С.**
Лондонские постановки Владимира Дукельского второй половины 1920-х годов: от балета *a la Russe* – к английскому триллеру
- 96 **Кисеева Е. В.**
Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков

Международный отдел

- 103 **Bambang Sunarto**
Model and Concept in the Music Paradigm of Creativity

- 114 **Lyubov A. Kupets**
Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style

Музыкальное образование в Российских регионах

- 128 **Скоринов С. Н., Крыжановская Я. С.**
Вклад Валерия Успенского в становление и развитие хорового искусства на Дальнем Востоке
- 144 **Савелова Е. В., Семёнова Н. Ф., Тюрин А. В.**
Культурологические аспекты профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузах культуры Дальнего Востока России
- 157 **Ахмадуллин М. Л., Хадимуллина Э. Д. Хадимуллин Р. Р.**
Особенности научно-исследовательской и творческой работы студентов в 1960–1980-х годах на примере Уфимского государственного института искусств

Информационные технологии в музыкальном образовании

- 168 **Горбунова И. Б., Плотников К. Ю.**
Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования: опыт терминологического анализа
- 182 **Мезенцева С. В.**
Об инструментах расширения информационного пространства творческого вуза

Междисциплинарные исследования в музыкальной и психологической науках

- 192 **Кудинов С. И., Хайрова З. Р., Михайлова О. Б. Кудинов С. С., Кудинова И. Б.**
Специфика самореализации подростков с музыкальным типом одарённости

История и теория музыки

- 204 **Валькова В. Б.**
Письма в Лондон: новое о первом зарубежном выступлении Сергея Рахманинова
- 219 **Ракочи В. А.**
Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы

Contents

Horizons of Musicology

- 7 **Tatiana V. Tsaregradskaya**
Musical Ekphrasis and the Prospects
of Intermedial Research
- 17 **Sergei S. Nikolsky**
Musical Scales with Pythagorean Intervals
- 24 **Alexander I. Fedotchev**
Computer Musical Technologies
in the Development of Methods
of Correction of Human Beings' Stress
Induced Conditions

Theory and History of Culture

- 30 **Nadezhda A. Tsareva**
The Anthropomorphic Qualities
of Technology in the Postmodern
and Post-Postmodern Culture
- 43 **Mars L. Akhmadullin, Elza E. Purik
Vilur R. Shakirov, Marina G. Shakirova**
Particular Features of the Theater Poster
in Bashkiria in the Early 20th Century

Music in the System of Culture

- 55 **Alina R. Izergina, Irina V. Alexeyeva**
Antonio Vivaldi's "The Seasons"
in the Reinterpretation
of British Minimalist Composer Max Richter
- 65 **Otzhaz M. Baibekov
Meruert S. Kurmangaliev**
Sampling as a Process of Integration
of New Technologies
in the Musical Culture of Kazakhstan
- 77 **Vasily Yu. Kiseyev**
The Role of Screen Images in Meredith Monk's
Musical Performances

Musical Theater

- 86 **Antonina S. Maksimova**
Vladimir Dukelsky's London Productions
of the Second Half of the 1920s: From the Ballet
a la Russe – To the English Thriller
- 96 **Elena V. Kiseyeva**
Screen Images in Contemporary Opera:
Concerning the Issue of the Genre's Renewal
at the Turn of the 20th and 21st Centuries

International Division

- 103 **Bambang Sunarto**
Model and Concept
in the Music Paradigm of Creativity

- 114 **Lyubov A. Kupets**
Opera Criticism in Russia
in the Early 21st Century:
Constructing the (Non-) Soviet Style

Music Education in Russian Regions

- 128 **Sergei N. Skorinov, Yana S. Kryzhanovskaya**
Valery Uspensky's Contribution
to the Formation and Development of the Art
of Choral Music in the Russian Far East
- 144 **Evgeniya V. Savelova, Nina Ph. Semenova
Alexei V. Tyurin**
The Culturological Aspects
of the Pedagogue Musician's Professional
Training in Cultural Higher Educational
Institutes of the Russian Far East
- 157 **Mars L. Akhmadullin, Elvira D. Khadimullina
Ruslan R. Khadimullin**
The Particular Features of Students'
Scholarly-Research and Artistic Activities
from the 1960s to the 1980s by the Example
of the Ufa State Institute of Arts

Information Technology in Music Education

- 168 **Irina B. Gorbunova, Konstantin Yu. Plotnikov**
Computer Music Technologies
in the System of Present-Day Musical Education:
An Attempt of Terminological Analysis
- 182 **Svetlana V. Mezentseva**
About Instruments for Extending
the Informational Space
of the Artistic Higher Educational Institution

Interdisciplinary Studies

in the Music and Psychological Sciences

- 192 **Sergei I. Kudinov, Zulfya R. Khayrova
Olga B. Mikhailova
Stanislav S. Kudinov, Irina B. Kudinova**
The Specificity of Self-Realization
of Adolescents with the Musical Type
of Giftedness

History and Theory of Music

- 204 **Vera B. Valkova**
Letters to London:
New Material about Sergei Rachmaninoff's
First Performance Outside of Russia
- 219 **Vadim Rakochi**
Transformation of Orchestration
in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme
of Paganini* and Jazz Idioms



Т. В. ЦАРЕГРАДСКАЯ

*Российская академия музыки имени Гнесиных
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8436-712X, tania-59@mail.ru*

Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования

На волне процесса расширения аналитических подходов в современной искусствоведческой аналитике музыковеды всё чаще обращаются к понятию «интермедиальности». Отделившись от понятия «интертекстуальность» (Оге Ханзен-Леве, Иван Ильин), «интермедиальность» постепенно вошла в число тех искусствоведческих инструментов, которые позволяют анализировать сочетание разных «медиа» в одном тексте. Частным случаем интермедиальности оказывается «музыкальный экфрасис», разработанный в трудах Зиглинд Брюн. Через последовательность действий, предложенную Брюн, осуществляется возможность систематизировать отношения разных медиа в пространстве одного текста на примере скрипичного произведения финского композитора Кайи Саариахо «Фризы». Авторское пояснение раскрывает ассоциативный механизм двухэтапного взаимодействия: от скрипичной Чаконы Иоганна Себастьяна Баха (исходная точка) – к «Фризам» Одилона Редона и гравюрам Маурица Эшера и далее к жанрам эпохи барокко («карильон, граунд, пассакалья и чакона», по словам композитора). Ключевым оказывается понятие «фриза» как живописного произведения, обладающего способностью разворачиваться во времени. «Фриз» как концепция (а не конкретное произведение) оказывается «зонтичным термином» («umbrella term») для разных типов развёртывания, устанавливая между ними множественность воплощений в рамках единства концепции.

Ключевые слова: анализ, интермедиальность, музыкальный экфрасис, Саариахо, фриз.

Для цитирования / For citation: Цареградская Т. В. Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 7–16. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.007-016.

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8436-712X, tania-59@mail.ru*

Musical Ekphrasis and the Prospects of Intermedial Research

Following the current tendency of extension of analytical approaches in contemporary analysis of art, works musicologists frequently bring in the notion of “intermediality.” Having separated itself from the notion of “intertextuality” (Aage Hansen-Loewe, Ivan Ilyin) “intermediality” joined the group of those tools of art criticism which makes it possible to analyze the interconnection of different “media” in a work of art. “Musical ekphrasis” has been developed as a concept

in the musicological works of Sieglinde Bruhn. Through the sequence of actions proposed by Bruhn in her book it becomes possible to systematize the relationships of different media in the realm of one musical composition by the example of Kaija Saariaho's composition "Frises" for solo violin. The composer's annotation to the work discloses the mechanism of association in a two-stage interaction: from Bach's Chaconne for solo violin (as the starting point) to the "Frises" by Odilon Redon and Moritz Escher's etchings, and onwards to the Baroque musical genres (according to composer, the "carillon, ground, passacaglia, and chaconne"). The notion of the "frise" as a type of painting endowed with a potential for development in time turns out to be a crucial concept. The frise as a concept (rather than a title of a particular musical work) becomes an "umbrella term" for different kinds of musical unfolding establishing a plurality of relationships within the framework of conceptual unity.

Keywords: analysis, intermediality, musical ekphrasis, Saariaho, frise.

Сегодня поле аналитических методов имеет тенденцию к непрерывному расширению. И не только потому, что необходимость искать аналитический подход неразрывно связана со спецификой объекта, такого, как, например, новейшая музыка. Схожие процессы происходят и в отношении к музыке прошлых эпох, в том числе хорошо, казалось бы, изученной. Так, например, Джон Кословски, глава Общества теории музыки Нидерландов, выступая на конференции EUROMAC 9 в Страсбурге (2017), предложил доклад на тему: «Тристан и акт музыкального анализа: конфликты, пределы, возможности» [6, р. 233]. Учёный развивает мысль о том, что вступление к «Тристану» Вагнера стало полем, где сталкиваются разные теоретические подходы, из которых он выбирает и анализирует три: 1) пост-римановский анализ Хорста Шаршуха; 2) историко-стилевой анализ Жака Шайи; 3) шенкеровский анализ Уильяма Митчела. Одной из существенных идей всего доклада становится проблема «рефокусировки» анализа, комплементарного взаимодействия тех или иных тенденций, обогащения знания об объекте за счёт множественности подходов. А в тех произведениях, где на одном

и том же пространстве пересекаются принципы разных искусств, это становится просто необходимым. Нам представляется, что современное состояние музыкального искусства разворачивается по направлению к *интермедиальности*, и это требует от исследователей новых аналитических средств. Наша задача – оценить некоторые идеи, связанные с интермедиальностью.

Несмотря на то, что в литературоведение понятие «интермедиальности» было введено ещё в 1812 году Сэмюелем Кольриджем¹, в полной мере оно заработало только во второй половине XX века. В 1965 году о данном явлении заговорили представители течения «Флюксус»². Одним из признаков нового искусства теоретик «Флюксуса» Кен Фридман называет «интермедиа» – отсутствие рамок и границ между различными видами искусства. Впоследствии термин «интермедиальность» (англ. *inter + media/art = intermedia/interart*) был закреплён выдающимся немецко-австрийским учёным О. Ханзен-Леве [5].

Исследователи отмечают, что «интермедиальность» унаследовала проблематику давно известного и широко обсуждаемого концепта «взаимодействия искусств». Принципы интермедиально-



го анализа разрабатывались на основе теории интертекстуальности (Р. Барт, Ю. Кристева) и получили своё развитие в работах Г. А. Левинтона, Б. Вальденфельса, Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти. Понятие «интермедиальность» стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения в тот момент, когда понятие «текста» превратилось в одно из ведущих в гуманитарных науках. Под «текстом» понималось не только литературное письмо, но все знаковые, семантически значимые системы, заключающие в себе связную информацию. Так появилась возможность говорить о «тексте культуры» и «текстах искусства». Понятие «стиля», «метода», «направления» возымели тенденцию к замене их общим понятием «дискурс». Основное внимание исследователей оказалось сосредоточенным на выявлении взаимодействия различных «голосов», «языков», «кодов», «текстовых единиц». Но расширительное понятие текста не всегда плодотворно для искусствоведческого анализа, поскольку уравнивает в правах так или иначе все знаковые системы; более плодотворным оказывается анализ различий между хотя и знаковыми, но все же разными по своему специфику явлений. Возникшее рядом с этим понятие «медиа», предложенное известным отечественным философом И. Ильиным, воспринимается как более соответствующее. «Под этим многозначным термином, – объясняет Ильин, – имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражений и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень и линия художника, звуки

(и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объёмов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – всё это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Всё вместе, – завершает Ильин своё определение, – эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [1, с. 8]. Таким образом, «медиа» определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусства. Именно здесь обозначается различие между понятиями «интертекстуальность» и «интермедиальность», которое представляется методологически существенным.

Искусство XX века, особенно его вторая половина, демонстрирует устойчивую тенденцию к появлению музыки, опирающейся не только на литературные описания, а на живописные, скульптурные, архитектурные произведения: первая часть из триптиха «Три места в Новой Англии» Чарльза Айвза (в основе – барельеф памяти Роберта Шоу в Бостоне); «Боттичеллиевский триптих» Отторино Респиги; «Фрески Пьеро делла Франческа» Богуслава Мартину; «Тембры, пространство, движение» Анри Дютийе по Ван Гог, «Художник Матис» Пауля Хиндемита. Список продолжает активно пополняться: композиторы рубежа XX–XXI веков активно расширяют зону музыкальной содержательности. Если современному французскому композитору Югу Дюфуру (р. 1943) принадлежит целая серия сочинений именно по живописным произведениям (в его круге внимания Рембрандт, Тьеполо, Тициан, Шардон, Ван Гог, Джексон Поллок,

Гойя), то Тристан Мюрай иногда соединяет несколько источников разного происхождения в одном сочинении.

Представляется, что сегодня существуют такие формы взаимодействия смежных искусств, которые следовало бы выделить в отдельную категорию. И здесь может помочь представление об «экфрасисе». Музыковедам этот термин практически неизвестен, им чаще пользуются литературоведы. Умберто Эко в своей книге «Сказать почти то же самое» определяет экфрасис как «описание произведения изобразительного искусства, будь то скульптура или картина» [3, с. 249]. Автор пишет, что нам привычнее перевод текста в текст зрительный (экранизация книги, например), тогда как экфрасис предполагает, наоборот, перевод зрительного текста в текст литературный (или поэтический). Умберто Эко определяет экфрасис как подробное описание какого-либо искусства (живописи, скульптуры, музыки), которое бы создавало точное

представление о том, что оно описывает. Главное в экфрасисе – «возможность сделать зримым» [там же].

Может ли музыкальное произведение сделать «зримым» произведение другого искусства? Этот вопрос подробно исследовала в своей монографии американский музыковед Зиглинд Брюн. Её большой труд под названием «Музыкальный экфрасис: композиторы в отношении к поэзии и живописи» [4] был издан в 2000 году и является пока единственным всесторонним исследованием музыкального экфрасиса.

Исследовательница определяет «музыкальный экфрасис»: «...это случай трансформации произведения – его содержания и формы, изобразительности и языка выражения – ... я обозначу как *музыкальный экфрасис*» [4, р. 16], – и приводит схему [Ibid., р. 17].

Основу схемы составляет опора на два вида музыкального экфрасиса: литературный и живописный. В основание помещены эстетические теории (теории

Схема 1. Взаимодействие искусств в процессе экфрасиса по книге Зиглинд Брюн



искусства), от которых исходят способности экфрасического описания. В центр помещён сам музыкальный экфрасис, а с ним взаимодействуют разные аспекты. К этим связям примыкают другие виды экфрасиса (немузыкального).

В отношении музыкально-живописного экфрасиса Брюн предлагает анализ музыкального произведения с точки зрения следующих его аспектов:

1) описание и контекст – присущие или приобретённые значения средств музыкальной выразительности;

2) средства музыкальной трансмедиализации (музыкального опосредования) – ритм, высота звука, интервалы и линии, контуры, тембры, общее и особенное, структура и структурные обозначения, аллюзии и цитаты;

3) варианты экфрасиса – перенос, дополнение, ассоциация, интерпретация, свободная ассоциативная игра.

Эта схема, конечно, может быть дополнена и рассмотрена критически, но сама идея детализации отношений внутри смежных искусств нам кажется плодотворной.

Рассмотрим пример из современной композиторской практики.

Кайя Саариахо сегодня – одна из самых известных в мире композиторов академической музыки. В основе её музыкальных пьес мы часто находим как литературные³, так и живописные произведения: среди не так давно созданных ею композиций имеется пьеса для скрипки соло под названием «Фризы». Авторский комментарий к этой пьесе приведём с сокращениями:

«“Фризы” возникли как ответ на просьбу скрипача Рихарда Шмуклера, который рассказал мне о своей идее скомбинировать разные сочинения вокруг Второй партиты Баха для скрипки соло, в особенности вокруг заключительной части – Чаконы. Он попросил

меня сочинить пьесу, которую можно было бы исполнить после Чаконы Баха и начать её звуком, которым завершается эта часть Второй партиты – звуком “ре”.

В моей пьесе четыре части. В каждой из них я сосредоточилась на одной из исторических остинатных вариационных форм, оттолкнувшись от карильона, пассакальи, басса остинато и чаконы. Возникли четыре вариации на тему, гармонический процесс или другой музыкальный параметр.

Чтобы расширить идеи и возможности инструмента, я добавила в произведение электронику. В соответствии с характером каждая часть имеет разное процессирование. В целом и в соответствии с текстом приготовленные музыкальные материалы используются самим музыкантом на протяжении пьесы. Эти материалы завершаются трансформациями в реальном времени звуков скрипки.

Моя цель была создать богатое по материалу сочинение для скрипки в четырёх очень разных и независимых друг от друга частях. Первая часть “Жёлтый фриз” – это прелюдия, гибкая импровизация вокруг постоянно звучащего “ре”, колорированная гармониками и электронным звучанием, состоящим из колокольных звуков. Эта часть также навеяна идеей “карильона”, континуальным мелодическим варьированием.

Вторая часть, “Цветочный фриз”, основана на гармонии, созданной на граунде (басса остинато). Последования аккордов постепенно обогащаются с тем, чтобы достичь свободного лирического развёртывания.

Третья часть, “Pavage” (Мостовая), навеяна трансформациями исходного материала с помощью математического процесса, где фриз есть заполнение линией или геометрической фигурой без перерывов, подобно мощению. Но я не использую точную симметрию – подобно

плиткам на тротуаре – но скорее создаю непрерывную метаморфозу, в духе некоторых эшеровских образов, хотя и не так последовательно. Последняя часть, “Серый фриз”, есть нечто вроде странной процессии, торжественной, хрупкой, но в то же время целенаправленной. Идея пассакальи здесь реализуется медленными триолями, постоянным аккомпанементом пиццикато левой рукой на трёх струнах, в то время, как мелодия развивается на четвёртой, которая не является частью аккомпанемента. Тематический материал спускается медленно сверху вниз от “ми” – самой высокой струны – к “соль” – четвёртой струне. Музыка в конце концов достигает начального “ре”, что возвращает нас к началу пьесы. Названия частей навеяны упомянутыми не только математическими идеями, но также и фризами Одилона Редона, которые я видела недавно на выставке, посвящённой его творчеству; особенно Жёлтым Фризом, Цветочным Фризом и Серым Фризом»⁴.

В приведённом комментарии подробно обрисованы движущие импульсы этой музыки. Часть из них имеет характер разного рода внутримызыкальных ассоциаций: это и объединение музыки в единый текст с Чаконой Баха через звук «ре», и диалог с барочными жанрами, – карильоном, граундом, пассакальей и чаконой. Всё это само по себе есть обширное пространство для интерпретации интертекста. Но особое внимание привлекают две интермедиальные идеи: это обращение к живописному творчеству французского художника Одилона Редона и ссылка на образы нидерландского художника Маурица Эшера.

Исходя из необходимости первоначального анализа разных семиотических рядов – живописного и музыкального – обратимся к живописному, главным образом потому, что он имел порождающее

для музыки значение (судя по названиям пьес в цикле).

Французский художник Одилон Редон известен, вероятно, менее, чем Клод Моне, ещё один из фаворитов Саариахо⁵. Его отличает интерес к мистике, баланс на грани абстрактного и фигуративного, и особое расположение к ориентальным мотивам. Фризы Редон выполнил для украшения дома барона Робера де Домси (1867–1946), и их принято считать наиболее радикальными в части близости абстрактному письму. Изображение содержит лишь детали растительных мотивов в контексте цветовой гаммы, напоминающей японские экраны:



Рис. 1. Жёлтый фриз

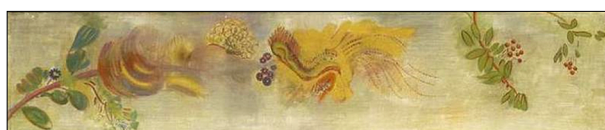


Рис. 2. Цветочный фриз



Рис. 3. Серый фриз

Интерес Саариахо именно к фризам можно объяснить тем, что фриз – это такая форма живописи, где имеет место *временная развёртка*. Мы созерцаем фриз не целиком, одномоментно, а прослеживаем его глазами, то есть фриз занимает определённое промежуточное место между картиной и музыкальным произведением с точки зрения пространственно-временных закономерностей. Саариахо не одинока в своём интересе к этому виду живописного произведения: есть «Медленный фриз» у Харрисона Бертуисла, у него же имеется пьеса



«Pulse shadows», где четыре части из 18 имеют название «фриз». Фризы Тьеполо стали основой для оркестровых пьес Дюфура «Азия» и «Африка». Да и Саариахо не в первый раз обращается к фризу: её квартет «Водяная лилия» адресуется такому из вариантов картины Моне, который имеет сильно вытянутую по горизонтали фризообразную структуру.

Три фриза, на которых строит свою композицию Саариахо, могут быть нами рассмотрены как *конструктивная основа* её музыкальных сочинений. То есть мы можем провести параллельный анализ живописной основы и музыкальной композиции и затем интерпретировать получившиеся результаты. И интерес здесь представляют не сюжетные ходы, а структурные особенности. Поскольку фриз – это декоративная композиция в виде ленты или полосы, постольку его заполнение может относиться к категории орнаментов либо живописных изображений. Всматриваясь в сам жанр фриза, мы можем отметить их исключительное разнообразие – от геометрической строгости *ар деко* и функционализма до невероятной пластики *ар нуво*. Основная структурная идея фриза (или бордюра) может варьироваться от репетитивности к сюжетной фигурности, соединяясь в той или иной мере с вариативностью. Можно представить себе некую медиативную шкалу: если фризы Тьеполо – это по сути вытянутые по краю потолка картины с минимальным количеством повторений мотивов, то фризы античные – это несложный орнамент с бесконечным количеством повторов простого мотива.

И тут вполне предсказуемо возникает пространство для аналогий. Первый уровень аналогий – это аналогии между нотным письмом и абстрактной живописью; далее можно себе представить аналогии с тематическими и фактурными элемента-

ми, а также аналогии, основанные на законах колорита. Если говорить о Саариахо, то она виртуозно пользуется всеми этими возможностями. Аналогии между музыкой и живописью есть *область перевода*, где можно определить зону структурных соответствий. Фриз очевидным образом адресует нас к *паттерну*, и в этом есть глубокий смысл: сам термин «паттерн» (одно из значений – «орнамент») роднит музыку и дизайн. И повторяющиеся фигуры граунда, пассакальи и чаконы тоже могут восходить к идее орнамента (или фриза). А фризы Редона сообщают композитору возможность более строгого или более свободного варьирования (цветочный, например, содержит паттерн, а в сером он едва различим).

Рисунки Маурица Эшера – это несколько иная концепция. Если попытаться связать название «Мостовая», упоминаемое у Саариахо, с теми образами, какие могут быть у Эшера, то можно предположить такой:

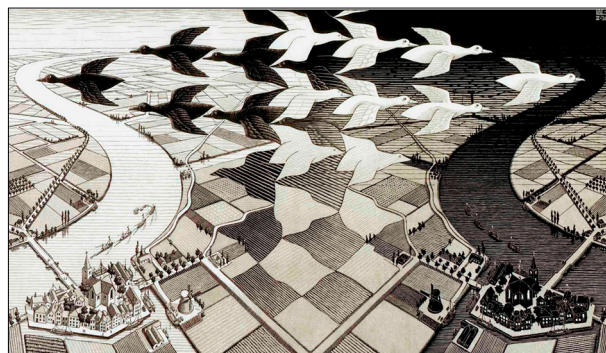


Рис. 4. Мауриц Эшер. «День и ночь»

В основе этой «мостовой» мы находим концепт медленной трансформации: наш глаз не успевает заметить, как плитки превращаются в птиц и наоборот. То, что они также организованы в орнамент, придаёт изображению особое очарование и обнаруживает «пространство перехода» от орнамента геометрического к прихотливой фигурности птичьих

контуров. Плавные нерезкие изменения в буквальном смысле превращают прямое в искривлённое, что в музыкальном тексте находит отражение в мелких деформациях исходного мотива. Магия этого процесса, та волшебная связь, которая возникает между, казалось бы, противоположностями, вдохновили Д. Хофштадтера на знаменитую работу «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда», которой увлекался в последний период своего творчества Д. Лигети [2].

Если интерпретировать результат, сложившийся в музыке К. Саариахо, то возникает такая картина: исходная точка – «Чакона» Баха – своими конструктивными закономерностями инициировала ассоциацию с живописными фризами, отрезонировавшую с посещением Саариахо выставки Редона. Затем фризы Редона стали предметом экфразиса в пьесах Саариахо, где каждый из фризов дал музыке её индивидуальный облик: «Жёлтый фриз» с его преобладанием фона над контуром отразился в едином звучащем континууме, складывающемся вокруг звука «ре» (что само по себе воспринимается как «вариация на тональность» баховской Чаконы и «отражение» спектра колокола в «карильоне»); «Цветочный фриз», основанный на граунде (то есть басса остинато), воплощает идею «фигурности» орнамента; «Мостовая» демонстрирует подвижность этой «фигурности», возможности её трансформации; и наконец, «Серый фриз» – окончательно «развоплощает» фриз как строгий орнамент, переводя его в плоскость процессуальности. «Фриз» как концепция (а не конкретное произведение) оказывается «зонтичным термином» (*umbrella term*) для разных типов развёртывания, устанавливая между ними множественность воплощений в рамках единства концепции. Если судить об этом с точки зрения З. Брюн, то

мы склоняемся в пользу *интерпретации*, авторской версии, основанной на структурно-содержательных ассоциациях.

Но соответствия здесь могут быть не только структурными. Другой вид аналогий, возможный в музыкально-живописном экфразисе, – это аналогии, основанные на психологии нашего восприятия. И здесь можно в какой-то степени опираться на некоторые идеи Пауля Клее, который, как известно, был не только художником, но и профессиональным музыкантом. Именно Клее сумел как никто другой синтезировать опыт изобразительного и звукового искусств, создать почву для опытов передачи визуальных образов звуками и наоборот. Именно он впервые заявил, что и музыка, и живопись представляются ему *временными* искусствами. На этой основе Клее выдвигает такие эстетические принципы, которые можно применять в обоих искусствах. Теория Клее основывается на осмыслении статических и динамических элементов живописи, их взаимном сбалансировании и взаимодействии. Линию Клее понимает как нечто самоценное, и она логически связана с пространством: «Точка, становясь движением и линией, требует времени. Равным образом это относится и к видоизменению линии в плоскость. И то же самое требуется при переходе плоскостей в пространство... движущаяся точка, создавая линию, творит форму. Форма – это не результат, а генезис. Искусство существует по тем же законам, что и всё мироздание...»⁶. Поэтому даже та линия, которую мы видим в начале «Педагогических эскизов», сбалансирована и отчасти симметрична. Её ведущий элемент — движение: «Художественное произведение возникло из движения, само есть фиксированное движение и воспринимается движением глазных мускулов... Движение лежит в основе вся-



кого становления»⁷. Вот в этом пункте пересечение музыки и живописи становится особенно очевидным. Их аналогия питает переход живописи в музыку, но и возможность освободиться от существующей в музыке «стрелы времени». Это позволяет реализовать в музыке стратегию «ненамеренного блуждания». Обратим внимание на то, что Саариахо упоминает процессию: «*Серый фриз*» есть нечто вроде странной процессии...

Если следовать Клее, то перевод визуально-пластического в музыкальное – это не синестетическое «совокупное восприятие» и не эмпатия сопереживания. Скорее, за этим стоит механизм трансформации «визуального дистанционного ощупывания» в соответствующие музыкальные формы. И этот механизм давно известен: ход зрительного восприятия может представлять собой род «блуждания по объекту». Это существенно в отношении таких композиторов, которых парадоксальным образом можно назвать «визуалами»: к ним можно в определённой степени от-

нести не только Кайю Саариахо, но и Харрисона Бертуисла, Дьёрдя Лигети, Мортон Фелдмана, Тору Такемицу.

Подведём некоторые итоги. Те музыкальные произведения, которые воплощают не только содержательный, но и структурный уровень подобия разных искусств, могут рассматриваться как музыкальный экфрасис, что делает необходимым выход за пределы собственно музыковедения в их анализе. Сходство в устройстве разных медиа возникает на основе аналогий, этого общего механизма постижения единства мира. Различия в устройстве медиа несут в себе мощный творческий импульс, что позволяет прогнозировать увеличение количества таких произведений в нашу эпоху пост-модерна, где контаминация, сращение различного, выступает как ключевой принцип творчества. «Расширение аналитического коридора» даёт выход интересным исследованиям (в частности, Зиглинд Брюн), которые создают новые импульсы к обсуждению и развитию.

PRIMECHANIYA

¹ См.: Интермедиальность как предмет научных исследований. URL: http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_10.html (дата обращения: 18.08.2020).

² См.: Энциклопедический словарь. Флюксус. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/91410/ФЛЮКСУС> (дата обращения: 18.08.2020).

³ Литературное произведение не раз становилось стартовым импульсом к сочинению музыки Саариахо. Первая крупная оркестровая пьеса (с участием электроники) «Verblendungen» («Ослепления», 1984) была инспирирована романом «Die Blendung» Элиаса Канетти; пьеса «Laconisme d'aile» («Лаконизм крыла», 1982) для флейты соло имела в основе стихи Сен-Жон Перса. Скрипичный концерт «Gaal Théâtre» сложился на основе

сборника рассказов Флоранс Делэй и Жака Рубо. Этим списком литературные импульсы в творчестве Саариахо не исчерпываются: в оркестровом произведении «Du Cristal... à la fumée» («От кристалла... к дыму», 1989) она использовала книгу французского писателя Анри Атлана «Между кристаллом и дымом».

⁴ Kaia Saariaho. Frises. URL: <https://saariaho.org/works/frises/> (18.08.2020).

⁵ Полотно Моне «Водяные лилии» стало отправной точкой для струнного квартета Саариахо с тем же названием.

⁶ Клее П. Творческое кредо [Schopferische Konfession. Berlin: Erich Rei, Verlag, 1920]. URL: <https://www.facebook.com/Bor.Mich.VimBad/posts/715187718491506> (дата обращения: 18.08.2020).

⁷ Там же.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М.: Интрада, 1998. 255 с.
2. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Бахрах-М, 2001. 752 с.
3. Эко У. Сказать почти то же самое: опыты о переводе. Санкт-Петербург: Symposium, 2006. 568 с.
4. Bruhn Z. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. NY: Pendragon Press, 2000. 667 p.
5. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // *Dialog der Texte*. Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Sonderband 11, pp. 291–360.
6. Koslovski J. *Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities* // IXe congrès européen d'Analyse musicale. Strasbourg, 2017, p. 333. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/06/Euromac-2017-Programme-Book.pdf> (18.08.2020).

Об авторе:

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-8436-712X**, tania-59@mail.ru

 REFERENCES 

1. Il'in I. P. *Nekotorye kontseptsii iskusstva postmodernizma v sovremennykh zarubezhnykh issledovaniyakh* [Some Conceptions of Postmodern Art in the Contemporary Research Works Outside of Russia]. Moscow: INTRADA, 1998. 255 p.
2. Khofshtadter D. *Gyodel', Esher, Bakh: eta beskonechnaya girlyanda* [Hofstadter D. Gödel, Escher, Bach: This Endless Guirland]. Samara: Bakhrakh-M, 2001. 752 p.
3. Eko U. *Skazat' pochti to zhe samoe: opyty o perevode* [Eco U. To Say Almost the Same: Essays About Translation]. St. Petersburg: Symposium, 2006. 568 p.
4. Bruhn Z. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. NY.: Pendragon Press, 2000. 667 p.
5. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. *Dialog der Texte*. Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Sonderband 11, pp. 291–360.
6. Koslovski J. *Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities*. IXe congrès européen d'Analyse musicale. Strasbourg, 2017, p. 333. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/06/Euromac-2017-Programme-Book.pdf> (18.08.2020).

About the author:

Tatiana V. Tsaregradskaya, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-8436-712X**, tania-59@mail.ru



С. С. НИКОЛЬСКИЙ*г. Санкт-Петербург, Россия**ORCID: 0000-0002-4535-4254, vnikol91@rambler.ru*

Музыкальные звукоряды с пифагоровыми интервалами

В статье рассматриваются арифметические свойства неравномерно темперированных музыкальных звукорядов с элементарными интервалами, имеющими ширину 0,98045 полутона («уменьшённый» полуто́н) и 1,01955 полутона («увеличенный» полуто́н). Показано, что любой интервал, являющийся суммой либо разностью целого числа чистых квинт и целого числа чистых октав (иначе говоря, любой пифагоров интервал), может быть представлен как сумма уменьшённых и увеличенных полутонов. Так, большая пифагорова секунда равна сумме двух увеличенных полутонов, малая пифагорова терция равна сумме трёх уменьшённых полутонов, большая пифагорова терция равна сумме четырёх увеличенных полутонов, чистая кварта равна сумме трёх уменьшённых и двух увеличенных полутонов и т. п. Таким образом, с использованием уменьшённого и увеличенного полутонов в качестве элементарных интервалов звукоряда возникает возможность строить музыкальные звукоряды, содержащие, кроме октавы, также и иные пифагоровы интервалы.

Ключевые слова: музыкальные интервалы, музыкальный звукоряд, настройка фортепиано.

Для цитирования / For citation: Никольский С. С. Музыкальные звукоряды с пифагоровыми интервалами // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 17–23. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.017-023.

SERGEI S. NIKOLSKY*St. Petersburg, Russia**ORCID: 0000-0002-4535-4254, vnikol91@rambler.ru*

Musical Scales with Pythagorean Intervals

The article examines the arithmetical qualities of musical scales tuned unequally with elementary intervals of the breadth of 0.98045 of a semitone (a “diminished” semitone) and 1.01955 of a semitone (an “augmented” semitone). It is demonstrated that each interval comprising a sum or a variety of a whole number of perfect fifths and the whole number of perfect octaves (in other words, a Pythagorean interval) may be presented as a sum of diminished and augmented semitones. Thereby, the Pythagorean major second is equal in sum to three augmented semitones, a minor Pythagorean third is equal in sum to two diminished semitones, a major Pythagorean third is equal in sum to four augmented semitones, a perfect fourth is equal in sum to three diminished and two augmented semitones, etc. Thereby, with the use of diminished

and augmented semitones as elementary intervals of the scale the opportunity arises to build musical scales containing other Pythagorean intervals, besides the octave.

Keywords: musical intervals, musical scales, tuning the piano.

В центре внимания данной статьи – неравномерно темперированные музыкальные звукоряды, содержащие, кроме октав, также и другие пифаго-ровы интервалы. По ходу изложения будут использоваться следующие формулировки. Два звука, различающиеся по высоте, образуют то, что называется *музыкальным интервалом*. Звук с более низкой частотой f_1 называют *основанием* музыкального интервала, а звук с более высокой частотой f_2 – *вершиной* этого интервала. Превышающее единицу безразмерное отношение $r = f_2 : f_1$, называется *частотным соотношением музыкального интервала*. Наряду с частотным соотношением, при количественном описании музыкальных интервалов используется также *ширина интервала* w , представляющая собой логарифмическую функцию от r и описываемая уравнением

$$w(r) = 12 (\log 2)^{-1} \log r \quad (1).$$

Основание логарифмов в формуле (1) может быть любым положительным числом кроме единицы.

Уравнение (1) написано для случаев, когда w выражено в *полутонах*. Полутон, выполняющим роль единицы измерения ширины музыкальных интервалов, является интервал, равный двенадцатой доле интервала октавы и имеющий частотное соотношение, равное $2^{1/12} = 1,0594631$.

Функцией, *обратной* относительно логарифмической функции (1), является показательная функция

$$r(w) = 2^{w/12}. \quad (2).$$

Уравнения (1) и (2) выражают одну и ту же функциональную зависимость

между r и w , что доказывается логарифмированием левой и правой частей уравнения (2), которое при этом превращается в уравнение (1).

Если вершина одного интервала является основанием другого интервала, то значения ширины этих интервалов можно суммировать. Частотное соотношение интервала, образующегося в результате такого суммирования, равно произведению частотных соотношений суммируемых интервалов. При суммировании n равных по величине интервалов умножение частотных соотношений заменяется возведением в n -ю степень. При разделении интервала на n равных частей из частотного соотношения этого интервала извлекается корень n -й степени.

Пифаговы интервалы – это интервалы, частотные соотношения которых описываются уравнением общего вида

$$r = 2^g * 3^h \quad (3),$$

где g и h – целые числа, могущие быть положительными или отрицательными. Сумма пифагоровых интервалов также является пифагоровым интервалом. Более подробная информация о пифагоровых интервалах представлена в таблице 1.

Простые интервалы – это интервалы, ширина которых не превышает одной октавы. *Обращение* простого интервала – это интервал, дополняющий данный простой интервал до одной октавы. *Обращение* пифагорова интервала также является пифагоровым интервалом.

Пифагорова комма – это интервал, образующийся при вычитании суммы семи пифагоровых интервалов октавы (каждый из которых имеет $r = 2$) из суммы



двенадцати пифагоровых интервалов квинты (каждый из которых имеет $r = 3/2$). Отсюда получаем частотное соотношение пифагоровой коммы, равное $(3/2)^{12} : 2^7 = 1,013643$. Подставив это численное значение r в уравнение (1), получаем ширину пифагоровой коммы, равную 0,2346 полутона.

Схизма – это интервал, равный двенадцатой доле интервала пифагоровой коммы. Ширина схизмы равна $0,2346 : 12 = 0,01955$ полутона.

Музыкальный звукоряд – это возрастающая по высоте последовательность звуковых частот и соответствующих этим частотам музыкальных звуков, называемых *ступенями* данного звукоряда. Музыкальный звукоряд является счётным множеством, т. е. такой последовательностью, члены которой могут быть пронумерованы.

Элементарные интервалы музыкального звукоряда – это интервалы между ближайшими по отношению друг к другу ступенями музыкального звукоряда.

Если ширина каждого из элементарных интервалов звукоряда равна одному полутону, то мы имеем последовательность частот, известную как *равномерно темперированный хроматический звукоряд*. Этот звукоряд является геометрической прогрессией частот, связанных между собой равенствами вида $f_{k+1} = 2^{1/12} f_k$, где f_k и f_{k+1} – любые две частоты (предшествующая и последующая), принадлежащие звукоряду и отстоящие друг от друга на один элементарный интервал, ширина которого равна одному полутону.

За исключением интервала октавы, интервалы равномерно темперированного звукоряда имеют частотные соотношения в виде иррациональных чисел, тогда как частотные соотношения пифагоровых интервалов являются отношениями

целых чисел. Покажем, что это несоответствие может быть устранено, если заменить геометрическую прогрессию частот более сложным законом, согласно которому ширина элементарных интервалов звукоряда имела бы не одно, а два численных значения. В связи с этим введём два интервала, которые будем кратко называть уменьшенным и увеличенным полутонами.

Уменьшённый полутон определим как полутон, уменьшённый на одну схизму и имеющий ширину, равную $1 - 0,2346 : 12 = 0,98045$ полутона. Частотное соотношение уменьшённого полутона, в дальнейшем обозначаемое как a , равно

$$a = 2^{1/12} : ((3/2)^{12} : 2^7)^{1/12} = 2^{5/3} : 3 = 1,05826737.$$

Увеличенный полутон определим как полутон, увеличенный на одну схизму и имеющий ширину, равную $1 + 0,2346 : 12 = 1,01955$ полутона. Частотное соотношение увеличенного полутона, в дальнейшем обозначаемое как b , равно

$$b = 2^{1/12} * ((3/2)^{12} : 2^7)^{1/12} = 3 : 2^{3/2} = 1,06066017.$$

Таблица 1. Численные данные, относящиеся к пифагоровым интервалам

1	2	3	4	5
пифагоров интервал	g	h	r по ф. (3)	r по ф. (5)
б. секунда	-3	2	9 : 8	b^2
м. терция	5	-3	32 : 27	a^3
б. терция	-6	4	81 : 64	b^4
кварта	2	-1	4 : 3	$a^3 b^2$
ум. тритон	10	-6	1024 : 729	a^6
ув. тритон	-9	6	729 : 512	b^6
квинта	-1	1	3 : 2	$a^3 b^4$
м. секста	7	-4	128 : 81	$a^6 b^2$
б. секста	-4	3	27 : 16	$a^3 b^6$
м. септима	4	-2	16 : 9	$a^6 b^4$
октава	1	0	2 : 1	$a^6 b^6$

Допустим, что существуют четыре числа a, b, g, h , связанные равенством

$$a^{6g+9h} b^{6g+10h} = 2^g * 3^h. \quad (4)$$

При подстановке выражений $a = 2^{5/3} : 3$ и $b = 3 : 2^{3/2}$ в левую часть равенства (4) последнее превращается в тождество $2^g * 3^h = 2^g * 3^h$, выполняющееся при любых, включая отрицательные, численных значениях g и h . Поэтому правую часть равенства (4) можно рассматривать, в соответствии с формулой (3), как частотное соотношение r некоего пифагорова интервала, являющегося суммой $6g + 9h$ уменьшенных полутонов и $6g + 10h$ увеличенных полутонов и выражаемое формулой:

$$r = a^{6g+9h} b^{6g+10h} \quad (5).$$

Приравнивая друг другу правые части равенств (3) и (5) и заменяя g и h численными значениями, взятыми из столбцов 2 и 3 таблицы 1, получаем следующие равенства, представляющие пифагоровы интервалы в виде сумм уменьшенных и увеличенных полутонов: большая пифагорова секунда ($r = 9 : 8$) равна сумме двух увеличенных полутонов ($r = b^2$); малая пифагорова терция ($r = 32 : 27$) равна сумме трёх уменьшенных полутонов ($r = a^3$); большая пифагорова терция ($r = 81 : 64$) равна сумме четырёх увеличенных полутонов ($r = b^4$); пифагорова кварта ($r = 4 : 3$) равна сумме трёх уменьшенных и двух увеличенных полутонов ($r = a^3 b^2$); малый пифагоров тритон ($r = 1024 : 729$) равен сумме шести уменьшенных полутонов ($r = a^6$); большой пифагоров тритон ($r = 729 : 512$) равен сумме шести увеличенных полутонов ($r = b^6$); пифагорова квинта ($r = 3 : 2$) равна сумме трёх уменьшенных и четырёх увеличенных полутонов ($r = a^3 b^4$); малая пифагорова секста ($r = 128 : 81$) равна сумме шести уменьшенных и двух увеличенных полутонов ($r = a^6 b^2$); большая пифагорова секста ($r = 27 : 16$) равна сумме трёх уменьшенных и шести уве-

личенных полутонов ($r = a^3 b^6$); малая пифагорова септима ($r = 16 : 9$) равна сумме шести уменьшенных и четырёх увеличенных полутонов ($r = a^6 b^4$); октава ($r = 2 : 1$) равна сумме шести уменьшенных и шести увеличенных полутонов ($r = a^6 b^6$).

Предметом нашего дальнейшего рассмотрения будет неравномерно темперированный звукоряд, построенный с соблюдением следующих условий: все элементарные интервалы звукоряда являются уменьшенными и увеличенными полутонами; любой интервал, принадлежащий звукоряду и равный одной октаве, является суммой двенадцати элементарных интервалов, из которых шесть интервалов являются уменьшенными полутонами, а шесть интервалов – увеличенными полутонами. Частотное соотношение интервала между любыми двумя ступенями рассматриваемого звукоряда описывается формулой:

$$r = a^m b^n \quad (6),$$

где m и n – два целых неотрицательных числа, равные числу уменьшенных полутонов и числу увеличенных полутонов, содержащихся в данном интервале. Ограничимся случаями, когда интервалы, описываемые формулой (6), являются простыми, т. е. не превышают одной октавы. В этих случаях каждое из чисел m и n не превышает числа 6. В числе интервалов, принадлежащих рассматриваемому звукоряду, будут пифагоровы интервалы. Приведём несколько примеров:

- если звукоряд содержит уменьшенные и увеличенные полутоны, чередующиеся по схеме $...abababababab...$, то каждая ступень, принадлежащая звукоряду, образует с двумя другими ступенями звукоряда один интервал пифагоровой кварты ($r = ababa$) и один интервал пифагоровой квинты ($r = bababab$),

- если два увеличенных полутона расположены в звукоряде подряд, то

в сумме они образуют большую пифагорову секунду ($r = bb$),

– если три уменьшённых полутона расположены в звукоряде подряд, то в сумме они образуют малую пифагорову терцию ($r = aaa$),

– если четыре увеличенных полутона расположены в звукоряде подряд, то

в сумме они образуют большую пифагорову терцию ($r = bbbb$), и т. п.

Выделим из рассматриваемого звукоряда фрагмент шириной в одну октаву, содержащий 6 уменьшённых полутонов и 6 увеличенных полутонов. Назовём этот фрагмент *зоной темперации звукоряда*. Порядок следования шести

Таблица 2. Частоты трёх вариантов хроматического звукоряда в промежутке между ля малой октавы и ля второй октавы

1	2	3	4
названия ступеней .. звукоряда	частоты (Гц) звукоряда, построенного по мотиву $bbaaabbbbaaa$	частоты (Гц) звукоряда, построенного по мотиву $bbbbaaaaaabb$	частоты (Гц) равномерно темперированного звукоряда
ля	220,00	220,00	220,00
ля диэз	$220b = 233,34$	$220b = 233,34$	$220 * 2^{1/12} = 233,08$
си	$220bb = 247,50$	$220bb = 247,50$	$220 * 2^{2/12} = 246,94$
до ¹	$220bba = 261,92$	$220bbb = 262,51$	$220 * 2^{3/12} = 261,62$
до диэз ¹	$220bbaa = 277,18$	$220bbbb = 278,44$	$220 * 2^{4/12} = 277,18$
ре ¹	$220bbaaa = 293,33$	$220bbbbb = 294,66$	$220 * 2^{5/12} = 293,66$
ре диэз ¹	$220bbaaab = 311,13$	$220bbbbbbaa = 311,83$	$220 * 2^{6/12} = 311,12$
ми ¹	$220bbaaabb = 330,00$	$220bbbbbbaaa = 330,00$	$220 * 2^{7/12} = 329,62$
фа ¹	$220bbaaabbb = 350,02$	$220bbbbbbaaaa = 349,23$	$220 * 2^{8/12} = 349,23$
фа диэз ¹	$220bbaaabbbb = 371,25$	$220bbbbbbaaaaa = 369,58$	$220 * 2^{9/12} = 369,99$
соль ¹	$220bbaaabbbba = 392,88$	$220bbbbbbaaaaaa = 391,11$	$220 * 2^{10/12} = 391,99$
соль диэз ¹	$220bbaaabbbbbaa = 415,77$	$220bbbbbbaaaaaaab = 414,84$	$220 * 2^{11/12} = 415,30$
ля¹	$220bbaaabbbbbaaa = 440,00$	$220bbbbbbaaaaaabb = 440,00$	$220 * 2^{12/12} = 440,00$
ля диэз ¹	$440b = 466,69$	$440b = 466,69$	$440 * 2^{1/12} = 466,16$
си¹	$440bb = 495,00$	$440bb = 495,00$	$440 * 2^{2/12} = 493,88$
до ²	$440bba = 523,84$	$440bbb = 525,03$	$440 * 2^{3/12} = 523,25$
до диэз ²	$440bbaa = 554,36$	$440bbbb = 556,87$	$440 * 2^{4/12} = 554,36$
ре ²	$440bbaaaa = 586,67$	$440bbbbbba = 589,32$	$440 * 2^{5/12} = 587,33$
ре диэз ²	$440bbaaab = 622,25$	$440bbbbbbaa = 623,66$	$440 * 2^{6/12} = 622,25$
ми ²	$440bbaaabb = 660,00$	$440bbbbbbaaaa = 660,00$	$440 * 2^{7/12} = 659,25$
фа ²	$440bbaaabbb = 700,03$	$440bbbbbbaaaaa = 698,46$	$440 * 2^{8/12} = 698,45$
фа диэз ²	$440bbaaabbbb = 742,50$	$440bbbbbbaaaaaa = 739,15$	$440 * 2^{9/12} = 739,99$
соль ²	$440bbaaabbbba = 785,76$	$440bbbbbbaaaaaa = 782,22$	$440 * 2^{10/12} = 783,99$
соль диэз ²	$440bbaaabbbbbaa = 831,55$	$440bbbbbbaaaaaaab = 829,67$	$440 * 2^{11/12} = 830,61$
ля²	$440bbaaabbbbbaaa = 880,00$	$440bbbbbbaaaaaabb = 880,00$	$440 * 2^{12/12} = 880,00$

уменьшённых и шести увеличенных полутонов, соблюдаемый в пределах зоны темперации звукоряда, назовём *мотивом* этого звукоряда. Для двенадцати ступеней хроматического звукоряда, находящихся в зоне темперации и образующих мотив звукоряда, введём названия *ля, ля#, си, до, до#, ре, ре#, ми, фа, фа#, соль, соль#*. Будем считать, что зона темперации находится между ступенями *ля* первой октавы с частотой 440 Гц и *ля* второй октавы с частотой 880 Гц.

Информацию о порядке следования уменьшённых и увеличенных полутонов представим в виде структурной формулы, содержащей шесть раз букву *a* и шесть раз букву *b*, порядок следования которых совпадает с порядком следования уменьшённых и увеличенных полутонов в зоне темперации. Например, если звукоряд построен по мотиву *bbbbaaaaaabb*, то из 12 элементарных интервалов, в сумме равных одной октаве, 4 интервала (*ля, ля#*), (*ля#, си*), (*си, до*), (*до, до#*) и 2 интервала (*соль, соль#*), (*соль#, ля*), будут увеличенными полутонами, а 6 интервалов (*до#, ре*), (*ре, ре#*), (*ре#, ми*), (*ми, фа*), (*фа, фа#*), (*фа#, соль*) будут уменьшёнными полутонами.

Число возможных вариантов мотива равно числу перестановок с повторениями шести объектов одного вида и шести объектов другого вида, равному $(12!) : (6! 6!)$, или 924. Любой из этих 924 вариантов может быть использован для построения конкретного хроматического звукоряда, как это показано в столбцах 2 и 3 таблицы 2.

Зная частоту, сопутствующую одной из конкретных ступеней звукоряда (в нашем случае это стандартная частота 440 Гц, сопутствующая ступени *ля* первой октавы) и частотные соотношения всех элементарных интервалов, можно рассчитать, шаг за шагом, все частоты, обра-

зующие сколь угодно длинный звукоряд. Пусть f_k и f_{k+1} – две ближайшие по отношению друг к другу частоты, принадлежащие звукоряду, причём предыдущая частота f_k известна. Неизвестную частоту f_{k+1} , следующую после известной частоты f_k , можно найти по формуле

$$f_{k+1} = r f_k,$$

где r – частотное соотношение элементарного интервала между частотами f_k и f_{k+1} . В случае звукоряда с уменьшёнными и увеличенными полутонами это соотношение будет равно либо $a = 1,05826737$, либо $b = 1,06066017$ в соответствии с мотивом звукоряда. Построение такого звукоряда с использованием мотива показано на примере двух звукорядов, имеющих мотивы *bbbaaaaaabb* и *bbbbaaaaaabb* (см. столбцы 2 и 3 таблицы 2).

В столбце 4 таблицы 2 даны, для сравнения, также частоты равномерно темперированного звукоряда, являющиеся членами геометрической прогрессии.

Обозначения, выделенные в таблице 2 жирным шрифтом, относятся к гамме *до мажор*, образуемой из хроматического звукоряда при исключении из него определённых ступеней, в данном случае – ступеней, сопряжённых с чёрными клавишами фортепианной клавиатуры.

В заключение остановимся на звукорядах, содержащих 6 уменьшённых полутонов подряд и 6 увеличенных полутонов подряд. В таких случаях образуется звукоряд, в котором последовательность уменьшённых и увеличенных полутонов имеет вид *...aaaaabbbbbbaaaaaabbbbb...*

В случае, основанном на мотиве *bbbbaaaaaabb* (см. столбец 3 таблицы 2), образуется звукоряд, в котором последовательность уменьшённых и увеличенных полутонов представляется аналогичным образом. Такой звукоряд будет содержать интервалы малого пи-



фагорова тритона с частотным соотношением, равным $aaaaaa = 1024:729 = 1,4046$, и интервалы большого пифагорова тритона с частотным соотношением, равным $bbbbbb = 729:512 = 1,4238$.

Общеизвестный диссонантный равномерно темперированный тритон, равный половине интервала октавы и имеющий частотное соотношение, равное $2^{1/2}=1,4142$, является неточным воспроизведением этих двух пифагоровых интервалов, один из которых равен сумме шести уменьшенных полутонов, а другой – сумме шести увеличенных полутонов.

Данные, представленные в столбце 3 таблицы 2, показывают, что в слу-

чае, когда звукоряд подчиняется мотиву $bbbbaaaaaabb$, основанием малого пифагорова тритона будет ступень *до диез* первой октавы с частотой $278,44$ Гц, а его вершиной – ступень *соль* первой октавы с частотой $391,11$ Гц.

Обращением малого пифагорова тритона является большой пифагоров тритон. В нашем случае основанием этого интервала будет ступень *соль* первой октавы с частотой $391,11$ Гц, а его вершиной – ступень *до диез* второй октавы с частотой $556,87$ Гц.

Всего имеются 12 вариантов хроматического звукоряда, содержащего интервалы малого и большого пифагоровых тритонов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбонес Х., Милруд П. Числа – основа гармонии. Музыка и математика. М.: Де Агостини, 2014. 160 с.
2. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Л.: Музгиз, 1955. 511 с.
3. Павлюченко С. А. Краткий музыкальный словарь. М.: Музгиз, 1950. 192 с.
4. Пифагоров строй. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пифагоров_строй (дата обращения: 13.08.2020).

Об авторе:

Никольский Сергей Степанович, кандидат химических наук (190000, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0002-4535-4254**, vnkol91@rambler.ru

REFERENCES

1. Arbones Kh., Milrud P. *Chisla – osnova garmonii. Muzyka i matematika* [Numbers – the Foundation of Harmony. Music and Mathematics]. Moscow: De Agostini, 2014. 160 p.
2. Dolzhanskiy A. N. *Kratkiy muzykal'nyy slovar'* [Concise Musical Dictionary]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 511 p.
3. Pavlyuchenko S. A. *Kratkiy muzykal'nyy slovar'* [Concise Musical Dictionary]. Moscow: Muzgiz, 1950. 192 p.
4. *Pifagorov stroy* [The Pythagorean Tuning]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пифагоров_строй (13.08.2020).

About the author:

Sergei S. Nikolsky, Ph.D. (Chemical Sciences) (190000, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-4535-4254**, vnkol91@rambler.ru

А. И. ФЕДОТЧЕВ

*Институт биофизики клетки Российской академии наук
Пушкинский научный центр биологических исследований Российской академии наук
г. Пушкино, Московская область, Россия
ORCID: 0000-0001-5332-5309, fedotchev@mail.ru*

Музыкально-компьютерные технологии в разработке методов коррекции стресс-индуцированных состояний человека*

В рамках обсуждения современных тенденций в создании музыкально-компьютерных технологий рассматривается история возникновения, достижения и перспективы развития инновационного подхода к профилактике и коррекции функциональных расстройств с помощью музыкальных или «музыкаподобных» воздействий, управляемых собственными биопотенциалами мозга и сердца человека. После анализа особенностей метода «музыка мозга», впервые предложенного российским неврологом Яковом Левиным для лечения бессонницы, рассмотрены и реализованы пути его дальнейшего совершенствования. Среди них такие, как переход на online-версию «музыки мозга», использование значимых для пациента электроэнцефалографических (ЭЭГ) осцилляторов при их трансформации в «музыкаподобные» лечебные воздействия, а также применение комплексной обратной связи от биопотенциалов мозга и сердца пациента для увеличения эффективности лечебных процедур. Разработанные и успешно опробованные музыкально-компьютерные технологии основаны на вовлечении процессов восприятия и обработки значимых для человека интероцептивных сигналов в механизмы мультисенсорной интеграции, нейропластичности и резонансные механизмы мозга. Все они обеспечивают нормализацию функционального состояния под влиянием лечебных воздействий. Дальнейшее развитие этих технологий является перспективным направлением современных музыковедческих исследований.

Ключевые слова: музыкально-компьютерные технологии, трансформация ЭЭГ осцилляторов в музыку, коррекция стресс-индуцированных состояний, комплексная обратная связь от биопотенциалов мозга и сердца.

Для цитирования / For citation: Федотчев А. И. Музыкально-компьютерные технологии в разработке методов коррекции стресс-индуцированных состояний человека // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 24–29.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.024-029.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 19-013-00095.



ALEXANDER I. FEDOTCHEV

*Institute of Cell Biophysics of the Russian Academy of Sciences
Pushchino Scientific Center for Biological Research of the Russian Academy of Sciences
Pushchino, Moscow Region, Russia
ORCID: 0000-0001-5332-5309, fedotchev@mail.ru*

Computer Musical Technologies in the Development of Methods of Correction of Human Beings' Stress Induced Conditions

Within the frameworks of discussions of present-day tendencies in creation of computer musical technologies the history of the emergence, achievement and prospects of development of an innovational approach towards maintenance and correction of functional disorders by means of musical and “music-simulated” impacts directed by human beings’ own bio-potentials of their brain and heart. Following an analysis of the peculiarities of the “brain music” method introduced for the first time by Russian neurologist Yakov Levin for curing insomnia, the paths of its further perfection are examined and actualized. The latter include the switch to the online version of “brain music,” utilization of electroencephalographic (EEG) oscillators crucial for the patient upon their transformation into “music-simulated” curing impact, as well as the use of a complex system of feedback from the bio-potentials of the brain and the heart for the expansion of the effectiveness of the curing procedures. The elaborated and successfully tested computer musical technologies are based on the induction of processes of perception and processing of interceptive signals significant for human beings into the mechanisms of the brain’s multi-sensorial integration, neuroplasticity and resonant mechanisms.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 19-013-00095 supported by the RFFI.

Keywords: computer musical technologies, transformation of EEG oscillators into music, correction of stress induced conditions, complex system of feedback from the bio-potentials of the brain and the heart.

Благодаря техническому прогрессу и стремительному развитию информационных технологий на рубеже XX и XXI столетий возникло новое направление музыкальной науки и сформировалось несколько новых междисциплинарных сфер профессиональной деятельности, связанных с созданием и применением специализированных музыкальных программно-аппаратных средств, которые получили название музыкально-компьютерные технологии [1].

Среди них к настоящему времени можно выделить такие, как творческое взаимодействие музыканта с компьютером [2], создание алгоритмической музыки [4] и её использование с наличием сюжетной и композиционной структур для музификации ежедневной активности человека [3].

Данная статья посвящена рассмотрению ещё одной музыкально-компьютерной технологии, основы которой были заложены 22 года назад выдающимся российским неврологом Яковом Иоси-

фовичем Левиным [9], впервые предложившим термин «музыка мозга» при создании метода лечения бессонницы. Затем эта технология получила развитие в наших исследованиях [8]. Речь идёт об инновационном подходе к профилактике и коррекции функциональных расстройств с помощью музыкальных или «музыкаподобных» воздействий, управляемых собственными биопотенциалами мозга человека.

Изначально предложенный метод Левина основан на преобразовании электроэнцефалограммы (ЭЭГ) пациента в музыку с использованием специального алгоритма, разработанного автором. Для этого записывается ЭЭГ субъекта во время ночного сна, в полученных записях идентифицируются ЭЭГ-сегменты, соответствующие различным фазам сна, и осуществляется их трансформация в своеобразные музыкальные произведения, которые затем записываются на аудиодиск. Лечение заключается в прослушивании определённых фрагментов перед сном. Было установлено, что «музыка мозга» вызывает позитивный эффект у 80% пациентов с бессонницей после 15-дневного курса лечения, сокращая время засыпания, увеличивая длительность сна и улучшая самочувствие после просыпания.

Описанный метод был впоследствии модифицирован и применён в нескольких зарубежных клиниках [10]. Модификация заключалась в усовершенствовании способа трансформации ЭЭГ в музыку путём использования так называемого «компилятора звуков мозга» – набора из 18 алгоритмов преобразования ЭЭГ, дающего возможность вводить изменения в темпе, варьировать уровень каждого канала, изменять музыкальные параметры (например, «легато» на «стаккато»), добавлять мажорные и минорные аккор-

ды и т. д. Полученные после конвертации ЭЭГ-паттернов персонифицированные музыкальные файлы записываются на компакт-диск и выдаются пациенту с инструкцией для применения.

В наших исследованиях был применён *online*-вариант «музыки мозга» [7]. В исследованиях приняли участие пациентки, проходившие родовую подготовку и находящиеся на лечении в стационаре по поводу стрессогенных осложнений беременности. Участницы принимали удобное положение в кресле или на кушетке с закрытыми глазами. Во время лечебных сеансов у них регистрировали ЭЭГ и в реальном времени определяли мощности основных ЭЭГ ритмов. Сигналом обратной связи служили классические музыкальные произведения, предварительно выбранные каждой участницей из предъявленного списка. Однако музыка звучала только тогда, когда пациентка (использующая индивидуальную стратегию для достижения необходимой степени расслабления) могла произвольно увеличивать или уменьшать заданный ЭЭГ-ритм относительно исходного уровня. Задача пациентки заключалась в том, чтобы почувствовать, осознать и запомнить свои ощущения при прослушивании музыки с тем, чтобы она не прерывалась.

Исследования позволили установить, что обследуемые могут научиться произвольно контролировать собственные ЭЭГ-ритмы с помощью музыкальной обратной связи. Были выявлены такие лечебные эффекты, как положительное отношение пациенток к проведённым лечебным сеансам, снижение уровня стресса и позитивные изменения психоэмоционального состояния. Все проанализированные случаи беременности завершились рождением здоровых детей. Полученные данные позволили



заклучить, что разработанный вариант музыкально-компьютерной технологии может быть полезным дополнением к общепринятым средствам комплексной терапии патологии беременности. Вместе с тем, эффективность обучения контролю собственных ЭЭГ-ритмов оказалась относительно низкой, и положительные эффекты достигались лишь после многочисленных тренировок. Причина состояла в использовании заранее заданных, излишне широкополосных и полифункциональных традиционных ЭЭГ-ритмов (тета-, альфа-, бета- и др.). Здесь уместна аналогия с игрой на пианино в рукавицах – пытаясь нажимать на нужные клавиши, пианист неизбежно будет также нажимать на соседние и вызывать какофонию звуков. Был сделан вывод о том, что для повышения эффективности технологии следует использовать только узкополосные компоненты ЭЭГ, характерные для каждого пациента.

В связи с этим в наших дальнейших исследованиях [6] у каждого испытуемого в реальном времени выявляются характерные и значимые для него узкочастотные ЭЭГ-осцилляторы, которые используются вместо чрезмерно широкополосных традиционных ЭЭГ-ритмов. При этом человеку, находящемуся в состоянии стресса, предъявляют «музыкаподобные» сигналы, по тембру напоминающие звуки флейты, которые плавно варьируют по высоте тона и интенсивности в прямой зависимости от текущей амплитуды доминирующего у субъекта альфа ЭЭГ-осциллятора, то есть в звуковые сигналы вводили ритмы сердцебиений испытуемого. Под влиянием лечебных процедур отмечается ряд позитивных сдвигов состояния, снижение уровня стресса и эмоциональной дезадаптации испытуемых.

В наших недавних исследованиях [5] мы предположили, что эффективность разработанной музыкально-компьютерной технологии может быть повышена, если управление «музыкаподобными» воздействиями будет осуществляться не только биопотенциалами мозга, но и ритмом сердцебиений человека. Как и предполагалось, такие комплексные лечебные воздействия оказались более эффективными. Под их влиянием происходит достоверное увеличение мощности альфа-ритма ЭЭГ относительно фона, сопровождаемое увеличением показателей самочувствия и настроения, снижением степени эмоциональной дезадаптации и уровня стрессированности человека. Полученные данные объясняются вовлечением процессов восприятия и обработки значимых для человека interoцептивных сигналов в механизмы мультисенсорной интеграции, нейропластичности и резонансные механизмы мозга, обеспечивающие нормализацию функционального состояния под влиянием лечебных воздействий.

Всё вышесказанное позволяет утверждать, что разработанные нейроинтерфейсы могут найти применение в широком спектре реабилитационных процедур, в кабинетах психологической разгрузки на производстве, в образовательных учреждениях для активизации познавательной деятельности человека и процессов его обучения, в военной и спортивной медицине, медицине катастроф, музыковедческих научных исследованиях.

Автор выражает благодарность коллегам А. Т. Бондарю, А. А. Земляной, С. Б. Парину и С. А. Полевой за неизменную моральную поддержку проекта «Музыка мозга».

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии в подготовке современного педагога-музыканта // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2014. № 3. С. 5–10.
2. Красноскулов А. В. Проект «Т|А»: дуэт человека и компьютера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 22–26.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.022-026.
3. Красноскулов А. В. Сонификация: как «звучит» ежедневная физическая активность? // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 2. С. 111–119.
DOI: 17674/1997-0854.2019.2.111-119.
4. Пирязева Е. Н. Алгоритмические композиции – феномен электронной музыки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 2. С. 105–110.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.105-110.
5. Федотчев А. И., Парин С. Б., Громов К. Н., Савчук Л. В., Полевая С. А. Комплексная обратная связь от биопотенциалов мозга и сердца в коррекции стресс-индуцированных состояний // Журнал высшей нервной деятельности. 2019. Т. 69, № 2. С. 187–193.
DOI: 10.1134/S0044467719020059.
6. Федотчев А. И., Парин С. Б., Полевая С. А., Великова С. Д. Технологии «интерфейс мозг-компьютер» и нейробиоуправление: современное состояние и перспективы клинического применения // Современные технологии в медицине. 2017. Т. 9, № 1. С. 175–184.
DOI: 10.17691/stm2017.9.1.01.
7. Fedotchev A. I., Kim E. V. Correction of Functional Disturbances during Pregnancy by the Method of Adaptive EEG Biofeedback Training // Human Physiology. 2006. Vol. 32, No. 6, pp. 652–656. DOI: 10.1134/S0362119706060041.
8. Fedotchev A. I., Radchenko G. S., Zemlyanaya A. A. Music of the brain approach to health protection // Journal of Integrative Neuroscience. 2018. Vol. 17, No. 3, pp. 291–294.
DOI: 10.31083/JIN-170053.
9. Levin Ya. I. “Brain music” in the Treatment of Patients with Insomnia // Neuroscience & Behavioral Physiology. 1998. Vol. 28, No. 3, pp. 330–335. PMID: 9682240.
10. Mindlin G., Rozelle G. Brain Music Therapy: Home Neurofeedback for Insomnia, Depression, and Anxiety. Abstracts // International Society for Neuronal Regulation 14 Annual Conference. Atlanta, Georgia. September 7–10, 2006, pp. 12–13.

Об авторе:

Федотчев Александр Иванович, доктор биологических наук, ведущий научный сотрудник Лаборатории механизмов рецепции, Институт биофизики клетки Российской академии наук, Пущинский научный центр биологических исследований Российской академии наук (142290, г. Пущино, Московская область, Россия),
ORCID: 0000-0001-5332-5309, fedotchev@mail.ru

REFERENCES

1. Gorbunova I. B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v podgotovke sovremennogo pedagoga-muzykanta [Musical and Computer Technologies in the Training of a Modern Teacher-Musician]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2014. No. 3, pp. 5–10.



2. Krasnoskulov A. V. Proekt «T|A»: duet cheloveka i komp'yutera [Project “T|A”: A Duet of Man and Computer]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 22–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.022-026.
3. Krasnoskulov A. V. Sonifikatsiya: kak «zvuchit» ezhdnevnyaya fizicheskaya aktivnost'? [Sonification: How Everyday Physical Activity “Sounds”?]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 111–119. DOI: 17674/1997-0854.2019.2.111-119.
4. Piryazeva E. N. Algoritmicheskie kompozitsii – fenomen elektronnoy muzyki [Algorithmic Compositions are a Phenomenon of Electronic Music]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 105–110. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.105-110.
5. Fedotchev A. I., Parin S. B., Gromov K. N., Savchuk L. V., Poleyaya S. A. Kompleksnaya obratnaya svyaz' ot biopotentsialov mozga i serdtsa v korrektsii stress-indutsirovannykh sostoyaniy [Complex Feedback from the Biopotentials of the Brain and Heart in the Correction of Stress-Induced States]. *Zhurnal vysshey nervnoy deyatel'nosti* [Journal of Higher Nervous Activity]. 2019. Vol. 69, No. 2, pp. 187–193. DOI: 10.1134/S0044467719020059.
6. Fedotchev A. I., Parin S. B., Poleyaya S. A., Velikova S. D. Tekhnologii «interfeys mozg-komp'yuter» i neyrobioupravlenie: sovremennoe sostoyanie i perspektivy klinicheskogo primeneniya [Brain-Computer Interface and Neurofeedback Technologies: Current State and Prospects of Clinical Application]. *Sovremennye tekhnologii v meditsine* [Modern Technologies in Medicine]. 2017. Vol. 9, No. 1, pp. 175–184. DOI: 10.17691/stm2017.9.1.01.
7. Fedotchev A. I., Kim E. V. Correction of Functional Disturbances during Pregnancy by the Method of Adaptive EEG Biofeedback Training. *Human Physiology*. 2006. Vol. 32, No. 6, pp. 652–656. DOI: 10.1134/S0362119706060041.
8. Fedotchev A. I., Radchenko G. S., Zemlyanaya A. A. Music of the Brain Approach to Health Protection. *Journal of Integrative Neuroscience*. 2018. Vol. 17, No. 3, pp. 291–294. DOI: 10.31083/JIN-170053.
9. Levin Ya. I. “Brain music” in the Treatment of Patients with Insomnia. *Neuroscience & Behavioral Physiology*. 1998. Vol. 28, No. 3, pp. 330–335. PMID: 9682240.
10. Mindlin G., Rozelle G. Brain Music Therapy: Home Neurofeedback for Insomnia, Depression, and Anxiety. Abstracts. *International Society for Neuronal Regulation 14 Annual Conference*. Atlanta, Georgia. September 7–10, 2006, pp. 12–13.

About the author:

Alexander I. Fedotchev, Dr.Sci. (Biological Science), Leading Researcher at the Laboratory of the Mechanisms, Institute of Cell Biophysics of the Russian Academy of Sciences, Pushchino Scientific Center for Biological Research of the Russian Academy of Sciences (142290, Pushchino, Moscow Region, Russia), **ORCID: 0000-0001-5332-5309**, fedotchev@mail.ru





Н. А. ЦАРЁВА

*Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет
г. Владивосток, Россия*

ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru

Антропоморфность техники в культуре постмодерна и постпостмодерна

Проблема взаимоотношений человека и техники приобретает особую актуальность. Возникает философия техники, которая исследует её антропологическое, социальное измерение. Антропологический подход к пониманию техники основан на том, что человек сам определяет своё бытие, являясь субъектом, он создаёт объективную реальность.

Автор статьи рассматривает два направления в рамках антропологического подхода: решение проблемы отношения человека и техники в философии постмодернизма и в концепции трансгуманизма. В философии постмодернизма понятие «антропоморфность техники» представляло мировоззренческий принцип освоения техногенной действительности эпохи постмодерна и постпостмодерна (культура будущего). «Антропоморфность техники» означает характер технологий, сохраняющий алгоритм человеческого поведения, а не превращение человека в придаток техники. Представленная критика трансгуманизма позволяет раскрыть его антигуманный характер. Данная концепция, где доминирует технико-технологическая сторона развития человека, представляет угрозу для человечества в эпоху постпостмодерна.

Посредством изложения двух направлений показано, что в преддверии наступления эпохи постпостмодерна следует рассматривать феномен технической реальности на основе антропологического подхода.

Ключевые слова: философия постмодернизма, философия техники, трансгуманизм, антропоморфность техники.

Для цитирования / For citation: Царёва Н. А. Антропоморфность техники в культуре постмодерна и постпостмодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 30–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.030-042.

NADEZHDA A. TSAREVA

*Far Eastern State Technical Fisheries University
Vladivostok, Russia*

ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru

The Anthropomorphic Qualities of Technology in the Postmodern and Post-Postmodern Culture

The issue of human beings' interaction with technology has acquired a special topicality. There has emerged a philosophy of technology aimed at researching the anthropological social dimension. The anthropological approach towards understanding technology is based on the human being himself determining his own existence and creating objective reality, while being a subject.



The author of the article examines two trends within the anthropological approach: the solution of the problem of human beings' connection with technology in the philosophy of postmodernism and within the conception of transhumanism. In the transhuman conception, the "anthropomorphic qualities of technology" presented a worldview principle of mastery of the technocratic principle in postmodern and post-postmodern eras (the culture of the future). The "anthropomorphic qualities of technology" signifies the character of technologies preserving the algorithm of human behavior and not transforming the human being into a subservient entity in regards to technology. The presented critique of transhumanism makes it possible to disclose its anti-humane character. The present conception, which shows a predominance of the technical-technological side of human development, presents a threat to humanity in the post-postmodern era.

By expounding these two trends, it is demonstrated that on the threshold of the advent of the post-postmodern era it becomes necessary to perceive the phenomenon of technical reality on the basis of an anthropological approach.

Keywords: the philosophy of postmodernism, the philosophy of technology, transhumanism, the anthropomorphic aspect of technology.

Проблема взаимодействия человека и научно-технического прогресса имеет долгую историю в развитии цивилизации. С конца XX века техническая реальность усиливается, она начинает выполнять в обществе доминирующую роль, поднимаясь на новый уровень. Усиливается аксиологический аспект, социальная значимость технического развития. В связи с этим проблема взаимодействия человека и техники активно обсуждается в общегуманитарном знании. Возникает философия техники как новая форма философии, исследующая антропологическое, социальное измерение техники.

Феномен техники настолько сложен, что существуют различные её определения: техника понимается и как область знания, как область деятельности, как искусство и мастерство. Традиционными являются и определение техники как способа и умения достигать чего-либо, либо – как совокупности средств человеческой деятельности для преднамеренного изменения действительности. Необходимость возвращения технике социального

и антропологического смыслового значения заставило расширить содержание традиционного понятия «техника». В настоящее время очевидно, что техника создаётся человеком для удовлетворения его социальных потребностей, поэтому понятие «техника» учёные трактуют по-разному. Н. В. Попкова рассматривает её, как результат социальных практик, «совокупность орудий, созданных людьми для удовлетворения социально признанных потребностей и используемым согласно социальным нормам» [11, с. 52]. В этом же направлении мыслит В. Г. Горохов, говоря о «внедрении в общественные структуры социотехнического продукта» [3, с. 117]. В. М. Розин считает техническую реальность разновидностью социальной реальности, где даже социальные институты представляют собой особую технику, предназначенную для организации «технологических способов решения социальных проблем» [14, с. 121]. В озвученных определениях утверждается зависимость техники от социальных отношений, институтов, норм.

Антропологический подход к пониманию сущности и смысла техники широко осуществлялся в философии XX века. Данный подход основан на понимании, что вне человека сущность техники невозможно помыслить. Технику творит человек, её смысл, назначение определены человеком. Об особенностях культуры техногенного общества, взаимодействии человека и техники размышляли Ф. Юнгер, К. Ясперс, Т. Адорно, Ю. Хабермас и др. Решение проблемы не было однозначным. В учениях отдельных мыслителей отражалось двойственное отношение к технике.

Так, сторонник антропологического подхода М. Хайдеггер писал об опасности технического мышления, способного привести к разрушению общества и гибели самого человека: «Существо современной техники составляет себе формализованный по заказу язык, тот способ информирования, в силу которого человек униформируется в технически исчисляющее существо, шаг за шагом утрачивая “естественный язык”» [19, с. 86]. В тоже время Хайдеггер слово *techne* ставит рядом со словом *episteme* (знание): оба понятия – синонимы знания, они помогают человеку в процессе познания. К. Ясперс видел назначение техники в освобождении человека от власти природы. Сама по себе техника не является ни добром, ни злом. Различные гуманитарные проблемы возникают в связи с использованием техники, то есть в связи с человеческой деятельностью, но не с техникой самой по себе.

Возникают даже две крайние противоположные позиции в решении проблемы взаимоотношения человека и техники: технологический детерминизм (техника есть основание функционирования и развития общества) и технофобия (техника – основная причина

отчуждения человека от природы, от самого себя).

Весь спектр разнообразных направлений исследования проблемы отношений человека и техники не вписывается в объем статьи. Выделим и рассмотрим два направления в понимании проблемы в рамках антропологического подхода:

1. Решение проблемы в философии постмодернизма в эпоху постмодерна в конце XX века.

2. Философская концепция трансгуманизма в преддверии нового технологического уклада эпохи постпостмодерна.

Цель статьи – сопоставить решение проблемы отношения человека и техники в философии постмодернизма и в концепции трансгуманизма для понимания сущности антропологического подхода. Посредством изложения содержания двух направлений выяснить, сохраняет ли гуманистическое содержание концепция трансгуманизма.

Постмодернизм об антропоморфности техники

Понятие «постмодерн» обозначает новый этап исторического развития общества, начиная с конца 1970-х годов. Философское, социологическое понятие «постмодернизм» отражает концепцию восприятия мира в эпоху постиндустриализма. Рефлексия эпохи постмодерна осуществлена в работах Ж. Делёза, М. Фуко, Ж. Деррида и других представителей «европейского постмодернизма», новаторского направления в философии XX века.

Философский постмодернизм возникает как следствие необходимости осмысления принципиальных изменений, происходящих как в сферах социальной и экономической, так и в области культуры и искусства, испытывающих

радикальные трансформации. 20 лет нового XXI столетия позволяют оценить с учётом временной дистанции актуальность размышлений теоретиков постмодернизма об особенностях культуры глобального информационного общества.

Характерной особенностью культуры постмодерна, по мнению Ж.-Ф. Лиотара, становится недоверие к метарассказам – объяснительным системам, которые организуют общество и служат для него средством самооправдания. Пересматривается любое знание: религия, история, наука, психология, искусство и др. Одной из основных «великих историй» прошлого Лиотар называет представление Просвещения о знании как средстве установления всеобщего счастья. Идея человечества о прогрессе как результате развития науки и техники утрачивает свои позиции в культуре эпохи постмодерна.

В конце XX века становится очевидным, что научно-техническое развитие облегчает жизнь человека, но в то же время безжалостно вторгается в сферу его жизненного мира. Кризис цивилизации отражается, прежде всего, на человеческой личности. На фоне научных и технологических достижений усиливается процесс упадка духовности. Философия постмодернизма показывала, что развитие технологий ведёт не только к прогрессу, но к растворению индивидуального человеческого субъекта. В техногенном обществе доминируют утилитарный, прагматический культ жизни, лишённый подлинного духовного смысла.

Постмодернизм, с его отказом от специфической научной рациональности, инициировал перемещение дискуссии о «конце науки» в принципиально новый социокультурный контекст. Постиндустриальную эпоху П. Козлов-

ски определяет, как смену парадигмы: «... господство в обществе технико-экономических теорий и решений сменяется преобладанием решений, ориентированных на контекст и обусловленных культурой» [9, с. 22]. В основании науки должны быть включены социокультурные факторы. Поэтому в качестве парадигмального основания науки постмодернизм предлагает создать союз науки и гуманитарного познания. Понятие науки в постмодернизме заменяется понятием «дискурсивная практика».

По убеждению Козловски, эффективность не может быть главной целью и ценностью общества, только экономическими целями не достичь целей культуры. Необходимо духовное начало: «Чем больше техника определяет нашу жизнь, тем более живыми, одушевлёнными должны быть основы техники в культуре и общественных науках, тем крепче должна быть духовная связь, соединяющая членов общества друг с другом» [там же, с. 50].

Антропоморфность техники обусловлена целями, которые ставит ей человек. Цели, в свою очередь, определяются культурными представлениями, поэтому «культура непременно участвует в решении вопроса о выборе целей, для которых техника изобретается и производится» [там же, с. 109]. Другими словами, культура выступает в качестве важнейшего фактора развития общества и как важнейший критерий общественного прогресса в целом.

Жизнь человека всегда была тесно связана с техникой, и культура зависит от её отношений с техникой. Во второй половине XX века техническая гонка захватывает человека, превращая его в часть самой себя. Человек становится вещью среди других вещей. Происходит отчуждение человека не только от продуктов

его материальной и духовной деятельности, но отчуждение человека от самого себя, своего бытия, народа. В связи с процессами изменения системы ценностей в техногенном обществе, субъект перестает быть значимым. Не только личный опыт человека, но само существование субъективности ставится под вопрос. Философия постмодернизма констатирует: роль техники в обществе изменилась: она перестаёт быть только средством для достижения целей, она производит и аккумулирует энергию для собственных нужд. Деятельность человека техногенной эпохи обусловлена не духовной жизнью, а бессознательной машинной реакцией желаний.

Ситуация утраты субъектом своего «Я» позволяет М. Фуко определить человека постиндустриального общества как механическую игрушку, Ж. Делёзу и Ф. Гваттари – как «машинно-позвоночное животное». Современное дисциплинарное общество Делёз называет обществом контроля, создавшим для этого особый механизм – компьютеры: «Пространства заключения представляют собой отдельные матрицы, дистинктное литье, а пространства контроля представляют собой модуляции единой субстанции, подобно самотрансформирующемуся расплавленному веществу, которое непрерывно переливается из одной формы в другую, или подобно сите, нити которого постоянно переходят от одного отверстия к другому» [7, с. 20]. Деятельность индивидуумов организована по различным моделям, но механизмы контроля основаны на вариациях единой структуры.

В понимании Делёза и Гваттари, общество контроля лишает человека его цельности, превращает в дивидуума. Латинское слово «*individuum*» означает «неделимый», а соответственно,

«*dividuum*» будет означать «делимый». Индивидуумы становятся «дивидуумами», а массы – сэмплами, данными, рынками и «банками» [там же, с. 23]. Существующая система определяет образ жизни и отношения с другими: «...власть одновременно индивидуализирует и запрессовывает в массу, т. е. собирает подвластную субстанцию в единое тело, которым управляет и вместе с тем отливает в законченную форму каждый индивидуальный фрагмент этого тела» [там же, с. 24].

Философы стремятся обнаружить способы восстановления обесцененного цивилизацией статуса человека. Ж. Делёз отрицает догматический способ мышления и сознает необходимость нового способа мышления: «Не угнетать жизнь бременем высших, а то и героических ценностей, но творить новые ценности, каковые были бы ценностями жизни, сделали бы жизнь лёгкой и утверждающей» [там же, с. 55].

Новое мышление Делёза – это творческое мышление – имагинативное. В имагинативном мышлении художественное воображение приобретает статус универсального принципа отношения субъекта к миру. Постмодернизм возникает, как реакция на классический рационализм, господство разума над сознанием человека. И поэтому мыслители переживают «смерть автора», исчезновение человека, как «следа на песке». Философов объединяет понимание того, что вне личности помыслить существование и развитие культуры невозможно. Человеку необходимо сохранить идентичность, не потерять свою субъектность, он не должен превратиться в объект техники.

В философии постмодернизма культура определяется, как процесс «самосознания», «самотворения», в котором

индивидуальное «я» не утрачивается, но напротив, реализует собственную личность как неделимую и исходную субстанцию. Понятие культуры как «само-творения» у Козловски «объяснение человеком своей самости», «самоотнесенность, активный смысл человеческого проекта самого себя в культуре» [9, с. 66]; «само-формирования» у Фуко, становление «Я» у Делёза. У всех мыслителей речь идёт о гармонизации, расширении личного «Я». Человек может жить, только постоянно себя творя. Человек жив только в этом творении как в процессе, никогда не застывающем благодаря воображению, мысли.

Постмодернизм предлагает принципиально новую ризоматическую модель культуры, позволяющую представить процесс становления индивидуальности в культуре в целом. Совершенно иной, чем традиционный, подход к миру не позволяет коммуникационному коду, созданному компьютерными технологиями, охватывать и подчинять людей. Культура постмодерна как принципиально нелинейный тип организации характеризуется множеством бесструктурных связей. Распад целостности жизни – центристского социокультурного устройства, смена культурной парадигмы – позволит сосуществовать различным элементам, в том числе человеку и технике.

Постсовременное общество Козловски называет антропогенной эпохой, временем «нового открытия “Я”». Сопоставляя «техноморфизм» современной культуры и «антропоморфизм» постсовременности, он говорит об ином истолковании человеческого «Я», переходе от эмпирической трактовки «Я» к его «субстанциональному» пониманию: «Всеобщая единая действительность должна быть познана не через мир, а через че-

ловека. Именно человек, а не природа без человека составляет основополагающую модель всеобщей действительности и источник аналогий в мышлении» [там же, с. 39].

Таким образом, философия постмодернизма нацелена на обновление субъектно-объектных отношений и осмысливает будущие отношения человека и техники на основе антропологической парадигмы. По этой причине современную ему культуру постмодерна Козловски назвал «антропоморфной» [там же, с. 84].

Постмодернизм делал ставку на человека, полагая, что творческое начало позволит ему управлять техническим прогрессом. Внутренний мир человека способен изменить его потребности, ценностные ориентиры, благодаря которым трансформируются социальные потребности и нормы. Усиление антропологического фактора развития техники реконструирует социальные связи, институты, принципы существования общества для преодоления техногенной зависимости человечества.

Философия трансгуманизма о человеке и технике в эпоху постпостмодерна

В эпоху постмодерна концепции постмодернизма сменяют концепции метамодернизма, или постпостмодернизма. По мнению О. А. Митрошенкова, «и мировоззрение, и ценности постмодерна и постмодернизма исчерпывают свой потенциал, а категории модерна и постмодерна не справляются с осмыслением реальности, не успевают за её вызовами» [10, с. 54]. «Постмодерн не поспевает» за реальностью, новый технологический уклад уже формирует основания эпохи постпостмодерна.

По теории волн или циклов Н. Д. Кондратьева, технологический уровень общества связан с созданием новых производственных фондов в результате научно-технических инноваций. В 70-х годах XX века тесной связи и взаимодействии науки и техники произошла научно-техническая революция, обусловившая переход к постиндустриальному обществу, пятому технологическому уровню. Следуя логике теории волн, следующий этап развития общества наступит с переходом на пятый и шестой уровни технологического развития, к эпохе постпостмодерна [1, с. 126].

Объединяющей основой целого ряда научных понятий «технологический уклад» является то, что речь идёт о технической реальности в различных определениях («комплекс технологических производств», «совокупность научно-технических направлений», «комплекс базисных инноваций для развития производства» и др. [8, с. 77]. Во всех понятиях техническая реальность связана с системой социальных институтов и организационными структурами общества. В определении А. А. Сытника, «технологический уклад – это целостный комплекс технологически сопряжённых производств в совокупности с адекватными им организационно-экономическими отношениями» [16, с. 44].

В настоящее время только отдельные развитые страны с большими бюджетами (США, Япония, и др.) находятся на уровне пятого технологического уклада. Так, Россию по производственным мощностям можно отнести к третьему и четвёртому уровню, и только в ряде отраслей страна вступает в пятый уклад. А учёные и футурологи уже указывают на черты шестого технологического уклада, который будет сосредоточен на когнитивных технологиях, производстве

человеческого сознания.

Каждый технологический уклад имеет свои базисные технологии, которые регулируются социально-экономическими структурами. Инновационные технологии шестого технологического уклада будут сосредоточены не на преобразовании внешней природы, как в предыдущих укладах, а на проникновении во внутреннюю природу человека с целью его модификации.

Особенностями новой стадии технологического развития в истории человечества общества станут нанотехнологии. Л. Е. Гринин раскрывает их содержание: «... клеточные технологии, технологии, используемые в геномной инженерии, водородной энергетике и управляемых термоядерных реакциях, а также для создания искусственного интеллекта и глобальных информационных сетей – синтез достижений на этих направлениях должен привести к созданию, например, квантового компьютера, искусственного интеллекта и в конечном счёте обеспечить выход на принципиально новый уровень в системах управления государством, обществом, экономикой» [5, с. 102].

В начале XXI века в связи с предстоящим переходом к шестому технологическому укладу роль техники усиливается, растёт зависимость от неё человека и общества. Вместе с тем, в настоящий период целый ряд научных открытий показал неподготовленность человечества к их использованию.

Например, важным аспектом технизации жизни и общества является факт того, что рост научного знания в XXI веке превышает возможности человеческого разума и сознания. Глобальные технологии коммуникации создают тотальную информационную основу нашей жизнедеятельности. Огромный поток



информации требует от человеческого разума увеличения объёма деятельности. Человек не способен к бесконечному расширению своего разума, и он изменяет своё отношение к знаниям. Л. П. Вздорова полагает, что «понятие как знание теряет силу и какую-либо ценность, а его основная нагрузка сводится к временному информационному запросу через сеть уже сейчас» [2, с. 96]. Имеющаяся возможность получения любой информации через сеть лишает человека необходимости запоминать, анализировать, сопоставлять. Отказ от логических рассуждений и запоминания может изменить функции мозга. И тогда интеллектуальную антропологическую деятельность человека сможет заменить искусственный интеллект: «Момент, когда искусственный разум превзойдёт человека, ознаменуют завершение шестого технологического уклада и окончание когнитивной революции» [там же].

Развитие техногенной цивилизации обусловило широкое обсуждение возможности изменения человеческой природы с помощью новейших технологий. В связи с этим активно обсуждается философская концепция трансгуманизма [12;17;18].

В российской науке трансгуманизм определяется, как «рациональное, основанное на осмыслении достижений и перспектив науки, мировоззрение, которое признаёт возможность и желательность фундаментальных изменений в положении человека на основе передовых технологий с целью ликвидировать страдания, старение и смерть и значительно усилить физические, умственные и психологические возможности человека» [15].

Представления о бессмертии человека, совершенствовании его природы существовали в философии на протя-

жении всей её истории. Идеи расширения возможностей тела и духа человека присутствуют в античной философии (Платон). Антропоцентризм эпохи Возрождения утверждает возможность совершенствования человека им самим по своему усмотрению (Пико Делла Мирандола). Механистические идеи эпохи Просвещения позволяли говорить о теле как механизме (П. Ламетри). Учение русского философа Н. Фёдорова о преодолении смерти, воскрешении отцов, совершенствовании человеческой природы – на пути соединения усилий и деятельности всех учёных. Представители русского космизма К. А. Циолоковский, Н. А. Умов и др. предлагали свои пути исправления человеческой природы. Термин «трансгуманизм» введён в научный оборот биологом Д. Хаксли в 1927 году. Основные положения философии трансгуманизма создавали М. Мор, Н. Бостром, Н. Пирс и др. [8].

В конце XX века в связи с развитием медико-био-нано-робото-инфо-когнитивных технологий концепция трансгуманизма приобретает статус мировоззрения, становится международным движением, выступающим за развитие науки. Содержание философской концепции заключается в возможном сценарии развития цивилизации, основанном на идее совершенствования человека, расширении возможностей его тела и духа, вплоть до выхода за рамки его биологической природы. В служении идее усовершенствования природы человека и должно заключаться основное назначение науки и технологий. Используя современные технологии, человек должен слиться с техникой, преодолеть свою собственную природу (искусственные органы, компьютеризация человека, слияние его мозга с машиной и др.). Сторонники

трансгуманизма признают возможность улучшить здоровье человека, увеличить срок его жизни. Эти цели, безусловно, имеют гуманистический характер.

Но есть и критики концепции трансгуманизма. Суть критики – изменения человеческой природы несут скрытую угрозу человечеству. Одни из них не верят в практическое достижение целей трансгуманизма, техническую осуществимость киборгизации человечества и считают трансгуманизм утопией. Другие сосредоточены на морально-нравственном аспекте проблемы. Они отрицают этические пути к генетическим манипуляциям с людьми и убеждены, что преобразованный технологиями сверхчеловек будет являться новым человеческим существом с иными нравственно-ценностными смыслами. Представители религиозной мысли оценивают идеи трансгуманистической мысли радикально аморальными, как попытку человека заменить себя Богом [18; 20].

Критика касается и социально-экономических последствий реализации идей трансгуманизма. Новые технологии улучшения человеческого потенциала будут непропорционально доступны для тех, кто обладает большими финансовыми ресурсами, поэтому разрыв между богатыми и бедными усилится.

Критики трансгуманизма Ю. Хабермас, Ф. Фукуяма и др. считают, что попытки существенно изменить биологию человека не только аморальны по своей сути, но и угрожают общественному порядку. Фукуяма называет трансгуманизм самой опасной идеей в мире, подрывающей идеалы демократии через фундаментальное изменение человеческой природы. Хабермас предполагает, что человеческая «видовая этика» будет подорвана генетическим изменением на стадии эмбриона [18].

Генно-инженерные технологии, позволяющие бесполое размножение путем клонирования, могут привести к отмиранию основной функции человека, разрушению института семьи. Программные кибернетические устройства, вживляемые в тело человека, создадут как систему контроля за гражданами, так и системы, позволяющие управлять глобальными социально-экономическими процессами. Технологии «мозгового» управления, автономный самоорганизующийся искусственный интеллект и проч. позволят без вмешательства человека управлять производственными, финансовыми и другими процессами. Человеческая жизнь будет организована через самоуправляющиеся системы, контролирующие здоровье, режим, нагрузку и др. Контролировать все стороны жизни общества и граждан смогут и единый центр, и отдельное государство, и частные лица в своих интересах.

Необходимо понимать результаты и пределы вмешательства техники и технологий в бытие человека. Концепция трансгуманизма подрывает возможность человека на самовыражение, творчество. Если физические улучшения посредством евгенистических технологий станут универсальными, исчезнет уникальность каждого человека.

Антропологический подход к осмыслению проблемы в философии постмодернизма позволяет утверждать, что человек сам определяет своё бытие, он субъект, творец техники согласно своему ценностно-смысловому отношению к действительности. Антигуманный характер концепции трансгуманизма очевиден, поскольку речь идёт об нечеловеческом характере преобразований биологической природы человека. Если в результате возникнет технологический человек, сверхчеловек, то какова

будет его мораль, ценности, будет ли он обладать способностью чувствовать и переживать, как человек? Сохранит ли человек статус субъекта общественно-исторического процесса, субъекта развития культуры? Антигуманная перспектива развития подобных трансгуманизму концепций обусловила поиск ответов на эти вопросы.

По мнению многих учёных, сосредоточенность на технико-технологической стороне в будущую эпоху постпостмодерна создаст острые вызовы и угрозы, опасные для жизни человека, его антропологических характеристик. Вместе с тем, нельзя отрицать тот факт, что техника и технологии в современном обществе имеют особенное значение. Техническая реальность создаёт новые социальные ценности. Для человека в XXI веке приоритетным становится информация и профессиональное знание. Автоматизация производства информационный технологический уклад требует высококвалифицированных специалистов. Современная цивилизация ощущает необходимость в творческом человеке, который способен создавать и управлять технологиями нового поколения, нести нравственную ответственность за их применение. В связи с этим учёные прогнозируют увеличение в эпоху постпостмодерна творческой активности людей. Согласно типологии человеческого общества В. Ф. Поршнева, в условиях нового технологического уклада естественным будет увеличение числа «неоантропов – людей с самостоятельным творческой мотивацией, руководствующихся в своём поведении научными знаниями, логическим мышлением рациональными соображениями, не подверженных психологическим

манипуляциям» [13, с. 72]. Усреднённый человек, со стереотипным мышлением, сознанием которого манипулируют, «диффузный» человек не будет востребован в эпоху постпостмодерна.

Можно сделать вывод о том, что антропологический подход в осмыслении феномена технической реальности сохраняет свою актуальность. Вопрос о взаимоотношении человека и техники – это вопрос о сохранении человеком его свободы, творчества, духа, нравственности. Если в уходящем столетии понятие прогресса подразумевало, прежде всего, совершенствование техники, то в настоящее время всё очевиднее, что научно-технический прогресс не осуществим без совершенствования качеств человека, механизма и характера его социализации, социального поведения и социальных практик. Техническая реальность является социальным явлением, поэтому в центре новой постиндустриальной цивилизации оказываются проблемы человека и социальной системы. Технику создаёт отдельный индивид, но использует общество через социальные механизмы, соответственно социальным ценностям. И ценностно-смысловой выбор человека, и социальные институты общества управляют техническим развитием. Понимание единства антропологического и социального содержания понятия «техники» поможет противостоять техногенным рискам в эпоху постмодерна и постпостмодерна. Антропологический подход к осмыслению проблемы взаимоотношения человека и техники позволит оценить технологические результаты посредством гуманитарной экспертизы, осмыслить техническую реальность нравственными категориями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арташкина Т. А., Царёва Н. А. Герменевтика как методология эпохи постмодерна и постпостмодерна // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 128–136. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.128-136.
2. Вздорова Л. П. Шестой технологический уклад: обратимость сингулярности в циклах Кондратьева // Философские науки. 2016. № 4 (46). Ч. 4. С. 96–97.
3. Горохов В. Г. Понятие «технологии» в философии техники и особенности социально-гуманитарных технологий // Эпистемология и философия науки. 2011. Т. 28, № 2. С. 111–123.
4. Гринин Л. Е., Гринин Е. Л. Кибернетическая революция и шестой технологический уклад // Историческая психология и социальная история. 2015. № 1. С. 176–192.
5. Гринин Л. Е., Гринин Е. Л. Ведущие технологии шестого технологического уклада // Социально-экономические проблемы современности: поиски междисциплинарных решений»: сборник научных трудов участников Междунар. конф. «XXIV Кондратьевские чтения». М., 2017. С. 99–104.
6. Делёз Ж. Общество контроля // Элементы. Евразийское обозрение. 1998. № 9. С. 5–20.
7. Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. 240 с.
8. Доманина А. О. О подходах к понятию «технологический уклад» // Вопросы экономической теории. Макроэкономика. 2016. № 4. С. 76–79.
9. Козловски П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 240 с.
10. Митрошенков О. А. Постпостмодернизм как предчувствие // Социально-гуманитарные знания. 2013. № 4. С. 52–61.
11. Попкова Н. В. Социальная природа техники // Философия науки и техники. 2017. Т. 23, № 2. С. 49–56.
12. Полякова О. Э. Социокультурные последствия биотехнологической революции XX века: автореф. дис. ... филос. наук. М., 2016. 29 с.
13. Поршнева Б. Ф. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). М.: Мысль, 1974. 487 с.
14. Розин В. М. Техника и социальность: Философские различия и концепции. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 304 с.
15. Российское трансгуманистическое движение.
URL: <http://transhumanism-russia.ru/> (дата обращения: 15.02.2020).
16. Сытник А. А. Современные подходы к определению технологических укладов // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. 2011. № 3 (37). С. 41–47.
17. Сазеева И. Б., Грошева Т. Н. Антигуманистический характер философии трансгуманизма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3. Ч. 1. С. 122–126.
18. Трансгуманизм. URL: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Transhumanism> (дата обращения: 15.02.2020).
19. Хайдеггер М. Путь к языку // Время и Бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 80–97.
20. Paura R. Singularity Believers and The New Utopia of Transhumanism // A Journal of the Social Imaginary. 2016. No. 7, pp. 23–55. DOI: 10.7413/22818138056.



Об авторе:

Царёва Надежда Александровна, доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет (690087, г. Владивосток, Россия), **ORCID: 0000-0002-6179-3978**, nadezda58@rambler.ru

REFERENCES

1. Artashkina T. A., Tsareva N. A. Germenevtika kak metodologiya epokhi postmoderna i postpostmoderna [Hermeneutics as a Methodology of the Post-Modern and Post-Post-Modern Eras]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 128–136. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.128-136.
2. Vzdorova L. P. Shestoy tekhnologicheskii uklad: obratimost' singulyarnosti v tsiklakh Kondrat'eva [The Sixth Technological Structure: The Reversibility of Singularity in the Kondratiev Cycles]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Disciplines]. 2016. No. 4 (46), Part 4, pp. 96–97.
3. Gorokhov V. G. Ponyatie «tekhnologii» v filosofii tekhniki i osobennosti sotsial'no-gumanitarnykh tekhnologiy [The Concept of “Technology” in the Philosophy of Technology and the Particularities of Social and Humanitarian Technologies]. *Epistemologiya i filosofiya nauki* [Epistemology and Philosophy of Science]. 2011. Vol. 28, No. 2, pp. 111–123.
4. Grinin L. E., Grinin E. L. *Kiberneticheskaya revolyutsiya i shestoy tekhnologicheskii uklad* [The Cybernetic Revolution and the Sixth Technological Order]. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsial'naya istoriya* [Historical Psychology and Social History]. 2015. No. 1, pp. 176–192.
5. Grinin L. E., Grinin E. L. Vedushchie tekhnologii shestogo tekhnologicheskogo ukлада [Leading Technologies of the Sixth Technological Order]. *Sotsial'no-ekonomicheskie problemy sovremennosti: poiski mezhdistsiplinarnykh resheniy»: sbornik nauchnykh trudov uchastnikov Mezhdunarodnoy konferentsii «XXIV Kondrat'evskie chteniya»* [Social-Economic Problems of Modernity: The Search for Interdisciplinary Solutions: A Compilation of Scholarly Works by Participants of the International Conference “The 24th Kondratiev Readings”]. Moscow, 2017, pp. 99–104.
6. Delez Zh. Obschestvo kontrolya [Deleuze G. Society of Control]. *Elementy. Evraziyskoe obozrenie* [Elements. Eurasian Review]. 1998. No. 9, pp. 5–20.
7. Delez Zh. *Kritika i klinika* [Deleuze G. Critique et Clinique]. St. Petersburg: Machina, 2002, pp. 51–70.
8. Domanina A. O. O podkhodakh k ponyatiyu «tekhnologicheskii uklad» [Concerning the Approaches to the Concept of “Technological Structure”]. *Voprosy ekonomicheskoy teorii. Makroekonomika* [Questions of Economic Theory. Macro-Economics]. 2016. No. 4, pp. 76–79.
9. Kozlovski P. *Kul'tura postmoderna* [The Culture of Postmodernism]. Moscow: Respublika, 1997. 22 p.
10. Mitroshenkov O. A. Postpostmodernizm kak predchuvstvie [Post-Postmodernism as a Premonition]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya* [Social-Humanitarian Knowledge]. Moscow, 2013. No. 4, pp. 52–61.
11. Popkova N. V. Sotsial'naya priroda tekhniki [The Social Nature of Technology]. *Filosofiya nauki i tekhniki* [Philosophy of Science and Technology]. 2017. Vol. 23, No. 2, pp. 49–56.
12. Polyakova O. E. *Sotsiokul'turnye posledstviya biotekhnologicheskoy revolyutsii XX veka: avtoref. dis.... filos. nauk* [The Sociocultural Consequences of the Biotechnological Revolution

of the 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy]. Moscow, 2016. 29 p.

13. Porshnev B. F. *O nachale chelovecheskoy istorii (Problemy paleopsikhologii)* [About the Beginning of Human History (Issues of Paleopsychology)]. Moscow: Myisl', 1974. 487 p.

14. Rozin V. M. *Tekhnika i sotsial'nost': Filosofskie razlicheniya i kontseptsii* [Technology and Sociality: Philosophical Distinctions and Concepts]. Moscow: LIBROKOM, 2012. 304 p.

15. *Rossiyskoe transgumanisticheskoe dvizhenie* [The Russian Transhumanist Movement]. URL: <http://transhumanism-russia.ru/> (15.02.2020).

16. Syitnik A. A. Sovremennyye podkhody k opredeleniyu tekhnologicheskikh ukhlov [Modern Approaches to the Definition of Technological Modes]. *Vestnik Saratovskogo gosudarstvennogo sotsial'no-ekonomicheskogo universiteta* [Herald of the Saratov State Social-Economic University]. 2011. No. 3 (37), pp. 41–47.

17. Sazeeva I. B., Grosheva T. N. Antigumanisticheskyy k filosofii transgumanizma [The Anti-Humanistic Nature of Transhumanist Philosophy]. *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]. 2017. No. 3, Part 1, pp. 122–126.

18. *Transgumanizm* [Transhumanism]. URL: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Transhumanism> (15.02.2020).

19. Khaydegger M. Put' k yazyku [Heidegger M. The Path toward Language]. *Vremya i Bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and Presentations]. Moscow: Respublika, 1993, pp. 80–97.

20. Paura R. Singularity Believers and The New Utopia of Transhumanism. *A Journal of the Social Imaginary*. 2016. No. 7, pp. 23–55. DOI: 10.7413/22818138056.

About the author:

Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Far Eastern State Technical Fisheries University (690087, Vladivostok, Russia), **ORCID: 0000-0002-6179-3978**, nadezda58@rambler.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 7.036

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.043-054

**М. Л. АХМАДУЛЛИН, Э. Э. ПУРИК
В. Р. ШАКИРОВ, М. Г. ШАКИРОВА**

*Уфимский государственный нефтяной технический университет
Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы
г. Уфа, Россия
Бирский исторический музей
Бирский филиал Башкирского государственного университета
г. Бирск, Россия*

ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8256-6937, elza.purik@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6171-7628, vilur@inbox.ru

ORCID: 0000-0003-4905-8118, marinn.shakirova@yandex.ru

Особенности театрального плаката в Башкирии начала XX века

В статье рассматриваются особенности театрального плаката Башкирии начала XX века с точки зрения типографики и его художественного оформления. Используемая герменевтическая методика анализа театральной афиши определяется как методика семантического анализа шрифта. Авторы рассматривают стилистику театральной афиши (плаката) Башкирии, отмечают влияние направления «модерн» и конструктивизма на формирование её особенностей в начале XX столетия. Становление башкирской театральной афиши как самостоятельного жанра графического искусства связано с активным развитием национального театра. В статье анализируются узорно-каллиграфические афиши спектаклей «Надир-шах», «Ревизор», «Кабиль Габиль» и других постановок Башкирского государственного театра 20-х годов XX века. Рассматривается стилистика театральной афиши этого периода и отмечается её декоративность, тесная связь с национальными традициями республики и орнаментальным характером арабской вязи.

Самобытность башкирской театральной афиши заключается и в одновременном использовании кириллицы, латиницы, арабского шрифта, что обусловлено присутствием нескольких алфавитов в истории башкирского фонографического письма. Таким образом, театральная афиша выступает в роли этнохудожественного феномена и способствует сохранению культурно-исторической памяти народа.

Ключевые слова: театральный плакат, афиша, театральная жизнь, шрифтовая композиция.

Для цитирования / For citation: Ахмадуллин М. Л., Пурик Э. Э., Шакиров В. Р., Шакирова М. Г. Особенности театрального плаката в Башкирии начала XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 43–54. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.043-054.

**MARS L. AKHMADULLIN, ELZA E. PURIK
VILUR R. SHAKIROV, MARINA G. SHAKIROVA**

*Ufa State Petroleum Technological University
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla
Ufa, Russia*

*Birsk Historical Museum
Birsk Branch of Bashkir State University
Birsk, Russia*

ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugentuprint@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8256-6937, elza.purik@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6171-7628, vilur@inbox.ru

ORCID: 0000-0003-4905-8118, marinn.shakirova@yandex.ru

Particular Features of the Theater Poster in Bashkiria in the Early 20th Century

The article examines the particularities of the theater poster in Bashkiria of the early 20th century from the perspective of typography and its decorative design. The applied hermeneutic methodology of analysis of the theater poster is defined as a method of semantic analysis of the type-face. The authors examine the style of the theater poster (billboard) in Bashkiria, noting the influence of the “modern” trend and constructivism on the formation of its peculiarities in the early 20th century. The formation of the Bashkir theatrical poster as an independent genre of graphic art is connected with the active development of the national theater. The article analyzes the patterned calligraphic posters from the performances of “Nadirshakh,” “The Inspector-General,” “Kabil Gabil” and other productions of Bashkir state theater of the 1920s. The stylistic features of the theater poster of that period are examined and its decorative qualities, the close connection of the republic’s national traditions with the ornamental character of Arabic weaving is highlighted.

The originality of the Bashkir theater poster is also expressed in the simultaneous use of the Cyrillic, Latin and Arabic typefaces, which is stipulated by the incorporation of several different alphabets in the history of the Bashkir phonographic writing. Thereby, the theater poster assumes the role of an ethnic artistic phenomenon and is conducive to the preservation of the Bashkir people’s cultural-historical memory.

Keywords: theatrical poster, placard, theater life, font composition.

Афиша, плакат являются своеобразными свидетельствами театральной истории. Современный исследователь имеет возможность обнаружить в документальных источниках большой объем малоизученных

сведений. Особенностью театрального плаката является то, что он объединяет две области художественной культуры: театральную и изобразительную. В XX веке афиша, пройдя вместе с театром сложный и разноречивый путь, отразила



основные тенденции развития театрального искусства и плакатной графики.

Театральный плакат, афиша имеют свою историю и предысторию. Афиши появились в Греции приблизительно в IV веке до н. э. Визуальный образ древних афиш состоял из двух видов: изобразительной и шрифтовой. Афиши с изображениями помещались в рамку у театральных дверей, а для таких художественных афиш позднее утвердился термин «плакат».

Плакат происходит от немецкого *Plakat* и французского *Plocard* – объявления, афиша и является разновидностью графики. Плакат – это единичное произведение искусства: лаконичное, броское (обычно цветное) изображение с кратким текстом (как правило, на большом листе бумаги), оно выполнено в агитационных, рекламных, информационных или учебных целях. Современный плакат является, обычно, полиграфическим воспроизведением созданного художником оригинала¹.

В монографии Д. Г. Королёва «Очерки из истории издания и распространения театральной книги в России XIX – начала XX веков», посвящённой отечественному театрально-издательскому делу, среди прочего рассматривается система работы театральных типографий, порядок и особенности печати театральных афиш, а также приводятся некоторые законы, регламентировавшие эту деятельность [4]. Определение основных для публикации понятий (плакат, афиша, графический дизайн) и вопросы их сложения в русской науке подробно рассмотрены в книге Э. М. Глинтерник «Графический дизайн как художественно-коммуникативная система и средство рекламы» [3].

С момента возникновения театра появилась потребность информировать зри-

телей о действии, которое будет в нём происходить. Появился новый феномен – афиша. Театральная афиша во все времена имела подчинённое значение, то есть сопровождала зрелищные искусства. В России первые театральные афиши появились в XVII веке, и это искусство развивалось параллельно с театральной деятельностью. С начала XVIII века: «комедиантские объявительные письма» (1727), «о комедии объявленные листы» (1745), «комедианские ерлык» (1745), «комедиантские цеттели» (1746–1750) (от немецкого *zettel* – афишка, программа, ярлык). В статье Р. М. Тонковой «К истории Петербургских театров. Печатание “цеттелей” (афиш) в типографии Академии наук с 1727 по 1771 год» описывается афиша XVIII века. Автор рассматривает заказы отдельных комедиантов и руководителей трупп на печатание афиш в указанный период, также в ней представлены документы типографии Академии наук².

Первые афиши «Русского для представлений трагедий и комедий театра», учреждённого 30 августа 1756 года, назывались «комедиальными объявлениями». Афиши же Императорского театра конца XVIII века носили название «печатных зрелищных листочков». Название «афиша» укореняется лишь с начала XIX века.

В нашем понимании плакат – крупноформатное лаконичное графическое изображение на листе бумаги или её заменителе, сопровождаемое текстом. Оно должно восприниматься на большом расстоянии, «на ходу», бросаться в глаза. С этой целью художники используют целый ряд особых «плакатных» приёмов: обобщённые образы, яркие краски, простые композиции, очевидные сюжеты. Первые плакаты совсем другие – небольшие (примерно 20x25 см), естественно,

чёрно-белые, поскольку цветная печать появилась столетия спустя, и совершенно иные по своей стилистике – это многофигурные сложные композиции, в них нужно было всматриваться, угадывать смысл.

Афиша – это точный и подробный исторический документ, который является более объективным, чем воспоминания и мемуары современников, помимо всего прочего передаёт изобразительные тенденции в обществе. Афиша доносит самую разную информацию о творческой жизни театра, исполнителях спектаклей, составе трупп, а также даёт возможность почерпнуть сведения технического характера, такие как оформление сцены, количество лиц, задействованных в постановке света, количестве зрителей, о времени представления.

Театральная афиша, её история и развитие являлись предметом изучения многих исследователей. О ней писали П. П. Пекарский, П. Н. Берков, Л. М. Старикова, В. Н. Всеволодский-Гернгросс и другие. Тексты ранних афиш, как театральные раритеты, приводятся в работах Н. В. Дризена «Материалы к истории русского театра»³, в «Истории русского театра» под редакцией В. В. Калаша и Н. Е. Эфроса⁴, в книге О. Чайновой «Театр Маддокса в Москве»⁵, в сборнике материалов «Ф. Г. Волков и русский театр его времени»⁶.

Таким образом, можно отметить, что искусство театральной афиши Москвы и Санкт-Петербурга достаточно хорошо изучено, но практически белым пятном остаётся история развития этого искусства в регионах России, в частности, и в Республике Башкортостан. В последние десятилетия появились публикации, в которых авторы попытались изучить и исследовать эту проблему, но в большей

степени в них рассматривается арабоалфавитная книга и особенности её печати [2]. Значимый вклад в изучение сценографического искусства Татарстана, в том числе театральной афиши, внесла Р. Р. Султанова. Она отмечает, что афиши и программы национальных театров хранятся в разных музеях и архивах, требуют реконструкции и консервации [7; 8]. Наше исследование посвящено стилистике театральной афиши в зависимости от региона её изготовления. Мы рассматриваем театральную афишу начала XX века в республике Башкортостан. Воссоздание истории арабоалфавитной театральной афиши Башкирии в России, как одной из составляющих общей истории отечественного театра, – давно назревшая необходимость, что свидетельствует об актуальности исследования. До сих пор не было предпринято ни одной попытки создать историю этого посредника, то есть театральной афиши в Башкортостане. При обращении к данному материалу исследователь встречается с рядом объективных трудностей: часто на плакатах отсутствуют имя автора, дата исполнения, размер тиража, иногда даже издательство. Поэтому до сих пор большинство плакатов рассматриваемого периода остаются анонимными.

На формирование стилистических особенностей афиши конца XIX века большое влияние оказал стиль модерн. Являясь, прежде всего, дизайнерским стилем, стиль модерн как нельзя лучше подходил для использования его в печатной и рекламной графике (рис. 1 а). Стремление модерна украсить повседневную жизнь, сделать обыкновенную бытовую вещь «эстетичной» выводит афишу на уровень большого искусства [6, с.103].

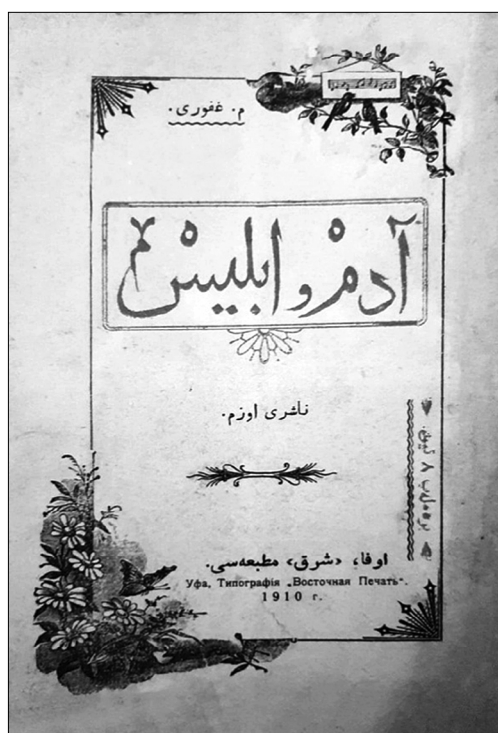


Рис.1 а. Гафури М. Человек и дьявол.
1910



Рис. 1 б. Сельскохозяйственный листок
Уфимского губернского земства. 1910

Появление модерна в искусстве афиши в Башкирии было органичным, поскольку в отличие от европейской культуры, открывшей для себя восточное искусство в конце XIX века, мы уже находились на стыке Европы и Азии. Шрифтовые композиции отличались декоративностью через ритмичное чередование структур и линий, орнаментальностью (рис. 1 а). Отличительной чертой провинциальной полиграфической продукции в этот период является использование на одном формате большого количества различных шрифтов. Это позволяло зрительно разнообразить текст и расставлять акценты (рис.1 б).

Театральная жизнь первого десятилетия после революции в Москве и Петрограде была насыщена и разнообразна. По описанию Н. П. Акимова, в бурный период 1920-х годов в Москве сформировалась новая и разнообразная театральная культура. Он отмечал: «Старые театры стара-

ются поспеть за новыми темпами, ломают свои традиции. Ярko вспыхивают имена режиссёров, художников» [1, с. 201].

В афишах всех театров информативного текста становится меньше – только самое необходимое, а виньетки и орнамент стиля модерн уходят в прошлое. На смену им приходит рационализм конструктивизма. Эти тенденции можно проследить на театральных афишах Башкирского государственного театра (рис. 2 а, б).

Шрифтовая композиция сводится к минимуму и выполняется наборными средствами, только из элементов типографской кассы, которые применяются в качестве своеобразной геометрической мозаики: квадрат, треугольник, круг. Эти элементы являются материалом, из которого складываются буквы, а такой принцип организации пространства даёт практически безграничные возможности для разнообразия конструкции текста



Рис. 2 а. Афиша спектакля «Кабиль Габиль», 1923



Рис. 2 б. Афиша Башкирского государственного театра, 1920-е годы

афиш. Эти особенности построения театральной афиши легко прослеживаются

в афишах театральных постановок в республике в 20-х годах XX века (рис. 3).



Рис. 3 а. Афиша постановки по произведению Н. Нариманова «Надир-шах», 1920-е годы



Рис. 3 б. Афиша Башкирского государственного театра, 1920-е годы

В 1920-е годы компоновка текста на театральных афишах меняется: вместо классической центральной симметричной композиции художники чаще использовали ассиметричную (рис. 4 а, б).

На рисунке 4 а на театральной афише Кронштадтского театра можно наблюдать характерное для конца XIX века симметричное расположение текста, наличие эмблемы театра. Это исключительно шрифтовой информационный листок, где названия пьес на одной афише набирались различными шрифтами, что вносило некоторое декоративное разнообразие в композицию листа.

На рисунке 4 б представлена театральная афиша Башкирского государственного национального театра. На ней можно проследить характерные особенности в оформлении полиграфической продукции этого периода. Текст располагается вертикально, по диагонали, уступами, используются короткие, рубленые фразы, слова дробятся на части. Делается предельный акцент на название и текст. Однако, национальная самобытность, традиции вносят коррективы в общепринятый в этот период композиционный строй афиши. Это отражается в первую очередь в орнаменте, который поддерживается арабской вязью.

Российские художники в 20-е годы XX века применяют рисованные шрифты, предпочитая угловатые, почти без округлений плоскостные буквы [5]. Усиливается живописно-изобразительная сторона театральной афиши. В театральной афише Башкирии эти тенденции также четко прослеживаются (рис. 5, 6). Однако достаточно часто в одном печатном листе наряду с конструктивистскими тенденциями в оформлении афиши можно увидеть орнамент, даже мотивы стиля модерн (рис. 7). Это обусловлено в первую очередь национальными традициями республики и орнаментальным

стилем модерн (рис. 7). Это обусловлено в первую очередь национальными традициями республики и орнаментальным



Рис. 4 а. Театральная афиша XIX века.
Кронштадтский театр



Рис. 4 б. Театральная афиша
Башкирского государственного театра, 1928



Рис. 5. Театральная афиша, 1928



Рис. 6. Афиша спектакля «Ревизор», сад имени Луначарского. Уфа, 1923

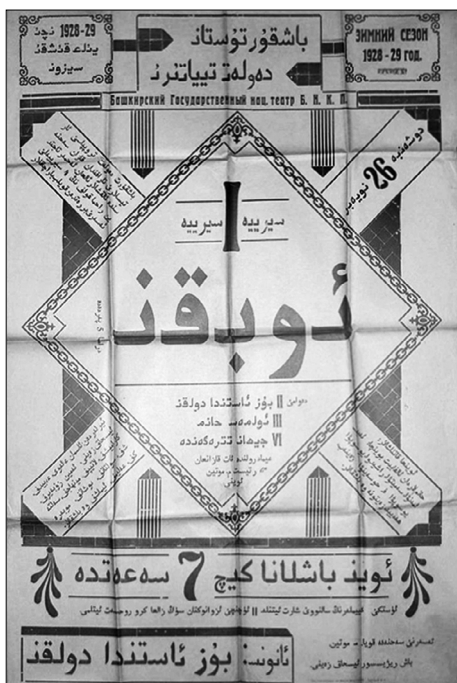


Рис. 7. Афиша Башкирского государственного театра, 1928

характером арабской вязи. Особенностью арабоалфавитного плаката является «внедрение национального момента как введением персонажей, так и введением надписей на татарском языке, иногда параллельно с русскими, иногда же целиком»⁷.

Интересен и тот факт, что в истории башкирского письма фонографическое письмо представлено несколькими алфавитами. Тюркские народы, в том числе и башкиры, в историческом плане имели следующие разновидности письменности: руника, уйгурское письмо, арабская графика, латиница. В период пользования руническим, уйгурским письмом, а также во времена использования на арабской графике старотюркского письма и алфавита после Октябрьской революции, естественно, были разработаны соответствующие орфографические правила, которыми руководствовались на практике при написании текстов на башкирском языке [9, с. 54]. Все эти перемены можно проследить в театральной афише Башкирии (рис. 5–8). Нередко на одной афише можно встретить сразу несколько разновидностей письма (рис. 8). Тем самым театральная афиша выступает в роли этнохудожественного феномена, способствует сохранению культурно-исторической памяти народа.

Ценность афиши как исторического документа была осознана далеко не сразу. Афиши XVIII века, за очень редким исключением, сохранялись иногда лишь в документах типографий, где они печатались. С конца XIX века на афиши обратили внимание коллекционеры театральных реликвий, такие как А. А. Бахрушин, В. В. Протопопов и др. Их собрания составили основу отделов афиш и программ Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, Санкт-Петербургского



Рис. 8 а. Театральная афиша, 1928. Одновременно представлены арабский шрифт и кириллица



Рис. 8 в. Театральная афиша показательного спектакля техникума искусств, 1930. Одновременно представлены арабский шрифт, латиница и кириллица



Рис. 8 б. Театральная афиша, 1920-е годы. Одновременно представлены арабский шрифт и латиница



Рис. 8 г. Театральная афиша Башкирского государственного театра, 1928. Одновременно представлены арабский шрифт и кириллица

государственного музея театрального и музыкального искусства.

Афиши провинциальных театров стали предметом планомерного собирательства значительно позднее, поэтому до нашего времени дошли лишь разрозненные их экземпляры, большинство из которых хранятся в областных и городских архивах. Афиши любительских театров, как правило, сохранились в личных архивах и затем поступили в фонды различных центральных и областных архивов (Государственная книжная палата Республики Башкортостан [архив печати республики], Российский государственный архив древних актов, Российский государственный исторический архив, Российский государственный архив литературы и искусства, Башкирский государственный академический театр драмы имени М. Гафури и т. д.).

К сожалению, авторы многих шрифтовых афиш остаются для нас неизвестными. Были ли это высокопрофессиональные наборщики или специально приглашённые художники, неизвестно.

Принято приписывать авторство афиш художникам-оформителям спектакля, но это не всегда соответствует истине.

На сегодняшний день как никогда актуально стоит вопрос о сохранении культуры и художественных традиций этноса как важной части национально-государственной российской идентичности. Изучение театральной афиши и плаката важно для понимания эволюции графического искусства Башкортостана как составной и неотъемлемой части развития искусства графического плаката России. Необходимо комплексное и системное исследование этого явления как сложного образования: с точки зрения композиционной и пластической стилистики, приоритетов художественно-образного строя плаката и его соответствия запросам социокультурной среды, этнохудожественного своеобразия театральной афиши. Современные тенденции в области графического искусства театра невозможно осмыслить без анализа истоков, становления и развития этого вида искусства в культурной жизни республики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Плакат // Большая советская энциклопедия. Т. 19. 3-е изд. / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Сов. энциклопедия, 1975. С. 613.

² Тонкова Р. М. К истории петербургских театров. Печатание «цеттелей» (афиш) в типографии Академии наук с 1727 по 1771 год // XVIII век: сборник статей и материалов. Т. 4. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 385–394.

³ Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. М.: Изд. А. А. Бахрушина, 1905. 304 с.

⁴ История русского театра. Т. 1 / под ред. В. В. Каллаша, Н. Е. Эфроса. М.: Объединение, 1914. 365 с.

⁵ Чаянова О. Театр Маддокс в Москве. 1776–1805. М.: Работник просвещения, 1927. 263 с.

⁶ Ф. Г. Волков и русский театр его времени: сборник материалов / отв. ред. Ю. А. Дмитриев; вступ. ст. В. Всеволодско-Гернгросса. М.: Изд-во АН СССР, 1953. 256 с.

⁷ Корнилов П. Е. Художественные издания Казани за 10 лет (1917–1927). Казань, 1930. 81 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Н. П. Театральное наследие. В 2 кн. Кн. 1. Об искусстве театра. Театральный художник / под ред. С. Л. Цимбала; сост. и коммент. В. М. Миронова. Л.: Искусство, 1978. 295 с.
2. Ахмадуллин М. Л. Искусство национальной книги. Уфа: Китап, 2019. 504 с.
3. Глинтерник Э. М. Графический дизайн как художественно-коммуникативная система и средство рекламы. СПб: Петербургский институт печати, 2002. 136 с.
4. Королёв Д. Г. Очерки из истории издания и распространения театральной книги в России XIX – начала XX веков. СПб.: РНБ, 1999. 328 с.
5. Лапина К. В. Театральная афиша в России: опыт истории от возникновения до 20-х годов XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 142 с.
6. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.
7. Султанова Р. Р. Афиша татарского театра на этапе становления // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московского гос. художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова. 2017. № 4. С. 228–241.
8. Султанова Р. Р. История татарского театра в плакатном искусстве. Казань: Казанская недвижимость, 2017. 350 с.
9. Хусаинова Л. М. Башкирское письмо. Стерлитамак: Стерлитамакский филиал БашГУ, 2012. 119 с.

Об авторах:

Ахмадуллин Марс Лиронович, кандидат искусствоведения, директор издательства, Уфимский государственный нефтяной технический университет (450064, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru

Пурик Эльза Эдуардовна, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой изобразительного искусства, Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru.

Шакиров Вилур Рашидович, научный сотрудник, Бирский исторический музей (452453, г. Бирск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6171-7628**, vilur@inbox.ru

Шакирова Марина Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой технологического образования, Бирский филиал Башкирского государственного университета (452453, г. Бирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru

REFERENCES

1. Akimov N. P. *Teatral'noe nasledie. V 2 kn. Kn. 1. Ob iskusstve teatra. Teatral'nyy khudozhnik* [Theatrical Heritage. In 2 Volumes. Vol. 1. About the Art of Theater. Theater Artist]. Edited by S. L. Tsimbal; Compilation and comments by V. M. Mironov. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 295 p.
2. Akhmadullin M. L. *Iskusstvo natsional'noy knigi* [The Art of the National Book]. Ufa: Kitap, 2019. 504 p.

3. Glinternik E. M. *Graficheskiy dizayn kak khudozhestvenno-kommunikativnaya sistema i sredstvo reklamy* [Graphic Design as an Artistic and Communicative System and a Means of Advertising]. St. Petersburg: Peterburgskiy institut pechati, 2002. 136 p.
4. Korolev D. G. *Ocherki iz istorii izdaniya i rasprostraneniya teatral'noy knigi v Rossii XIX – nachala XX vekov* [Essays from the History of Publishing and Distribution of Books about Theater in Russia of the 19th and Early 20th Centuries]. St. Petersburg: National Library of Russia, 1999. 328 p.
5. Lapina K. V. *Teatral'naya afisha v Rossii: opyt istorii ot vozniknoveniya do 20-kh godov XX veka: dis. kand. iskusstvovedeniya* [The Theater Billboard in Russia: The Experience of History from the Beginning to the 1920s: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 142 p.
6. Sarab'yanov D. V. *Modern. Istoriya stilya* [The Modern Style: A History of Style]. Moscow: Galart, 2001. 343 p.
7. Sultanova R. R. Afisha tatarskogo teatra na etape stanovleniya [Posters of the Tatar Theater at the Stage of its Formation]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik Moskovskogo gos. khudozhestvenno-promyshlennogo universiteta imeni S. G. Stroganova* [Decorative Arts and Subject-Spatial Environment. Herald of the Moscow State Art and Industrial S. G. Stroganov University]. 2017. No. 4, pp. 228–241.
8. Sultanova R. R. *Istoriya tatarskogo teatra v plakatnom iskusstve* [History of the Tatar Theater in the Art of the Poster]. Kazan: Kazanskaya nedvizhimost', 2017. 350 p.
9. Khusainova L. M. *Bashkirskoe pis'mo* [Bashkir Letter]. Sterlitamak: Sterlitamak Branch of the Bashkir State University, 2012. 119 p.

About the authors:

Mars L. Akhmadullin, Ph.D. (Arts), Publishing Director, Ufa State Petroleum Technological University (450064, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru

Elza E. Purik, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor, Head at the Visual Arts Department, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru

Vilur R. Shakirov, Research Associate, Birsk Historical Museum (452453, Birsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6171-7628**, vilur@inbox.ru

Marina G. Shakirova, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Technological Education Department, Birsk Branch of Bashkir State University (452453, Birsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru





А. Р. ИЗЕРГИНА, И. В. АЛЕКСЕЕВА

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

ORCID: 0000-0003-2120-4144, izergin1@rambler.ru

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

«Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера

Со второй половины XX века интерес композиторов и исполнителей к музыке западноевропейского барокко приобретает характер знакового явления. Кроме реинтерпретации «чужих» шедевров, современные авторы широко применяют метод реконструкции барочных текстовых моделей. Особенно интересны сочинения, основой которых становятся общеизвестные тексты. В статье рассматривается оригинальная версия цикла Антонио Вивальди «Времена года», созданная британским композитором Максом Рихтером в 2012 году. Концепция произведения строится на стремлении адаптировать шедевр к новым условиям бытования, не прибегая к традиционному жанру транскрипции. В качестве корпуса для переосмысления выступает модель инструментального концерта барокко, объединяющего в себе принципы *concerto grosso* и сольного концерта. отождествления с первоисточником Рихтер добивается также благодаря опоре на полифонические закономерности, сохранению основы инструментального состава, общей структуры цикла, образности. Скрепляющими реинтерпретацию и первоисточник факторами становятся сложившиеся в эпоху барокко текстовые структуры диалогов *tutti – solo* и *continuo – solo*. В интертексте обновлённых «Времен года» модели прошлого объединяются с характерными признаками современной культуры: открытой формой, непредсказуемой драматургией, электронным саундом. Лексическое наполнение моделей инварианта Макс Рихтер подчиняет логике минимализма, доказывая близость принципов интонационного развёртывания барочного и минималистского текстов.

Ключевые слова: «Времена года» Вивальди, Макс Рихтер, текстовые модели, барокко, минимализм, реинтерпретация, инструментальный концерт, *concerto grosso*.

Для цитирования / For citation: Изергина А. Р., Алексеева И. В. «Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 55–64.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.055-064.

ALINA R. IZERGINA, IRINA V. ALEXEYEVA

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

ORCID: 0000-0003-2120-4144, izergin1@rambler.ru

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

Antonio Vivaldi's "The Seasons" in the Reinterpretation of British Minimalist Composer Max Richter

Starting from the second half of the 20th century the interest in Western European Baroque music on the part of composers and performers has acquired the character of a sign phenomenon. Besides reinterpreting masterpieces by "other composers," contemporary composers have widely applied the method of reconstructing Baroque musical text models. Of special interest are the musical compositions based on generally familiar musical masterpieces. The article examines an original reinterpretation of Antonio Vivaldi's instrumental cycle "The Seasons" composed by British composer Max Richter in 2012. The conception of the composition is built on the inspiration to adapt the musical masterpiece to new existent conditions, without resorting to apply the traditional genre of transcription. The phenomenon for reevaluation is presented by the model of the baroque instrumental concerto, which unifies in itself the principles of the concerto grosso with those of the solo instrumental concerto. Richter also achieves identification with the primary musical source by his reliance on contrapuntal regular laws, the preservation of the foundation of the instrumental ensemble, the instrumental cycle's overall formal structure and the figurative qualities. The factors cementing together the reinterpreted version with the primary musical material are the textual structures of the tutti – solo and continuo – solo dialogues which have been established during the Baroque period. In the intertext of the reinterpreted cycle "The Seasons" models of the past epoch are unified with the characteristic principles of contemporary culture: open form, unpredictable dramaturgy, and electronic sounds. The lexical content of the invariant models are also subjugated by Richter to the logic of minimalism, proving the close proximity between the principles of intonational unfolding of Baroque and minimalist musical works.

Keywords: Vivaldi's "Seasons," Max Richter, text models, baroque, minimalism, reinterpretation, instrumental concerto, concerto grosso.

На рубеже XX и XXI столетий интертекстуальность становится ключевым свойством музыкальной культуры, объединяя в своём пространстве сочинения разных эпох, традиций, стилей, авторов. При этом, наряду с поисками новых форм воплощения творческого замысла, усилением роли эксперимента, знаковый характер приобретает идея моделирования «исторических архетипов» (Г. В. Григорьева).

Композиторы и исполнители вступают в диалог с великими предшественниками, воссоздают забытые жанры и формы, возрождают аутентичные инструменты и практики музицирования. Так в современном искусстве актуализируется и получает новое прочтение музыкальный текст западноевропейского барокко – открытый, мобильный и полиструктурный.

Изучение проблем отражения принципов старинной музыки в произведени-



ях новейшего времени является перспективным направлением в музыкознании и входит в обширный пласт исследований, посвящённых межтекстовым взаимодействиям. Обобщая опыт учёных, среди множества вариантов и форм диалога с «чужим» текстом можно определить два родовых принципа – *реконструкцию* и *реинтерпретацию*. В первом случае композиторы стремятся к воссозданию обобщённой текстовой модели, которая включает комплекс стилевых, жанровых, композиционных признаков, без ассоциаций с каким-либо написанным ранее произведением. Второй – предполагает переосмысление и адаптацию конкретного «чужого» музыкального текста к иным условиям бытования¹.

Интересным образцом взаимодействия двух названных подходов является сочинение британского композитора-минималиста Макса Рихтера, созданное в 2012 году по мотивам цикла концертов Антонио Вивальди «Времена года». Опираясь на теорию текста, разработанную отечественным музыковедом, обозначим в произведении универсальные структуры и модели ансамблевой музыки барокко, а также рассмотрим особенности их претворения в новом стилевом и инструментальном поле. В этой связи, практически полезной станет терминология М. Г. Арановского. Степень близости *текста-инварианта* и *текста-интерпретатора* учёный объясняет категориями *отождествление* и *растождествление*. Межтекстовый диалог, в зависимости от преобразования целого текста или его фрагмента, делится на *корпусный* и *лексический* типы [2, с. 66].

Как известно, в XVI–XVIII веках, в период становления и расцвета инструментальной культуры, сочинения могли адаптироваться для любого со-

става музыкантов и свободно перемещаться из «ситуации концертного исполнения в домашний обиход» [3, с. 31]. Отсюда следует повсеместное распространение многочисленных обработок, переложений и транскрипций, связанное с взаимозаменяемостью инструментов и поиском новых тембровых красок. Балансирование на грани устной и письменной традиций, объединение функций композитора и исполнителя в одной личности влияли на нестабильность жанровой и стилиевой системы барокко. Так, в недрах полифонии формировались гомофонно-гармонические принципы мышления, образующие сложный синтез. А жанры трио-сонаты, *concerto grosso* и сольного инструментального концерта не были обособлены друг от друга и постоянно взаимодействовали. Предрасположенность практики музицирования к вариативности, импровизационности, обновлению нашла отражение в полиструктурном тексте барочного концерта. Не случайно, именно этот жанр, организованный по принципу «текст в тексте» (термин Ю. М. Лотмана), стал настоящей «кладовой» музыкальных артефактов для последующих столетий.

Концерты Антонио Вивальди «Времена года» для ансамбля струнных и *basso continuo* воспринимались современниками как «лучшее из созданного в этом жанре музыки» [9, р. 170] и потому не раз адаптировались для различных инструментов ещё при жизни композитора. В настоящее время популярность концертов достигла глобального масштаба. Помимо огромного числа классических интерпретаций, существуют версии «Времен года» в джазе, рок- и поп-культуре, а также множество упрощённых вариантов шедевра в медиапространстве. В условиях тотального распространения

музыки Вивальди, её тиражирования в рекламе и телефонных рингтонах, Макс Рихтер поставил перед собой цель «заново влюбиться в оригинал», «по-новому взглянуть на хорошо известный пейзаж», который «перестал восприниматься и даже начал раздражать»².

В качестве корпуса нового сочинения Макс Рихтер выбирает старинный инструментальный концерт. Он сохраняет свойственные жанру цикличность, чередование быстрых и медленных частей, фактурные и динамические контрасты. Непосредственно от оригинального текста Вивальди в реинтерпретацию мигрировали программные заголовки, порядок концертов и их внутренняя структура, соответствующая двенадцати месяцам года, а вместе с этим и *quasi*-сюжетная канва³. Кроме того, композитор оставляет тональные центры и общий гармонический план инварианта. Таким образом достигается эффект *отождествления* с первоисточником. Однако произведение британского автора нельзя отнести к переложению или транскрипции, поскольку идея адаптации для другого инструментального состава в данном случае не является доминирующей.

Обращает на себя внимание появление в общей структуре сочинения дополнительной части под названием «Весна 0». К тому же, Рихтер не следует детально за текстом Вивальди, а отталкивается от определённых лексических фрагментов первоисточника. В их роли выступают интонационные или ритмические паттерны, на основе которых формируется новая музыкальная материя. Сам Рихтер отмечает, что в реинтерпретации только четверть нотного текста принадлежит Вивальди, остальная музыка авторская: «...в некоторых эпизодах партитура абсолютно не по-

хожа на оригинал. Например, в первой части концерта “Весна” я использую всего несколько тактов первоисточника, однако звучит всё-таки Вивальди. Странно... Это напоминает прогулку вокруг скульптуры, которую рассматриваешь под другим углом»³. В этой связи, общее название цикла «Пересочинённые Времена года» («The Four Seasons Recomposed») подчёркивает стремление автора к индивидуализации и выражению собственного Я⁵.

Воплощение текстовой модели старинного концерта в творчестве композиторов XX и XXI веков часто подразумевает характерный для барокко исполнительский состав – камерный смычковый ансамбль и *basso continuo*. Особая роль при этом отводится клавишину, как важнейшему носителю тембрового кода прошлого. Рихтер продолжает эту традицию, но обогащает тембровую палитру за счёт включения арфы, синтезатора и компьютера. Партитура реинтерпретации не теряет камерности, ведущее положение в ней отводится струнным, сохраняется внутренняя структура барочного ансамбля с разделением инструментов на солирующие (*concertino*), аккомпанирующие (*ripieni*) и обеспечивающие гармонический фундамент произведения (*continuo*). Однако в обновлённых «Временах года» группы ансамбля не только выполняют названные функции, но также трактуются как «тембролинии» (Т. С. Кюрегян), что типично для сонорных композиций рубежа XX–XXI веков.

В сочинении «Времена года» Рихтера партия *basso continuo* обретает многоголосное звучание благодаря объединению в его пространстве клавишина (символ прошлого), арфы (символ гармонии мира) и синтезатора (символ настоящего). Группа *ripieni* интерпретируется им как сонорный пласт, что воплощается



в многослойности фактуры, использовании сверхвысокого регистра струнных, применении характерных штрихов, дающих специфическую окраску звука (например, игра у подставки). Очевидна в реинтерпретации и ведущая роль солирующей скрипки: партия *concertino* выделяется на фоне других групп ансамбля и не менее виртуозна, чем в инварианте. В этой связи, в тексте британского автора отчётливо проявляется модель сольного концерта барокко.

Рихтер выстраивает взаимодействие солиста и ансамбля по аналогии с барочным, сохраняя их символическую «антиномию» (термин М. Н. Лобановой), где *solo* олицетворяет личное, индивидуальное, а *basso continuo* и *tutti* – всеобщее. Однако, в новом сочинении диспозиция вечного и бренного, общего и индивидуального меняет вектор. Так, *basso continuo* отражает неспешное течение времени в прекрасном, но утраченном мире, а *tutti* – враждебную урбанистическую действительность, её стремительный бег и механистическую агрессию. Не случайно, нервная и неустанно пульсирующая партия оркестра в крайних частях «пересочинённого» концерта «Лето», по признанию Рихтера, вдохновлена современной танцевальной музыкой и творчеством британского барабанщика Джона Генри Бонэма (участник группы «Led Zeppelin»)⁶. Складывается интересная логика интонационного развития. Первую часть и финал летнего концерта Рихтер начинает с цитирования оригинального текста Вивальди. Но, ближе к завершению композиции постепенно растворяет инвариант в общих формах движения и вводит на этом фоне выразительный монолог скрипки, основанный на повторении звуков *g–a–b*. Высказывание солиста внезапно обрывается. Завершается «Лето» статичным электронным

послесловием, оставляя форму концерта открытой. Барочная модель, как символ гармоничного мироощущения, словно разрушается под натиском современной реальности.

Отождествление реинтерпретации с концертом барокко реализуется также через включение в текст диалогических структур $\frac{solo}{continuo}$ и *tutti–solo*, сформировавшихся в практике ансамблевого музицирования⁷. По словам Ф. Б. Ситдиковой и И. В. Алексеевой, они «запечатлели эстетическую доминанту барокко о разделении пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс и были связаны с концертным стилем, поэтому функционировали в политембровом пространстве инструментального текста трио-сонат, *concerto grosso*, камерных сонат» [5, с. 22]. Названные модели были универсальными, обладали способностью свёртываться и развёртываться, поэтому легко мигрировали из текста в текст и адаптировались к любым условиям исполнения.

В обновлённых «Временах года» вертикальный диалог $\frac{solo}{continuo}$ воплощается противопоставлением динамичного верхнего тематического пласта и медленного, спокойного баса. Что касается горизонтального диалога *tutti–solo*, то Рихтер не стремится к типичному для большого концерта сопоставлению ансамблево-оркестровой массы (*tutti*) и солирующего/солирующих инструментов (*solo*). В реинтерпретации эта текстовая структура в традиционном виде появляется только в эпизодах, максимально приближенных к первоисточнику с точки зрения сохранения нотного текста. Такие «адаптированные цитаты», то есть пересказанные Рихтером в своей манере, включены в экспозиционные разделы третьей части концерта «Лето»

и первых частей концертов «Осень» и «Зима». Перед нами возникает пример корпусного взаимодействия, поскольку импульсом для развития является не ритмический или интонационный паттерн, а целый относительно синтаксически оформленный фрагмент текста-инварианта.

Если для концертов Вивальди, как и для всех *concerto grosso* в целом, свойственна террасообразная динамика с типичным в таких случаях «фактурно-динамическим сломом» (термин В. Н. Холоповой), исключая кульминации, то интонационное развитие в сочинении Рихтера подчинено волновому принципу, логике неуклонного эмоционального *crescendo*. Развитие импульса начинается с *pp* и разреженной фактуры, постепенно достигая мощных ансамблевых кульминаций. Далее, как правило, происходит внезапная остановка: динамичные крайние части сменяются торможением и прозрачной оркестровкой в медленных частях или сонорными эпизодами (финал концерта «Лето»). Таким образом, барочный принцип динамического слома в тексте Рихтера реализуется уже на другом, более высоком уровне, уровне композиции и драматургии.


Как композитору новейшего времени, продолжателю традиций Стива Райха и Джона Кейджа, Рихтеру оказался близок полифонический склад музыкальной ткани первоисточника. Однако в обновлённых «Временах года» принципы старинной полифонии переосмысливаются и пронизывают текст тотально. К примеру, в первой части концерта «Весна» Рихтер использует в качестве ядра для развёртывания тему интермедии весеннего концерта Вивальди, следуя барочному принципу *pars pro toto* (часть вместо целого). В инварианте три скрипки исполняют парные имита-

ции, основанные на репетициях и ритмическом дроблении. Отталкиваясь от полифонической идеи первоисточника, Рихтер создаёт в первой части «Весны» сложный девятиголосный скрипичный канон. Строгая выверенность вступления голосов сочетается здесь с процессуальностью, идеей постоянного развития. Многократно повторяющиеся мотивы из интермедии Вивальди комбинируются и переходят из голоса в голос, формируя сонорный эффект. Арфа и синтезатор в роли *continuo* на протяжении всей формы повторяют последовательность из пяти звуков *a-cis-h-fis-gis* (напоминающую барочную фигуру креста в обращении). Наконец, начальные семь тактов пропосты в партии солирующей скрипки возвращаются в завершении части, в результате канон замыкается и становится бесконечным (*canon perpetuus*). Эта «закольцованность» рисует образ движения по кругу и символизирует, с одной стороны, необратимость времени, с другой – вечную ценность шедевра Вивальди.

Если первая часть рихтеровского концерта «Весна» воплощает принцип полифонии на уровне языка и техники письма, то в лаконичном электронном прологе «Весна 0» полифония является способом отражения концептуального замысла композитора. Рихтер сравнивает эту пьесу с «тусклым облаком», создающим атмосферу для вступления музыки концерта. А американский музыковед Таня Хэлбэн слышит в ней «процесс рождения Весны»⁸. Композиция построена на компьютерных эффектах пространственной обработки звука: реверберации⁹ и дилэе¹⁰, с помощью которых Рихтер формирует два смысловых плана. Первый «рисует» постепенно приближающийся гул струнных, который напоминает настройку ансам-

бля. Второй воспроизводит начальный мотив темы *tutti* из «Весны» Вивальди, записанный на магнитофонную плёнку. Это символизирует знаменитые шедевры, звучащие сегодня «из каждого окна». Таким образом, в прологе возникает полифония стилей и разных звуковых родов: электроника взаимодействует с «живым» оркестром.

В шедевре Вивальди Рихтера привлекали, в том числе, близкие минимализму принципы организации текста. Не без основания, британец называет музыкальную ткань первоисточника «модульной»¹¹, то есть основанной на идее варьирования небольших ритмоинтационных ячеек. Помещая фрагменты инварианта в пространство нового произведения, Рихтер трансформирует их нотный и акустический текст. Так, в первой части «пересочинённого» концерта «Осень» новый ритмический рисунок создаёт комический образ спотыкающегося и прихрамывающего человека. Первый исполнитель солирующей партии реинтерпретации, скрипач и наследник исполнительской школы Иегуди Менухина Дэниел Хоуп вспоминает об этом эффекте: «Меня поразила первая часть “Осени”. Рихтер нарушает ритм, смещает акценты, “падая” на восьмые тот тут, то там. Словно перед тобой возникает покачивающийся или немного хромой Вивальди»¹².

Похожий принцип встречаем в первой части концерта «Зима». Здесь Рихтер сохраняет узнаваемые «знаки» инварианта: виртуозные реплики солирующей скрипки, трели, характерную ритмическую фигуру .

Но, начиная с 23 такта, композитор исключает последний звук в каждом такте. В результате размер с 4/4 изменяется на 7/16. Интересно трактован и исполнительский текст этой части. Британский

автор рекомендует струнному ансамблю играть «sul ponticello» (*итал.* – у подставки). Благодаря характерному «стучащему» тембру, отображённое в программе Вивальди ощущение холода («Дрожишь, замерзая, в холодном снегу»), становится осязаемым. Таким способом Рихтер, заостряя внимание на деталях, расширяет заложенную в тексте инварианта программу, конкретизирует содержание.

Постоянные переходы от цитат к авторскому материалу, внезапное смещение зафиксированных в общественном сознании акцентов или изменение привычных штрихов не только приковывают внимание слушателя, но также активизируют мышление музыканта. Дэниел Хоуп, игравший оригинальные «Времена года» на протяжении многих лет, вспоминает, что при разучивании партитуры Рихтера его пальцы столкнулись с сюрреалистической задачей. Исполнителю необходимо было побороть мышечную память: «Это было невероятно интересно. Я словно попался в капканы, расставленные Рихтером в неожиданных местах»¹³. С помощью подобных «ловушек» внимания в тексте Рихтера реализуется принцип игры, свойственный модели барочного концерта и, в то же время, являющийся одним из ключевых факторов формирования концепций «вторичных» текстов во второй половине XX – начале XXI века.

Подводя итоги, отметим, что «Времена года» Рихтера представляют собой, с одной стороны, адаптацию известного шедевра барокко к новым стилевым и акустическим условиям, с другой – реконструкцию жанра старинного инструментального концерта. Именно специфика организации текста, по аналогии с барочной моделью, позволяет слушателям воспринимать сочинение Рихтера, как близкое оригиналу, несмотря на

большой процент авторской переработки. В свою очередь, лексику Вивальди, а точнее её сегменты, британский минималист рассматривает как «ДНК» инварианта. Рихтер выбирает фрагменты концертов, интонационные и ритмические паттерны, «знаки» барочного шедевра и подчиняет их логике репетитивной и коллажной техник. Процесс трансформации тематизма Вивальди в тексте Рихтера интересен и, безусловно, требует отдельного углублённого изучения. «Пересочинённые» «Времена года» становятся

текстом-воспоминанием, текстом-отражением, в котором модели барочного инструментального концерта воспринимаются сквозь призму современной культуры. В интертексте Макса Рихтера объединяются старинная музыка и минимализм, рок-музыка и электронный ремикс. Таким образом, подчёркивается гибкость и открытость шедевра Антонио Вивальди, способного оставаться актуальным даже спустя несколько столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин *реинтерпретация*, в данном случае, аналогичен термину А. Г. Шнитке *адаптация*, означающему «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком или развитие чужого материала в своей манере» [8]. В рамках статьи под реинтерпретацией подразумевается одновременно и метод работы с первоисточником, и художественный результат.

² См. об этом в интервью Макса Рихтера «Как я написал... “Времена года” Вивальди заново»: Richter Max. «How I Wrote... Vivaldi's Four Seasons Recomposed». 2014. URL: <https://www.classicfm.com/composers/richter/news/vivaldi-recomposed-interview/> (11.01.2019).

³ Рихтер называет концерты – «Spring», «Summer», «Autumn», «Winter». В партитуре части обозначаются указанием сезона с римской цифрой (Spring I, Spring II, ... Autumn III ... и т. д.).

⁴ См. интервью Макса Рихтера.

⁵ Оригинальное название сочинения М. Рихтера – «The Four Seasons Recomposed» – возможно перевести с английского языка, как «Обновлённые Времена года» или «Пересочинённые Времена года». В разных источниках встречаем также вариант «Recomposed By Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons» – «“Времена года” Антонио Вивальди, пересочинённые Максом

Рихтером». В статье предусмотрены различные варианты перевода.

⁶ См. об этом в эссе Роберта Хелбига «“Времена года” Вивальди в рекомпозиции Макса Рихтера»: Helbig Robert. *Recomposed by Max Richter – Vivaldi – The Four Seasons*. 16/09/2012. URL: <https://nbhap.com/sounds/recomposed-max-richter-vivaldi-the-seasons> (11.01.2019).

⁷ Понятия вертикального и горизонтального диалогов введены в исследованиях Л.Н. Шаймухаметовой [7] и рассматриваются, как смысловые структуры, способные мигрировать, свёртываться в сольном и развёртываться в ансамблевом текстах, а также подвергаться преобразованию. Они демонстрируют процессы формирования музыкального текста инструментальных сочинений.

⁸ См.: Halban Tania. *Recomposed or refragmented? Baroque, Minimalist & Stravinskian sound worlds in Max Richter's Recomposed Vivaldi*. URL: <https://thnotesonnotes.wordpress.com/2012/11/28/recomposed-or-refragmented/> (11.01.2019).

⁹ Реверберация – процесс постепенного уменьшения интенсивности звука при его многократных отражениях.

¹⁰ Дилэй (англ. *delay*) или эхо (англ. *echo*) – звуковой эффект, имитирующий чёткие затухающие повторы (эхо) исходного сигнала.



Эффект реализуется добавлением к исходному сигналу его копии или нескольких копий, задержанных по времени. Под дилэем обычно подразумевается однократная задержка сигнала, в то время как эффект «эхо» – многократные повторы.

¹¹ См. указанное выше интервью Макса Рихтера.

¹² См. об этом в эссе Тома Сервайса «Макс Рихтер обновляет “Времена года” Вивальди»: Service Tom. Max Richter spring-cleans Vivaldi's The Four Seasons, Sun 21 Oct 2012. URL: <https://www.theguardian.com/music/2012/oct/21/max-richter-vivaldi-four-seasons> (11.01.19).

¹³ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. Отражение исполнительской практики барокко в фигурационном тематизме сольного скрипичного уртекста // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
4. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 53–60. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.
5. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2015. 240 с.
6. Шабунова И. М. Оркестровая стилистика эпохи барокко в музыке XX века (на примере жанра Concerto grosso) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2012. № 1. С. 226–230.
7. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2002. С. 16–36.
8. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. С. 87–89.
9. Heller K. Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice (1991). Translated from the German by David Marinelli. Portland (Ore): Amadeus Press, 1997. 360 p.
10. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторах:

Изергина Алина Рашитовна, аспирантка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-2120-4144**, izergin1@rambler.ru

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V., Sitdikova F. B. Otrazhenie ispolnitel'skoy praktiki barokko v figuratsionnom tematizme sol'nogo skripichnogo urteksta [A Reflection of the Performance Practices of Baroque Music in Figurational Thematicism of the Solo Violin Urtext]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.
2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Strukyura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
3. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [The Concerto in the History of Western European Culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.
4. Zaitseva M. L., Bydagyan R. R., Chekmenev A. I. *Traktovka ponyatiy «massovaya kul'tura» v sovremennoy gumanitarnoy nauke* [Interpretation of the Concepts of “Mass Culture” in Present-Day Humanitarian Scholarship]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 4, pp. 53–60. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.
5. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Western European Baroque Solo and Ensemble Compositions]. Ufa: Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2015. 240 p.
6. Shabunova I. M. Orkestrovaya stilistika epokhi barokko v muzyke XX veka (na primere zhanra *Concerto grosso*) [The Orchestral Stylistic Features from the Baroque Period in 20th Century Music (by the example of the Concerto Grosso Genre)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 226–230.
7. Shaymukhametova L. N. Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniyakh zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv. [The Semantics of Musical Dialogue in the Clavier Works of Western European Composers of 17th and 18th Century]. *Semantika starinnogo urteksta: sb. st.* [Semantics of the Early Urtext: A Compilation of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2002, pp. 16–36.
8. Shnitke A. G. Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoy muzyke [Schnittke A. G. Polystylistic Tendencies in Contemporary Music]. *Sokolov A. S. Vvedenie v muzykal'nyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th Century Musical Composition]. Moscow: VLADOS, 2004, pp. 87–89.
9. Heller K. *Antonio Vivaldi: the Red Priest of Venice* (1991). Translated from the German by David Marinelli. Portland (Ore): Amadeus Press, 1997. 360 p.
10. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the authors:

Alina R. Izergina, Post-graduate Student at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0003-2120-4144, izergin1@rambler.ru

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



**О. М. БАЙБЕКОВ, М. С. КУРМАНГАЛИЕВА***Казахский национальный университет искусств**г. Нур-Султан, Казахстан*

ORCID: 0000-0002-3810-2585, olzhasbaibekov@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5398-6991, kurmangaliyevameruert68@gmail.com

Сэмплирование как процесс интеграции новых технологий в музыкальную культуру Казахстана

Использование метода сэмплирования набирает обороты в работе над музыкой к зарубежным фильмам и коммерческим концертным программам. Премьера музыки, написанной с помощью сэмплов, состоялась в Казахстане в виде сопровождения к циклам документальных фильмов с философско-дидактическим контекстом «Болмыс» («Бытие»). Музыка молодого композитора Олжаса Байбекова, написавшего сопровождение к фильмам, сопоставляется с сочинением проживающего в Британии современного композитора Галии Бисенгалиевой «Тулпар», также частично использующей сэмплы. Авторы приходят к выводам о месте сэмпла в музыке и его соответствии ментально-психологическому фону народа. Степень освоения сэмпла в профессиональной музыке зависит от того, в каком контексте он будет претворён и презентован слушателям. Сэмпл показан в сравнении со звучанием аутентичных народных инструментов, отражающих дух народа, а его звукоподражательные моменты и генетический контекст соответствуют внутреннему содержанию произведения.

Ключевые слова: сэмпл, аутентичные звуки и инструменты, ментальность, технология, психологическое воздействие, информационный код.

Для цитирования / For citation: Байбеков О. М., Курмангалиева М. С. Сэмплирование как процесс интеграции новых технологий в музыкальную культуру Казахстана // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 65–76.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.065-076.

OLZHAS M. BAIBEKOV, MERUYERT S. KURMANGALIYEVA*Kazakh National University of Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan*

ORCID: 0000-0002-3810-2585, olzhasbaibekov@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5398-6991, kurmangaliyevameruert68@gmail.com

Sampling as a Process of Integration of New Technologies in the Musical Culture of Kazakhstan

Use of the sampling method has been gaining momentum in composition of music for films and other commercial concert programs outside of Russia. A world premiere of music composed by means of samples has taken place in Kazakhstan as the music for a series of documentary films

endowed with a philosophical and didactic context, titled “Bolmys” (Genesis). The young wrote Olzhas Baibekov, who composed the music for these films, has been compared to the musical work «Tulpar» by the modern composer Galia Bisengalieva “Tulpar,” who also to a certain degree incorporates musical samples and lives in Great Britain. The authors arrive at interesting conclusions about the position of sampling in music and its correspondence with the mental and psychological background of the people. The degree of mastering sampling in professional music depends on the context in which it is implemented and presented to the listeners. The technique of sampling is demonstrated in comparison with the sound of authentic folk instruments which reflect the spirit of the people, and its onomatopoeic moments and genetic context correspond to the spirit and inner content of the musical composition.

Keywords: sampling, authentic sounds and instruments, mentality, technology, psychological impact, information code.

Технология воспроизведения звуков природы и звучаний музыкальных инструментов методом сэмплирования вызывает интерес. Сам процесс зарождения и развития сэмплирования берёт своё начало в 70-х годах XX века, когда был создан первый синтезатор с генерированием звука. Этот факт и послужил основой для создания новых электроинструментов и звуков, что привело к появлению сэмплов, созданных на основе технологии синтезирования звуков. Напомним, что данная технология имеет ещё более древние корни, потому что первые попытки генерирования, синтеза и воспроизведения звуков были предприняты в 1870 году американским инженером Илайша Греем¹ (создатель телефона).

Сегодня сама технология сэмплирования является одним из передовых методов в озвучивании не только музыки к кинофильмам и к другим аудиовизуальным контекстам, но и становится отдельно стоящим течением в композиторском искусстве, провозглашая новое направление культуры. Среди профессиональных композиторов этот метод актуален в том случае, если произведения, написанные методом сэмплирования, отражают некий

духовный или «музыкальный модус» народа, сохраняющего стилистический фон и наиболее яркие элементы, связанные с национальной ментальностью. Отметим, что И. В. Мациевский в своей работе указывает на доминирование в любой культуре «музыкального модуса», давая следующее определение: «Музыкальный модус – это целостное, конкретное по содержанию (т. е. одно из множества возможных), художественно-опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами...»². И далее: «[Модус может] отражать и состояние косной материи, среды, своего рода объективное “положение вещей”, климат, времена года. Но любое состояние всё же, так или иначе, переводится на язык психических переживаний, подчиняется требованию антропоморфизма. Модус мира становится строем души, погружается в глубины психического»³.

Согласно вышесказанному, условно выделим три основных направления «музыкальных модусов», использованных в технологии сэмплирования, открывающих не просто возможности для создания полноценных художественных



произведений, но и оказывающих определённое воздействие на слушателей. При этом оговорим, что в данной классификации направлений мы ещё не делаем основной отсылки на музыку конкретного этноса. Итак, выделим:

1) культурологический пласт в сэмплированных произведениях, связанный с присутствием ссылок на определённый сюжет, мотив, поступок героя, действия народа, природные явления, ассоциации с традиционным или иным бытием;

2) этнографическое направление – это ссылка на присутствие стилизации под звучание народного инструментария, звуков природы, тотемных и других животных;

3) генетический элемент – это посыл или ссылка в качестве прямого указания на народ, нацию, родословную, семью, предков, исторический уклад бытия общества, порядок ведения и соблюдения традиционных устоев.

В рамках данной статьи рассмотрим два произведения, доказывающих что сэмпл в музыке может носить определённый «информационный код» (далее – ИК). Таким образом, если в отношении всего произведения можно говорить о наличии «музыкального модуса», то в отношении отдельно взятых способов сэмплирования введём понятие информационного кода и раскроем три основных направления ИК.

В статье не ставится задача рассказать о технологической стороне претворения сэмплов в силу того, что для полного раскрытия развития сэмплирования необходимо прибегнуть к познаниям разных наук и дисциплин. Задача данной статьи – раскрыть сущность метода сэмплирования на примере конкретных двух произведений казахстанских композиторов, с успехом передающих близость ментального восприятия слушателя (восприни-

мающего) и технических возможностей сэмпла. Отметим и тот факт, что понятие «информационного кода» сэмпла вводится впервые и открывает широкие возможности дальнейшего изучения явления.

Однозначно и то, что метод сэмплирования открывает новые границы, увеличивая составляющие компоненты звуков, расщепляя их или соединяя в самых невероятных составах. Сэмпл служит расширению мышления слушателя, углубляя мыслительный процесс, стимулируя воображение, вызывая катарсис или акцентируя эмоции воспринимающего на определённом образе, порой заставляя пребывать даже в состоянии транса.

На грани дилеммы встаёт вопрос соотношения возможностей методов сэмплирования звуков природы или подражания и воспроизведения аутентичных инструментов. Именно последнее зачастую является камнем преткновения в проблеме национальной самоидентификации. У многих может возникнуть закономерный вопрос: является ли сэмпл⁴ аналогом оцифровки. Согласно выдвинутой проблеме о наличии «информационного кода», мы сразу оговорим данное положение. Оцифровка – это воспроизведение звука в прямом смысле (запись с оригинала), в то время как сэмпл – углублённое, детальное проникновение и создание виртуального инструмента. К примеру, с этнографической, культурологической и генетической точки зрения, не поняв аутентичность звучания инструментов, нельзя их сэмплировать и называть оригинальными, как это сделала американская компания «Impact Soundworks», которая воспроизвела методом сэмпла казахскую домбру под названием «Kazakh Dombra». В данном случае, звук домбры оказался неудачным, потому что звучание струн более напоминает звучание щипкового инструмента с металлическими струнами. В тоже время, более

внимательное отношение к «информационному коду» при сэмплировании показали попытки претворения русских народных музыкальных инструментов (жалейка, балалайка, домра, контрабас), адаптированные под звучание оркестра в компании «Шуа Efimov», а также некоторых инструментов восточных стран (арху, сякухачи, кото, китайское кото, китайские флейты, японские флейты, целый банк индийских и античных инструментов). Эти сэмплы были выполнены компаниями «Native Instruments», «Impact Soundworks», «8dio» и соответствуют аутентичному звучанию.

Первое свойство ИК (культурологическое направление музыкального модуса) в музыке – это метод одушевления, придания смысловой нагрузки каждому сэмплу в отдельности. В суммарном смысле, информационный код – это информация, заложенная посредством мысли на определённый сюжет или углубление психологического, воспринимаемого воздействия.

И. В. Мациевский отмечает: «Наряду с акустико-физиологическими действуют музыкально-психологические факторы. Ведь восприятие – это и переживание отдельного звука, звуковых комплексов, времени, наконец, целостного образа. Слушатель постигает произведение через собственное восприятие, реальная звуковая форма преломляется в релятивную художественную структуру... Чем основательнее транскриптор познал традицию, тем адекватнее его восприятие той художественной структуры, которая заложена в произведении народом – создателем и музыкантом – исполнителем. Вывод: машинная и слуховая транскрипции, основанные только на данном звучании, для отражения его как произведения традиционной музыки явно недостаточны» [7, с. 254–255].

Таким образом, несмотря на то, что цивилизация идёт вперёд и акустическим инструментам всё чаще противопоставляются аналоговые инструменты (домбыра, электродомбыра, кобыз, электрокобыз), техника пошла ещё дальше, и сегодня мы можем воспроизводить звуки национальных инструментов с помощью сэмплов. В чём же отличие звучания электроинструментов от сэмплов? Электроинструмент никогда не сможет передать всю глубину аутентичного звука и не сможет отразить разнообразие генетически ментальных особенностей воспринимающей аудитории. В это же время сэмпл может себе позволить звуковое отображение всех этих особенностей и звучать так, что его не отличить от оригинального инструмента. Мало того, сэмпл позволяет усилить психологическое воздействие и украсить каждый звук эмоциональной краской. Этот элемент сэмпла является **вторым свойством (этнографическое направление музыкального модуса)** информационного кода сэмплов. В работе над сэмплированием звуков аутентичных народных инструментов должно быть такое же отношение и любовь к инструментарию и народной музыке, какое наблюдается у И. В. Мациевского: «Этническая музыка является для И. В. Мациевского феноменом, достаточно устойчивым к идеологическим влияниям. Одна из основных её функций – быть средством национальной идентификации, гармонизации отношений человека с миром природы и социумом. Инструментарий, применяемый в этнической музыке, актуален и в современном искусстве. Он позволяет «вернуться к истокам», к средствам и приёмам фольклорного творчества, укоренить своё художественное сознание в мире преданий и традиций. Этнический инструментарий является для композитора

средством “путешествия во времени”, позволяющим понять культуру ушедших цивилизаций и сделать её жизненным импульсом для творчества» [4, с. 24].

Третье свойство ИК (направление генетики, выражаемое в музыкальном модусе) – это соблюдение критерия запоминаемости. Так, например, для казахов самым главным критерием любого музыкального произведения, музыкальной фразы, предложения, попевки и звука является информация, позволяющая обеспечить сохранность и передачу от поколения к поколению. В настоящее время память человечества стала основываться на фрагментарном или «клиповом» мышлении, в связи с чем огромную роль стали играть медийные базы данных, на основе которых многие зарубежные композиторы создают свои произведения. О том, как это происходит, подробно описывает в своей работе Л. Манович, который вводит понятие базы данных как воплощения культурной формы современности: «Медиаэлементы хранятся в медийных базах данных; готовые к использованию объекты с разным разрешением, в разных форматах и состоящие из разного контента либо генерируются заранее, либо выдаются по запросу <...> Забегая вперед, скажу, что базы данных репрезентируют особую модель мира и таким образом влияют на восприятие информации в принципе» [6, с. 72].

Понятно, что коллаборация сэмплов с аналоговыми инструментами создают новое направление в музыке. Эта тенденция уже наблюдается на протяжении долгого времени, тем более, что использование готовых «баз данных» является выгодной прерогативой в потоке коммерциализации музыкальных достижений, так как аренда оркестра, зала и аппаратуры выражается в приличной сумме, и тем самым ограждает от среднестатисти-

ческих пользователей (композиторов) из-за недостаточности их финансового положения.

В связи с тем, что в данной статье мы рассматриваем конкретные произведения казахстанских авторов, сразу оговорим тот факт, что в данных опусах не был использован материал вышеназванных баз данных. Все сэмплы воплощены впервые и ранее не использовались. В этом видится особый трепетный подход композиторов к претворению информационных кодов с сугубо национальной идентичностью и стремлением вызвать у слушателя наиболее впечатляющий эффект.

Итак, предлагаем рассмотреть все вышеназванные критерии и свойства сэмпла на примере двух произведений: «Болмыс» Олжаса Байбекова и «Тулпар» Галии Бисенгалиевой.

В произведении Байбекова наблюдается сэмплирование, как метод сочинения отдельного произведения, тогда как у Бисенгалиевой – сэмплирование, как метод включения отдельных сэмплов, вплетённых в общую ткань звучания аутентичных инструментов. На примере двух произведений прослеживается линия основного духовного назначения сэмпла, планка которого находится в традиционном мышлении, а основными критериями метода является духовный мир природы, Космоса.

В обоих произведениях мы выделяем два направления. Первое направление связано с отображением пространственных линий, призванных привести слушателя к апеллированию к извечным национальным мировоззренческим контекстам: космос, степь, природа, животный мир. Это направление также связано с использованием сугубо академических звуков и применением классических инструментов. Такое направление является плодом коллективного творчества («Тулпар»

Бисенгалиевой). Второе направление связано с философской дидактической линией, а основой является воспроизведение звуков степи, народных инструментов (жетиген, сыбызгы) и классических инструментов, стилизованных под архаичное звучание и отображающих весь спектр ментального мышления. Это сугубо индивидуальное творчество композитора – исполнителя в одном лице («Болмыс» Байбекова).

Обратимся к произведению Бисенгалиевой – «Тулпар» (Тулпар – мифический конь). Прежде, чем характеризовать опус, напомним, что Галия Бисенгалиева – скрипачка, племянница всемирно знаменитого скрипача Марата Бисенгалиева, гражданка Великобритании. Её произведения проникнуты национальным духом. Используемые ею сэмплы являются совместной работой с продвинутой Британской компанией «Spitfire Audio», но в полной мере отражают дух степи, вольности, гордости. Как отметил глава департамента технологического развития «Khemeia Consulting» Роберт Вейдей, «технологии, на самом деле, о людях, а не об аппаратном или программном обеспечении». Данный тезис легко доказывается звучанием произведения «Тулпар», составляющие элементы которого – это многослойность фактуры, рисующей всё многообразие жизни и окружающего мира с точки зрения представителя номадической культуры. В тоже время, сочетание звуков классических инструментов и звуковых сэмплов показывает целостный и гармоничный звуковой спектр.

Говоря об *информационном коде* сэмплов в произведении Бисенгалиевой, отметим, что воображаемое степное пространство достигается за счёт протяжного звучания струнных инструментов (скрипки, виолончель, альт) – это пространственный аспект, выражающийся

в ниже представленной системе координат вертикальной осью «expanse» (E). Вторая горизонтальная ось координат – это время, имеющее огромное значение в претворении главного постулата номада – «движение в пространстве и времени» (см. рис. 1).

Способы звукоизвлечения в изображении Тулпара на аутентичных инструментах звучали бы как ритмичные «кагыс» (удары правой руки по струнам домбры или техника кистевой игры), но впервые мы видим иную интерпретацию движения – это показ состояния тулпара во время бега посредством воспроизведения стука копыт, согласующегося с ударами сердца. Опосредованное погружение во внутрь единого организма, в котором приливы крови к сердечной мышце являются знаковым эффектом при быстрой гонке. Именно метод сэмплирования даёт возможность передать и погрузиться в нечто большее – сэмплы настолько погружают в образ тулпара, скачущего по степи, что возникает ощущение, что это у тебя самого в голове возникает шум в ушах от прилива крови, что ты и есть тот самый свободный и вольный Тулпар.

В работе над данным произведением особое значение играет работа саунд-дизайнера, внедряющего специальные эффекты для усиления психологического восприятия слушателя. Именно саунд-дизайнер зачастую становится изобретателем сэмплов. Так, в произведении «Тулпар» мы слышим реверсивные эффекты, имитирующие зависание во времени и в пространстве в виде аутфакта перед возобновлением движения. Так показан феномен движения в статике. Два звуковых пласта: первый – статичность неизменности мироздания в образах степных просторов и Космоса; второй – жизнь, движение, выражающиеся в образе Тулпара

(пицicato по деке – бег Тулпара, сустэйн струнных – степь, реверс – дыхание коня, ударный инструмент – опора земли).

Стабильная статика (первый звуковой пласт) – это само Мироздание, выраженное в верхних пластах нашей системы координат. Непрерывающиеся протяжные звуки скрипок с небольшой амплитудой меняют свою палитру только в динамике с неизменными звуками альтов. В данном случае, использование классических инструментов придаёт произведению некий архаичный смысл.

В целом, описывая произведение «Тулпар», созданное командой компании «Spitfire Audio» и группой исполнителей Г. Бисенгалиевой, можно подчеркнуть правильность тезиса доктора искусствоведения У. Р. Джумаковой, которая отмечает: «Под натиском неизбежных процессов глобализации в конце XX века обострилось ощущение угрозы культурно-исторической идентичности нации в сфере музыкального творчества. Как известно, стремительно развивавшееся исполнительское искусство на европейских инструментах предельно расширило звуковое пространство и внесло в национальную культуру художественные ценности западноевропейского искусства» [3, с. 3].

Второй звуковой пласт – мир сэмплов: звуки и шумы, выражающие пульсацию скачки тулпара. С помощью динамических средств мы ощущаем приближение и отдаление сильного скакуна – он появляется издалека и уходит в никуда (*piano*, *mf*, *piano*). Периодически появляющийся статичный сэмпл в верхних голосах олицетворяет появление быстротечных облаков (так же, как способ усиления временной координаты) – Тулпар взмывает к облакам... В данном пласте наряду с сэмплами задействованы и виолончели, сустэйн которых отлично передаёт дыха-

ние Тулпара. И в тоже время, именно со звучанием виолончели скакун приобретает способность иметь осязаемую опору. И вот мы слышим протяжные звуки виолончели, знаменующие его приземление.

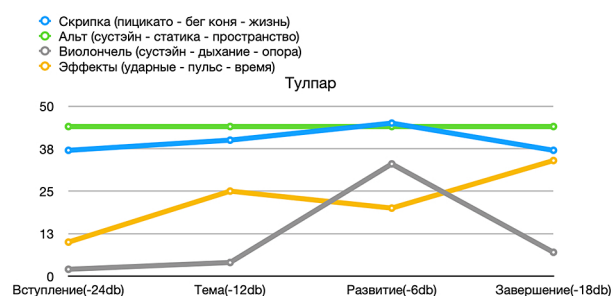


Рис. 1. Система координат пластов, информационных кодов произведения «Тулпар»

Отметим, что данная система координат не может отразить всей палитры используемых сэмплов, но если прослушать произведение со всеми напластованиями без сэмплов, то получится простой набор звуков. Поэтому можно утверждать, что временной аспект, выражающийся в сэмплах, является той точкой опоры, от которой отталкивается композитор. Возможность преобразования звуков и показа самого движения Тулпара придаёт весь смысл произведению.

В сэмплах мы слышим не просто звукоизображающие эффекты, а целый мир природы, выраженный в беге Тулпара. Это изображение жизни через пульсацию сердца и движение крови в венах, фыркание и дыхание коня. Это динамика не только пульсирования, но и быстротечности времени. Если для обычного слушателя эта работа кажется не сложной, то для знающего музыканта, идущего в ногу с прогрессом технологии в мире музыки, становится понятно, что произведение записывалось в студии, где нет акустики. В данном случае можно говорить и об эффекте реверберации, который добавляет

заранее записанные импульсы помещений в произведении композитора и имитирует искусственную акустику.

Если в рассмотренном произведении «Тулпар» мы слышим этнофонические звуки в сочетании с классическими инструментами, то в следующем – «Болмыс» – композитор пишет музыку, тотально обращаясь к компьютерным технологиям и методу сэмплирования для передачи всей глубины мировоззренческого национального контекста.

Молодой композитор Олжас Байбеков написал музыку к циклу документальных философско-дидактических короткометражных фильмов в рамках государственного проекта «Рухани жангыру», основанного на размышлениях философа и актёра Нартая Сауданбекова. «Болмыс» (бытие) – о сущности и ментальности казахского народа, его месте в современном мире, культурном достоянии нации, богатстве и идентичности, которые утрачиваются в настоящее время. Каждый ролик посвящён разным темам: роли мужчины и женщины в обществе, особенностям воспитания детей, сохранения земли и культуры, роли старейшин, национальным и традиционным общественным институтам.

Отразить такое богатство через музыкальную канву, призванную усилить эмоциональный эффект сказанного – задача не из простых.

Первая задача, встающая перед композитором – это вникание в смысл сказанного и понимание структуры текста. Вторая задача – прикосновение к миру документалистики, связанной со структурными особенностями презентуемого видеоряда. Третья задача – погружение в мир философского контекста. И четвёртое – правильное распределение ролей возникающего ряда музыкальных звуков, имитирующих национальный

инструментарий и связанных с ними контекстов. Любое ступение красок или прозрачность фактуры соотносятся с толщей не только «мыслеформ», но и напрямую с показом структуры глубокого и разнохарактерного настроения Каспийского моря, глядя на которое герой приходит к своим умозаключениям.

В музыке О. Байбекова прослеживаются две основные структуры: статичная и развивающаяся. Автор, следуя канонам философии, к статичным относит всё то, что вечно: бурная смена поколений со всеми потрясениями и радостями, само море, вечная борьба человечества со стихией. Развивающаяся структура – это то, что «здесь и сейчас», то есть сам рассказчик со всеми его волнениями и тревогами, умиротворением и спокойствием, душой и жизнью. Между двумя структурами остаётся статика – горы, но в момент наивысшего развития звучание горлового пения, олицетворяющего статичность высшего порядка, уходит вниз, становясь некоей «опорой» размышлениям.

Фильм знаменуется звучанием горлового пения, являющегося одним из самых архаичных способов воспроизведения музыки. Голос моментально погружает в мир картины и её художественного восприятия. В кадре показаны горы, которые всегда ассоциируются с величием и вечностью духа предков. Протяжная фактура «вечных гор» остаётся неизменной на протяжении всего фильма, повествуя о философии жизни с высоты прожитых лет.

Статичная структура связана с воспроизведением основных инструментов (горловое пение, фагот, виолончель, контрабас), звучащих постоянно.

Основная *развивающаяся структура* связана с образом рассказчика, роль которого озвучена гобоем. Этот инструмент интонирует, окрашивая новыми звуками



мелодику музыки и время от времени усиливая колорит самых ярких моментов фильма, где необходим акцент. Именно гобой передаёт структуру мыслей главного героя, порой окрашивая речь в более глубокие оттенки звуков, что характерно для всего сюжета фильма. Струнные инструменты в низких регистрах появляются временами волнообразным движением. Эффект волны – подъём и спад олицетворяет смену поколений. Волна может подниматься плавно, но и обрушиться со всей силы, сметая всё на своем пути. Иной раз волна на спаде размывает-ся на нет. Волны – это судьбы поколений, которые сменяют друг друга, и рассказчик переживает, успеет ли он донести мудрость веков и исполнить свою миссию. Передача тревожного состояния рассказчика поручена звучанию вибрирующего фагота – он колеблется и содрогается, как море перед штормом или сама земля перед землетрясением.

В середине видеоряд и музыка практически полностью обрываются, оставляя тишину... Предыкт знаменует новую мыслеформу, которая через пару мгновений начинает пульсировать новыми тембрами низкочастотных ударных инструментов и криками людей. Мы не услышим эти крики, потому что их воспроизводит один рассказчик, но усиление пласта музыкальной канвы с помощью сэмплов так настраивает воображение слушателя, что картина сама по себе встаёт перед глазами. Сэмплированные «отголоски» призваны усилить впечатление. Правильная коллаборация музыки и звуков даёт некий посыл к пониманию картины в целом. Создаётся ощущение, что в музыке абсолютно отсутствует синтетика, однако мы знаем, что музыкальная канва полностью сплетена из сэмплов.

Информационный код сэмплов в произведении Байбекова – это ряд несколь-

ко иного порядка. Пространственный аспект выражен в образе главного героя, рисующего перед нами картину «Бытия» (Болмыс) и внутри этого пространства, во времени (по горизонтали) переданы все перипетии многих поколений, которые сменяют друг друга из века в век, но помыслы их остаются неизменными (статичная структура). В этом и заключена вся трагедия и радость, философия и неизменность жизни.

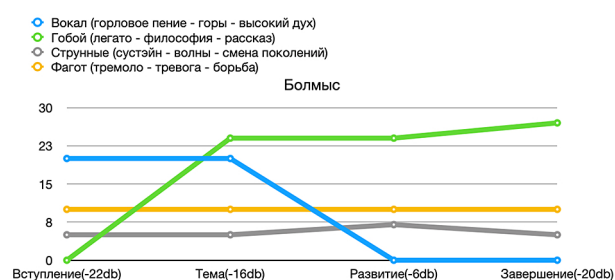


Рис. 2. Система координат информационных кодов в произведении «Болмыс» О. Байбекова

В системе координат (см. рис. 2) ясно выражен пространственно-временной контекст произведения, в котором широкоохватное пространство поднимаемых философско-дидактических тем рассказчика ведёт своё развитие сквозь толщу развивающихся во времени, но в тоже время, статичных (вечных) образов.

Таким образом, в данной работе мы показали возможности использования новых технологий в музыке на примере двух произведений молодых композиторов, которые по воле многих обстоятельств создали нечто, что могло стоять за гранью воображения всего лишь каких-то 10 лет тому назад. Мы показали, что вторжение технических средств способно покорить любого слушателя, умеющего размышлять и слушать музыку более высокого порядка, то есть связанную с национальным мышлением, мировоззрением и просто воображением.

Информационный код, который несёт сэмпирование в вышеназванных опусах, напрямую связан с понятиями и образами национальной самоидентификации или конкретными образами тех же номадов, но мы не стали углубляться в вопросы, лежащие сегодня на поверхности и исследуемые многими учёными: вопросы «индустрии сознания», «экспозиционное, сопутствующее или воспринимающее сознание»... Как отметил М. Маклюэн: «Мы на самом деле живём, так сказать, мифически и интегрально, однако продолжаем мыслить в соответствии со старыми, фрагментированными пространственными и временными образцами доэлектрической эпохи» [5, с. 6].

Нами рассмотрены следующие вопросы и найдены ответы, что резюмируется следующим образом:

1. Сэмпирование как новый метод и новое течение казахстанского композиторского искусства обязательным компонентом включает в себя понятие «музыкального модуса».

2. Во всех трёх выделенных нами основных направлениях музыкальных модусов (этнографический, культурологический, генетический) в произведениях

О. Байбекова и Г. Бисенгалиевой очерчены все свойства информационных кодов. Как стало ясно, ИК в нашем понимании – это метод одушевления, придания смысловой нагрузки каждому сэмплу в отдельности, а также информация, заложенная посредством мысли в определённый сюжет или углубление психологического воздействия.

3. Рассмотрены вопросы отличия оцифровки от сэмплов в связи с попытками воспроизведения с помощью современных технологий народных аутентичных инструментов многих этносов. Данный экскурс был сделан для того, чтобы показать значимость ИК.

4. В соответствии с тремя направлениями музыкального модуса мы определяем три главных свойства ИК сэмпла, характерных для рассматриваемых нами произведений О. Байбекова и Г. Бисенгаливой.

5. Выделены и охарактеризованы две основные координаты построения музыкальных произведений «Болмыс» и «Тулпар» по принципу пространственно-временных понятий в соответствии с замыслами композиторов и способами претворения сэмплов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Илайша Грей (Gray, Elisha) (1835–1901) – американский изобретатель. Родился в Барнсвилле (штат Огайо), получил образование в Оберлинском колледже. По окончании колледжа занялся экспериментами в области электричества, в частности, телеграфии. В 1867 запатентовал телеграфное реле с автоматической регулировкой, изобрёл телеграфный коммутатор, устройство оповещения для отелей, телеграфный повторитель, буквопечатающий аппарат. 14 февраля 1876 Грей одновременно с А. Бел-

лом подал заявку на изобретение телефона. См.: URL: <http://rosesart.ru/brendyi-salona/credan/predmetyi-interera/telefon-ilysha-grey.html> (дата обращения: 25.05.2020).

² Мациевский И. В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор. М., 1977. С. 239.

³ Там же.

⁴ Конвертация подразумевает, что «переводимые» данные должны быть изначально неделимыми, то есть «измеряемая ось или



габаритное поле не должны иметь неделимых частей, составляющих его. Соответственно, перевод этих непрерывных данных в формат цифровой репрезентации называется дигитализацией (или оцифровкой). Процесс состоит из двух этапов: создания образа (sampling, дискретизация по времени) и аналого-цифрового преобразования (квантирование). Сначала происходит формирование образа за счёт дискретизации аналогового объекта (то есть преобразования аналогового сигнала в цифровой посредством взятия отсчётов значений сигнала, обычно через равные временные

интервалы) при помощи решётки пикселей. Частотность пикселей относительно всего объекта называется разрешением. Именно в процессе сэмплирования непрерывные данные превращаются в дискретные, представленные в виде отдельных элементов: страниц книг или пикселей. Затем происходит аналого-цифровое преобразование: каждому из элементов объекта присваивается цифровое значение, выделяемое из определённого диапазона (как, например, в диапазоне 0–255, если мы говорим о восьмибитном цвете в компьютерной графике) [6, с. 61–62].

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии в перспективе Digital Humanities // Общество: философия, история, культура. 2015. № 3. С. 44–47.
2. Горбунова И. Б. Архитектоника музыкального звука // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 112–128. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.112-128.
3. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2003. 218 с.
4. Зайцева М. Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского // Траектория науки: электронный научный журнал. 2016. № 5 (10). URL: <https://www.pathofscience.org/index.php/ps/article/view/127/184> (дата обращения: 25.06.2020).
5. Маклюэн М. Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.
6. Манович Л. Язык новых медиа / под ред. Е. Арье и О. Мороз; пер. с англ. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем-пресс, 2018. 400 с.
7. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
8. Казанцева Л. П. Музыкальное произведение в современной аудиовизуальной среде: личностный аспект // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. Материалы III Всерос. науч.-практ. конф. СПб., 2006. С. 35–43.

Ссылки на произведения

1. Бисенгалиева Г. Тулпар. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9P28qaN4Yk8>
2. Байбеков О. Болмыс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Cpjou3tMw2k>

Об авторах:

Байбеков Олжас Мырзакасымулы, магистр искусствоведения, композитор, докторант кафедры музыковедения, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-3810-2585**, olzhasbaibekov@gmail.com

Курмангалиева Меруерт Санатовна, кандидат искусствоведения, композитор, доцент кафедры музыковедения, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0001-5398-6991**, kurmangaliyevameruert68@gmail.com

REFERENCES

1. Gorbunova I. B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v perspektive Digital Humanities [Computer Musical Technologies in the Prospect of Digital Humanities]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2015. No. 3, pp. 44–47.
2. Gorbunova I. B. Arkhitektonika muzykal'nogo zvuka [The Architectonics of Musical Sound]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 3, pp. 112–128. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.112-128.
3. Dzhumakova U. R. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Musical Legacy of the Composers of Kazakhstan from the 1920 to the 1980s. Issues of History, Meaning and Value: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2003. 218 p.
4. Zaytseva M. L. Vozvrashchenie k istokam: osobennosti primeneniya etnicheskikh instrumentov v tvorchestve Igorya Matsievskogo [A Return to the Sources: The Particularities of the Use of Ethnic Instruments in the Music of Igor Matsievsky]. *Traektoriya nauki: elektronnyy nauchnyy zhurnal* [The Trajectory of Scholarship: Electronic Scholarly Journal]. 2016. No. 5 (10). URL: <https://www.pathofscience.org/index.php/ps/article/view/127/184> (25.06.2020).
5. Maklyuen M. G. *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [MacLewin M.G. An Understanding of Media: External Extensions of the Human Being]. Translation from the English by V. Nikolaev; Afterword by M. Vavilov. Moscow; Zhukovskiy: KANON-press-Ts: Kuchkovo pole, 2003. 464 p.
6. Manovich L. *Yazyk novykh media* [The Language of New Media]. Ed. by E. Arie and O. Moroz; Translation from English by D. Kulchitskaya. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 400 p.
7. Matsievskiy I. V. *Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury* [Folk Instrumental Music as a Cultural Phenomenon]. Almaty: Dayk-Press, 2007. 520 p.
8. Kazantseva L. P. Muzykal'noe proizvedenie v sovremennoy audiovizual'noy srede: lichnostnyy aspekt [The Musical Composition in the Modern Audiovisual Milieu: The Personal Aspect]. *Sovremennye audiovizual'nye tekhnologii v khudozhestvennom tvorchestve i vysshem obrazovanii. Materialy III Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Modern Audiovisual Technologies in Artistic Creativity and Higher Education: Materials of the 3rd Russian Scholarly-Practical Conference]. St. Petersburg, 2006, pp. 35–43.

About the authors:

Olzhas M. Baibekov, Master (Arts), Composer, Doctoral Student at the Musicology Department, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-3810-2585**, olzhasbaibekov@gmail.com

Meruert S. Kurmangaliyeva, Ph.D. (Arts), Composer, Associate Professor at the Musicology Department, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0001-5398-6991**, kurmangaliyevameruert68@gmail.com

**В. Ю. КИСЕЕВ***Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru*

Роль экранных изображений в музыкальных перформансах Мередит Монк*

В статье охарактеризованы перформансы Мередит Монк – современного американского композитора, одного из зачинателей и идеологов перформативного движения, – в которых концептуальную роль играют экранные изображения. Автор рассматривает специфику перформанса как формы представления, являющуюся, в отличие от академического спектакля с завершённым текстом, открытым художественным событием. В нём зритель становится непосредственным участником действия, взаимодействует с исполнителями, осуществляет ментальное конструирование содержания сочинения. Для исследования важно, что в своих перформансах Мередит Монк повергает зрителя в лиминальное – кризисное состояние, чему способствует стремление автора к разрушению соотношения между эстетической и социальной сферами. С помощью сопоставления фактов из реальной действительности, а также благодаря суггестивным свойствам музыки и видеоизображений, композитор открывает для реципиента возможность взглянуть на знакомые реалии действительности под особым углом зрения, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями, прочувствовать в рамках эстетического опыта острые социальные проблемы, либо пережить определённые жизненные ситуации. В статье акцентируется внимание на том, что в музыкальных перформансах Монк экранные изображения не только формируют дополнительную реальность, но и с помощью ассоциаций отсылают зрительское сознание к происходящим в реальной жизни событиям и таким образом создают смысловое поле сочинения.

Ключевые слова: современная музыкальная культура, музыкальный перформанс, экранные изображения, Мередит Монк.

Для цитирования / For citation: Кисеев В. Ю. Роль экранных изображений в музыкальных перформансах Мередит Монк // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 77–85. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.077-085.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

VASILY YU. KISEYEV*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru*

The Role of Screen Images in Meredith Monk's Musical Performances

The article provides characterization of the musical performances of Meredith Monk, – a contemporary American composer, one of the founders and ideologues of performative motion, – in which a conceptual role is played by screen images. The author examines the specific features of theatrical performance as a form of artistic presentation, unlike an academic performance of a completed musical text, an open artistic event. In it the listener becomes a direct participant of an artistic action, interacts with the performance and carries out the mental construction of the composition's content. It is important for the present research that in her performances Meredith Monk subjects the listener to a liminal state of crisis, which is aided by the composer's aspiration towards the destruction of the correlation between the aesthetic and the social sphere. With the help of juxtaposition of facts from real life, as well as due to the suggestive traits of music and video images, the composer discloses for the listener the possibility to look at familiar circumstances of reality from a particular perspective, to bring in parallels independently between dispersed situation, to feel keenly acute social problems within the framework of an aesthetic experience, or to live through particular life situations. The article accentuates the attention to the fact that in Monk's musical performances the screen images not only form an additional reality, but also by means of associations refer the listener's consciousness to the events taking place in real life and thereby create the semantic field of the musical composition.

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

Keywords: contemporary musical culture, musical performance, screen images, Meredith Monk.

Творчество Меридит Монк – композитора, хореографа, видеохудожника является ярким и значимым явлением художественной культуры Северной Америки второй половины XX – начала XXI века, что подтверждается как общественным признанием – многочисленными престижными наградами и премиями, изданием дисков и осуществляемой по всему миру концертной деятельностью, так и интересом исследователей к изучению творческого наследия (подробнее об этом см.: [1]). Начало её творческого пути пришлось на рубеж

1960–1970-х годов – период, ассоциирующийся с возникновением мощного перформативного движения, охватившего практически все виды искусства. Находясь у истоков формирования музыкального перформанса, автор разработала уникальный вид представления, содержащего вокально-инструментальное исполнительство, пластические движения, а также видеопроекции и звукозаписи, транслируемые с экранов.

В настоящее время творчество М. Монк представлено обширной жанровой палитрой, включающий музы-

кально-театральные жанры – оперы, кантаты, а также многочисленные сольные, ансамблевые, оркестровые и хоровые сочинения, жанровую принадлежность которых сложно определить, руководствуясь подходами, разработанными в академическом искусствознании. Тем не менее, в них можно отметить тяготение композитора к театрализации, трактуемой особым образом: в музыкально-театральных постановках преобладает понимание произведения как процесса, в котором зрители взаимодействуют с исполнителями и становятся частью происходящего действия. Можно утверждать, что перформанс во всем многообразии его проявлений является ведущей формой представления в творчестве М. Монк.

В отечественном искусствоведении проблема изучения перформативных форм современного музыкального искусства не получила должного освещения. В современной музыковедческой науке нет единого мнения о трактовке термина перформанс. Будучи самобытным феноменом, прочно вошедшим в новейшую историю музыки, функционирующим на границе видов и жанров искусства, перформанс с трудом поддается теоретизации. В данном исследовании мы опираемся на позицию, активно разрабатываемую в области современного зарубежного искусствознания в работах Э. Фишер-Лихте [3], Р. Шехнера [8]. Соответственно, перформанс понимается как «театрализованная форма представления», альтернативная традиционному спектаклю, в определенной степени разрушающая установившиеся нормы европейской драмы (подробнее см. об этом: [2]).

Существенное отличие перформанса от спектакля связано с трактовкой функции зрителя, который не занимает

пассивную роль наблюдателя за происходящими сценическими событиями, но становится непосредственным «соучастником» разворачивающегося действия. Для перформанса важно погрузить зрителя (участника) в такую ситуацию, которая будет способствовать формированию у него нового взгляда на знакомые художественные явления, либо проблемы социальной действительности. Особое состояние, возникающее в результате разрушения привычного процесса взаимодействия исполнителя и зрителя, и вовлечения последнего в действие Э. Фишер-Лихте называет пограничным, или лиминальным. Следует отметить, что понятие «лиминальность», являющееся центральным для теории перформативности, было ранее разработано в сфере ритуаловедения В. Тёрнером [10]. Последний на примере ритуалов перехода продемонстрировал тот факт, что участники действий находятся в пограничном состоянии и обретают опыт, несущий символическую нагрузку¹.

В рамках статьи мы не берёмся утверждать ритуальную природу перформансов Монк и проводить прямые параллели методов работы автора с ритуальными практиками, хотя исследователи неоднократно применяли определение «ритуальные» к музыкально-театральным сочинениям композитора (см., например: [4, pp. 7, 12]). В перформансах Монк состояние лиминальности возникает в первую очередь, как следствие расшатывания границ между искусством и действительностью. Во все свои постановки композитор вводит элементы действительности, они становятся неотъемлемой составляющей действия. Ведущую роль в обозначенном процессе соединения повседневной и сценической реальностей играют экранные изображения.

Следует отметить, что экранное воспроизведение художественных и повседневных образов в работах Монк не направленно на создание эффекта киноиллюзии, и не связано с какими-либо сюжетными перипетиями театрализованного действия. Композитор применяет их для ведения фрагментарного, или нелинейного повествования. Согласно авторской концепции, принцип линейности, характерный для развития сюжетной фабулы академического спектакля, не соответствует реалиям современного мира, в то время как «фрагментарность действий и образов постоянно пронизывает наше сознание» (цит. по: [9, р. 93]).

В качестве яркого примера приведём один из ранних перформансов Монк «16-ти миллиметровые серьги» («16 Millimeter Earrings»), ставший своего рода «визитной карточкой» автора в конце 1960-х. В данном сочинении композитор погружала зрителя в специально смоделированное и наделённое суггестивными свойствами перформативное пространство, пребывание в котором способствовало созданию лиминальности. В сочинении соединялись электронная композиция, живое пение, хореографические движения и кинопроекции. Основу перформанса составляли простые действия, которые автор совершала, свободно перемещаясь среди собравшихся зрителей. Ритуальный характер происходящих событий подчёркивался благодаря монотонному пению абстрактных слогов, многократному повторению простых пластических движений в нарочито замедленном темпе.

Особый интерес в названном перформансе представляют экранные изображения – краткометражные документальные фильмы, которые демонстрировались на протяжении всего

времени действия. Менялась лишь их последовательность, наличие, либо отсутствие цветного изображения, и тип экранной поверхности.

Первый показ фильма происходил на привычном прямоугольном экране в чёрно-белом исполнении и содержал следующую последовательность событий: на экране транслировались изображение искажённого увеличительной и уменьшительной линзами взгляда Монк, замедленный процесс вытекания слёз из глаз, разрывания волос, и иные деструктивные действия, совершаемые над телом перформера и демонстрируемые с высокой степенью натуралистичности.

Для трансляции второго фильма был применён большой шарообразный каркас, который располагался на голове перформера и являлся основой для реалистичных видеоизображений, проецируемых через кинопроектор. Видеообразы на экране отличались от первого фильма большей экспрессией благодаря яркости цвета, пульсации изображения, эффектам затемнения его отдельных участков. Кульминационным моментом стало транслирование нижней части лица перформера, искажённого в безмолвном крике, сменяемого изображением прорисованных слёз. В конце перформанса Монк появлялась в окружении пламени, спроектированном на одной из стен помещения.

Следует отметить, что в основе электронной музыкальной композиции перформанса лежали записанные и обработанные автором голосовые сэмплы. В звуковой обработке второго фильма использовались временные задержки и реверберация, что создавало реалистичный эффект скандирующих голосов, сливающихся в сплошной гомон, и усиливало негативный эмоциональный эффект.

Для настоящего исследования важно, что совершаемые перформером действия были направлены на передачу зрителям определённых ощущений. Следует отметить, что перформансы Монк сложно анализировать, опираясь лишь на подходы, сложившиеся в академическом искусствоведении в силу того, что сочинения эти не укладываются в рамки традиционных методов, направленных на выявление специфики художественного образа. Для автора важно, с одной стороны, воздействовать на зрителя таким образом, чтобы обратить внимание на определённые социальные проблемы, с другой – она стремится не вжиться в какую-либо роль, а скорее передать личные ощущения, которые зрители могут прочувствовать на собственном опыте в процессе постановки.

Рассматриваемый перформанс «16-ти миллиметровые серьги» вызывал множественные ассоциации с социальными, культурными, политическими событиями своего времени. Так, его премьера походила в рамках фестиваля «Неделя протестного искусства», посвящённого одной из животрепещущих для американского общества проблем – войне во Вьетнаме. В данном контексте постановку можно было интерпретировать как критику общественного порядка, а элементы реальной действительности, проникающие через экранные изображения в сценическое пространство, способствовали формированию смыслового поля сочинения.

Кроме того, происходящие события формировали художественную реальность, которую зрители могли познавать, опираясь на персональный чувственный опыт, не поддающийся анализу логическому. Этому способствовала идея экспериментирования автора с телесными ощущениями. Наиболее экспрессивные

моменты – приближение к глазам двух разнотипных линз, формирующих искажённый взгляд, а также символическое сгорание фигуры перформера в пламени, – способствовали переживанию негативных, даже болевых ощущений. Соответственно, смешивая художественную и социально-политическую акции, соединяя через экраны искусство и действительность, автор, находясь в едином со зрителем пространстве, подвергала их в пограничное (лиминальное) состояние, связанное с ощущением эмоционального и физиологического кризиса.

Продолжая раскрытие заявленной темы, отметим, что в творчестве Монк особый интерес представляют «сайт-специфик», или пространственно-ориентированные перформансы. В них автор использует пространственные особенности окружающей среды, вписывая в них сочинение и предоставляя его участникам дополнительные возможности для взаимодействия. Такие постановки не только привязаны к месту исполнения, но связаны с ним концептуально. Их замысел направлен на раскрытие свойств конкретной локации.

Рассмотрим подробнее сайт-специфик перформансы «Сценарий 1 и 2» («Blueprint I», «Blueprint II»), «Сок» («Juice»), замысел которых подразумевает включение экранов. Последние являются неотъемлемой частью концепции, которая базируются на идее «картирования» (термин М. Монк). В одном из интервью автор объясняла это следующим образом: «Я думала об идее остатка: что было до и что останется после завершения творческого процесса? И работала над тем, чтобы соединить прошлое и настоящее в одном произведении» [7, p. 18]. Согласно замыслу, образ геогра-

фической карты здесь становится своеобразной метафорой памяти: «Карта всегда используется как путеводитель, показывает то место, от которого мы отталкиваемся до начала путешествия, а также способствует сохранению в памяти всего процесса» [Ibid.].

Перформансы «Сценарий 1 и 2», в которых М. Монк создавала художественные события при непосредственном участии зрителей, построены на игре с восприятием крупного и общего планов. Для постановки была задействована территория церкви Джадсона² [5, р. 161]. Наблюдение за процессом создания происходило также через оконный или дверной проёмы (первая степень дистанцирования – пространственная) церкви, а также через экраны (вторая степень дистанцирования – пространственно-временная). Кроме того, части постановки были разделены временными границами. В композиции «Сценарий 1» действия совершались в режиме реального времени, в то время как осуществляемый несколькими днями позже «Сценарий 2» включал видеопроекции с записями событий первой постановки.

Применение экранов в названных перформансах было направлено не только на формирование пространственно-временного диалога. Представляя на экранах разные, географически удалённые, но идеологически связанные друг с другом события, кинопроекции активизировали зрительскую память и подталкивали к ментальному диалогу, образуемому между действиями, происходящими в реальности и на экранах.

Не менее интересна концепция перформанса «Сок», где автор намеренно распределила событие по разным географическим точкам, «картографируя» таким образом его историю. Три части

перформанса были разделены существенным временным промежутком и происходили с перерывом в месяц. Для создания единого, но разделённого во времени восприятия событий автор формировала в зрительском сознании определённые воспоминания. «Я хочу, чтобы воспоминания были частью зрительского опыта», – объясняла свой замысел Монк, включая во вторую и третью части напоминания о событиях первой [6].

Рассмотрим подробнее концепцию «Сока» и охарактеризуем роль экранных изображений в её реализации. Для первой части перформанса было выбрано большое и оригинальное по архитектурному решению помещение музея С. Гутгенхайма, где вместо картин публике были представлены оригинальные акустические экспонаты. Цилиндрическая конструкция со спиралевидными пандусами, объединяющая в единое акустическое пространство все этажи здания, позволяла создать уникальное музыкальное событие, которое вступало в контрапункт с визуальным рядом.

В основе сочинения лежал общий принцип движения: исполнители перемещались по спиралевидному пандусу музея с верхних этажей на нижний, в то время как зрители совершали противоположное восхождение. Вслушивание в мельчайшие изменения музыкальной ткани, прямое взаимодействие с перформерами, возможность выбора событий и погружение в них являлись частью художественного замысла. Особое значение в перформансе имела игра с психофизиологическими особенностями восприятия звука в огромном пространстве помещения. Для перемещения звука из одной удалённой точки в другую требовались сотни миллисекунд, а местонахождение зрителя по отношению к той или иной группе певчих



в каждый конкретный момент времени определяло музыкальный материал, который будет акустически преобладать. Поэтому выбранная зрителем траектория движения и скорость перемещения становились главными факторами, влияющими на восприятие музыкальной композиции.

Экранные изображения подключались во второй и третьей частях перформанса. Для их постановки были задействованы пространства Бернارد-колледжа и лофта Монк, где были организованы своеобразные выставки предметов, напоминающих о событиях первой части. На экранах демонстрировались отдельные предметы и музыкально-пластические фрагменты из музейной постановки. То есть, художественные события «Сока» были распределены во времени и пространстве. Зритель принимал непосредственное участие в их создании, осуществляя переход из одного пространственно-временного континуума в другой, что позволило прочувствовать на личном опыте авторскую идею «картирования», буквально ощутить процесс запоминания.

Таким образом, идеи исследования специфики взаимодействия зрителя и перформера, получения зрителем нового ментального, физического, чувственного опыта, способного изменить его видение мира, являются основополагающими для рассмотренных перформансов Монк. В пространственно-ориентированных сочинениях, исполнение которых концептуально связано с местом действия, важнейшую роль играют экранные изображения. С их помо-

щью Монк выстраивает ассоциативные связи между событиями, разворачивающимися в разных пространствах, акцентирует процесс отображения разновременных событий в памяти. Кроме того, посредством экранных изображений осуществляется проникновение элементов реальной действительности в художественную ткань перформанса и возможность прямого воздействия на психологические, либо физиологические ощущения зрителя, что и создаёт эффект лиминальности.

В заключение отметим, что происходящие со зрителем в процессе перформанса трансформации, в отличие от ритуала, носят временный характер, поскольку действие лиминальности распространяется лишь на время длительности музыкально-театральной постановки. Трансформации эти, в первую очередь, связаны с физиологической, психологической реакцией реципиента. Однако нельзя исключать и возможности изменения статуса – в связи с перформансами М. Монк можно говорить об объединении индивидов в новые сообщества. Конечно, вопрос переосмысления зрителем окружающей действительности и восприятия в ней себя каждый раз остаётся открытым. Не исключено, что выход из перформативного пространства разрушит ощущение кризиса и дезориентации в сознании реципиента, и он вернется к своим прежним мировоззренческим установкам. Тем не менее, в процессе перформанса зритель переживает пограничную ситуацию, что возможно в дальнейшем, приведёт к переосмыслению восприятия действительности.

PRIMECHANIYA

¹ В. Тёрнер выделяет три обязательных стадии ритуала перехода: отделение – когда индивидууму необходимо отключиться от привычных явлений повседневности; переход (трансформацию) – в момент ритуала его участнику приходится пережить пограничное, дезориентирующее его состояние и получить новый опыт; реагрегацию – интегрирование в социум в новом, приобретённом в процессе ритуала статусе. Согласно концепции В. Тёрнера, погружение в состояние лиминальности «позволяет опробовать

новую манеру поведения, новые смысловые комбинации, чтобы позднее отвергнуть, или принять их» (цит. по: [3, с. 319]).

² Попутно отметим, что Церковь Джудсона (Judson Memorial Church) в конце 1960-х стала одним из центров экспериментального и акционального искусства в Нью-Йорке. Здесь выступали с публичными лекциями и открытыми концертами Дж. Кейдж и Д. Тюдор, ставили свои первые постановки И. Райнер, М. Каннингем, С. Пакстон.

LITERATURA

1. Кисеев В. Ю. Музыкальный театр Мередит Монк: традиции и новаторство // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3. С. 60–64.
2. Кисеева Е. В. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2016. № 3. С. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. Трубочкина. М.: Play & Play; Канон-плюс, 2015. 375 с.
4. Banes S. The Art of Meredith Monk // Performing Arts Journal. 1978. Vol. 3, No. 1, pp. 3–18.
5. Bremser M., Sanders L. (ed.) Fifty Contemporary Choreographers. London: Routledge, 1999. 224 p.
6. Enright R. The Voice of Moving Meditation. An Interview with Meredith Monk // Bordercrossings. 2016. No. 140. URL: <https://bordercrossingsmag.com/article/the-voice-of-moving-meditation> (11.06.2020).
7. Jowitt D. Meredith Monk. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
8. Schechner R. Performance Theory. London and New York: Routledge, 2004. 432 p.
9. Smithner N. P. Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention // TDR: The Drama Review. 2005. Vol. 49, Issue 2, pp. 93–118.
10. Turner V. Variations on a Theme of Liminality // Secular Rites. Assen, 1977, pp. 36–52.

Об авторе:

Кисеев Василий Юрьевич, заведующий студией звукозаписи, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

 REFERENCES 

1. Kiseev V. Yu. Muzykal'nyy teatr Meredith Monk: traditsii i novatorstvo [The Musical Theater of Meredith Monk: Traditions and Innovation]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2017. No. 3, pp. 60–64.
2. Kiseeva E. V. Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-khoreograficheskogo iskusstva vtoroy poloviny XX veka [Multimedia Performance as a Form of Presenting the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, ppp. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
3. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performativity]. Translation from the German by N. Kandinskaya; under the general editorship of D. Trubochkin. Moscow: Play & Play, Kanon +, 2015. 376 p.
4. Banes S. The Art of Meredith Monk. *Performing Arts Journal*. 1978. Vol. 3, No. 1, pp. 3–18.
5. Bremser M., Sanders L. (ed.) *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 1999. 224 p.
6. Enright R. The Voice of Moving Meditation. An Interview with Meredith Monk. *Bordercrossings*. 2016. No. 140.
URL: <https://bordercrossingsmag.com/article/the-voice-of-moving-meditation> (11.06.2020).
7. Jowitt D. *Meredith Monk*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.
8. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York:: Routledge, 2004. 432 p.
9. Smithner N. P. Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention. *TDR: The Drama Review*. 2005. Vol. 49, Issue 2, pp. 93–118.
10. Turner V. Variations on a Theme of Liminality. *Secular Rites*. Assen, 1977, pp. 36–52.

About the author:

Vasily Yu. Kiseyev, Head of the Recording Studio, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru





А. С. МАКСИМОВА

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

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

**Лондонские постановки Владимира Дукельского
второй половины 1920-х годов:
от балета *a la Russe* – к английскому триллеру**

Участие русских композиторов – эмигрантов первой волны в деятельности лондонского мюзик-холла было явлением редким. В статье рассматривается один из таких исключительных случаев сотрудничества Владимира Дукельского (Вернона Дюка) с индустрией музыкальных развлечений в Лондоне 1920-х годов. Дукельский дебютировал в театре Колизеум как академический композитор, автор музыки балета «Зефир и Флора» (1925) и после успешной премьеры заключил несколько контрактов на написание номеров к музыкальным комедиям. Наибольший успех имел музыкальный триллер «Жёлтая маска», в основу которого была положена пьеса Эдгара Уоллеса «Врата изменников». Остросюжетный спектакль был изначально «обречён на успех» в период «золотого века детективного жанра». Вместе с тем, отдельные аспекты сюжета «Жёлтой маски» представляли собой любопытный комментарий к социально-политической ситуации 1920-х годов.

Ключевые слова: мюзик-холл, музыкальная жизнь Лондона 1920-х годов, Дукельский, Вернон Дюк, «Жёлтая маска», Русские балеты Сергея Дягилева.

Для цитирования / For citation: Максимова А. С. Лондонские постановки Владимира Дукельского второй половины 1920-х годов: от балета *a la Russe* – к английскому триллеру // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 86–95.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.086-095.

ANTONINA S. MAKSIMOVA

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Petrozavodsk, Russia

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

**Vladimir Dukelsky's London Productions
of the Second Half of the 1920s:
From the Ballet *a la Russe* – To the English Thriller**

Participation of the Russian émigré composers of the “first wave” in the activities of the London music hall was a rare occurrence. The article examines one of such exclusive cases of the cooperation of Vladimir Dukelsky (Vernon Duke) with the musical entertainment industry in London in the 1920s. Dukelsky made his debut at the Coliseum Theater as an academic composer, the creator of the ballet music “Zephyr and Flora” (1925) and after a successful premiere signed several contracts for writing numbers to musical comedies. The greatest success was enjoyed



by the musical thriller “The Yellow Mask” based on Edgar Wallace’s play “The Traitor’s Gate.” Thereby, the tightly plotted performance was from the very beginning “doomed for success” during the period of “the golden age of the detective genre.” Along with this, separate aspects of the plot of “The Yellow Mask” presented a curious commentary to the social-political situation of the 1920s.

Keywords: music hall, the musical life of London in the 1920s, Dukelsky, Vernon Duke, “Yellow Mask,” Sergei Diaghilev’s “Ballets Russes.”

В первые десятилетия XX века в Лондоне оказалось большое количество выходцев из России, обосновавшихся временно или постоянно в столице Британской империи. Кроме политических эмигрантов, Лондон традиционно манил представителей искусств, в течение трёх столетий обеспечивающих высокий художественный уровень театрально-концертной жизни города. В начале XX века постоянными стали гастроли Русских балетов С. Дягилева, имевшие в Лондоне значительный успех. Участники труппы получили широкое признание, что повлекло выгодные с финансовой точки зрения предложения к ним со стороны менеджеров и продюсеров лондонского мюзик-холла, выросшего за годы Первой мировой войны до небывалых масштабов [6, p. 37].

В исследовании об истории дягилевских балетов Линн Гарафола (Lynn Garafola) писала, что к 1920-м годам «русские танцовщики стали основой (a staple) популярных развлечений» [4, p. 215]. В их числе оказались Тамара Карсавина, Леонид Мясин, Вера Немчинова и многие другие артисты. По справедливому замечанию Гарафола, «покровительственная позиция Дягилева, подкреплённая внутренним устройством его труппы и односторонностью танцевального рынка, скрывала более значимую экономическую повестку дня» [Ibid., p. 235] межвоенного периода. В годы

после Первой мировой войны финансовое благополучие антрепризы сменилось периодом кризиса, и многие артисты были вынуждены искать дополнительный заработок. Хотя танцовщики – выходцы из России регулярно появлялись в постановках лондонского мюзик-холла (и парижских ревю), факты причастности композиторов-эмигрантов к системе лондонской индустрии музыкальных развлечений были, насколько известно, крайне редки. Исключителен в этом смысле случай сотрудничества с лондонским мюзик-холлом Владимира Дукельского, работавшего с самыми известными представителями музыкального бизнеса Лондона под псевдонимом Вернон Дюк. В уже названном исследовании Гарафола указала на то, что импульсы к коммерциализации имелись внутри самой дягилевской антрепризы, и к началу 1920-х годов «логика рынка завершила процесс ... превращения Русских балетов в современное коммерческое предприятие. ... Дягилев сам раскрыл границы коммерческого рынка как принята для художественного творчества» [Ibid.].

Лондонская карьера Дукельского представляет собой уникальный случай лавирования и творческой модуляции в пределах нескольких успешных бизнес-предприятий. Рубеж XIX–XX веков отмечен расширением границ западного музыкального профессионализма, и Британия не стала исключением.

Розмари Голдинг – редактор сборника статей о музыкальной жизни Британии [10] подчеркнула, что многообразие профессиональных традиций в мире неакадемической музыки призывает современное музыковедение к формированию новых исследовательских подходов. К таким подходам побуждает и европейский опыт Дукельского. Композитор приехал в Лондон вместе с труппой Русских балетов в 1925 году. Лондонская премьера балета «Зефир и Флора» состоялась в театре Колизеум 12 ноября 1925 года. К этому времени молодой 21-летний композитор был известен в музыкальном кругу русского зарубежья в Европе, а ещё раньше дебютировал в Карнеги-холле и получил опыт работы в сфере развлекательной музыки в США. В первой половине 1925 года балет «Зефир и Флора» уже с успехом прошёл в Монте-Карло и в Париже. Лондонская пресса с воодушевлением анонсировала балет Дукельского, а самого композитора представила публике как открытие Дягилева, нового русского композитора, который «успешно смешивает классическую идиому с умеренными джазовыми влияниями»¹.

Интерес к балету не угас и после премьеры, о чём свидетельствуют многочисленные публикации рецензий и отзывов, названия которых пестрили расхожими словами «триумф» и «огромный успех». Но были и оригинальные заголовки. В журнале «Queen» опубликована рецензия Эдит Шэклтон (Edith Shackleton), в названии которой балет именовался «бодрящим» (invigorating) [8]. Несколько развёрнутых статей о триумфе русского балета в Лондоне написал музыковед и музыкальный критик Эдвин Эванс (Edwin Evans), один из ведущих британских пропагандистов творчества Клода Дебюсси. С ним Дукельский познакомился лично на одной из встреч с Дягилевым и Бори-

сом Кохно. Статью Эванса о новых дягилевских балетах опубликовал журнал «Vogue», к тому времени полностью переориентированный на моду. Возможно, для привлечения женской аудитории автор охарактеризовал Дукельского как русского композитора, «преодолевшего трудности на пути тех, кто желал покинуть земной рай Советской России»². В статье были освещены детали биографии композитора, включая обучение у Глиэра, эмиграцию в Константинополь, знакомство и общение с Гершвином в США, у которого Дукельский научился писать «настоящие мелодии». Как музыковед, Эванс интересовало, каким образом в творчестве молодого композитора достигается органичное соединение влияний позднебарочной полифонии (Баха и Скарлатти) и джазовой музыки, проявившееся в стиле Фортепианного концерта. В другом номере журнала «Vogue» был помещён рисунок Педро Прюны, на котором изображены Дукельский и Кохно под заголовком: «Номинируем в Зал славы». Впоследствии имя Дукельского действительно было включено в число почётных членов «Зала славы авторов песен» («Songwriters Hall of Fame») благодаря вкладу, внесённому композитором в историю популярной американской музыки и широко известным джазовым стандартам [11]³.

Ещё одна статья Эванса вышла под названием «Сатирические тенденции в современной музыке» с подзаголовком «музыкальный маятник качнулся от сантиментов к юмору»⁴. В ней критик показал, что молодому Дукельскому удалось объединить искусную контрапунктическую работу с джазовыми синкопами, и привёл слова самого композитора: «Мы должны и намерены раздеть музыку; она больше не нуждается в тяжёлом одеянии из гармоний – зима позади»⁵. Если воспользоваться лексикой Ричарда



Тарускина, можно сказать, что Эванс в своей статье обозначил отказ Дукельского от немецкого «максимализма» в пользу типичного для французской музыки того времени «культы простоты»⁶ [9]. Своё согласие с высказыванием Дукельского Эванс выразил следующим пассажем: «...с искусства должны быть сорваны все паразитические наросты». В статье были ожидаемо упомянуты Равель, Сати, Стравинский, хотя в отношении последнего было замечено, что «русский смех почти всегда маскирует трагедию»⁷.

Оформление балета «Зефир и Флора» было специально обновлено для лондонских постановок. В костюмах появились экзотические маски в античном духе по эскизам Оливера Мессела (ил. 1). Критики писали о «микенских» масках для женского кордебалета (номер «Вариации Муз»), «закреплённых на макушках [танцовщиц] так, будто это были шляпки Ватто» [8]. Для молодого Мессела, который впоследствии стал одним из наиболее востребованных театральных художников Англии, работа была дебютной. Упоминание его имени в доступных материалах прессы отсутствует. Общее оформление балета – сценография и костюмы были выполнены по эскизам Жоржа Брака.

В воспоминаниях разных лет Дукельский объяснял свой переезд из США в Европу по-разному. Судя по письмам 1920-х годов, которые он регулярно отправлял членам своей семьи, оставшимся в США, изначально объектом его интересов было не столько сотрудничество с Дягилевым, сколько стремление заключить контракт с Фрэнсисом Салабером – широко известным парижским издателем музыки развлекательных жанров. Однако это сотрудничество не состоялось. Своё давнее стремление к работе в сфере музыкальных развлечений Дукельский смог реализовать в Лондоне. Вскоре после приезда



Ил. 1. Оливер Мессел. Маска к костюму Музы для постановки балета «Зефир и Флора» в Лондоне (1925)⁸

в Англию композитор познакомился и заключил контракт с Чарлзом Кокраном. Первые комедии с музыкой Дукельского (подписанной именем Вернон Дюк) были поставлены уже в 1926 году. Успешное начинание способствовало заключению контракта с издательством «Ascherberg, Hopwood & Crew». После написания отдельных музыкальных номеров к нескольким постановкам в соавторстве с Беверли Николсом, Перси Гринбанком, Джином Гилбертом, композитор получил заказ на полное музыкальное сопровождение к шоу «Жёлтая маска» по пьесе Эдгара Уоллеса «Врата изменников» («The Traitors' Gate», 1927). В письме к матери от 2 ноября 1927 года композитор сообщил, что в начале октября заключил контракт с двумя менеджерами – Лэдди Клиффом (Laddie Cliff) и Джулианом Уайли (Julian Wylie): «Берусь написать всю музыку к оперетте с сюжетом Edgar Wallace'a, знаменитого новеллиста. По этому контракту я получил 150 фунтов вперед (которые будут вычтены из моих royalties) и буду получать 1% валового сбора еженедельно. Эти условия не оставляют желать ничего лучшего, кроме того, за мной сейчас все

producers гонятся, т[ак] что, при успехе пьесы, мое будущее – в денежном смысле – обеспечено. <...> Пьеса называется The Yellow Mask и это первый опыт сочетания thriller'a с musical comedy. Репетиции приходят к концу и на будущей неделе я еду в Birmingham где состоится премьера 14-го ноября⁹ – приблизительно ко времени прибытия этого письма в Америку. <...> Как только скажутся результаты “Жёлтой маски”, я смогу приложить все старания к нашей встрече – которая, мне кажется, состоится в Америке и, даст Бог, не позже весны. <...> (Мой русский язык принимает английские обороты, т[ак] к[ак] вот уже 6 мес[яцев] я ни с кем ни слова по-русски) <...> Помолись за меня и наш общий успех»¹⁰.

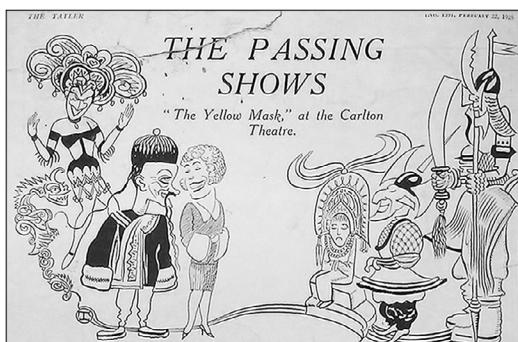
Вопрос, касающийся «голоса наций», волновал не только Дукельского. После одной из репетиций «Жёлтой маски» присутствовавший на ней Уоллес написал заметку для журнала «Tit-bits», в которой пересказал диалог с продюсером шоу Уайли: «Беда этой пьесы – угрюмо сказал Уайли – в том, что она британская. Все артисты – британцы, ты – более-менее британец». «Я Уоллес, – холодно сказал я. – Ты что, не видел мою “шотландку”? Вернон Дюк не британец, его имя – Дукельский, он русский; как же ты можешь говорить...». «Для цели своей пьесы он британец, – невозмутимо говорил Джулиан. – В любом случае он не американец. <...> У нас нет ни единого американского комика, это нас погубит!» (цит. по: [3, р. 204]).

Вопреки широкому признанию и успеху американской музыкальной комедии, в отзывах на постановку «Жёлтой маски» критики особо подчёркивали в ней самобытность и отсутствие американских влияний. Относительно музыки и её автора мнения критиков разделились, однако многие указывали на орга-

ничность музыкальных номеров. Если в Париже Дукельский общался преимущественно в кругу эмигрантов из России и с музыкантами, сотрудничавшими с Дягилевым, то в Лондоне он достаточно скоро отделился от этой среды. Как пишет Ольга Казнина, «во многих европейских странах русская эмиграция существовала в той или иной мере изолированной общиной. В Англии это было невозможно: несмотря на то, что русская колония в этой стране имела отчётливые контуры, культурной и творческой самостоятельности на английской почве она не приобрела. <...> Русские должны были научиться говорить на языке английской культуры. Сторонний наблюдатель из среды евразийцев подметил “засасывающий характер” английской культуры: она отвлекала русских от их проблем и вовлекала их, как и других иностранцев, в английскую жизнь» [2, с. 34]. В свою очередь лондонский мюзик-холл начала XX века был весьма требователен ко всем своим участникам. Джон Маллен (John Mullen) писал, что, родившись в русле низовой культуры, в 1900-е годы мюзик-холл переживал пору перемен, поскольку викторианская «идея “рационального досуга” вынужденно становилась более гибкой, и всеобщее осуждение мюзик-холла наблюдалось гораздо реже. <...> Предприниматели и менеджеры мюзик-холла теперь хотели присоединиться к местной элите, тогда как ранее не-респектабельный имидж их бизнеса мог помешать этому» [7, р. 255]. Здесь автор апеллирует к понятию респектабельности как сложнейшей и в то же время обладающей гибкостью концепции, имевшей высокую социальную значимость в викторианскую эпоху, унаследованной и трансформированной в первые десятилетия XX века. О необходимости соответствовать лондонскому

окружению писал и Дукельский, упоминая, что был вынужден нанимать лакея, чтобы появиться в обществе. Ко времени постановки «Жёлтой маски» мюзик-холл завоевал Вест-Энд, где находились крупнейшие и наиболее уважаемые городские театры. Лора Танбридж (Laura Tunbridge) сравнила этот район Лондона с нью-йоркским Манхэттеном, а обе столицы назвала «узловыми пунктами трансатлантической музыкальной сети» [12, pp. 5–6].

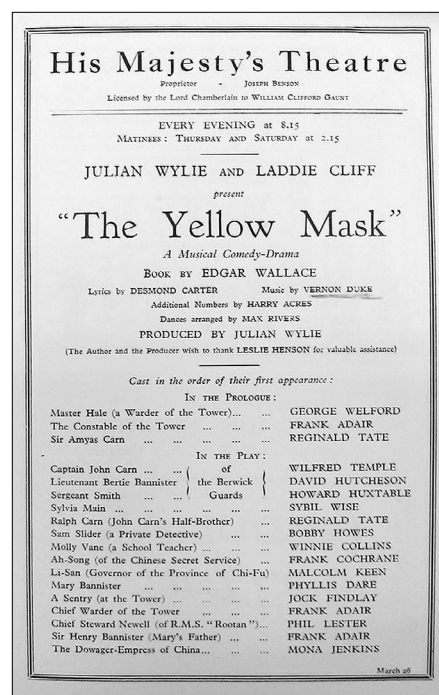
Первый показ «Жёлтой маски» имел успех в Бирмингеме, и вести о новой комедии быстро достигли Лондона. Пьеса была впервые представлена лондонской публике на сцене театра «Карлтон» («The Carlton Theatre») 9 февраля 1928 года и удерживалась в репертуаре в течение нескольких месяцев (ил. 2).



Ил. 2. Фрагмент рецензии на постановку «Жёлтой маски» в «Карлтоне»¹¹

С 26 марта ежедневные показы шли в Театре Его Величества («His Majesty's Theatre») (ил. 3). В письме к матери от 28 апреля Дукельский сообщал: «Вернувшись в Лондон, узнал, что “Yellow mask” делает ещё более блестящие дела. У театра ежедневно в 5 часов стоит такой хвост, что по улице пройти нельзя»¹².

Избранные музыкальные номера комедии были изданы компанией «Ascherberg, Horwood & Crew». Пресса о постановке «Жёлтой маски» была



Ил. 3. Программа Театра Его Величества к постановке «Жёлтой маски», 1928¹³

обширной и, за редким исключением, содержала похвалы в отношении всех составляющих спектакля, включая музыку Вернона Дюка. Главным героем, естественно, оказался Уоллес, который был чрезвычайно популярным автором в то время. Как пишет Аммон Кабачник (Amnon Kabatchnik), пик интереса к пьесам Уоллеса со стороны театрального сообщества пришёлся на конец 1920-х – начало 1930-х годов¹⁴. Это время известно, как «золотой век детективного жанра», когда вслед за литературой «детективный бум» охватил и театр [5, p. xv, 11]. Сюжет «Жёлтой маски» был актуален и по другой причине – в нём, кроме детективной фабулы, присутствовал мотив противостояния Востока и Запада. Сценарий повествовал о краже бриллианта Короны Британской империи (подобный сюжет имелся у Конан Дойла), который якобы был вывезен из Китая двумя столетиями ранее. Действие перемещалось из лондонского Тауэра на корабль, затем

в экзотический китайский ямэнь и покой вдовствующей императрицы Китая в Запретном городе. Трёхчасовая пьеса словно начиналась заново, когда после счастливого возвращения камня вероломный Ли Сан похищал прекрасную Мэри Баннистер буквально из-под венца, вновь из-под носа ничего не подозревающего капитана гвардии. Действие сопровождалось эффектным полётом героя на аэроплане с высадкой прямо на палубу корабля, кровавыми сценами, любовными дуэтами и эффектными танцами, включая танго Молли Вэйн (школьной учительницы) и Сэма Слайдера (частного сыщика) в испанских шляпах, и неожиданный номер женского кордебалета в жёлтых масках (ил. 4).

Критики отмечали, что по качеству «Жёлтая маска» не только не уступает нашумевшим американским музыкальным комедиям, таким как «Песнь пустыни» («The Desert Song») и «Роуз-Мари» («Rose-Marie»), но и превосходит многие из них по изобретательности сценических и музыкальных решений. Герберт Фэрджон (Herbert Farjeon) писал об освежающей игре Филлис Дэйр, исполнявшей роль Мэри, когда она «в редкий момент реальной опасности делает нечто большее, чем просто пение дуэта-раз-

ногласия спиной-к-спине с героем»¹⁶. Другое преимущество «Жёлтой маски» перед американскими комедиями имело коммерческий характер. В одной из статей сообщалось: «“Желтая маска” стоит меньше половины того, что грозитя поглотить “Плавучий театр” (Showboat)»¹⁷.

Хотя по замечанию Джулиана Уайли «для целей пьесы» Дукельский был британцем, некоторые критики всё же подчёркивали российское происхождение композитора. Корреспондент из Бирмингема писал: «...не помню, была ли [комедия] обозначена как “все-британская” (all-British), но надеюсь – нет, потому что Вернон Дюк – автор мелодичной безобидной музыки – это Дукельский из молодёжной школы Русского балета». Другой автор заметил, что «в музыкальном смысле “Жёлтая маска” не такая британская, какой могла быть. <...> Мистер Дюк, написавший музыку, – это мистер Дукельский, чьё прежнее соприкосновение с Театром Его Величества происходило под баннером мистера Дягилева»¹⁸.

Другой лейтмотив погружения «Жёлтой маски» в актуальный контекст был связан с персонажами, среди которых функцию злодея выполнял загадочный и свирепый гость из Китая. Критика изобиловала отсылками к фильму «Мистер Ву», шоу «Чу Чин Чоу». Уже упомянутая статья Фэрджона даже содержала врезку перечнем известных персонажей-злодеев из Китая и кратким описанием их сюжетных мотивов (ил. 5). Корона Британской империи, угроза из Китая, русский композитор в тандеме с лондонскими коллегами и даже освобождённая от гармонических одежд музыка – всё это вместе оборачивается любопытным историческим комментарием к русской мысли периода Первой мировой войны. В статье «Россия, Англия и Азия» (1915) Вячеслав Иванов писал: «Только две европейские державы, Россия



Ил. 4. Артур Ферриер (Arthur Ferrier). Зарисовки постановки «Жёлтой маски» в «Карлтоне»¹⁵



Ил. 5. Герберт Фэрджон (Herbert Farjeon).
 Фрагмент рецензии на постановку «Жёлтой маски»¹⁹

и Англия, суть одновременно державы азиатские. Для обеих Азия естественная цель и арена всего будущего европейского действия <...> Стена, которую Европа может противопоставить жёлтой опасности

– Китаю, должна быть двуединой стеной <...> Между германским духом и китайским есть глубокое, сокровенное сходство и сродство. <...> Она же, эта тайная общность и родственность проявляется в поразительном сходстве коллективной психологии» [1, с. 27–28]. Автор отмечал, что многое в его рассуждениях может показаться неоправданным и мечтательным, но в одном он был уверен: объединение России и Британии в Первой мировой войне «чревато последствиями и обетованиями, простирающимися до неведомых далей, скрытых за горизонтом переживаемого времени» [там же, с. 30]. Схожие мысли высказывали в то время и другие мыслители, включая Николая Бердяева.

Имевший успех спектакль «Жёлтая маска» был положен в основу одноимённого британского фильма (1931), но музыка, написанная Дукельским к театральному шоу, в экранизацию не вошла. К моменту создания фильма композитор окончательно переехал в США (1929).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Источник цитаты – вырезка с анонсом лондонской премьеры балета «Зефир и Флора» от специального корреспондента из Монте-Карло (имя автора не указано). Название газеты и дата публикации не установлены. Здесь и далее цитаты из периодики 1920-х годов и их фотоиллюстрации даются по вырезкам, хранящимся в Коллекции Вернона Дюка Библиотеки Конгресса США (Library of Congress. The Vernon Duke Collection. Box 137).

² Источник цитаты – вырезка статьи из альбома Дукельского: Evans E. The Russian Ballet: The current season at the Coliseum and its three new ballets.

³ На сайте Зала славы Дукельский назван ведущим композитором и автором песен Тин-Пэн-Элли, в числе наиболее известных стандартов которого (top hits) – песни

«April in Paris» и «Taking a Chance on Love» [11]. Его имя было включено в список организации в момент её основания в 1970 году. Сам Дукельский, к сожалению, не дождался этого события; он ушёл из жизни в 1969 году.

⁴ Evans E. Satirical Tendencies in Modern Music: The Swing of the Musical Pendulum from Sentiment to Humour. Судя по карандашной пометке, сделанной рукой Дукельского, текст также был опубликован в журнале «Vogue».

⁵ Там же.

⁶ Соответствующие полюса в музыке конца XIX – начала XX века («maximalism» и «cult of the commonplace») Тарускин описал в четвёртом томе своей книги «Оксфордская история западной музыки» [9].

⁷ Evans E. Satirical Tendencies in Modern Music... Указ. соч.

⁸ Фото с официального сайта Национальной галереи Австралии (The National Gallery of Australia). URL: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=72924> (29.07.2020).

⁹ Премьера комедии «Жёлтая маска» состоялась в английском городе Бирмингеме в Королевском театре (The Theatre Royal), но не 14-го, а 15 ноября 1927 года.

¹⁰ Письмо В. А. Дукельского к А. А. Дукельской от 2 ноября 1927 года. Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection. Box 112). Орфография оригинала (помимо старого правописания) сохранена. Название «Yellow Mask» («Жёлтая маска»), а также определения, относящиеся к жанру спектакля, – «thriller» (триллер), «musical comedy» (музыкальная комедия) даны автором по-английски.

¹¹ Рецензия опубликована в журнале «The Tatler». 22 февраля 1928 года (автор не установлен).

¹² Письмо В. А. Дукельского к А. А. Дукельской от 28 апреля 1928 года. Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection. Box 112).

¹³ Место хранения – Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection. Box 131).

¹⁴ Фундамент был заложен постановками в 1926–1927 году пьес по книгам Уоллеса «Неуловимый» («The Ringer»), «Идеальный джентльмен» («A Perfect Gentleman») и «В сетях аферистки» («Double Dan»), и в «последующие шесть лет Уоллес написал более дюжины пьес с разной степенью успеха» [5, p. 11].

¹⁵ Место хранения – Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection). Фото автора статьи.

¹⁶ Farjeon H. «The Yellow Mask» // The Graphic. February 18, 1928.

¹⁷ Источник цитаты – вырезка из англоязычной газеты с заметкой о комедии «Жёлтая маска».

¹⁸ Источник цитат – вырезки из англоязычных газет, сохранившиеся в архиве Дукельского.

¹⁹ Farjeon H. «The Yellow Mask»... Указ. соч.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов В. И. Россия, Англия и Азия // Иванов В. И. Родное и Вселенское: статьи 1914–1916, 1917. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. С. 24–30.
2. Казнина О. А. Русская эмиграция в Англии в первой трети XX века // Русское присутствие в Британии / сост. Н. В. Макарова, О. А. Моргунова (Петрунько); науч. консультант Э. Кросс. М.: Современная экономика и право, 2009. С. 23–36.
3. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. 502 p.
4. Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. Boston: Da Capo Press, 1998. 574 p.
5. Kabatchnik A. Blood on the Stage, 1925–1950: Milestone Plays of Crime, Mystery, and Detection, an Annotated Repertoire. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2010. 849 p.
6. Mullen J. The Show Must Go On! Popular Song in Britain During the First World War. London; New York: Routledge, 2016. 249 p.
7. Mullen J. Victorian Respectability “Anti-Social Behaviour” and the Music Hall // Anti-Social Behaviour in Britain: Victorian and Contemporary Perspectives / Ed. by S. Pickard. London: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 251–262.
8. Shackelton E. An Invigorating New Ballet // The Queen. 1925. Nov. 18, p. 4.
9. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. XX, 858 p.



10. *The Music Profession in Britain, 1780–1920: New Perspectives on Status and Identity* / Ed. by R. Golding. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2018. 230 p.

11. Top Tin Pan Alley composer/songwriter: Vernon Duke // Songwriters Hall of Fame. URL: https://www.songhall.org/profile/Vernon_Duke (11.05.2020).

12. Tunbridge L. *Singing in the Age of Anxiety: Lieder Performances in New York and London between the World Wars*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2018. VII, 238 p.

Об авторе:

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

REFERENCES

1. Ivanov V. I. *Rossiya, Angliya i Aziya* [Russia, England, and Asia]. Ivanov V. I. *Rodnoe i Vselenskoe: stat'i 1914–1916, 1917* [The Native and the Universal: Articles from 1914–1916 and 1917]. Moscow: G. A. Leman i S. I. Sakharov Press, 1918, pp. 24–30.

2. Kaznina O. A. *Russkaya emigratsiya v Anglii v pervoy treti XX veka* [The Russian Emigration in England in the First Third of the 20th Century]. *Russkoe prisutstvie v Britanii* [The Russian Presence in Britain]. Comp. by N. V. Makarova, O. A. Morgunova (Petrun'ko); Scholarly advisor J. Kross. Moscow: Sovremennaya ekonomika i pravo, 2009, pp. 23–36.

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

4. Garafola L. *Diaghilev's Ballets Russes*. Boston: Da Capo Press, 1998. 574 p.

5. Kabatchnik A. *Blood on the Stage, 1925–1950: Milestone Plays of Crime, Mystery, and Detection, an Annotated Repertoire*. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2010. 849 p.

6. Mullen J. *The Show Must Go On! Popular Song in Britain During the First World War*. London; New York: Routledge, 2016. 249 p.

7. Mullen J. *Victorian Respectability «Anti-Social Behaviour» and the Music Hall. Anti-Social Behaviour in Britain: Victorian and Contemporary Perspectives*. Ed. by S. Pickard. London: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 251–262.

8. Shackelton E. An Invigorating New Ballet. *The Queen*. 1925. No. 18, p. 4.

9. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. XX, 858 p.

10. *The Music Profession in Britain, 1780–1920: New Perspectives on Status and Identity*. Ed. by R. Golding. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2018. 230 p.

11. Top Tin Pan Alley composer/songwriter: Vernon Duke. *Songwriters Hall of Fame*. URL: https://www.songhall.org/profile/Vernon_Duke (11.05.2020).

12. Tunbridge L. *Singing in the Age of Anxiety: Lieder Performances in New York and London between the World Wars*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2018. VII, 238 p.

About the author:

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

Е. В. КИСЕЕВА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков*

На рубеже XX–XXI веков оперный театр переживает череду брожений и перемен, которые связаны с введением в оперный жанр новых тем, сюжетов и новых закономерностей в построении оперного либретто, со становлением специфических драматургических принципов, стилевыми открытиями. В статье акцентируется внимание на проблеме изменений, произошедших в оперном жанре под влиянием новых медиа и искусства перформанса. Автор подробно останавливается на освещении вопроса о том, какие изменения происходят внутри оперного жанра под влиянием медиа, и чего хотят добиться композиторы и режиссёры, применяя экранные изображения в оперных постановках. В качестве материала исследования автор избирает оперные сочинения, в которых новации связаны с характерным для перформанса расшатыванием границ между искусством и действительностью, с отказом от закономерностей драмы, с усилением роли зрителя в процессе конструирования концепции постановки. В статье рассмотрены оперы Луи Андриссена, Стивена Райха, Филипа Гласса с позиций воплощения в них новых драматургических закономерностей. В результате аналитических наблюдений автор приходит к выводу о том, что события, внедряющиеся в драматургию оперного действия посредством экранных изображений, выполняют смыслообразующие функции, связанные с созданием эффекта суггестии, эффекта очуждения.

Ключевые слова: современная опера, новые медиа, экранные видеоизображения, перформанс.

Для цитирования / For citation: Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».



ELENA V. KISEYEVA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru

Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of the Genre's Renewal at the Turn of the 20th and 21st Centuries

At the turn of the 20th and the 21st centuries opera theater went through a set of succession of fermentation, which is connected with the inclusion into the opera genre of new themes, subjects and new regularities in the construction of opera librettos, with the formation of specific dramaturgical principles and stylistic discoveries. The article accentuates attention towards the issue of the changes which have occurred in the genre of opera under the influence of new media and performances. The author dwells in great detail on illuminating the question of what changes have occurred within the opera genre under the influence of the media, and what do composers and theater producers wish to achieve by bringing in screen depictions in opera production. For her research material the author has chosen operatic compositions in which innovations are connected with an erosion of the boundaries between art and reality, with a rejection of the regular laws of drama, with the strengthening of the role of the audience during the process of constructing the production's conception. The article examines operas by Louis Andriessen, Steve Reich and Philip Glass from the positions of manifestation in them of new dramaturgical regularities. As a result of analytical observations the author arrives at the conclusion that the events instilling into the dramaturgy of the opera action by means of screen images carry out meaning-generating functions connected with the creation of the effect of suggestion and estrangement.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 20-012-00366 A supported by the RFFI "Performative Forms of the Art of Music as a Phenomenon of Modern Culture."

Keywords: contemporary opera, new media, screen video images, performance.

В оперном театре последней четверти XX – начала XXI века произошли значительные перемены, появление которых было обусловлено несколькими причинами. Одна из них связана с влиянием массовой культуры и медиатехнологий, которые определили интерес современных авторов к острым социальным проблемам, событиям, получившим масштабное освещение в СМИ. Другая причина, оказавшая непосредственное воздействие на процесс обновления оперного жанра – внедрение в него художественных концепций музыкального минимализма, что

способствовало появлению новых композиционных закономерностей и принципов структурирования как отдельно взятых музыкальных и поэтических текстов, так и организации художественного целого. Не менее значимое влияние на оперу оказало перформативное движение, затронувшее практически все жанры и виды современного искусства, и способствовавшее становлению в музыкальном театре новой формы представления, пришедшей на смену академическому спектаклю. Внедрение элементов перформанса в оперный жанр было призвано не только размыть границы между

художественным и нехудожественным, но способствовало становлению новых приёмов построения драматургии, а также открытию расширенных возможностей воздействия на зрителя (о возможностях внедрения элементов перформанса в оперный жанр см.: [1; 2]).

В контексте проблемы обновления оперного жанра показателен сам перечень тем, которые избирают композиторы для своих оперных работ. Так, оперы современных авторов не мыслимы без учёта социальных проблем. Наиболее последовательно они воплотились в произведениях Филипа Гласа. В качестве сюжетной основы для своих сочинений композитор неоднократно избирал острые социальные темы из новейшей истории. Например, деятельность Махатмы Ганди (сопротивление против расовой сегрегации), Уолта Диснея (протест против бездушных механизмов киноиндустрии, не обращающей внимания на проблемы человека), вокруг которых вращаются оперные произведения «Сатьяграха», «Идеальный американец», связаны с социальными проблемами Америки 1940–1960-х и 1980–1990-х годов. Волнующая американское общество идея независимости нашла отражение в сочинениях «Гражданская война» и «Аппоматокс». В опере «Водородный музыкальный автомат» композитор поднимает злободневные проблемы антивоенного движения, борьбы против наркотиков. Для творчества современных композиторов оказалась актуальной политическая тематика: события арабо-израильского конфликта нашли отражение в операх Стивена Райха «Пещера» и Джона Адамса «Смерть Клингхоффера», встреча американского лидера Ричарда Никсона и лидера КНР Мао Цзэдуна – в опере Джона Адамса «Никсон в Китае», испытания атомной бомбы – в «Трёх историях» Стивена Райха.

Одной из важных особенностей современной оперы является обращение к некоторым закономерностям перформативного искусства, что проявляется в отказе композиторов от доминирования поэтического текста в построении смысла сочинения и создании смысловой неопределённости, а также в стремлении иммерсивно воздействовать на зрителя, погрузить его в ткань произведения, помочь пережить на собственном опыте сценические события и организовать условия для конструирования смысла.

Ярким примером сочинения, где экранные изображения выполняют функцию создания смысловых разрывов, является опера «Письма к Вермееру» Луи Андриссена. Композитор работал над ним совместно с легендарным кинорежиссёром Питером Гринуэем. В «Письмах» авторы отобразили мир голландского художника – Яна Вермеера сквозь призму его личной переписки с женой Катариной, её матерью Марией и моделью Саскией. Героини оперы – респондентки художника являются одновременно персонажами его картин, которые оживают на сцене и, вместе с фрагментами исторической хроники и документальных описаний жизненных событий, помогают создать свободные ассоциации. Композиция произведения состоит из статичных сцен, не связанных единой логикой развития. В них благодаря киноряду, развивающемуся параллельно со сценическими событиями, создаётся эффект двоемирия, что мешает зрителю выстраивать целостную сюжетную линию из разрозненных, вырванных из жизни героев событий, но позволяет погрузиться в мир мастера. Кроме того, эффект смысловой размытости и множественности создаётся благодаря автономному развитию музыкального, поэтического и визуального рядов.



Для создания смысловых разрывов важен и приём параллельного повествования, который оригинально применён авторами во втором действии оперы. Здесь внешне идиллической сцене написания женских писем о повседневной домашней жизни «соответствует» тревожное, напряжённое музыкальное и визуальное решение. События на сцене отображают гармоничный внутренний мир дома художника. В то время, как действия, разворачивающиеся на экране и буквально вторгающиеся в быт, погружают в историческую хронику 1672 года – года бедствий в голландской истории, известного военным поражением страны, гражданскими беспорядками, затоплением земель, необходимым для предотвращения продвижения французских войск. Всё это произойдёт в будущем, но в настоящий момент героини предчувствуют драматические коллизии внешнего мира.

Иная функция экранных изображений – суггестивная – представлена в совместной работе Стивена Райха и видеохудожницы Берилл Корот «Три истории». Опера посвящена событиям новейшей истории, разделённым десятилетиями, и на первый взгляд не имеющим связи друг с другом, но с точки зрения авторов, наглядно демонстрирующим последствия негативного влияния технологий на человека – это крушение немецкого дирижабля «Гинденбург» (1937), испытание атомной бомбы на аттоле Бикини (1946), клонирование Долли (1996) (подробнее о замысле оперы, а также о специфике преломления в ней черт перформанса см.: [3]). В сочинении благодаря введению экранных изображений расширяются границы между искусством и действительностью. В оперу включены документальные отрывки из видеинтервью реальных людей, имеющих непосредственное отношение к осмыслению

роли новых технологий и их влияния на жизнь человека.

Авторы вовлекают зрителей в своеобразную игру. Последние, не имея чёткого представления о смысле (ведь ранее в опере он передавался с помощью последовательно развивающегося сюжета), оказываются дезориентированными и должны самостоятельно решать, как преодолеть это кризисное состояние.

С помощью сопоставления фактов из реальной действительности, а также благодаря репетитивным приёмам в музыкальном и вербальном текстах сочинения, усиливающих суггестивное воздействие, С. Райх подталкивает зрителей к идее по-новому взглянуть на уже знакомые исторические факты, самостоятельно провести параллели между разрозненными историческими ситуациями. Соединений этих событий в рамках одного произведения, приёмы, направленные на погружение зрителя во внутренний мир сочинения, позволяют последнему прочувствовать в рамках своего эстетического опыта губительное воздействие технологий.

Суггестивный эффект в опере создаётся благодаря гипнотическому ритмизованному впечатыванию и многократному повторению отдельных фраз текста на экране. Так называемая «печатная музыка» («Typing music» – термин С. Райха) притягивает внимание и оказывает психологическое воздействие. Например, в основе первой сцены первого акта лежит текст газетного заголовка: «Гинденбург горит после крушения на Лейкхерсте, 21 человек погиб, 12 пропали без вести, 64 спаслись» [5]. Параллельно в нижней части кадра бегущая строка фиксирует официальную хронику: «Гинденбург взорвался! Немецкий посол в США д-р Ханс Лютер сказал, что катастрофа не должна вызвать потерю доверия

к дирижаблям, что скорее всего, это произошло не по технической причине» [там же]. Фраза из интервью официального лица (Х. Лютера) «это произошло не по технической причине» многократно ритмизованно повторяется на фоне документального видеокрушения дирижабля. Приём рассчитан на создание эффекта внушения. Но внушается версия, не вызывающая доверия. Огласку получила как раз противоположная версия – дирижабль потерпел крушение из-за утечки водорода. То есть, из-за навязчивого внушения возникает обратная реакция – недоверие к произносимому слову.

Особый интерес представляет функция экранного изображения, связанная с созданием эффекта очуждения между звучащим голосом и телом исполнителя. Ярким образцом такого подхода к оперному жанру является «Красавица и чудовище» – опера, созданная Филипом Глассом на основе одноимённого художественного фильма Жана Кокто. Здесь интересен авторский подход к созданию целого. В процессе работы над произведением все оригинальные звуки из фильма были удалены, включая музыку, изначально написанную Жоржем Ориком. Далее видеоизображение было синхронизировано с новым звуковым рядом. Однако, в качестве источника звука в произведении выступили реальные исполнители – вокалисты и музыканты из ансамбля Ф. Гласса, которые располагались на сцене и буквально «озвучивали» видео.

При восприятии «Красавицы и чудовища» первоначально возникает впечатление, что автор «переозвучил» старый фильм. Ведь ко времени написания оперы композитор имел серьёзный опыт работы с авторским кинематографом. Однако при более пристальном рассмотрении оказывается, что процедура соединения звука и изображения далека от

традиционного метода озвучивания киноленты.

При анализе особенности взаимодействия визуального и аудиального ряда мы не обнаружим ничего общего с традицией экранизации оперы, где за основу течения времени берётся, прежде всего, звукозапись сочинения, и под звучащую основу снимается видеоряд с преодолением всех возможных трудностей синхронизации. Ф. Гласс поступил наоборот, – взял за основу течения времени готовый видеоряд, и уже после этого принялся решать задачу подстановки звукового плана. На первый взгляд, результат работы совмещения изображения и звука может выглядеть одинаково – в обоих случаях результатом окажется озвученное изображение. Но если перед автором стоит задача снять видеоряд на уже существующую оперу, то акцент в восприятии, несомненно, получит смещение в сторону изображения. Однако композитор хотел сохранить и самодостаточность сценического действия при его соединении с видеоизображением, и принадлежность созданного произведения к миру оперы, о чём неоднократно говорил в своих интервью [4].

При создании произведения перед Ф. Глассом стояла более сложная задача, нежели озвучивание фильма – пропеть диалоги, которые изначально в видеоизображении проговаривались. Решение этой задачи он подробно описывает: «Я взял фильм и наложил на него временной код. Разбил по строчкам и стал подписывать либретто с использованием слов из фильма. Я рассчитывал каждое слово и помещал его математически в партитуру. По окончании мы с Майклом Рисманом сделали запись. Однако при совмещении звукозаписи с изображением обнаружили неточности. Тогда мы воспользовались компьютером для смещения вокальной дорожки и до-



стигли необходимой нам синхронности в произношении слов и движением губ персонажей на видео. Кроме того, для достижения большей синхронности некоторые музыкальные фрагменты я переписал. Лишь после этого Майкл принялся разучивать материал с певцами, чтобы они смогли спеть это вживую» [4].

В опере «Красавица и чудовище» можно говорить о слабой или свободной степени синхронизации звука и видеоизображения, что определено отнюдь не техническими условиями, а является частью авторской концепции Ф. Гласса. Замысел композитора как раз и заключался в том, чтобы вступить в творческий диалог с историческим артефактом Ж. Кокто. Именно для этого композитор создаёт необычную для музыкального театра ситуацию разделения голоса и тела. Поющие персонажи, транслируемые на экране, не издают звуков в реальности и не являются источником звучания. В свою очередь, вокалисты, исполняющие партии героев на сцене, не являются персонажами фильма.

Синхронизация в опере «Красавица и чудовище» является лишь иллюзией связующего звена. На самом деле она создаёт разрыв и поддерживает дистанцию между видимым и слышимым. Композитор синхронизирует поющие голоса и инструментальную музыку с экранным видеообразом, и тем самым достигает необычного сценического эффекта очуждения. Складывается впечатление, что слышимый звук не принадлежит

воспроизводящему его исполнителю, в результате чего меняется не только восприятие звука, но и понимание функции музыканта-исполнителя в оперном спектакле. Голос вокалиста трактуется автором как вторичный объект, который возможно «перенести» в другое тело.

Таким образом, экранные изображения, выполняя различные функции в драматургии рассмотренных произведений, способствуют формированию в зрительском восприятии свободных ассоциаций, помогающих наталкивать реципиента на собственную расстановку смысловых акцентов. Ведь поэтический текст, ранее становившийся основой для либретто и определявший опорные точки музыкальной драматургии в сочинениях Л. Андриссена, Ф. Гласса, С. Райха, утратил свою доминирующую смыслообразующую функцию. Её выполняют визуальные образы, разрывающие линейное повествование и создающие смысловые разрывы. Кроме того, экранные изображения вносят в оперное действие элементы реальной действительности, содействуют разрушению пресловутой условности художественной реальности и погружают зрителя в специальную, обладающую перцептивными свойствами среду. В результате, содержание опер становится уникальным буквально для каждого зрителя и зависит от его личных ассоциаций, которые вместе с текстом, музыкой и экранным действием позволяют произведениям существовать как целостной форме представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кисеев В. Ю. Перформанс и оперный спектакль: точки соприкосновения // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 118–136.

2. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки / *Music Scholarship*. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.
3. Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видео театра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки / *Music Scholarship*. 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.
4. Interview with Philip Glass by Jonathan Cott, 1995 // Philip Glass, the official web site of Philip Glass. URL: <http://www.glasspages.org/belle.html>. (15.04.2011).
5. Reich S. *Three Tales, Libretto*. URL: https://www.steverreich.com/threetales_lib.html (15.02.2020).

Об авторе:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

REFERENCES

1. Kiseev V. Yu. Performans i opernyy spektakl': tochki soprikosnoveniya [The Art of Performance and Opera Production: Points of Connection]. *Muzykal'nyy teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov* [Musical Theater at the Turn of the 20th and 21st Centuries: The Issue of Modernization of Musical Genres]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory Publishing House, 2019, pp. 118–136.
2. Kiseeva E. V. Nekotorye dramaturgicheskie i kompozitsionnye osobennosti rannikh oper F. Glassa [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.
3. Shornikova A.V. Performativnye cherty dokumental'nogo muzykal'nogo video teatra Stiva Raykh [The Performative Features of Steve Reich's Documentary Musical Video Theater]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.
4. Interview with Philip Glass by Jonathan Cott, 1995. *Philip Glass, the official web site of Philip Glass*. URL: <http://www.glasspages.org/belle.html>. (15.04.2011).
5. Reich S. *Three Tales, Libretto*. URL: https://www.steverreich.com/threetales_lib.html (15.02.2020).

About the author:

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru



BAMBANG SUNARTO

Indonesia Institute of the Art Surakarta, Surakarta, Central Java, Indonesia
ORCID: 0000-0002-1792-1354, bsunarto432@gmail.com

Model and Concept in the Music Paradigm of Creativity

Composers who create music always make use of certain ideas as their main points of reference. In other words, the composer works by creating a certain foundation in his mind. Music is an expression of thoughts contained in the composer's ideas of sound. The composer who thinks about certain topics for his musical composition generally comes up with cognizing certain objects of thought, for example, certain unusual or unique values understood and favored by him, so that he feels the need to express them. The objects of thought targeted by composers are those that suit their personal tastes and interests. Epistemologically the process of creating music departs from verbal discourse and produces musical discourse. The latter occurs in the epistemology of the creation of music in general, and may be perceived in various musical genres, including that of gamelan music. The complexity of the discourse, on which composers' thinking is oriented, is the paradigm of all music composition. This paradigm is comprised of eight important elements, which include two interesting components, namely, the model and concept. This article makes the attempt to comprehend the elements of models and concepts in music composition. Models can be present in an auditive, visual or conceptual form present in the imagination of the composer. Composers consciously choose to present this element in the form of musical works as an empirical and symbolic reality. The concept is an explanation of the models existing in the composer's imagination. The explanation is related to the function and meaning of the model. The two elements of the paradigm are the minimum requirements that must be developed in the mind of the composer before he sets down to compose music.

Keywords: epistemology, composing music, paradigm, model, concept.

For citation / Для цитирования: Sunarto Bambang. Model and Concept in the Music Paradigm of Creativity // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 103–113. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.103-113.

БАМБАНГ САНАРТО

Индонезийский институт искусств Суракарта
г. Суракарта, Центральная Ява, Индонезия
ORCID: 0000-0002-1792-1354, bsunarto432@gmail.com

Модель и концепция творческой музыкальной парадигмы

Композиторы, создающие музыку, всегда ориентируются на определённые мысли. То есть, композитор работает, опираясь на свой интеллект. Музыка – это выражение идей композитора. Мышление композитора обычно ведёт к определённым объектам, например, к уникальным ценностям, которые композиторы настолько понимают и любят, что чувствуют необходимость выразить их. Объекты, на которые нацелены композиторы,

соответствуют их вкусам и интересам. Гносеологически процесс создания музыки отходит от дискурса и порождает музыкальный дискурс. Данный дискурс наблюдается в гносеологии создания музыки в целом, в различных музыкальных жанрах, включая гамелан. Сложность дискурса, выступающего ориентиром мышления композиторов, является парадигмой создания музыки. Восемь основных элементов составляют парадигму. Среди наиболее существенных есть два интересных элемента, а именно, модель и концепция. В этой статье автор пытается разобрать элементы моделей и концепций в создании музыки. Модели могут присутствовать в слуховой, визуальной или концептуальной форме. Композиторы сознательно выбирают представление музыки как эмпирической и символической реальности. Концепция интерпретирует модели, существующие в воображении композитора. Объяснение связано с функцией и значением модели. Два элемента парадигмы – это минимальные требования, необходимые для композитора, прежде чем он начнёт создавать музыку.

Ключевые слова: теория познания, создание музыки, парадигма, модель, концепт.

Introduction

Musical creativity is in need of epistemological research, since up to the present day there has never been any in-depth elaboration on the nature of knowledge, belief, justification, and rationality associated with the process of musical creativity. During this time, the activity of composing music was devoid of adequate explanation in the form of explicit knowledge. Many phenomena of musical composition which are present creatively in the middle of our musical lives. However, they exist not as explicit knowledge but as a manifestation of the composer's implicit cognition present in creating music. Explicit knowledge is rational and objective, and it can provide a theoretical approach, whether problem-solving, or manual [1; 6; 7].

In this, implicit knowledge is the type still embedded in the form of one's experience and contains factors which are not objective, such as personal beliefs, perspectives, and principles [3; 4; 9]. Generally, the person endowed with this knowledge never states it verbally, systematically, rationally, and objectively, so that other people can verify it. Composers can also generate explicit

knowledge in the epistemological field. Unfortunately, this explicit knowledge does not reach the listener, because there is no adequate elaboration and no attention to the epistemological problem of musical creativity.

This phenomenon does not mean to assert that every composer creating music has no epistemological foundation. The accumulation of knowledge is always present underlying the activities of composers in the creation of music. The term for accumulating knowledge in this context is the paradigm of musical creativity [13].

The process of thinking directs the composer's reasoning to achieve the choice of an epistemological orientation. This directedness of thought demonstrates that composers create music with the help of paradigms. The paradigm in the creation of music consists of elements which form a unified paradigm-related concept. The elements forming the paradigm as mentioned above include: (1) values, (2) fundamental beliefs, (3) the desire to produce work of music, (4) the model, (5) concepts, (6) method and procedure, (7) the result of applying values, fundamental beliefs, the desire to compose a musical



work, model and concepts, as well as (8) music composition as a result [14].

In developing his paradigm, the composer must at least develop his thinking in regard to three things, – namely, artistic values, artistic forms, and artistic techniques. Thoughts about artistic values tend to possess philosophical tendencies. Thoughts about artistic forms and artistic techniques tend to be instrumental, acting as working ideas in producing new music. Composers derive those thoughts from experience in various life phenomena. They can acquire thoughts about techniques and artistic forms from their experience of the life of art and various pragmatic artistic theories. They can develop their thoughts about artistic values from life experience in general and in the world of art. This stage of thinking is indispensable, because every composer cannot possibly write music haphazardly, without the presence of influences which stimulate them. There always exists a stimulus which compels the composer to start composing the music, since *ex nihilo nihil fit*, or “that which comes from nothing is nothing” [2; 10].

Composers write music based on their values as the first element of the paradigm of musical creativity. Then they perceive and comprehend the artistic forms and techniques as the basic material needed to develop the second element of their paradigm, namely fundamental belief. The latter is essentially an inner concordance between intellect and emotions that each moment of a musical composition is endowed with certain qualities related to beauty, kindness, and truth without any prior vindication. Intellectual and emotional approval are attitudes regarding ideas that have the potential pragmatic possibility to be developed into musical compositions.

The composer develops the will to create music (the third element) after

understanding and trusting potential values (the first element) and fundamental beliefs (the second element). It is not possible for a composer to develop the will to compose music if previously he did not have any awareness of his values and fundamental beliefs. It is impossible to separate between values and fundamental beliefs from the moment of composing music as an object of creativity that is the focus of the composer’s attention. The moment of composing music contains (1) the “quality” of the composer’s appreciation which feels, wants, and is useful, so that the composer would be interested in working on and has (2) “features” by means of which the composer considers and evaluates objects as a moment of composing music as good, so that it stimulates the composer to express himself through music.

The will to compose music shows the composer’s intention to present the moment of music creation. This moment covers the form of musical qualities as an object of the composer’s creativity. Musicality is the quality of something musical, which can only be captured based on sensitivity, knowledge and virtuosity. Musicality was present as a model before composers started to create music. This model is the fourth paradigm of music creation. The form of the model is the original perspective of musical form or construction in the composer’s imagination that is intended to be worked on and realized into music.

The musical quality present in the model has not yet become a perspective of music with absolute understanding. Only musical forms are perceived in the composer’s imagination. Musical qualities in the model will become a portrait or perspective of music with complete understanding if supported by the concept. The concept is the fifth element of the paradigm. The nature of the concept provides an explanation of the

elements involved in the musicality present in the model.

Music is empirical sound that is arranged with combinations and temporal relationships to produce a unity of musical meaning. Composers in producing musical sounds must operate the methods and procedures (the sixth element) in applying values, fundamental belief, the desire to create a musical composition, model, and concepts while creating music. Without the support of precise methods and procedures composers can never produce music. The application of appropriate methods and procedures (the seventh element) as an effort to apply or manage most of the elements of the paradigm will produce empirical realities of musical works in the form of musical composition (the eight-element of the paradigm) which allows various people to enjoy.

Every element in the paradigm of music composition becomes a requirement for composers in thinking about realizing the music. Composers in their thinking have a systemic reasoning construction, the elements of which are always present with a relative absence [15]. All intellectual requirements for creating music are abstract. Only models can be presented by composers into empirical reality and, hence, into music. Only the fourth element can be presented empirically for the cause. Thus, the element directly related to the eighth element (musical composition) is the model as the fourth element.

The purpose of writing this article is to show that every composer is a developer of the paradigm of music composition. It follows that there is explicit knowledge available developing in the composer's mind when he writes music. Anyone can articulate, organize, access and expound explicit knowledge verbally [11]. This article demonstrates a small part of the

paradigm which has been developed in the minds of composers. The focus of attention is on the elements of the model and concept because this makes it possible for the writer to articulate by giving examples. It falls outside the scope of this article to discuss composers' performance in processing other elements such as values, fundamental beliefs, the desire to compose musical works, the methods, the result of applying values, fundamental beliefs, and the desire to produce models, concepts, and music composition as a result.

Many composers have composed musical works. It means that many phenomena of musical creativity can form the object of this article. However, writing about all phenomena is impossible. For this reason, the authors chose the phenomenon of creativity which is relatively unique, has character and has been the subject of discussion by specialists in contemporary music, namely the work of composer Aloysius Suwardi.

The Concept of Creating Music

The concept referred to here is the formulation of ideas to be manifested into a musical composition. Denotations of the concept include composers' understanding of (1) the immaterial objects of their work on composing music, (2) beliefs that form the basis of creativity, as a result of composers meeting immaterial objects, and (3) models of musical construction patterns meant to be presented as a musical composition. The concept becomes a generative force for the creation of new music. It appears in the middle of the process of thought after the composer produces a musical model that develops in his imagination.

The model, as exemplified in Suwardi's work above, has not produced any music yet. Creative discourse in the form of concepts will provide support for the



model so that the presence of music in the composer's imagination truly exists in reality. The model provides an imaginative reality about the empirical phenomenon of music that is the object of creation, while the concept is an explanation of various empirical elements of the model which the composer will realize into empirical form. In this case, the model imagined in the creation of the *Gamelan Genthana* is *Gamelan Genthana*. Imagination about physical form is not enough to compose music, because there is no formulation of the music form. Therefore, to realize the concept of new music, there must be a formulation and explanation of the elements of music that composers will create in the future.

By using the ensemble of *Gamelan Genthana*, Suwardi applied the concept of making *gêndhing* in the music he composed. The *Gêndhing* is a Javanese gamelan music composition, manifested by the *balungan gêndhing*. Musicians process the *balungan gêndhing* by using three types of instruments, namely, the *balungan*, *elaborated*, and *structural instruments*. The *Balungan gêndhing* is the core of gamelan composition, which Hood called the nucleus of the musical theme or principal melody [5]. The *balungan* is the basic melodic foundation for musical composition, which forms the centre of the musician's attention to express their music. The formation of the *balungan* always rests on grouping the arrangement in a frame of *gatra*, which is the smallest unit of gamelan music composition [16]. Musicians can express their feelings after interpreting the *Balungan*. Without interpretation of *balungan*, music would not exist.

Textures in musical sounds of the *gêndhing* tend to be homophonic. In the *gêndhing*, there is a combination of one chief melody as a result of the presentation of the *balungan* instrument with several other melodies from the sound of the elaboration/

treatment of the instrument. This principal melody is called the *balungan gêndhing*, and another melody is called the *garap* melody. The *garap* melody is the interpretation result of the main melody by the *garap* instrument. This melody has functioned as a decorative sound and supporting accompaniment. As Sumarsam once revealed, the problem of the essence, position and existence of this melody is quite complicated [12].

To realize the concept of the *gêndhing*, Suwardi positioned the *Klonthung* instrument as a *balungan* instrument. The function of the *Klonthung* instrument exclusively reveals the melody of the *balungan*. This role is vital because the melody presented is the essential elements of the *gêndhing*. The instruments of *klonthang*, *klonthong*, and *klinthing* are positioned as the elaborative instruments. These instruments are given the task of developing the melodic ideas which originate from interpretations of the *balungan gêndhing*. The musician playing the *klonthang*, *klonthong*, and *klinthing* instruments creates new melodies similar to the *balungan gêndhing* which exist as ornamental melodies.

There is only one structural instrument in this category, the *gong*. The concept of the *gêndhing* version of Suwardi is different from the traditional *gêndhing*, because generally in traditional *gêndhing*, there are four kinds of structural instruments, namely, the *kêthuk*, *kêmpyang*, *kênong*, *kêmpul*, and the *gong*. Each structural instrument has its duties and functions. In his processing of the *gêndhing* in the *Gamelan Genthana Ensemble* Suwardi eliminates the use of the instruments of *kêthuk*, *kêmpyang*, *kênong* and *kêmpul*. The *gong* is the only structural instrument whose function is to place the greatest stress on each of the heaviest melodies, as well as the sign of rotation or repetition in the *gêndhing* presentation.

The Model of Musical Creativity

The formation of the paradigm of musical creativity stems from the values that are held by composers. From the beginning, values in music have had a united relationship with the moment of musical creativity, and values are present as material objects for musical creativity. Values are manifestations of the “imagined quality” of meaningful, significant, relevant, and attractive objects which the composers like, want, and expect to appear. Composers believe in values such as kindness and compassion. The values appreciated by composers can be instrumental in their potentials. Instrumental values provide the form, principles and rules of music that become a reference or guide for composers in their creation of music. Instrumental values cannot be entirely meaningful, if they do not possess clear and concrete formulas. Therefore, instrumental values contain the formulas of musical forms imaginatively, as if they were concrete.



Fig. 1. One of the genthana for a cow necklace

The form of music at the moment of musical creativity fosters the trust of composers to assess it as an instrumental value. Composers imagine that the moment of musical creativity can produce musical form and construction. Composers can imagine anything they may perceive as a possible musical entity. Some aspects such

as music material, media, instruments or means of sound are various entities that are usable in the creation of music. The form or constructive element of music as a manifestation of musical material, media, instruments, and means is a model or form that develops in the imagination of composers. Basing themselves on instrumental values, composers may imagine anything they wish which inspires the formation of musical construction to provide the material for the creation of music.



Fig. 2. A gong instrument of the genthana *Gamelan Genthana*

In constructing models, composers can imagine the form of instruments, musical sounds, musical phrases, melodic phrases, instrument playing techniques, methods, concepts or whatever, which they can pragmatically translate into music. In the case of Suwardi, before he thought of the form of musical sounds, melodic phrases, and instrument playing techniques, he imagined a certain instrument as the main reference for generating new music. Suwardi has a tendency which has become a habit that when creating new music, he must base it on new instruments which he created first. Such a new instrument for Suwardi will become a vehicle for the music he will compose. Therefore, the initial activity for Suwardi in composing new music is to create new instruments.



Fig. 3. Instruments in the gamelan gentha



Fig. 5. Instruments in the gamelan gentha

While studying the history of gamelan in Surakarta Palace, Suwardi learned that during the reign of Paku Buwono X, in the Palace of Surakarta, there was a unique set of gamelan, called the Gamelan Genthana. The information he acquired was that all instruments have a gentha-like shape on each of the Gamelan Genthana. The gentha is (1) an instrument made of brass metal in the form of a flattened cup, with a bat hanging in the middle of the central shaft in an upside-down cup, (2) a large bell usually mounted on a church tower; (3) the bell is mounted on the cow's neck. The composer imagined that in the Palace of Surakarta there was a set of gamelan in which elements of the instrument consisted of many bells, such as the one mounted on a cow's neck, as shown in (Fig. 1).



Fig. 4. Instruments in the gamelan gentha

The story of the *Gamelan Genthana* for Suwardi as a composer and gamelan instrument maker was always disturbing to his mind. Based on this information, he had the wish to create a new version of the *Gamelan Genthana*. Therefore, at that time he tried to learn to see the original form of this gamelan. Unfortunately, for ordinary people it is not easy to enter the Surakarta Palace. In the end, the composer failed to see the pure form of the *Gamelan Genthana*.

Suwardi was not discouraged from building a new version of the *Gamelan Genthana*. He began to make gamelan instruments based on his understanding of the information he received about them. He understood that the Gamelan Genthana was a set of instruments with the shape of a gentha. Herewith, he was able to make a set of gamelan instruments in which all of them were built in the shapes of gentha, just like the Gamelan Genthana he imagined. Then he endowed the new gamelan instruments he created with the name of *Gamelan Genthana*.



Fig. 6. Klunthung instruments against the background of Javanese gamelan instruments

Suwardi imagined that the *Gamelan Genthana* is a group of instruments all of which possess the form of a gentha cow's necklace. The gamelan conceived by Suwardi had never existed before. It turned out that the form of the instruments of the

Gamelan Genthana were different from the traditional variety of gamelan instruments. Only one of the instruments created in Suwardi's imagination, the gong instrument, was more traditional in its conception, as may be seen in (Fig. 2).



Fig. 7. *Klunthung* and *Klinthing* instruments, each consists of two assemblies

The shape of the *Gamelan Genthana* instruments resembles the Kepel fruit. This fruit is the flora identity of Surakarta, with the Latin name *Stelechocarpus burahol*. This physical semblance of the *Gamelan Genthana* may be perceived as illustrated in (Fig. 3), (Fig. 4), and (Fig. 5).



Fig. 8. The low assembly *Klinthing* instrument

When creating the *Gamelan Genthana* as another version of *Gamelan Genthana*, Suwardi failed to perceive the set of *Gamelan Genthana* directly. Therefore, the composer still believes up to now that the *Gamelan Genthana* instruments are gentha-shaped,

as a bell mounted on a cow's neck. On June 13, 2007, Suwardi performed the *Gamelan Genthana*, presenting a public demonstration of his work, which he intended as another version of *Gamelan Genthana*. All the forms of each instrument in this gamelan resemble the gentha. He constructed at least 5 (five) types of instruments, each of which he gave the name: (1) *klunthung*, (2) *klonthang*, (3) *klonthong*, (4) *klinthing*, (5) *gong*.



Fig. 9. The high assembly *Klinthing* instrument

The *Klunthung* instrument consists of twelve gentha lined up and hung as strings. Each gentha consists of regular tones, following a sequential arrangement, so that it can function as a balungan instrument, similarly to the instruments of the Javanese gamelan. Within the musical system of the Javanese gamelan there are three types of instrumental functions which act as vehicles for expressing the musical composition performed. They are (1) the balungan instruments, (2) the elaborative treatment instruments, and (3) the structural instruments [8].



Fig. 10. *Klonthang* instruments



There is a resonance in each of the genta meant to produce a long, loud humming sound. The resonance settings allow each resonant hole to vibrate the sound of each genta following the desired tone. (Fig. 6) presents a portrait of the *Klunthung* instrument.



Fig. 11. The *Klunthung* instruments

The *Klinthing* instrument is a small assembly of genta. The musicians play it by vibrating, just as the angklung is played. The angklung is a multi-tonal instrument made of bamboo material, which is played by shaking (the sound arises because there is a collision of the bamboo pipe body) so that it produces sound vibrations for each instrument moving and vibrating.



Fig. 12. The *Gong* instruments of *Gamelan Genta*.

Klinthing instruments consist of two types. The way to play one set is by sitting, and the other set – by standing. Each

instrument consists of fourteen pairs, and each of those consists of two genta. In each tube, Suwardi placed the tube wall hiter inside the tube, so that every movement of the tube always produced a tinkling sound. The fourteen pairs of genta are arranged from left to right, from the lowest to the highest notes. The *Klinthing* instrument functions as a melody generator, which is distinctively different from the melodic system in traditional gamelan. The physical appearance of the *Klunthung* and the *Klinthing* instruments is shown in (Fig. 7). The low-assembled *Klinthing* instrument, which is played sitting down is demonstrated in (Fig. 8). The *Klinthing* instrument which plays by standing is shown in (Fig. 9).



Fig. 13. The Ensemble of the *Gamelan Genta*, photographed on rehearsal, June 12, 2007, at the KIT Tropen Theater, Amsterdam

The *Klonthang* instrument is a collection of nine genta, arranged in sequential order, each provided with a pole stick, so that each musician may hit the edges of the genta to produce a loud sound. This arrangement allows the musician to play with two small mallets in a seated position quickly. This instrument can function as a *balungan* (framework) and as one that outlines the *balungan*. Each genta is set in a particular pitch, sorted by settings. The *Klonthang* instrument has a smaller octave scale than the *Klunthung* instrument. The former has no resonance, since, with its position and organological construction it

produces lengthy, loud humming sounds. The *Gamelan Gentha* involves three rafts of *Klonthang* instruments. (Fig. 10) demonstrates the physical form of the *Klonthang* instrument.

Another instrument as part of the *Gamelan Gentha* is the *Klonthong*. This instrument is similar to the *Klonthang* instrument, but with a larger number of *gentha*. The *Klonthang* has only nine *gentha*, while the *Klonthong* instrument has twelve. (Fig. 11) demonstrates the shape of the *Klonthong* instrument.

The *Gong* instrument in the *Gamelan Gentha* is the only structural instrument in the assembly. Its function is to emphasize the concept of musical form and structure. The affirmation can be seen in its placement so that it can be an empirical characteristic of the grouping of shapes and structures of a musical composition. (Fig. 12) is the physical form of the *Gong* instrument in *gamelan gentha*, while (Fig. 13) is a combination of all instruments in the *Gamelan Gentha* ensemble.

Conclusion

Based on the previous description, the writer arrives at the conclusion that epistemologically the process of creating music is endowed with certain principles. They use a certain type of reasoning. Eight elements form the principles of musical creativity, namely, the paradigm of musical creativity, which consists of eight elements.

Models and concepts are two elements of a very significant paradigm, because without them, musical compositions do not exist at all. The elaboration of examples of models and concepts in the previous description shows that this element is very important; therefore, every composer must think of these two elements prior to anything else before creating music. Although the elaboration of the model in this article constitutes an empirical object, basically models are not always empirical. Composers can direct their attention to both empirical and non-empirical objects, for example, theoretical thinking about the technical idea behind the music.

REFERENCES

1. Abu-Taieh E. M. O., El-Sheikh A. A., and Tayeh J. A. *Utilizing Information Technology Systems Across Disciplines: Advancements in the Application of Computer Science: Advancements in the Application of Computer Science*. Hershey, New York: Information Science Reference-IGI Global, 2009. 192 p.
2. Bagus L. *Kamus Filsafat: Dictionary of Philosophy*. Fourth Edition, 1996. First Edition. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2005. 224 p.
3. Bouagina D. J., and Jamil G. L. *Handbook of Research on Tacit Knowledge Management for Organizational Success*. Hershey, PA: IGI Global, 2017. 207 p.
4. Ellis R., Loewen S., Elder C., Erlam R., Philp J., and Reinders H. *Implicit and Explicit Knowledge in Second Language Learning, Testing and Teaching*. Bristol-UK; New York-USA; Ontario-Canada.: Multilingual Matters, 2009. 338 p.
5. Hood M. *The Nuclear Theme as Determinant of Patet in Javanese Music*. Groningen: J. B. Wolters, 1954. 3 p.
6. Kikoski C. K., and Kikoski J. F. *The Inquiring Organization: Tacit Knowledge, Conversation, and Knowledge Creation: Skills for 21st-Century Organizations*. Westport Connecticut US; London UK: Greenwood Publishing Group, 2004. 73 p.

7. Malhotra Y. *Knowledge Management and Virtual Organizations*. Hershey US; London UK: Idea Group Inc. (IGI), 2000. 124 p.
8. Pangrawit M. *Catatan-catatan Karawitan Jawa* [Notes on Javanese Gamelan Music]. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta, 1970, pp. 2–75. (In Indonesian)
9. Peter B. Tacit Knowledge. *Organizational Learning*. Hershey, New York: Idea Group Inc. (IGI), 2008. 4, p. 3.
10. Prus A. Ex nihilo nihil fit: Arguments New and Old for the Principle of Sufficient Reason. *Causation and Explanation*. M. O'Rourke, H. Silverstein, and P. E. H. S. Silverstein, Eds. Boston: MIT Press, 2007, pp. 291–310.
11. Sebastien H., and Ron S. Incubation, Insight, and Creative Problem Solving: A Unified Theory and a Connectionist Model. *Psychology Review*. 2010. Vol. 17, No. 3, pp. 994–1024. DOI: 10.1037/a0019532.
12. Sumarsam P. Inner Melody in Javanese Gamelan in Karawitan Source Reading. *Javanese Gamelan and Vocal Music*. Vol. 1. Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies The University of Michigan, 1984, pp. 9–120.
13. Sunarto B. *Epistemologi Penciptaan Seni Aloysius Suwardi* [Epistemology of Aloysius Suwardi's Artistic Creativity]: Dissertation. University of Gadjah Mada, Yogyakarta, 2010. 567 p. (In Indonesian)
14. Sunarto B. *Epistemologi Penciptaan Seni* [Epistemology of Artistic Creativity]. Yogyakarta: Idea Press Yogyakarta, 2013. 88 p. (In Indonesian)
15. Sunarto B. Dasar Pengetahuan dalam Studi Penciptaan Seni [The Foundation of Knowledge in Artistic Creativity Studies]. *Pisungsong* [Pisungsong]. Surakarta: Penerbit ISI Press, 2019, pp. 28–55. (In Indonesian)
16. Supanggah R. *Gatra, Inti dari Konsep Gendhing Tradisi Jawa* [Gatra, the Core of the Concept of Javanese Traditional Music Composition]. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia, 1998. 6 p. (In Indonesian)

About the author:

Bambang Sunarto, Dr., M.Sn., Associate Professor at the Post-Graduate School, Indonesia Institute of the Art Surakarta (57126, Surakarta, Central Java, Indonesia), **ORCID: 0000-0002-1792-1354**, bsunarto432@gmail.com

Об авторе:

Санарто Бамбанг, доктор наук, магистр наук, доцент отдела аспирантуры, Индонезийский институт искусств Суракарта (57126, г. Суракарта, Центральная Ява, Индонезия), **ORCID: 0000-0002-1792-1354**, bsunarto432@gmail.com



LYUBOV A. KUPETS*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*
ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru

Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style*

Opera criticism in post-Soviet Russia has had an almost 30-year history, which can be divided chronologically into three periods. The first, spanning from the 1990s to the early 2000s, is considered to be the brightest and most remarkable. During that period there emerged simultaneously two types of musical criticism – the narrowly specialized and the universal – which have coexisted together. The latter type, created by Piotr Pospelov and his colleagues and published by new Russian business publishing houses (for example, the newspaper “Kommersant-Daily”), has become prevalent in subsequent periods.

This type of musical newspaper journalism was addressed directly to the new audience of opera fans, the new Russian intellectual elite which can be labelled as the Russian Europeans – in their education, views and interests. A number of features have become normative for the New Russian musical criticism (as Olga Manulkina and Pavel Gershenson call it): a grotesque style, as expressed by shocking headlines, the demythologization of composers and compositions, a widespread use of mass genres, forms and comparisons in music stories, ironic subtext.

The discourse “music and politics” became the leading one in the reception of opera of that time. In reviews of opera productions of the Soviet era (incidentally, not necessarily Soviet in their style or ideology) the main elements of Soviet mass art are often mentioned – like Soviet songs and films, symbols of totalitarian culture – sculpture and ideological materials. Numerous Soviet stylistic features which are still well known and recognizable by readers are exploited in the style and headings. The recent manifestation of the “Soviet” style in opera receptions is atomized and fantastically synthesized with Soviet mass culture and fashion trends in the country – for instance, with the cult of Western cinema and the influence of Russian television programmes.

It was this exact construction (or reconstruction) of “Soviet” stylistic features in the opera criticism of the turn of the century that shaped the musical thinking and ideals of the “Millennials” generation in Russia.

Funding: The reported study has received financial support by the Russian Scholarly Foundation, project number 19-18-00414 (Soviet Today: Forms of Cultural Recycling in Russian Art and the Aesthetics of Everyday Life. 1990–2010s).

Keywords: Opera, New Russian music criticism, Piotr Pospelov, receptions, cultural recycling, Soviet culture.

For citation / Для цитирования: Kupets Lyubov A. Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 114–127. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.114-127.

* Translation by Alexander Popov.



Л. А. КУПЕЦ

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

г. Петрозаводск, Россия

ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru

Оперная критика в России начала XXI века: конструируя «несоветское»**

Оперная критика в постсоветской России имеет почти 30-летнюю историю, которая может быть представлена хронологически тремя периодами. Наиболее ярким и значимым видится первый, охватывающий 1990-е – начало 2000-х годов. На протяжении этого периода одновременно существует два типа музыкальной критики: отраслевая и универсальная. Последняя, созданная П. Поспеловым и его коллегами и представленная в новых российских деловых изданиях (например, в газете «Коммерсантъ-Daily»), становится ведущей в последующее время. Этот тип музыкальной газетной журналистики напрямую ориентирован на новую оперную публику, российскую интеллектуальную элиту – так называемых «русских европейцев», судя по образованию, взглядам, интересам. Для Новой русской музыкальной критики (как её называют О. Манулкина и П. Гершензон) нормативными становятся ряд особенностей: эпатажность стилистики и заголовков, демифологизация композиторских персон и произведений, использование в рассказах о музыке форм и сравнений, связанных с массовыми жанрами, ироничный подтекст.

Дискурс «музыка и политика» стал ведущим в оперных рецепциях этого времени. В рецензиях на постановки произведений советского времени (и не только) часто упоминаются главные элементы советского массового искусства – советские песни и фильмы, символы тоталитарной культуры – скульптура и идеологические материалы. В стилистике и заголовках эксплуатируются многочисленные советизмы, которые хорошо знакомы и узнаваемы читателями. Недавнее «советское» в оперных рецепциях атомизируется, причудливо синтезируется с советской массовой культурой и модными тенденциями в стране – культом западного кинематографа и влиянием российских телепрограмм. Именно такая реконструкция «советского» в оперной критике рубежа веков формировала музыкальное мышление и идеалы поколения миллениалов.

Ключевые слова: опера, Новая русская музыкальная критика, Пётр Поспелов, рецепции, культурный ресайклинг, советская культура.

** Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы).

Opera criticism¹ in post-Soviet Russia has already developed an impressive and intriguing history, in which certain stages, features and patterns may be distinguished. Opera criticism is often considered as a synonym for music criticism due to both the artificiality of the world-oriented genre, which has flexible response to it, and in connection with the specificity of academic music in Russia, where opera houses have always been in the center of cultural policy. Thus, opera criticism is equally interested in the cultural, economic and ideological component.

The periodization of opera criticism was first proposed in 2015 by Olga Manulkina and Pavel Gershenzon, highlighting the years 1993–2003 as the formation period of the style labelled as New Russian Music Criticism (henceforth – NRMC)². One may add that this was the time of print universal editions (“*Kommersant*”, “*Nezavisimaya Gazeta*”, etc.), although along with the aforementioned periodicals, there also existed a number of specialized magazines and newspapers (“*Muzykal'naya akademiya*”, “*Muzykal'naya zhizn*””, “*Muzykal'noe obozrenie*”), in which other models of critical expression were shown.

The 2000s must be called the second period, which sees the beginning of a gradual differentiation of musical journalism (chiefly following the venue of its functioning) begins. With the development of the Internet space, such sites as OperaNew.ru (since 2000), Belcanto.ru (since 2002) and OpenSpace.ru (since 2008) have appeared.

The third period – the 2010s – has become the time of a massive transition of musical criticism into virtual space. The electronic resources of solta.ru (since 2012) and musiccritics.ru, the sites of all magazines and newspapers, opera houses and festivals (for example, Diaghilev’s “*Zvyozdy belykh nochey*” [“The Stars of

the White Nights”]), their groups on social networks – all of these can be considered to express the result of this transition.

The genre and stylistic palette of musical journalism are changing over these decades: from short concise reviews with shocking headlines to extensive interviews and essays with branches of commentaries and “likes” counted. The discourse of modern academic opera and its critics has also appeared during this period. Musical education has developed dynamically (since 2012 there have appeared official bachelor's and master's programs in music criticism and journalism), numerous master-schools and competitions for young music critics have been held (for example, the “*Rezonans*” award since 2014)³.

What does Post-Soviet Music Criticism Begin With?

In Russia, the formation of modern music journalism applies to the early 1990s. This period can be counted as revolutionary, when the main goal was to break the stereotypes of Soviet musical criticism, to interest the wealthy classes of Russian society with classical music in an atmosphere of fierce competition with a predominance of popular culture and an absence of the policy of ideological coercion. At that time, two new ways of developing newspaper-related music journalism were identified. Depending on the place of formation and public orientation, they can be divided into narrowly focused (specialized) and wide-profile (universal). The first appeared in the newspaper “*Muzykal'noe obozrenie*” [Musical Overview] (headed by its chief editor Andrei Ustinov since 1991). The second is predominantly presented by the publications of Peter Pospelov and his colleagues in “*Kommersant-Daily*” made during the years 1993–1997. These “models-directions” were fundamentally different from each other: in terms of goals, audience, genres, style.

For professionals only

The newspaper “*Muzykal'noe obozrenie*” (hereinafter – “MO”) was created in 1989 as a branch one under the patronage of the Composers’ Union of the USSR. Consequently, a massive number of professional academic musicians, from teachers of music schools to artists of philharmonic societies, theaters, orchestras, conductors and professors of conservatories, was conceived as its target audience (both initially and subsequently). As a “supertask” – the goal of consolidating the Russian subculture of professional classical musicians and creating an internal communication system in this area was set. Moreover, at that time period this was the only specialized music newspaper in the country.

The newspaper “MO” can be called a model of musical criticism for professionals, which is evidenced by the six principles that underlie the strategy of this print publishing house.

1. Explicit directedness on information, at the center of which there is basically a fact or the event, the veracity of which is documented and confirmed by a mass of details. For example, reports about the season of the Rostov and Nizhny-Novgorod Conservatories, chamber orchestras or even concert subscriptions of the Grand Hall of the St. Petersburg Philharmonic Society, with the specification of the number of concerts and the cost of each subscription.

2. An interest in expert assessment, which basically expresses the opinions of musical newsmakers (famous people – creators and managers). On the one hand, this tendency increases the credibility of the fact, confirmed by the Individual and the Professional. On the other hand, it creates the necessary freedom within the professional community, providing readers with the right to make their own opinions and conclusions.

Such are the arguments of the famous musicologist Ekaterina Tsareva about the history of music and the 19th century, which she specializes in, her attitudes of historical instruments and the issues of authentic performance as it is developed by the unique enthusiast Alexei Lyubimov.

3. The aspiration for achieving a high level of objectivity in the rubrication and stylistics of presentation of materials. On the first page of the newspaper there is an absence of an “individual” as the main person representing the newspaper edition – the events and issues are considered more important than actual people. Thus, for example, in the summer editions in 2006 on the front page both the quotation of Mstislav Rostropovich (without a photograph) and the “Melodia” logo are of importance: both screensavers are described in detail on the following pages. Another feature is the drift towards a neutral presentation style: the shedding of subjective and expressive vocabulary. This results in a peculiar type of “objective” style. This primarily applies to information materials, including the “CD-Review” application, calendars of festivals and competitions. At the same time, the author’s “personality” is vividly traced in the genre of the interview both in the questions the respondents are asked and, of course, in the answers themselves, which model the oral and highly individual speech of the main protagonists of these articles.

4. The variety of genres used. Among them the prevailing ones are, of course, informational genres, which are consistent with the general concept of “MO”. A significant position is also occupied by analytical strips, which are usually devoted to the largest events: for example, the most detailed coverage of the 12th Tchaikovsky Competition, and even individual articles about the work of the Press Center and analysis of the audience attending the

competition. It is worthwhile mentioning that the artistic and journalistic genres, being in themselves the most advanced in literary processing and original authorial style, as well as most interpretative in their core, are basically absent from the list of publications in this newspaper.

5. The desire to expand the audience is combined with the attention to individual segments. “MO” is the only Moscow-based edition which from almost its very beginning presented itself as a newspaper representing all of Russia. It is a periodical on the pages of which the geography of the entire country and all of regions are clearly visible: from north to south (from Vorkuta to Astrakhan), and from east to west (from Vladivostok to Kaliningrad). The active use of regional news resources throughout the country allowed the newspaper to create a topical panorama of real musical life in the country, and not merely in the “two capitals” and a few other large cities. In fact, each edition presented a musical journey throughout Russia with the representation of each of the regions of the Russian Federation. For example, on one newspaper column it is possible to find out about current events in the opera houses of cities of Perm, Voronezh, Nizhny Novgorod. Moreover, constituent mini-newspapers have regularly appeared within the overall newspaper itself dedicated to a certain region of the country and published together with a it, thereby “MO” functioned as a means of “familiarization” by “elucidating” a particular city or a region.

The process of segmentation of the audience has taken place naturally, based on the musicians’ particular specializations, which is expressed in the newspaper’s headings, such as: “Orchestras”, “The Philharmonic Society”, “Theaters”, “Competitions”, etc. Thereby, in one edition of the newspaper an avid reader was able to compare the conditions, for

example, of the symphony orchestras of different cities and regions of the country for a number of objective indicators: the number of concerts per year, their touring activities, their repertoire list, etc.

6. A clearly defined positioning of this publishing house for professional musicians of various specialties. The idea of consolidation and creation of a unified informational space within the framework of a professional musical community is expressed in the “MO” by means of such signs as:

- the compositional algorithm of each edition, where the rubrics are similar to the keywords, which in themselves are significant for any musician;
- a clear prevalence of the verbal over the visual element (albeit, with a special unique label – a picture or photo on the front cover);
- the selection of topics, which are more likely to be of some interest to the professional subculture of academic musicians rather than being of importance for the public globally. For example, the topics could be the announcements of music competitions and festivals and their results, reviews of published books on the art of music or CDs of classical compositions performed by young (albeit already famous) musicians, relevant problems in the field of higher musical education, or emergency situations in particular organizations⁴.

Entertaining by teaching

Another strategy was chosen by Pospelov and his colleagues (Olga Manulkina, Boris Filanovsky, Mikhail Fichtengolts, Ekaterina Biryukova, Alexei Parin, Gyulara Sadykhzade, etc.) by focusing on a completely different type of reader in their texts, published by “universal” newspapers⁵. As an example, the audience of “Kommersant-Daily”, a socio-political newspaper which has created business journalism in modern

Russia, may be predominantly regarded as a domain for the new intellectual elite: people who can be categorized as the new Russian Europeans – by their education, their views, and their fields of professional interest⁶. These are usually fairly young professionals related to business and economy, focused on Western standards and values; who possess a good knowledge of foreign languages, but are not necessarily professional musicians.

This new “consumer of culture” is the precise concept which the creation of a new model is based on; musical journalism is created within the framework of so-called mass journalism, within which an attempt to combine musical professionalism and important cultural and artistic issues with advertising, modern intellectual and “everyday” slang was made. Such kind of journalism sought to carry out educational tasks among a certain audience using language, that these people understood, inserting academic music into their picture of the world. In this situation, the predominant use of the genre of an extremely brief review, concise in its scale and thought, which is obviously subjective, on the verge of being scandalous. This type of review is characterized by the demythologization of composers and their works, an ironic subtext. It broadly incorporates extra-musical associations, most notably approaching the direction of politics and mass culture, and also makes broad usage of deliberate stylization of low genres (even to the degree of texts about crime)⁷.

Spectacular effects have been produced by shocking headlines of the articles themselves, replicating advertising principles and built on the use of oxymorons, well-known associations, numerous paraphrases and wordplay. As a rule, the main idea or opinion of the author is contained in these headlines, sometimes even a certain slogan that offers

the listener a clear visual plan: how to hear, think and perceive this music. For example⁸:

Klassika v Rossii – eto nemetskoe i sovetskoe [Classics in Russia are German and Soviet] (about Alfred Schnittke),

Bellini, Verdi, Getti, Donitsetti i dalee po alfavitu [Bellini, Verdi, Getty, Donizetti and Further on in Alphabeticall Order],

Iskusstvo za, iskusstvo protiv, iskusstvo dlya [Art in Support of Something, Art Against Something, Art Used for Something] (concerning Mauricio Kagel),

Paul' Khindemit – kompozitor iz dinamita [Paul Hindemith is a Composer made of Dynamite],

Vagner v Mariinskom teatre: rubikon pereyden [Wagner at the Mariinsky Theater: The Rubicon has been Crossed],

Russkiy Bayreyt i kovrik s lebedyami [The Russian Bayreuth and a Rug with Swans] (about “Sadko” by Nikolai Rimsky-Korsakov),

V Mariinke postavili na Prokof'eva i vyigrali [In Mariinsky theater they Set their Bets on Prokofiev and Won],

Nezabytty neshedevr [An Unforgotten Non-Masterpiece] (about Alexander Mosolov's opera “Geroy” [The Hero]),

Amputirovannyi Verdi [Amputated Verdi] (about a production of Verdi's “Traviata”),

Mussorgsky – Rimsky-Korsakov + Gergiev = ? [about a production of Mussorgsky's “Boris Godunov”],

Tantsy glazastykh kontrabasov [The Dances of Big-Eyed Double-Basses] (about a production of Glinka's “Ruslan and Lyudmila”),

Zhizn' s idiotom polna neozhidannostey [Life Alongside the Idiot is full of Unexpectancies] (about a production of Schnittke's opera),

Prints rassmeyalsya, vy zametili? [The Prince Laughed, did you Notice?] (about a production of Prokofiev's “The Love for Three Oranges”),

Bol'shoy teatr provodit dezinfektsiyu naslediya prezhnego rukovodstva moyushchim sredstvom 1945 god [The Bolshoi Theater Carries Out a Disinfection of the Legacy of the Previous Directory by Means of Detergent from 1945] (about a production of Glinka's "A Life for the Tsar"),

V Mariinke pokazali goluyu zhenshchinu [They Showed a Naked Woman at the Mariinsky Theater] (about a production of R. Strauss "Salome"),

Makbetu dali avtomat [Macbeth was Handed a Gun] (about a production of Verdi's "Macbeth"),

Bol'shoy gesheft [Big Gesheft] (about a production of Tchaikovsky's "Eugene Onegin"),

Chisto angliyskaya opera [A Purely English opera] (about a production of Benjamin Britten's "The Turn of the Screw"),

Seks, narkotiki i kul't lichnosti [Sex, Drugs and the Personality Cult] (about Tchaikovsky's "The Queen of Spades"),

(Ne)narodnaya (ne)muzykal'naya (ne) drama [(Non-)Folk (Non-)Musical (Non-)Drama] (about Mussorgsky "Boris Godunov").

This direction can be considered a kind of Russian transformation of Western musical journalism, continuing the line of the elegant Claude Debussy and the brilliant George Bernard Shaw, who wrote for everyone who bought and read newspapers, regardless of whether or not they had a musical education. This model is better to describe as a universal type of music journalism, where music is tightly sewn into the wide cultural and social landscape of Russia. This position was adhered to by almost all universal periodicals which published texts on classical music (for example, "Vedomosti", "Segodnya", "Izvestia" and "Russkiy telegraf").

Retrospectively, one can conclude that the leading model in Russia of that time was the universal style, or as it was later

called – NRMK, whose creators could be correctly classified as the discursive expert community. It was precisely that community which formed the tastes and opinions of the newspaper readers of the post-Soviet times, both laymen and professional musicians. There is no doubt that in these texts, (already) post-Soviet in their style and outlook, the country's recent past with its extensive Soviet discourse is explicitly or indirectly conceptualized.

Constructing the "Soviet" Element, Albeit, not Exclusively

An important point for pondering on this topic was the first volume of the three-volume edition "New Russian Music Criticism. 1993–2003", which contains published articles about opera during that decade⁹. The index of names [8, pp. 559–575] demonstrates not only a clear attempt to distinguish the period from the Soviet past (which are, in fact, quite close to each other, both in terms of the artistic practice of opera companies and the approaches of the music critics), but also an active construction of the "Soviet" element out of different perspectives and in other historical, cultural and social conditions.

If one should attempt to compile the layout of a frequency dictionary, it becomes obvious that among the "Soviet composers" the undisputed precedence belongs to the "prodigal son of Soviet music" Sergei Prokofiev (42 references), followed by the country's undisputed coryphaeus Dmitri Shostakovich (34). The third place (by a wide margin) is reserved to the "first Soviet avant-gardist" Alfred Schnittke (11), followed by the "academician of the turn of the 19th and 20th centuries" Alexander Glazunov, who did not write a single opera (10). Further on, previously incomparable figures are mentioned on an equal footing – Leningrad-based composer, chiefly of choral music,

settings of poetry of the Russian Silver Age Yuri Falik, the second representative of the Russian post-war avant-garde Edison Denisov and the permanent chairman of the Soviet Composers' Union Tikhon Khrennikov (5); the “Father” of Soviet musicology Boris Asafiev (3); the intellectual and philosophical Sofia Gubaidulina, the patriarch of the Leningrad/St. Petersburg school Sergei Slonimsky, the undisputed musical leader of all times (especially the Soviet period) Ludwig van Beethoven (2) and various composers of the Soviet era with a wide variety of biographical and artistic trajectories – Boris Tishchenko, Rodion Shchedrin, Ivan Dzerzhinsky, Alexander Davidenko, Alexander Mosolov, Dmitri Kabalevsky, Georgy Sviridov (1). Attention is also drawn to the emphasis of the two most important figures of the Russian-born artists who developed their art from outside of Russia – composer Igor Stravinsky (32 references) and ballet producer Sergei Diaghilev (11), who would easily get into the top 5 of this virtual dictionary in terms of the frequency of references in critical texts. Moreover, Stravinsky would compete with Shostakovich, and Diaghilev – with Glazunov. The general sequence of the “magnificent five” of the 20th century Russian/Soviet artists would appear as follows: Prokofiev, Shostakovich, Stravinsky, Diaghilev and Glazunov respectively. In other words, in this choice and hierarchy of names, the outlines of cultural recycling can already be recognized. In its turn, the process of cultural recycling is characterized by the advent of reappreciation the era of the Russian Silver Age, when the Soviet past is getting gradually replaced by the Russian present.

The multiple names of famous contemporary political figures in Russia and other countries include such well-known names as Mikhail Gorbachev, Boris Yeltsin, Gennady Zyuganov, Vladimir Zhirinovskiy,

Mikhail Kasyanov, Saddam Hussein, Fidel Castro, Hillary Clinton, George Bush and Wjciech Jaruzelski (1 mention each) can be called a sign of times. The “top ranking” of politicians in this picture of the world are the following: Joseph Stalin (9), Vladimir Putin (6), Vladimir Lenin, Leonid Brezhnev, Mikhail Shvydkoi and Anatoly Sobchak (2 references each).

At the same time, the interest in post-Soviet musical criticism is by no means directed at “Soviet composers”. Among the undisputed leaders are: Verdi (70), Rimsky-Korsakov (62), Wagner (58), Tchaikovsky (56), Mozart (54) and Mussorgsky (44). Of considerable interest are Glinka (26) и Puccini (21), while much less attention is bestowed upon Borodin (17), Richard Strauss (13) and Donizetti (11). Further on along the decreasing side are: Vladimir Kobekin (10), Leonid Desyatnikov (9), Alexander Dargomyzhsky and Anton Rubinstein (8), Jacques Offenbach (7); Johann Strauss, Alexander Serov, Bizet, Messiaen, Monteverdi (6); Gluck, Debussy, Massenet, Salieri and Eduard Napravnik (5); Rossini, Michael Nyman and Poulenc (4); Mahler, Meyerbeer, Ravel, Alexander Zemlinsky and Alexander Tchaikovsky (3); Schumann, Szymanowski, Cimarosa, Cilea, Hindemith, Scriabin, Gounod, Moniuszko, Cui, Kalman and Gershwin (2); Handel, Clara Schumann, Schubert, Leos Janáček, Evstigney Fomin, Yuri Falik, Scarlatti, Purcell, Anatoly Lyadov, Mascagni, Lulli, Křenek, John Cage, Steve Reich, Ottorino Respighi, Manuel de Falla, Piazzolla, Anton Webern, Carl Maria von Weber, Alexander Knaifel, Alexander Mosolov, Jacopo Peri and Rodion Shchedrin (1).

The discourse of “music and politics” can be considered as being central in the opera criticism of that time. It is also expressed in the index of compositions, where alongside the operas of the Soviet era with strong

ideological content – Prokofiev (“Betrothal in a Monastery”, “Semyon Kotko”), Shostakovich (“The Gamblers”, “The Nose”, “Lady Macbeth of the Mtsensk District”, “Katerina Ismailova”), Ivan Dzerzhinsky (“Quiet Flows the Don”/“Tikhiy Don”), Vano Muradeli (“The Great Friendship”), – a number of other compositions, written in other genres, but closely related to the history of the Soviet country, are mentioned: the ballets “Spartacus” by Aram Khachaturian and “The Fountain of Bakhchisarai” by Boris Asafyev, Shostakovich’s Symphony No. 4, Symphony No. 7 (“Leningrad”), “Rayok” (Little Paradise), operetta “Moscow, Cheryomushki”, ballet “The Limpid Stream” (a.k.a.), “The Bright Stream”, Sonata No. 2 for piano in B minor and Sonata for Viola and Piano.

Despite the fact that these journalistic texts about opera pertain to a purely academic genre, the key markers of Soviet musical mass culture can also be found there, for example: Soviet songs by Tikhon Khrennikov, Isaak Dunaevsky, Matvey Blanter, the Pokrass brothers (“*Vzveytes' kostrami, sinie nochī*” [Soar Up with Bonfires, Blue Nights], “*Proshchal'naya komsomol'skaya*” [Farewell Komsomol Song], “*Idi, lyubimyy*” [Come, Beloved], “*Marsh entuziastov*” [March of the Enthusiasts], “*Chto tak serdtse rastrevozheno*” [Why is the Heart Alarmed], “*Katyusha*”, “*Serditse*” [Heart]) and films of the Soviet era from the 1930s, 1940s, 1960s and even as late as the second half of the 1980s: Eisenstein’s “Ivan the Terrible” with music by Prokofiev, “Musical History” and “Anton Ivanovich is Angry” by Alexander Ivanovsky, with music by Kabalevsky, “Stalker” and “Andrei Rublev” by Arseny Tarkovsky with music of Eduard Artemyev and Vyacheslav Ovchinnikov, “Nine Days of One Year” by Mikhail Romm with music by Ter-Tevosyan, “*Seryozny yunoshā*” [The

Serious Young Man] by Abraam Room with music by Gavriil Popov, “The Great Citizen” by Friedrich Ermler with music by Shostakovich, and “Kin-dza-za” by Georgy Daneli with music by Giya Kancheli. There is frequent mention of the cult Soviet cartoon – “The Bremen Town Musicians” with music by Gennady Gladkov.

The perspective of politics in the interpretation of music is demonstrated by the introduced symbols of totalitarian culture: newspaper articles with titles, such as “*Baletnaya fal'sh*” [Ballet Falsehood] and “*Sumbur vmesto muzyki*” [Muddle Instead of Music: On the Opera Lady Macbeth of the Mtsensk District], “History of the Communist Party of the Soviet Union (Bolsheviks): Short Course”, and “The Sculptural Group ‘The Worker and the Kolkhoz Woman.’” Many headlines of reviews abound with “Sovietisms”¹⁰, which are not in the least limited to discussion of compositions of the Soviet period. For example:

Vashi shest' sotok [Your Six Acres]¹¹ (about a production of Rimsky-Korsakov’s “The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya”),

Pesnya o rodine [Song of the Motherland]¹² (about a production of Prokofiev’s “Betrothal in a Monastery”),

Nash otvet Arnonkuru [Our answer to Arnoncur]¹³ (about a production of Monteverdi “L'incoronazione di Poppea”),

Borodataya opera dlya borodatogo turista [A Barbigerous Opera for a Bearded Tourist]¹⁴ (about a production of Mussorgsky’s “Boris Godunov”),

Nadezhno, vygodno, udobno [Reliable, Profitable, Convenient]¹⁵ (about a production of Puccini’s “Tosca”),

Porka Shostakovichem [A Flogging by Shostakovich]¹⁶ (about a production of Shostakovich “Lady Macbeth of the Mtsensk District”),

Patriotizm bez agressii [Patriotism

without Aggression]¹⁷ (about a production of Prokofiev's "War and Peace"),

Valeriy Gergiev ne zhdal milostey u prirody [Valery Gergiev did not Expect Favors from Nature]¹⁸ (about a production of Mussorgsky's "Boris Godunov"),

V svoikh derzaniyakh vsegda my pravy [In our Endeavors we are Always Right]¹⁹ (about a production of Mussorgsky's "Boris Godunov"),

Novyy «Kitez» i genplan Gergieva [The new "Kitez" and the Gergiev's General Plan]²⁰ (about a production of Rimsky-Korsakov's "The Legend of the Invisible City of Kitez and the Maiden Fevroniya")..

It can be argued that in the classical music of the late 20th and early 21st centuries the recent "Soviet" elements are becoming diffused, connecting actively and bizarrely with Soviet mass culture and with various trends in the culture of post-Soviet Russia. In addition to politicization, opera criticism hears and interprets works, after itself being strongly influenced by cinema and television programs.

The list of mentioned films is impressive, and the authors are the luminaries of the Western (American, British, Italian and Danish) film industry, both the elite and the mass variety. This filmography includes movies created in different genres from the 1930s to the 2000s: two cult cinema epics – "Star Wars" by George Lucas (original trilogy 1977–1983, space opera, 7 "Oscars") and "The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring" by Peter Jackson (2001, composer Howard Shore, 4 "Oscars"); "The Blue Angel" by Josef von Sternberg (1930, music by Friedrich Hollander, with Marlene Dietrich) and "The Death of Pompeii" by Cooper and Shodsak (1935, by the authors of "King Kong"); "Cleopatra" by Mankevich (1963, peplum, 4 "Oscars", music by Alex North) and "Apocalypse Today" by Coppola (1979, about the Vietnam War); "The Tutsi"

by Pollack (1982, 1 "Oscar" Prize), "Ginger and Fred" (1986) and "And the Ship Sails On" (1983) by Fellini; "The Last Temptation of Christ" by Scorsese (1988) and "The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover" by Greenaway (1989, music by Michael Nyman), "Breaking the Waves" by von Trier (1996, 1 "Oscar", direction "Dogma 95"), "Saving the Private Ryan" by Spielberg (1999, who received 5 "Oscars", about the events of the Second World War) and the television movie "The Great Gatsby" Markowitz (2000, music by Carl Davis).

The introduction of products and modern Russian mass culture becomes natural for reviews: from the songs "*Esaul*" [Yesaul] by Oleg Gazmanov, the romance "*Poruchik Golitsyn*" [Lieutenant Golitsyn], "*Institutka*" by Maria Vega to "*Po doroge v Gollivud*" [On the Way to Hollywood] (Valeriy Leont'ev's show), "*sNezhnoe show*" [Gentle Snow Show] (a play by Vyacheslav Polunin), "*Starye pesni o glavnom*" [Old songs about Most Crucial Things] (a television project by Leonid Parfenov and Konstantin Ernst), the ice show "*Holiday on Ice*". In this context, mentioning Rice's and Webber's rock opera "Jesus Christ Superstar" seems almost academic.

A lot of attention in opera reviews is given to literary and epistolary texts. Usually music critics always analyze the original literary source of the composition or the epistolary legacy associated with a particular composer: Mozart's letters, "The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman" or Prokofiev's autobiography. However, there are also other artifacts of art which freely appear in the texts in accordance with the associative design of the authors: the essay "*Eros Moskvy*" [The Eros of Moscow] and the novel "*Goluboe Salo*" [The Blue Lard] by Vladimir Sorokin, "*Pegiy pes, begushchiy kraem morya*" [The Piebald Dog, Running Over the Sea] by Chingiz

Aitmatov, the painting “The Apotheosis of War” by Vassily Vereshchagin, the play “*Vzróslyaya dóch' molodógo chelovéka*” [The Grown-up Daughter of a Young Man] by Anatoly Vasiliev (with jazz music by Glenn Miller, Duke Ellington and others).

The adjective delineating the “Soviet” element itself, its derivatives and paraphrases of the so-called “Sovietism” (words and expressions which appeared and became widespread in the Soviet era) in the titles of reviews are assessed as either something unambiguously negative: for example, Alexei Parin “*Stravinskiy po-sovetski*” [Stravinsky in a Soviet Style]” [8, pp. 23–24], his “*Materye chelovechishchi*” [Inveterate Humans] (“Prince Igor” at the Bolshoi Theater) [8, pp. 32–33], or as a myth that did not actually exist: Olga Manulkina ““*Sovetskaya' opera Prokofeva v Mariinke*” [A “Soviet” Opera by Prokofiev at the Mariinsky Theater] (about “Semyon Kotko”) [8, pp. 276–278], where the quotation marks explicitly state that this is an opera created, as it may seem, as part of the socialist realism canon and presented in 1940 for the Stalin Prize, but in reality was not Soviet at all, and therefore did not receive the prize – that’s exactly what is argued by the reviewer.

It is exactly at this time when the canon of the names and interpretations of the “Soviet” elements in classical music began to form from the perspective of the post-Soviet views of Russian music critics. There are two sustainable ones among them:

1. Neither Prokofiev, nor Shostakovich are Soviet composers. Thus, their operas (and all compositions) written in the USSR are not Soviet. Moreover, as a possible and naturally predicted conclusion from the reader: the phenomenon of “Soviet opera” for the public at the beginning of the 21st century simply does not exist.

2. Under the notion “Soviet” one can imply either an exclusively mythological

interpretation of any opera composition and its author (not only from the Soviet era) made to comply the Soviet ideology or opera performances of the Soviet era, accepted by theaters without explicit directorial alterations.

The ambiguity of the interpretation of Soviet discourse is evidenced by the fact that, along with the introduction of compositions of Stravinsky and Prokofiev's operas written outside of Russia into the post-Soviet musical and theater practice, the largest number of reviews are devoted to the popular canon of opera hits from Russia and from other countries which had developed in the Soviet era into a so-called “Soviet Golden Opera Fund”: Modest Mussorgsky (“Boris Godunov”, “Khovanshchina”), Mikhail Glinka (“A Life for the Tsar”/“Ivan Susanin”, “Ruslan and Lyudmila”), Alexander Borodin (“Prince Igor”), Piotr Tchaikovsky (“The Queen of Spades”, “Eugene Onegin”), Nikolai Rimsky-Korsakov (“The Snow Maiden”, “Sadko”), and Georges Bizet (“Carmen”), Giuseppe Verdi (“Aida”, “Rigoletto”, “La Traviata”), Giacomo Puccini (“La Bohème”, “Madama Butterfly”), Johann Strauss (“Die Fledermaus”). Thus, a large pool of “Soviet” opera hits still remains within the framework of already non-Soviet theatrical practices and views.

Yet, undoubtedly, the idol of these years was Richard Wagner, through whose compositions the NMRC (whether voluntarily or not) heard, saw and understood all other compositions. This choice clearly pointed to the Art Nouveau era in Russia with its Wagner cult in all forms of art. The increase in importance of Rimsky-Korsakov with his “Tale of the Invisible City of Kitezh” and “Kashchey Bessmertny,” which was read through the prism of Russian Wagnerism, also becomes quite understandable. From this perspective,



Russian opera criticism of the turn of the 21st century is heard as a rhyme of a century ago, when “*Russkaya muzykal'naya gazeta*” by Nikolai Findeisen dynamically created a musical picture of the Silver Age world.

A century later, fundamental changes in opera criticism are becoming visible: for modern criticism the main characters in the opera are not the solo singers, but the conductors (primarily Valeriy Gergiev, then Evgeny Kolobov). In turn, the true masters of the thoughts of musical critics are the directors – Yuri Alexandrov, Dmitri Bertman, Boris Pokrovsky, Alexander Titel with their individual vision of opera compositions.

As a result of such a reorientation – opera gradually transforms (from the musical and theatrical genre) to a visual representation, sometimes with elements of entertainment show, actively exploiting symbols of the Soviet past, transforming and mixing them, for its own purposes.

Musical (opera) criticism, like a mirror, reflects these changes on the Russian opera stage, voluntarily or involuntarily inserting “Sovietisms” in their texts. This way the process of recycling the “Soviet” element in cultural practices of the millennium and the construction of the (non) Soviet past in the present begins ²¹.

NOTES

¹ Here and further in the article the words “criticism”, “journalism” and “documentary” will be used as synonyms. Although attempts to distinguish these concepts are made, at the moment there is no stable unified opinion on this issue.

² About the self-identification of the NRMC [1].

³ This article is based on a presentation made at the International Conference in Moscow in 2019 and the theses published here [11].

⁴ For more information about this direction, see [4, pp. 233–246].

⁵ About the style of Piotr Pospelov of the 1990s, see [5].

⁶ About the influence of the changed era on the NRMC and its new reader, see [2].

⁷ The new type of musical television journalism in Russia was characterized by similar trends [3].

⁸ Hereinafter, the names of articles collected on the website “*Muzykal'naya kritika*” [7], as well as in volume 1 of the review edition, are given [8].

⁹ The assessment of the entire publication is presented in Mikhail Segelman's review [9].

¹⁰ For the definition of Sovietisms, their classification and differentiation, see [6, pp. 6–21].

¹¹ A garden plot, being given freely for citizens of the USSR by the state in late 1960s and early 1970s.

¹² “Broad is my Homeland ...” – a Soviet patriotic song written by the poet Vasily Lebedev-Kumach and composer Isaac Dunaevsky for the film “Circus”, which became extremely popular partly because of the wide usage of the first chords of the song as the call signs for the All-Soviet Radio since 1939.

¹³ “Our answer to Chamberlain” is the slogan that appeared after the publication of a note-response to a note from the British government in the newspaper “Pravda” on March 2, 1927.

¹⁴ The “Bearded Tourist” was a type of Soviet intellectual freethinker who made up the typical audience of the Grushinsky Festival – the oldest song festival of popular songs, which has been held since 1968 on the Volga near the city of Kuybyshev (now Samara).

¹⁵ From an advertisement of Soviet savings banks, which appeared around 1947.

¹⁶ Perhaps a reference to a “demonstrative flogging” in the USSR for ideological reasons (for example, about the opera of Vano Muradeli in 1948).

¹⁷ Here the author transforms the concept of patriotism, fundamental to the Soviet identity.

¹⁸ “We cannot wait for mercies from nature, to take them from her is our task”. These words of Ivan Michurin were published in the introduction to the 3rd edition of his works in 1934.

¹⁹ From the “March of the Enthusiasts (text by Anatoly D’Actil, music by Isaak Dunaevsky)”

from the film “The Bright Way” (1940).

²⁰ The general plan was master plan of the city.

²¹ For information on recycling in the 21st century, see, for example [10; 12].

REFERENCES

1. [Abstract]. *Novaya russkaya muzykal'naya kritika*. 1993–2003. V 3 t. T. 1. Opera: sb. st. [New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Volumes. Volume 1. Opera: Collection of Articles]. Author-compiler O. Manulkina, P. Gershenzon. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, p. 4.
2. Desyatnikov L. Apologiya tolstopuzogo nasmeshnika [The Apology of the Pot-Bellied Mocker]. *Novaya russkaya muzykal'naya kritika*. 1993–2003. V 3 t. T. 1. Opera: sb. st. [New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Volumes. Volume 1. Opera: Collection of Articles]. Author-compiler O. Manulkina, P. Gershenzon. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, pp. 7–9.
3. Kupets L. A. Istoriya angliyskoy muzyki dlya postsovestkoy publiki: avtorskaya televersiya A. Vargaftika v nachale XXI veka [History of English Music for the Post-Soviet Public: Television Version of A. Vargaftik at the Beginning of the 21st Century]. *Music Journal of Northern Europe*. 2020. No. 1, pp. 1–10. URL: http://muznord.ru/images/issue/21/21_Kupets.pdf (25.05.2020).
4. Kupets L. A. *Muzykal'naya kartina mira v khudozhestvennom protsesse: issledovatel'skie ocherki* [The Musical World Vision in the Artistic Process. Research Essays]. Petrozavodsk Univ. Press, 2014. 319 p.
5. Manulkina O. Recenziya na kontsert v obshchepoliticheskikh SMI [Review of the Concert in General Political Media]. *Zhurnalistika i muzyka: sb. materialov seminara “Professional'noe osveshchenie muzykal'noy kul'tury v SMI. Teoriya i praktika”* [Journalism and Music: Collected Articles of the Seminar “Professional Coverage of Musical Culture in the Media. Theory and Practice”]. Petrozavodsk: Verso, 2005, pp. 19–24.
6. Mokienko V. M., Nikitina T. G. *Tolkovyy slovar' yazyka Sovdepïi* [Explanatory Dictionary of the Language of Sovdepia]. St. Petersburg: Folio Press. 1998. 704 p.
7. *Muzykal'naya kritika: stat'i ob akademicheskoy muzyke i balete* [Music Criticism: Articles on Academic Music and Ballet]. URL: <http://musiccritics.ru/> (25.05.2020).
8. *Novaya russkaya muzykal'naya kritika*. 1993–2003. V 3 t. T. 1. Opera: sb. st. [New Russian Music Criticism. 1993–2003. In 3 Volumes. Volume 1. Opera: Collection of Articles]. Author-compiler O. Manulkina, P. Gershenzon. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, 575 p.
9. Segelman M. Sbornik statey izbrannykh. *Novaya russkaya muzykal'naya kritika 1993–2003* [Collection of Articles by the Chosen. New Russian Musical Criticism. 1993–2003]. *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 2017. No. 8–9 (415–416). URL: <https://muzobozrenie.ru/sbornik-statej-izbrannykh/> (25.05.2020).
10. Dika V. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Use of Nostalgia*. Cambridge Univ. Press, 2003. 254 p.
11. Kupets L. Opera Criticism in the Early 21st Century: The Russian Version. *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Abstracts Book of the International Academic Conference, November 11–15, 2019. Ed. by I. Susidko, N. Pilipenko; Gnesins’ Russian Academy of Music. Moscow: Gnesins’ Russian Academy of Music, 2019, pp. 94–95. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/tezisy_Opernaya_konferenciya.pdf (25.05.2020).

12. *Recycling Culture(s)*. In S. Martin (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2008. 214 p.

About the author:

Lyubov A. Kupets, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the History of Music Department, Head of the Finno-Ugric Music Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. [Аннотация] // Новая русская музыкальная критика. 1993–2003. В 3 т. Т. 1. Опера: сб. ст. / авт.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон. М., 2015. С. 4.

2. Десятников Л. Апология толстопузого насмешника // Новая русская музыкальная критика. 1993–2003. В 3 т. Т. 1. Опера: сб. ст. / авт.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон. М., 2015. С. 7–9.

3. Купец Л. А. История английской музыки для постсоветской публики: авторская телеверсия А. Варгафтика в начале XXI века // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2020. № 1 (21). С. 1–10. URL: http://muznord.ru/images/issue/21/21_Kupets.pdf (дата обращения: 25.05.2020).

4. Купец Л. А. Музыкальная картина мира в художественном процессе: исследовательские очерки. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 319 с.

5. Манулкина О. Рецензия на концерт в общеполитических СМИ // Журналистика и музыка: сборник материалов семинара «Профессиональное освещение музыкальной культуры в СМИ. Теория и практика». Петрозаводск: Verso, 2005. С. 19–24.

6. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Толковый словарь языка Совдепии. СПб.: Фолио-Пресс, 1998. 704 с.

7. Музыкальная критика: статьи об академической музыке и балете.
URL: <http://musiccritics.ru/> (дата обращения: 25.05.2020).

8. Новая русская музыкальная критика. 1993–2003. В 3 т. Т. 1. Опера: сб. ст. / авт.-сост. О. Манулкина, П. Гершензон. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 575 с.

9. Сегельман М. Сборник статей избранных. Новая русская музыкальная критика 1993–2003 // Музыкальное обозрение. 2017. № 8–9 (415–416).
URL: <https://muzobozrenie.ru/sbornik-statej-izbrannyh/> (дата обращения: 25.05.2020).

10. Dika V. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Use of Nostalgie*. Cambridge Univ. Press, 2003. 254 p.

11. Kupets L. *Opera Criticism in the Early 21st Century: The Russian Version* // *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Abstracts Book of the International Academic Conference, November 11–15, 2019* / Ed. by I. Susidko, N. Pilipenko; Gnesins' Russian Academy of Music. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2019, pp. 94–95. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/tezisy_Opernaya_konferenciya.pdf (25.05.2020).

12. *Recycling Culture(s)*. In S. Martin (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2008. 214 p.

Об авторе:

Купец Любовь Абрамовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заведующая кафедрой финно-угорской музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3344-2318**, lkupets@yandex.ru



С. Н. СКОРИНОВ, Я. С. КРЫЖАНОВСКАЯ

Хабаровский государственный институт культуры

г. Хабаровск, Россия

ORCID: 0000-0002-2462-3603, rector@hgiik.ru

ORCID: 0000-0002-8381-5250, krijanowskaia.yana2012@yandex.ru

Вклад Валерия Успенского в становление и развитие хорового искусства на Дальнем Востоке

В настоящей статье кратко представлены страницы биографии одного из первых ректоров Хабаровского государственного института культуры (04.09.1975–21.09.1981), выпускника Ленинградской государственной консерватории имени Николая А. Римского-Корсакова (ныне – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова») Валерия Всеволодовича Успенского, ставшего основателем кафедры хорового дирижирования института. На базе изучения архивных документов показан его вклад в становление и развитие хорового искусства на Дальнем Востоке.

Ключевые слова: Хабаровский государственный институт культуры, хоровое искусство, народное художественное творчество, музыкальное образование, кафедра хорового дирижирования.

Для цитирования / For citation: Скорин С. Н., Крыжановская Я. С. Вклад Валерия Успенского в становление и развитие хорового искусства на Дальнем Востоке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 128–143.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.128-143.

SERGEI N. SKORINOV, YANA ST. KRYZHANOVSKAYA

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia

ORCID: 0000-0002-2462-3603, rector@hgiik.ru

ORCID: 0000-0002-8381-5250, krijanowskaia.yana2012@yandex.ru

Valery Uspensky's Contribution to the Formation and Development of the Art of Choral Music in the Russian Far East

The present article provides a concise presentation of the biography of one of the first rectors of the Khabarovsk State Institute of Culture (September 4, 1975 – September 21, 1981), graduate of the Leningrad State Nikolai A. Rimsky-Korsakov Conservatory (presently – the Federal State Budget Higher Educational Institution “The St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory”) Valery V. Uspensky, who became the founder of the Choral Conducting Department within the Institute. His contribution to the formation and development of the art of choral music in the Russian Far East is demonstrated by research of archival documents.

Keywords: Khabarovsk State Institute of Culture, art of choral music, art of folk music, musical education, Choral Conducting Department.

Предметом исследования настоящей статьи стала роль личности руководителя и педагога Валерия Всеволодовича Успенского в становлении и развитии хорового искусства на Дальнем Востоке. Поводом её написания послужил отмечавшийся в 2018 году 50-летний юбилей Хабаровского государственного института культуры, ставшего за эти годы одним из ведущих дальневосточных вузов и единственным в регионе по подготовке организаторов театрализованных представлений и праздников, специалистов с высшим образованием для библиотек, музеев, домов и дворцов культуры, самодеятельных театральных, музыкальных, вокальных, хореографических коллективов, педагогов музыки для общеобразовательных школ, детских музыкальных школ и школ искусств. За полвека институтом подготовлено свыше 15 тысяч выпускников, успешно работающих не только на территории Дальневосточного федерального округа и других субъектов Российской Федерации, но и за рубежом. Образовавшись как учебное заведение «культпросвета», институт сегодня – это учреждение непрерывного образования, реализующее 91 образовательную программу высшего, среднего профессионального и дополнительного образования.

Решение о создании вуза принято Постановлением Совета Министров СССР № 335 от 15 мая 1968 года. Во исполнение данного решения Министерством культуры РСФСР был издан приказ № 421 от 5 июня 1968 года, согласно которому определялся день образования Хабаровского государственного института культуры – 1 июня 1968 года. Эту дату можно считать официальным Днём рождения института.

Изначально в институте были созданы единый библиотечный и культурно-

просветительный факультет и пять кафедр: кафедра общенаучных дисциплин, культурно-просветительной работы, народных инструментов, хорового дирижирования, режиссуры. Для успешного функционирования института Хабаровский крайисполком передал в его ведение здание нынешнего учебного корпуса № 1, расположенного по улице Краснореченской, дом 112. Практически сразу же в непосредственной близости от института, на улице Кубяка, дом 5-Б, развернулось строительство общежития, которое в конце 1970 года сдали в эксплуатацию. Были приобретены музыкальные инструменты, в том числе 25 пианино, два рояля, два комплекта инструментов для народного оркестра, 15 балалаек, 15 домр, выделен автобус, необходимая мебель, оборудование. Московский и Ленинградский государственные институты культуры (ныне – Федеральные государственные бюджетные образовательные учреждения высшего образования «Московский государственный институт культуры» и «Санкт-Петербургский государственный институт культуры») предоставили из своих библиотечных фондов учебную литературу, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (ныне – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Восточно-Сибирский государственный институт культуры») оказал методическую и организационную помощь в проведении приёмных экзаменов и других учебных и методических мероприятий, направив в Хабаровск наиболее опытных педагогов и работников. Для приглашения из российских центральных вузов преподавателей Хабаровский крайисполком предоставил в 1968 году 15 квартир, а в последующие три – четыре года – по 15 квартир дополнительно [2, с. 31].

1 сентября 1968 года институт был укомплектован профессорско-преподавательским персоналом в составе 34 штатных преподавателей и 13 преподавателей-совместителей. Учебный процесс начался 7 октября 1968 года¹. За парты сели 200 первокурсников очной формы обучения, в том числе 110 студентов по специальности «библиотекведение и библиография» (специализациям: «массовые и научные библиотеки» – 80, «детские и школьные библиотеки» – 30 человек), 90 студентов по специальности «культурно-просветительная работа» (специализации: дирижёрско-хоровая – 30, дирижёрско-оркестровая – 30, режиссёрская – 30 человек), а также 120 студентов заочной формы обучения, в том числе 60 студентов по специальности «библиотекведение и библиография» (специализациям: «массовые и научные библиотеки» – 30, «детские и школьные библиотеки» – 30 человек), 60 студентов по специальности «культурно-просветительная работа» (специализациям: дирижёрско-хоровая – 30, дирижёрско-оркестровая – 30 человек) [2, с. 30].

Первыми ректорами института стали Александр Николаевич Фарафонов (12.06.1968 – 15.01.1973), Вадим Петрович Дёмин (20.01.1973 – 10.07.1975), Валерий Всеволодович Успенский (04.09.1975 – 21.09.1981), заложившие учебно-методическую и материальную базу для деятельности института, создавшие его научно-педагогический и творческий потенциал [6, с. 43–56]². Трудно переоценить роль и значение личности ректора для становления и развития любого отечественного вуза. Ректор в российской вузовской корпорации – не «первый среди равных», а работник, подписывающий трудовой контракт с министерством (по «Закону об образовании», его выбирают в вузе, но из числа канди-

датур, согласованных с вышестоящей организацией) [1, с. 22]. Применительно к истории Хабаровского государственного института культуры время работы первых ректоров с июня 1968 по август 1981 года можно без преувеличения назвать периодом становления этого вуза.

В. В. Успенский как основатель кафедры хорового дирижирования

По общему признанию профессорско-преподавательского состава и выпускников института, особый вклад в становление и развитие музыкального образования, особенно хорового искусства на Дальнем Востоке, внёс В. В. Успенский – выпускник Ленинградского хорового училища имени М. И. Глинки (ныне – Санкт-Петербургское Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Хоровое училище имени М. И. Глинки») 1956 года и Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова 1961 года. Он являлся учеником выдающегося мастера хорового дела, заслуженного деятеля искусств РСФСР, народной артистки РСФСР, первой в СССР женщины – хорового дирижёра Елизаветы Петровны Кудрявцевой [4, с. 167]³. Трудовую деятельность начал с декабря 1960 года главным хормейстером в Бурятском театре оперы и балета в Улан-Удэ, с марта 1963 года – преподавательскую деятельность в должности преподавателя, а с 1968 года старшего преподавателя Ленинградского государственного института культуры имени Н. К. Крупской⁴. До своего отъезда в Хабаровск руководил детским хором Ленинградского радио и телевидения.

В августе 1968 года был направлен Ленинградским государственным институтом культуры имени Н. К. Крупской в только что созданный Хабаровский государственный институт культуры для

оказания научно-методической помощи в организации кафедры хорового дирижирования. Ректоратом института ему было поручено создать кафедру: осуществить подбор преподавателей, подготовку аудиторий к учебным занятиям, организовать учебный процесс, научную и творческую работу преподавателей и студентов⁵.

Первое заседание преподавателей и обучающихся кафедры хорового дирижирования института состоялось 12 сентября 1968 года. С приветственным словом к присутствующим обратился первый ректор А. Н. Фарафонов и декан факультета Иван Филимонович Шабанов. С программным докладом о значении развития на Дальнем Востоке России самодеятельного хорового творчества и задачах кафедры выступил её заведующий В. В. Успенский [4, с. 167].

Благодаря своей высокой профессиональной квалификации, организаторским способностям, коммуникабельности, интеллигентности и тактичности он за короткое время завоевал авторитет среди коллег института, студентов и краевого профессионального сообщества хоровиков. Созданный им академический хор института за два года стал одним из лучших художественных коллективов Хабаровского края. В 1969 году профессиональное сообщество хоровиков края избирает Успенского заместителем, а впоследствии председателем Хорового общества Хабаровского края. В честь 100-летия со дня основания Русского хорового общества его успешная общественная деятельность в качестве председателя краевого хорового общества в 1979 году была отмечена Почётной грамотой Министерства культуры РСФСР и Центрального комитета профсоюза работников культуры (ныне – Российский профсоюз работников культуры). Успен-

ский принял активное участие в создании при хоровом обществе детской городской хоровой студии «Тополёк» (ныне – Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкально-хоровая школа «Тополёк» Хабаровска»), педагогическое и художественное руководство которой он лично осуществлял некоторое время. Был организатором сводного городского хора. С 1975 по 1980 годы являлся художественным руководителем и главным дирижёром Академического хора Хабаровска⁶.

В становлении кафедры хорового дирижирования института по приглашению её заведующего В. В. Успенского приняли активное участие известные дальневосточные композиторы Юрий Яковлевич Владимиров и Борис Дмитриевич Напреев, молодые выпускники Горьковской и Новосибирской государственных консерваторий (ныне – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки» и Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки») Ирина Алексеевна Маркина и Валентина Петровна Козловская, Дальневосточного государственного института искусств, Московского государственного института культуры Герман Анатольевич Шепилов, Сталина Григорьевна Стукова, Любовь Павловна Королёва, Людмила Александровна Сони́на. В последующие два года в их ряды влились выпускники консерваторий, вузов искусств и институтов культуры России Лидия Пантелеевна Гладкая, Лариса Петровна Русанова, Зем-Ен-Хе, Людмила Николаевна

Романова, Галина Сергеевна Васильева, Валерия Алексеевна Капустина, Лариса Павловна Журомская, позже – известные на Дальнем Востоке практики хорового дела Виктор Кузьмич Молодцов, Павел Иванович Вольхин и другие [4, с. 168].

В первые годы становления института возглавляемая им кафедра хорового дирижирования успешно осваивала формы и методы преподавания специальных дисциплин. Преподаватели кафедры активно включились в процесс написания методических разработок и научно-методических докладов. Так, уже в первом полугодии 1969 года В. П. Козловская подготовила научно-методическую работу под названием «Методическая разработка курса сольфеджио для студентов заочного отделения», И. А. Маркина – «Сборник переложений и обработок для самодеятельного хора», Юрий Яковлевич Владимиров – «Авторский сборник хоровых произведений для самодеятельных хоров», Геннадий Васильевич Никоненко и Мелита Феликсовна Шальтис «В помощь изучаемому общий курс фортепиано», В. В. Успенский подготовил и выступил с научно-методическим докладом по теме «Основные способы звуковедения в хоровом исполнении», Г. А. Шепилов – с докладом «Состояние и перспективы развития художественной самодеятельности (на примере Приморского и Хабаровского края)». Преподаватели кафедры Виктор Константинович Галахов и Лариса Семеновна Тарасюк, Геннадий Васильевич Никоненко и Мелита Феликсовна Шальтис организовали и провели сольные концерты. В работе со студентами практиковалось проведение открытых заседаний кафедры с приглашением студентов очной формы обучения для обсуждения итогов учебных семестров. На этих заседаниях анализировались итоги

обучения, выслушивались пожелания студентов по организации учебного процесса. По мнению преподавателей, эта форма учебно-воспитательной работы положительно влияла на освоение студентами учебного материала⁷.

С момента своего образования кафедра хорового дирижирования активно включилась в творческую жизнь не только института, но и края. Под художественным руководством В. В. Успенского студенты хорового отделения приняли участие в подготовке и проведении спектакля-оратории «Письмо в ХХХ век» по поэме Р. Рождественского, в который вошли произведения советских композиторов, революционные и народные песни⁸. В 1969 году кафедра стала организатором студенческого конкурса вокалистов, способствовавшего повышению творческой активности студентов. В начале 1970–1971 учебного года по инициативе В. В. Успенского в составе студенческого научного общества была образована секция хорового дирижирования, оказавшая позитивное влияние на повышение качества подготовки будущих специалистов. В 1972 году преподаватели и студенты кафедры хорового дирижирования активно участвовали в организации и проведении краевого фестиваля народного творчества, посвященного 50-летию образования СССР, а также впервые стали принимать участие в концертах Дальневосточного симфонического оркестра, что свидетельствует об их высокой профессиональной подготовке. В 1973 году концертно-исполнительский опыт с Дальневосточным симфоническим оркестром (ныне – Дальневосточный академический симфонический оркестр) был обобщён в статье В. В. Успенского «Пять концертов с Дальневосточным симфоническим оркестром (Программа: «Эгмонт» Л. ван Бетховена, Увертюра

к опере «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, Увертюра к опере «Князь Игорь» А. П. Бородина, Сюита «Гамлет» Д. Д. Шостаковича и «Весенняя кантата» Г. В. Свиридова. Концерт хора института (совместно с Дальневосточным симфоническим оркестром)»⁹.

Вместе с кафедрой совершенствовалось педагогическое мастерство её основателя. Решением президиума Высшей аттестационной комиссии от 15 сентября 1972 года, протокол № 50 В. В. Успенскому было присвоено учёное звание доцента¹⁰. Усиление теоретической подготовки студентов, разработка вопросов развития хоровой самодеятельности Дальнего Востока на профессиональной основе потребовали изучения научных основ художественного творчества как важнейшего фактора динамики культуры и способа совершенствования социума. Ведущую роль в научном становлении преподавателей кафедры хорового дирижирования сыграла аспирантура Ленинградского государственного института культуры имени Н. К. Крупской (ЛГИК), имеющая богатый опыт подготовки высококвалифицированных педагогических кадров. Успешно закончили данную аспирантуру и защитили кандидатские диссертации преподаватели кафедры Герман Анатольевич Шепилов (1979), Екатерина Ефимовна Витрук (1982), Лариса Петровна Русанова (1984) [4, с. 169; 6, с. 112, 378, 467].

В. В. Успенский как организатор учебно-воспитательной и научной деятельности института

Приказом Министерства культуры РСФСР № 36-ук от 13 февраля 1973 года В. В. Успенский был назначен с 12 февраля 1973 года на должность проректора по учебной и научной работе Хабаровского государственного института куль-

туры. Сменив на этой должности Вадима Петровича Дёмина, ранее назначенного ректором института, В. В. Успенский продолжил его стратегию по совершенствованию учебно-воспитательного процесса в вузе, активизации научной и творческой деятельности преподавателей и студентов, повышению профессиональной квалификации научно-педагогического состава. Он стал инициатором и организатором впервые проведённой в институте с 17 по 22 декабря 1973 года Недели студенческой науки. В 1973 году в институте под его руководством состоялось две научные конференции, в том числе научно-методическая конференция «Индивидуальность студента и искусство педагога», на которой было заслушано и обсуждено 50 докладов и сообщений, с сольными программами выступили 16 преподавателей музыкальных кафедр¹¹.

В 1972–1973 учебном году студенты и преподаватели института приняли активное участие в проведении Всесоюзного и Краевого фестиваля молодёжи и студентов. В феврале 1973 года под руководством В. В. Успенского был создан при Хабаровском краевом комитете ВЛКСМ институтский штаб содействия фестивалю. 75 студентов института участвовали в заключительных мероприятиях Краевого фестиваля молодёжи и студентов, проводимого в Амурске. Студентка хорового отделения института Александра Черкашина стала лауреатом Всесоюзного фестиваля молодёжи и студентов (1973), заняв III место в популярном в то время Всесоюзном телевизионном конкурсе самодеятельных певцов «Молодые голоса», учреждённом Центральным Комитетом ВЛКСМ и Центральным телевидением. За активное участие в фестивальных мероприятиях преподавательский и студенческий коллектив

института был удостоен звания лауреата Всесоюзного фестиваля молодёжи и студентов и награждён ЦК ВЛКСМ дипломом I степени¹².

Новым в организации учебного процесса 1972–1973 учебного года стало внедрение в качестве технических средств обучения демонстрации кинофильмов. По заранее составленному графику преподаватели истории, литературы и психологии впервые организовали просмотры студентами учебных и художественных фильмов («Черновики Пушкина», «Гибель Пушкина», «Ромен Роллан», «Ванда Василевская», «М. Светлов», «В. Иванов», «Аргонавты», «Крылья Джоконды», «Воспоминание о будущем», «Микеланджело», «Язык животных», «Л. Н. Толстой», «Н. В. Гоголь»), имеющих непосредственное отношение к изучаемым дисциплинам¹³.

В 1974 году фирма «Мелодия», являющаяся в то время монополистом в стране по производству грампластинок, выпустила музыкальный сборник «Песни о Дальнем Востоке», в котором была записана рождённая в институте популярная студенческая песня «Зелёные куртки» (композитор – преподаватель института Борис Дмитриевич Напреев, поэт – Валерий Владимирович Шульжик), ставшая гимном бойцов комсомольско-молодёжных отрядов¹⁴.

Роль В. В. Успенского – ректора института в развитии образования в сфере культуры Дальнего Востока

Приказом Министра культуры РСФСР Юрия Серафимовича Мелентьева от 05.09.1975 г. № 228-ук В. В. Успенский с 4 сентября 1975 года был назначен ректором Хабаровского государственного института культуры, сменив на этой должности В. П. Дёмина, ранее переве-

дённого на должность начальника Управления театров Министерства культуры РСФСР¹⁵. Назначение В. В. Успенского ректором института стало признанием его профессиональных, организаторских и административных заслуг. Это решение было одобрительно встречено педагогическим и студенческим коллективом института. В своей практической деятельности он продолжил реализацию ранее избранной стратегии развития института.

Работая ректором, он продолжал заботиться о развитии музыкального образования. В 1975 году на кафедре хорового дирижирования впервые на Дальнем Востоке началась подготовка руководителей самодеятельных народных хоров. Организатором, педагогом и наставником первых студентов по предложению В. В. Успенского стала выпускница Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (ныне – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова») Нина Ивановна Супрун. Впоследствии за служение народному хоровому искусству ей было присвоено почётное звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации». С тех пор более 10 лет кафедра хорового дирижирования осуществляла подготовку специалистов по двум специализациям: руководителей самодеятельных академических и народных хоров. За этот период ряды педагогов специализации народного хора пополнили выпускники Московского и Ленинградского государственных институтов культуры. Возросший уровень учебной, научно-методической и концертно-исполнительской деятельности педагогического коллектива специализации народного хора позволил в 1987 году

открыть в институте кафедру народного хорового искусства [4, с. 169].

По инициативе ректора совершенствуется структура института. 11 марта 1976 года организуется кафедра сценической речи и сценического движения (с 29 апреля 1994 года именуется кафедрой сценической речи), которую возглавил старший преподаватель Владислав Витальевич Янушевич. 7 апреля 1976 года создаётся кафедра режиссуры массовых клубных представлений (ныне – кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников), её заведующим на общественных началах назначается выпускник Ленинградского государственного института культуры имени Н. К. Крупской 1975 года Александр Иванович Березин, ставший основателем данного направления образовательной подготовки на Дальнем Востоке. 1 ноября этого же года образуется кафедра фортепиано, заведующим которой назначается заслуженный деятель искусств РСФСР Юрий Яковлевич Владимиров [2, с. 35].

Важной составной частью творческой работы преподавателей института являлось их участие в исполнительской деятельности, создание музыкальных произведений, постановка спектаклей. Творческо-исполнительская деятельность института в 1976–1980 годах была направлена навстречу 60-летию Великого Октября (1977), 110-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина (1980), 35-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне (1980). В рамках идеологической направленности проводились организованные институтом концерты, клубные массовые театрализованные представления, разрабатывались их сценарии, членами Союза композиторов, заведующими кафедрами Ю. Я. Владимировым, Б. Д. Напреевым создавались

музыкальные произведения (симфонии, оратории и др.). За пять лет В. В. Успенский и преподаватель кафедры хорового дирижирования Борис Константинович Новиков стали авторами более десяти новых песен и музыкальных обработок. В течение 1976–1980 годов под художественным руководством В.В. Успенского проводились постоянные выступления академического хора института с Дальневосточным симфоническим оркестром. Заведующий кафедрой сценической речи, заслуженный артист РСФСР В. В. Янушевич дал более 30 литературных концертов на БАМе, в воинских частях и совхозах края. Старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Алексей Алексеевич Никитин и преподаватель кафедры народных инструментов Сергей Васильевич Журавлёв приняли участие во Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. За пятилетку (1976–1980) преподаватели кафедр хорового дирижирования, теории и истории музыки провели свыше 50 концертов русских народных произведений, скрипичной и фортепианной музыки на заводах, в рабочих общежитиях Хабаровска, институтским оркестром народных инструментов дано более 20 концертов для жителей сёл, пограничников и рабочих предприятий Хабаровского края, преподаватели кафедры хореографии создали три танцевальных ансамбля, принявших активное участие в концертных программах и массовых театрализованных представлениях¹⁶.

В. В. Успенским поддерживается стремление преподавателей института осуществлять художественное руководство творческими самодеятельными коллективами учреждений и предприятий Хабаровска. Так, в течение 1976–1980-х годов значительных творческих успехов добились народный хор завода

«Дальдизель» (художественный руководитель, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Нина Ивановна Супрун), академический хор Хабаровского государственного педагогического института (художественный руководитель, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Екатерина Ефимовна Витрук). Широкой популярностью в крае пользуется в то время любительский коллектив студии пантомимы, из неё в 1993 году был образован муниципальный театр пантомимы «Триада» (ныне – Камерный театр «Триада») Межсоюзного Дворца культуры профсоюзов (ныне – Хабаровский краевой дворец культуры профсоюзов) под художественным руководством выпускника первого выпуска института (1972), старшего преподавателя Вадима Сергеевича Гоголькова¹⁷.

В институте активно развивалась научная деятельность преподавателей. В 1980 году в институте велась работа над двумя докторскими и 13 кандидатскими диссертациями¹⁸. В 1981 году было защищено пять кандидатских диссертаций, в том числе две по музыкальному образованию и изучению музыкальной культуры коренных малочисленных этносов юга Дальнего Востока России: «Импровизация как метод обучения начинающих пианистов» А. А. Никитина, «Музыкальный фольклор малых народностей Дальнего Востока» Натальи Алексеевны Соломоновой. Преподаватели института выступили с 35 докладами, в том числе с тремя докладами на Всесоюзных, 11 – на республиканских, 21 – на краевых и областных научно-теоретических конференциях¹⁹.

В советское время, как, впрочем, и сегодня, эффективность вуза определяется показателем закрепляемости его выпускников в соответствующих профилю об-

разования учреждениях культуры. Так, за период с 1976 по 1980 год в учреждения культуры Дальнего Востока было распределено 1095 выпускников института – молодых специалистов клубной и библиотечной работы, из которых закрепилось по месту распределения 996 человек, или 90,1 %. В указанный период самый большой процент закрепляемости выпускников института был в Якутии (60 из 60 человек, направленных на работу, или 100 %), за ней следовали Сахалинская область (77 из 79 человек, направленных на работу, или 97 %), Магаданская область (75 из 78 человек, направленных на работу, или 96 %), Приморский край (173 из 192 человек, направленных на работу, или 90 %), Камчатская область (61 из 68 человек, направленных на работу, или 89 %), Хабаровский край (475 из 536 человек, направленных на работу, или 88 %), Амурская область (72 из 82 человек, направленных на работу, или 87 %). Необходимо отметить, что к 1980 году увеличилось количество выпускников, направляемых на работу непосредственно в сельские учреждения культуры и библиотеки. Так, в 1979 году было направлено в сельские клубы 47 % выпуска факультета культурно-просветительской работы, а в 1980 году – уже 65 %. В целом, по институту в 1980 году 52 % выпускников было направлено в сельские клубы и библиотеки²⁰.

Исполняя обязанности ректора института, В. В. Успенский вёл большую общественную работу. Являлся депутатом Хабаровского городского совета народных депутатов 15, 16, 17 созывов, членом Индустриального райкома КПСС города Хабаровска, членом коллегии Хабаровского краевого управления культуры, председателем Совета творческой молодёжи при Хабаровском краевом комитете ВЛКСМ, заместителем председателя



Хабаровского отделения общества дружбы «СССР – Япония», возглавлял Хоровое общество Хабаровского края, руководил академическим хором института²¹.

В сентябре 1981 года В. В. Успенский отбыл переводом в Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова в качестве проректора по учебной работе, где вплоть до своей кончины 17 сентября 2019 года продолжал успешную творческую и педагогическую деятельность²².

Кафедра хорового дирижирования института как образовательный, научно-методический и культурно-просветительный центр хорового искусства на Дальнем Востоке

На протяжении своего существования кафедра хорового дирижирования Хабаровского государственного института культуры являлась продолжателем традиций хорового дела, заложенных первым её заведующим В. В. Успенским. Сформулированная в годы становления кафедры триединая задача – обеспечение сферы самодеятельного художественного творчества квалифицированными профессиональными руководителями, научно-методическая разработка проблем хорового дирижирования и активная музыкально-просветительская деятельность – определяла характер деятельности во все периоды её развития. Долгие годы над кафедрой осуществляла наставничество кафедра хорового дирижирования Ленинградского государственного института культуры имени Н. К. Крупской. Для чтения лекционных курсов дирижёрско-хоровых дисциплин в Хабаровск приезжали широко известные хоровые деятели страны, – кандидат искусствоведения, профессор В. П. Ильин и доцент Д. Н. Ардентов. В советское время все преподаватели

кафедры прошли переподготовку на факультете повышения квалификации Ленинградского государственного института культуры [4, с. 169].

По предложению В. В. Успенского в апреле 1974 года кафедру хорового дирижирования возглавила выпускница Дальневосточного педагогического института искусств (ныне – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Дальневосточный государственный институт искусств»), стажёр кафедры хорового дирижирования Ленинградской государственной консерватории Л. П. Русанова. В настоящее время заслуженный работник культуры Российской Федерации, кандидат педагогических наук, профессор, почётный профессор Хабаровского государственного института культуры, автор более 50 научных и учебно-методических работ, проработавшая в институте около 44 лет, находится на заслуженном отдыхе [4, с. 169].

Высокий уровень профессиональной подготовки профессорско-преподавательского состава позволил кафедре первой в институте успешно пройти в 1995 году лицензионную экспертизу и начать подготовку специалистов по специальности «Дирижирование академическим хором». С этого момента впервые в истории института стали реализовываться образовательные программы искусства, осуществляющие подготовку дирижёров профессиональных академических хоров [там же].

В процессе своей деятельности педагогический коллектив выработал оптимальные формы работы, отвечающие специфике дирижёрско-хоровой квалификации. Педагоги кафедры постоянно ищут новые формы и методы обучения. Наряду с дисциплинами, существовавшими со дня образования кафедры,

разрабатывались и вводились в учебный процесс новые специальные курсы, например, «Основы дирижёрской техники», «Современные компьютерные технологии в курсе хоровой аранжировки», «Основы вокальной методики», «Теория и методика детского хорового воспитания» и другие. В работе кафедры всегда учитывалась специфика подготовки дирижёра, работающего в сфере музыкального образования и любительского хорового искусства. Выпускник кафедры воспринимался, прежде всего, как музыкант-просветитель и как музыкант-воспитатель [там же].

Педагогический коллектив кафедры постоянно совершенствует содержание обучения специалистов хорового дела. На кафедре создаются авторские учебные программы, учебно-методические пособия, практикумы, репертуарные сборники. Учебным пособиям «Хоровая литература» и «Хоровая партитура. Анализ и освоение», автором которых являлась Л. П. Русанова, был присвоен гриф Министерства культуры РФ, и они были рекомендованы для использования в учебном процессе вузов культуры и искусства страны. Учебный процесс на кафедре организован с продуманной системой дирижёрско-хоровых практик студентов на учебных хорах, а также любительских детских и взрослых хоровых коллективах города Хабаровска, многие из которых в настоящее время успешно руководят выпускники института, например, художественный руководитель Образцового вокального ансамбля «Улыбка», заведующая вокально-хоровым отделением детской музыкальной школы № 1 Хабаровска, заведующая секцией вокально-хоровых дисциплин городского методического объединения детских школ искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации

Светлана Ивановна Воробьёва, директор Хабаровской детской музыкально-хоровой школы «Тополёк», художественный руководитель детского хора Елена Африкановна Брюзова и другие [4, с. 170].

В своей педагогической деятельности преподаватели кафедры всегда особое внимание уделяли выпускным квалификационным работам студентов. Большая часть их – это серьёзные исследовательские работы, расширяющие арсенал научно-методических материалов междисциплинарного характера и основных вокально-хоровых дисциплин осваиваемой специальности, направления подготовки: например, «Детские музыкально-образовательные учреждения как центр музыкального просвещения жителей села», «Особенности обучения певческим умениям и навыкам детей с нарушением речи», «Развитие креативности учащихся хоровых отделений музыкальных школ (на примере детских музыкальных школ Николаевск-на-Амуре)» и другие. За долгие годы на кафедре сложилась практика передачи студенческих работ, связанных с изучением роли детских музыкальных школ в музыкальном образовании детей, в органы управления культуры муниципальных образований Дальнего Востока [там же].

Следуя традиции основателя кафедры В. В. Успенский, преподаватели активно привлекают студентов к музыкальной и общественной жизни Хабаровска. Цель такого привлечения – понимание необходимости готовить специалистов, решающих важнейшие задачи музыкального просвещения населения Дальнего Востока, пропаганды хоровой музыки зарубежных, отечественных, в том числе и дальневосточных композиторов, возрождения традиций исполнения русской духовной музыки, наконец, задачи нравственного и эстетического воспитания

детей и юношества. С момента образования в практику работы кафедры вошли проведение публичных концертов, в том числе совместные концерты с Дальневосточным симфоническим оркестром, камерным оркестром «Глория» Хабаровской краевой филармонии и другими музыкальными коллективами края.

Предмет гордости кафедры – её выпускники: художественные руководители и солисты любительских и профессиональных хоровых коллективов, работающие по всей России и за рубежом. Большинство выпускников кафедры трудятся руководителями детских хоровых коллективов, занимаются преподавательской работой в средних общеобразовательных школах. Сферой их деятельности становится музыкально-просветительская работа на радио и телевидении. В настоящее время среди выпускников кафедры имеют почётные звания заслуженного артиста Российской Федерации – 2 человека, заслуженного работника культуры Российской Федерации – 31 человек, заслуженных работников народного образования Российской Федерации – 4 человека; защитили кандидатские диссертации и получили учёные степени – 12 человек; работают в качестве преподавателей высших и средних профессиональных учреждений образования – 34 человека. Более 300 выпускников кафедры стали лауреатами и дипломантами международных, всероссийских и региональных конкурсов, фестивалей хоровых коллективов.

В конце 90-х годов XX века кафедра хорового дирижирования института начала осуществлять подготовку иностранных обучающихся на основе межвузовских соглашений. Первым иностранным стажёром кафедры была педагог Института искусств Харбинского государственного университета. Затем появи-

лись стажёры и студенты из Сеульского университета Республики Южная Корея. С 2015 по 2019 учебный год по направлению подготовки «Дирижирование академическим хором» обучалось 5 иностранных студентов из Китайской Народной Республики.

С 1996 года кафедрой проводятся курсы повышения квалификации преподавателей дирижёрско-хоровых дисциплин средних профессиональных образовательных учреждений, учреждений дополнительного образования детей и взрослых. К этой работе привлекаются ведущие преподаватели кафедр хорового дирижирования, теории и истории музыка, педагогики и психологии. В дни празднования 40-летия (2008) и 50-летия (2018) основания института курсы повышения квалификации для преподавателей, выпускников разных годов выпуска и студентов вуза проводил основатель кафедры хорового дирижирования В. В. Успенский.

Таким образом, работая в институте с августа 1968 по сентябрь 1981 года, В. В. Успенский прошёл путь от заведующего кафедрой, проректора по учебной и научной работе до ректора института и являлся основателем не только кафедры, но и института. Достаточно много им сделано для создания существующей до сих пор материально-технической базы института, в том числе и кафедры, формирования педагогического коллектива, в целом, и кафедры, в частности. Кадровым ядром института и кафедры хорового дирижирования стали выпускники консерваторий и институтов искусств, Санкт-Петербургского государственного института культуры, Московского государственного института культуры, а также представители первых и последующих выпусков института, в сердцах которых сохраняется дух романтизма

становления института, искренняя любовь к институту – своему коллективному творению. Большое внимание уделялось им работе по повышению профессионального уровня преподавательского коллектива: десятки преподавателей были направлены для обучения в аспирантуру, на курсы повышения квалификации различных российских вузов, работали над диссертационными исследованиями на соискание учёных степеней докторов и кандидатов наук, развивалось педагогическое наставничество опытных педагогов над молодыми преподавателями, большинство педагогов и студентов были вовлечены в научно-практическую и творческую деятельность посредством их участия в научно-теоретических и научно-методических конференциях, творческих конкурсах и фестивалях.

Создание кафедры хорового дирижирования было важным делом не только её первого заведующего В. В. Успенского, но и общим коллективным деянием последующей заведующей кафедрой, его преемницей Л. П. Русановой, преподавателей и студентов. Каждый на своём месте инициативно, самоотверженно и добросовестно работал ради единой для всех цели: становления нового вуза и новой специальности, связанной с подготовкой специалистов в области хорового искусства для отрасли культуры Дальней России. Стойко переносили возникающие трудности и лишения. Но необустроенность первых лет функционирования института компенсировалась осознанием своей причастности к великому делу – созданию нового, непохожего на другие вузы Дальнего Востока, творческого института и реализации в нём новых творческих образовательных программ. Все ощущали себя первопроходцами. Потому что в этот исторический период всё было впервые: и первые преподава-

тели, и первые студенты, и первые агитбригады, и первые творческие курсовые и дипломные работы, и первые публичные концерты, научные конференции, и первые достижения в художественных конкурсах и фестивалях, и первый выпуск... Так началась летопись Хабаровского государственного института культуры, в том числе и кафедры хорового дирижирования.

С первых дней образования кафедры дирижирования её педагогический коллектив стал активным организатором и участником курсов повышения квалификации работников культуры и образования Дальнего Востока, научно-методическим центром для преподавателей учреждений среднего профессионального образования, музыкальных школ и учреждений дополнительного художественного образования детей и взрослых по профилю образовательной программы. С момента первого выпуска кафедра установила тесную связь с выпускниками, отслеживала их профессиональный рост, оказывала им методическую поддержку, приглашала на научные конференции, конкурсы и фестивали, проводимые институтом, привлекала для работы по профессиональной ориентации студентов и школьников.

На протяжении всей пятидесятилетней истории кафедра хорового дирижирования испытывала поддержку своего основателя – В. В. Успенского. С 1982 года он возглавлял кафедру хорового дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С момента заведования кафедрой и до своей смерти В. В. Успенский являлся художественным руководителем и дирижёром хора студентов консерватории. Под его руководством студенческий хор успешно выступал в лучших концертных залах



Ленинграда – Санкт-Петербурга, гастролировал в Москве, Владимире, Новгороде, Пскове, Саратове, Хабаровске и за рубежом – в Германии, Голландии, Испании, Италии, Латвии, Польше, Финляндии, Франции, Эстонии и других странах. Участвуя в Международном фестивале-конкурсе хоров в Голландии в 1992 году, студенческий хор консерватории стал лауреатом третьей премии и Гран-при за лучшее исполнение обязательного произведения, а в 2000 году был удостоен двух золотых медалей в I Международной хоровой олимпиаде, проводимой в Австрии. С 1985 по 1990-е годы был дирижёром хора Балтийской музыкальной академии. В течение последних лет провёл мастер-классы с хором Таусонского Университета (США), хоровой Капеллой (Башкирия), хором Музыкального колледжа (Новосибирск), объединённым мужским хором «Поющее мужское братство» (Калуга). В последние годы жизни В.В. Успенский не только являлся заведующим кафедрой хорового дирижирования, но и деканом факультета композиции и дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. За свою высокопрофессиональную творческую деятельность профессор В. В. Успенский в 2002 году был удостоен почётных званий «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации», а 2008 году – «Народный артист Российской Федерации». В 2014 году решением Учёного совета, инициированного

ассоциацией выпускников института, ему было присвоено звание «Почётный ректор Хабаровского государственного института культуры».

В литературе неоднократно отмечалось, что сегодня требования к современному специалисту в сфере культуры и искусства обусловлены необходимостью выполнения им целого комплекса моделей поведения как исполнителя, соиздателя, педагога, аналитика-исследователя в рамках своей профессиональной деятельности, что, в свою очередь, требует постоянного совершенствования педагогического процесса [3, с. 138; 5, с. 145].

Анализ современной образовательной, научной, творческой деятельности кафедры хорового дирижирования института наглядно свидетельствует о целенаправленной реализации этих требований, направленных на формирование профессионально-интегрированной личности, а также о её преемственности с деятельностью первого заведующего кафедрой В. В. Успенского и тех, кто вместе с ним стал основателем кафедры. Благодаря в то время сформировавшейся традиции в подготовке педагогических кадров для кафедры, в обучении студентов, привлечении их к научной, творческой и культурно-просветительской деятельности кафедре удалось добиться значительных успехов в подготовке специалистов хорового дела, в становлении и развитии на Дальнем Востоке хорового искусства и профильного образования в сфере культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отчёт об учебно-воспитательной работе института за 1968/69 уч. г. // Государственный архив Хабаровского края (ГАХК). Ф. 782. Оп. 1. Д. 15. Л. 1.

² Личное дело Дёмина Вадима Петровича // Архив Хабаровского государственного института культуры (ХГИК). Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 17, 24; Личное дело Успенского Валерия

Всеволодовича // Там же. Оп. 9. Д. 4. Л. 44, 55; Личное дело Фарафонова Александра Николаевича // Там же. Оп. 4. Д. 1. Л. 1, 9.

³ Личное дело Успенского Валерия Всеволодовича // Там же. Оп. 9. Д. 4. Л. 1, 4.

⁴ Там же. Л. 1–4.

⁵ Там же. Л. 1–4.

⁶ Там же. Л. 2, 21, 28, 29, 49, 52, 57; Отчёт об учебной работе института за 1969/70 уч. г. // ГАХК. Ф. 782. Оп. 1. Д. 45. Л. 37.

⁷ Протоколы заседаний учёного Совета института за 1968–1969 уч. год // ГАХК. Ф. 782. Оп. 1. Д. 3. Л. 85, 86.

⁸ Отчёт об учебной работе института за 1969/70 уч. г. // Там же. Д. 45. Л. 8.

⁹ Протоколы заседания научного совета института за 1972–1973 уч. г. // Там же. Д. 146. Л. 36; Отчёт о научно-исследовательской работе института за 1973 г. // Там же. Д. 242. Л. 5.

¹⁰ Личное дело Успенского Валерия Всеволодовича // Архив ХГИК. Ф. 1. Оп. 9. Д. 4. Л. 33, 35.

¹¹ Отчёт о научно-исследовательской работе института за 1973 г. // ГАХК. Ф. 782. Оп. 1. Д. 242. Л. 11, 12, 14.

¹² Отчёт об учебно-воспитательной работе института за 1972–1973 уч. г. // Там же. Д. 179. Л. 5, 6.

¹³ Там же. Л. 22.

¹⁴ Отчёт о научно-исследовательской работе института за 1971–1975 г. (за пятилетку) // Там же. Д. 361. Л. 7.

¹⁵ Личное дело Дёмина Вадима Петровича // Архив ХГИК. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2. Л. 24; Личное дело Успенского Валерия Всеволодовича // Там же. Оп. 9. Д. 4. Л. 44.

¹⁶ Отчёт о научно-исследовательской работе института за 1976–1980 годы // ГАХК. Ф. 782. Оп. 1. Д. 854. Л. 8, 9.

¹⁷ Там же. Л. 9.

¹⁸ Там же. Л. 11.

¹⁹ Отчёт о научно-исследовательской работе института за 1981 г. // Там же. Д. 940. Л. 2, 3, 15.

²⁰ Акты, справки и др. документы об обследовании деятельности института (1980) // Там же. Д. 785. Л. 1.

²¹ Личное дело Успенского Валерия Всеволодовича // Архив ХГИК. Ф. 1. Оп. 9. Д. 4. Л. 49, 57.

²² Там же. Л. 56.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вахитов Р. Р., Родионова А. Е. Специфика университетского образования в России: концепция «образовательного раздатка» // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 20–28. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.020-028.

2. Нарыжная С. М., Костина О. А. Хроника Хабаровского государственного института искусств и культуры (1968–2008 гг.) // История и культура Приамурья. 2008. № 1 (3). С. 29–40.

3. Первушина О. В., Крючкова Н. В. Контекстный подход в системе музыкального образования в высшей школе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 137–143. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.137-143.

4. Русанова Л. П. Кафедра хорового дирижирования вчера и сегодня // История и культура Приамурья. 2008. № 1 (3). С. 167–171.

5. Серёгин Н. В. Основы мониторинга музыкально-педагогического процесса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 144–148. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.144-148.

6. Хабаровский государственный институт искусств и культуры в событиях и людях (1968–2013): справочник / авт.-сост. О. А. Костина, Е. Г. Позднякова; Министерство культуры РФ, Хабаровский гос. ин-т искусств и культуры. Хабаровск, 2013. 503 с.

Об авторах:

Скорин Сергей Нестерович, ректор, профессор кафедры культурологии и музеологии, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия), **ORCID: 0000-0002-2462-3603**, rector@hgiik.ru

Крыжановская Яна Станиславовна, профессор, заведующая кафедрой культурологии и музеологии, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8381-5250**, krijanowsckaia.yana2012@yandex.ru

REFERENCES

1. Vakhitov R. R., Rodionova A. E. Spetsifika universitetskogo obrazovaniya v Rossii: kontseptsiya «obrazovatel'nogo razdatka» [The Specific Features of University Education in Russia: The Concept of “Educational Distribution”]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 20–28. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.020-028.

2. Naryzhnaya S. M., O. A. Kostina Khronika Khabarovskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv i kul'tury (1968–2008 gg.) [Chronicle of the Khabarovsk State Institute of the Arts and Culture (1968–2008)]. *Istoriya i kul'tura Priamur'ya* [History and Culture of the Amur Region]. 2008. No. 1 (3), pp. 29–40.

3. Pervushina O. V., Kryuchkova N. V. Kontekstny podkhod v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya v vysshey shkole [The Contextual Approach in the System of Musical Education in Institutions of Higher Education]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. № 3, pp. 137–143. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.137-143.

4. Rusanova L. P. Kafedra khorovogo dirizhirovaniya vchera i segodnya [The Department of Choral Conducting Yesterday and Today]. *Istoriya i kul'tura Priamur'ya* [History and Culture of the Amur Region]. 2008. No. 1 (3), pp. 167–171.

5. Seregin N. V. Osnovy monitoringa muzykal'no-pedagogicheskogo protsessa [The Basics of Monitoring the Process of Musical Pedagogy]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 144–148. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.144-148.

6. *Khabarovskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kul'tury v sobytiyakh i lyudyakh (1968–2013): spravochnik* [The Khabarovsk State Institute of Arts and Culture in Events and People (1968–2013): Directory]. Authors and compilers of O.A. Kostina, E. G. Pozdnyakova; Ministry of Culture of the Russian Federation, Khabarovsk State Institute of Arts and Culture. Khabarovsk, 2013. 503 p.

About the authors:

Sergei N. Skorinov, Rector, Professor at the Department of Cultural Studies and Museology, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-2462-3603**, rector@hgiik.ru

Yana St. Kryzhanovskaya, Professor, Head at the Department of Cultural Studies and Museology, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8381-5250**, krijanowsckaia.yana2012@yandex.ru

Е. В. САВЕЛОВА, Н. Ф. СЕМЁНОВА, А. В. ТЮРИН

*Хабаровский государственный институт культуры
г. Хабаровск, Россия*

ORCID: 0000-0002-3913-8520, evgs12@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4040-593X, semenova_nf@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4820-3678, alexey-v-tyurin@mail.ru

Культурологические аспекты профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузах культуры Дальнего Востока России

В статье говорится о процессах, происходящих в современной культуре, образовании, об особой миссии вузов творческой направленности. Отмечается, что культурно-образовательное пространство конкретного региона играет важнейшую роль в приобщении молодого поколения к традициям, духовным смыслам, лучшим образцам художественной и музыкальной культуры. Анализируются проблемы становления дальневосточной музыкально-педагогической школы. Особое внимание уделяется специфике организации учебного процесса подготовки профессиональных педагогов-музыкантов. Авторы статьи разделяют позицию о соединении в этом процессе творческого и социально-просветительского компонентов. Рассматриваются различные варианты формирования креативности студентов через участие в творческих музыкальных мероприятиях города и региона. В становлении профессионального музыкального образования на Дальнем Востоке России немаловажную роль сыграл Хабаровский государственный институт культуры, его педагоги и выпускники, работающие в регионе и оказывающие влияние на развитие культурно-творческой среды. Авторы анализируют опыт работы института по организации образовательного процесса музыкальных направлений подготовки, делают выводы о результативности теоретического, исполнительского и педагогического обучения, прохождения студентами педагогической практики, повышения их активности, освоения профессиональных навыков, развития организаторских способностей. В статье идёт речь об известных педагогах-музыкантах – выпускниках вуза.

Ключевые слова: региональное культурно-образовательное пространство, музыкальная культура, музыкальное образование, педагогическая деятельность, вузы культуры и искусства Дальнего Востока России.

Для цитирования / For citation: Савелова Е. В., Семёнова Н. Ф., Тюрин А. В. Культурологические аспекты профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузах культуры Дальнего Востока России // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 144–156. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.144-156.



**EVGENIYA V. SAVELOVA, NINA PH. SEMENOVA
ALEXEI V. TYURIN**

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia

ORCID: 0000-0002-3913-8520, evgs12@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-4040-593X, semenova_nf@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4820-3678, alexey-v-tyurin@mail.ru

The Culturological Aspects of the Pedagogue Musician's Professional Training in Cultural Higher Educational Institutes of the Russian Far East

The article discusses the processes taking place in contemporary culture and education, about the special mission of artistic higher educational institutions. It is emphasized that the domain of culture and education in any concrete region plays a significant role in enrooting the young generation in the traditions, spiritual meanings and the best specimens of artistic and musical culture. Analysis is provided to the issues of formation of the musical pedagogical school of the Russian Far East. The authors of the article share their position of the unification of the artistic and the social enlightening components in this process. A perspective is provided of various versions of formation of students' creativity through participation in artistic musical events in the city and the region. A considerable role in the formation of professional musical education in the Russian Far East has been played by the Khabarovsk State Institute of Culture, its faculty members and graduates who have worked in the region and have exerted influence on the development of the cultural and artistic environment. The authors provide analysis of the institute's work experience of organizing the educational process of the different directions of the musical training and arrive at conclusions regarding the results of the education in the fields of music theory, performance and pedagogy, instruction of pedagogical practice to the students, the enhancement of their activity, the mastery of the professional skills and the development of their organizational habits. The article describes the activities of famous pedagogues among the musicians who have graduated from this educational institution.

Keywords: regional cultural-educational space, musical culture, musical education, pedagogical activities, higher education institutes of culture and art of the Russian Far East.

Сфера культуры, как в масштабах всей России, так и на региональном уровне, переживает сегодня непростой этап развития: наблюдается кризис механизмов воспроизводства культурных ценностей, меняется отношение к традиции, в сознании людей преобладают потребительские, материальные смыслы и предпочтения, сильное влияние оказывает массовая культура.

В условиях массовизации российского общества классическая модель образования в сфере культуры и искусства подвергается изменениям.

Поэтому в современной российской культурно-образовательной ситуации как никогда остро, на наш взгляд, встаёт проблема воспроизводства и развития культурной миссии вузов творческой направленности, которые сохраняют и

поддерживают отечественную культуру, её художественно-эстетический статус. Для этой категории вузов креативность и творчество – важнейшие факторы профессионального становления специалистов. Вузы искусств и культуры осуществляют подготовку по творческим, творческо-исполнительским специальностям, и образовательная деятельность в них является сферой реализации креативного потенциала личности [11].

В каждом регионе Российской Федерации функционирует культурно-образовательное пространство, своеобразно отражающее особенности и специфику конкретного региона, его традиции, культуру, национальный и конфессиональный состав населения, уровень экономического развития и т. д. Непосредственно к рассмотрению региональной специфики культурно-образовательного пространства (культурной, национальной, географической) обращается весьма узкий круг исследователей (см. об этом: [1; 2; 7; 8]).

Категория «культурно-образовательное пространство» интегрирует понятия «культура» и «образование», которые тесно взаимосвязаны, и выступает объектом анализа в пограничных областях взаимодействия культурологии, социологии, философии, педагогики, в зоне формирования новых областей научного знания о человеке и обществе. Культурно-образовательное пространство исследуется нами как сложно организованная система сосуществования, взаимодействия, взаимообусловленности образования и культуры, способная к самоорганизации и функционированию, благодаря, с одной стороны, упорядоченному устойчивому взаимодействию, а с другой – творческой активности составляющих её социокультурных институтов [7, с. 83–84].

Важнейшую роль в формировании регионального культурно-образовательного пространства играют образовательные учреждения, в том числе вузы и колледжи, выполняющие культурную функцию центров духовного и художественно-эстетического развития на своих территориях. Для вузов культуры и искусств России региональный ракурс их культурно-образовательной и научно-инновационной деятельности был важен всегда, а в настоящее время их полноценное участие в формировании и реализации региональной культурной политики обретает новое звучание и понимание [3; 4; 5; 6; 9; 13]. Люди творческих профессий – музыканты, художники, поэты, писатели, режиссёры, актёры и другие представители творческой интеллигенции, специалисты в сфере культуры и искусства – через свои произведения, творческий опыт, образовательную деятельность приобщают молодое поколение к духовным и мировоззренческим смыслам, к высоким художественно-эстетическим ценностям, к лучшим образцам традиционного и академического искусства.

Цель нашего исследования состоит в выявлении особенностей становления и развития профессионального музыкального образования в культурно-образовательном пространстве Дальнего Востока России.

В соответствии с поставленной целью решаются следующие задачи:

- 1) проанализировать сущностные черты и особенности понятия «культурно-образовательное пространство региона»;
- 2) рассмотреть творческий характер музыкального образования как фактор становления и развития дальневосточной музыкальной культуры;
- 3) проанализировать роль Хабаровского государственного института куль-

туры в подготовке профессиональных кадров музыкантов-педагогов для регионального культурно-образовательного пространства.

Для решения поставленных задачи мы обратились к анализу философской и культурологической литературы по проблематике исследования, а также к архивным документам из фондов Государственного архива Хабаровского края и Архива Хабаровского государственного института культуры, касающимся истории формирования регионального культурно-образовательного пространства и становления дальневосточной музыкально-педагогической школы. Кроме этого, были использованы методы обобщения, систематизации и анализа актуальных данных о современном состоянии образовательной деятельности Хабаровского государственного института культуры в сфере профессионального музыкального искусства Дальневосточного региона.

Исторический опыт позволяет определить систему художественного образования как совокупность образовательных учреждений и реализуемых в них образовательных программ, направленных не только на подготовку профессиональных кадров для отрасли культуры, но и на распространение в обществе знаний о духовном наследии человечества, развитие творческого потенциала и формирование целостной личности, её интеллектуального и эмоционального богатства. Особая роль высшего образования в развитии отрасли – это подготовка по образовательным программам высшего образования специалистов нового типа, способных осуществлять различные виды деятельности: образовательную, художественно-творческую, исследовательскую, научно-методическую, управленческую, экспертно-консульта-

ционную. Неслучайно в «Основах государственной культурной политики» (утв. Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808) отмечены две задачи, связанные с образованием в сфере культуры – развитие государственной системы подготовки творческих кадров с использованием уникальных отечественных традиций и повышение качества подготовки профессиональных кадров для всех видов культурной деятельности¹.

Культурное пространство российского государства можно представить как дихотомию столичной и региональной культуры, где основные центры на протяжении нескольких столетий были представлены Москвой и Санкт-Петербургом, а вся остальная территория именовалась периферией. С этих позиций рассматривается и дальневосточная региональная культура.

Однако социокультурный процесс в современной России не укладывается в жёсткие рамки одновариантной стратегии развития. Особенно это заметно на российском Дальнем Востоке, где влияние «официальной» культуры снижено, а сфера культуры дифференцируется на независимые друг от друга стили, формы и образы жизни.

К настоящему времени дальневосточная музыкально-педагогическая школа, развивающая вокально-инструментальные традиции русского народа в условиях удалённости от исторической Родины, способствует сохранению и преемственности народной культуры, становлению и развитию местных музыкальных традиций, расширяет жанровый спектр дальневосточного культурного пространства [10; 14].

Одной из основных задач, которую выполняют сегодня региональные творческие вузы, является задача подготовки кадров для сферы культуры и искусства.

Для того, чтобы выпускники оставались работать в своём регионе, необходимо учитывать ориентиры развития региональной культурной политики, динамику регионального спроса и предложения на специалистов в сфере культуры и искусства, а также уметь правильно прогнозировать изменения в существующей системе трудоустройства и структуре традиционных работодателей. К сожалению, усиливающаяся стандартизация в области среднего профессионального музыкального образования, бакалавриата, магистратуры, ассистентуры-стажировки высшего музыкального образования приводит к тому, что педагоги теряют интерес к своей профессии, гаснут эмоционально и интеллектуально, не чувствуя поддержки со стороны государства и отрасли.

Сегодня система профессионального музыкального образования призвана не только восполнить существующие потери в музыкально-инструментальном творчестве, но и в значительной степени оптимизировать учебно-воспитательный процесс на исполнительских специализациях. Поэтому подготовка профессиональных педагогов-музыкантов должна быть ориентирована на раскрытие образовательного, научного и творческого потенциала, на сохранение и развитие своего педагогического мастерства. Педагогу-музыканту необходимо не только постоянно работать над собой, повышать свои знания, умения и навыки, но и стараться открывать в себе креативные резервы, динамично их реализовывать, постоянно идти в ногу со временем, воспитывая будущих музыкантов с помощью сочетания традиционных и современных методов и технологий профессионального обучения.

В настоящее время в вузах культуры Дальнего Востока отмечаются суще-

ственные изменения в структуре подготовки профессиональных кадров для Дальневосточного региона. Всё более актуальной становится проблема подготовки будущих специалистов, имеющих высокий профессионально-педагогический статус. Способности к творческой и интеллектуальной деятельности – важные показатели компетентности и профессионализма будущего педагога-музыканта.

В результате проведённого исследования было определено, что организация процесса подготовки профессиональных педагогов-музыкантов для регионального культурно-образовательного пространства требует слаженной работы как на уровне среднего профессионального звена подготовки (музыкальные училища, техникумы, колледжи), так и на уровне учреждений высшего образования (институты, академии, консерватории). Расположенные от Петрозаводска до Владивостока творческие вузы выполняют миссию крупных образовательных, просветительских, творческих и научно-методических центров. Поэтому и проблемы, и перспективы Хабаровского государственного института культуры в развитии культурно-творческой среды региона – общие и с вузами Российской Федерации, и с отраслью культуры и искусства в целом [12].

В Дальневосточном регионе подготовка студентов к профессиональной деятельности соединяет в себе как творческий, так и социально-просветительский характер. За последнее время методы профессионального обучения всё больше привлекают внимание исследователей, педагогов-музыкантов. Необходимость всех видов организаторской, педагогической, художественно-творческой деятельности музыкантов требует всесторонней подготовки, разно-

образных умений и навыков. Наличие коммуникативных способностей, которое необходимо при создании благоприятного для творческой деятельности психологического микроклимата, является успешным залогом работы профессиональных педагогов.

Хабаровский государственный институт культуры вносит свой вклад в решение задачи профессиональной подготовки педагогов-музыкантов на Дальнем Востоке России, в том числе готовит высококвалифицированных специалистов в области оркестрово-инструментальной и вокальной музыкальной культуры, которые успешно реализуют свои творческие замыслы и участвуют в творческо-исполнительской и педагогической профессиональной деятельности в региональном культурно-образовательном пространстве.

Основываясь на лучших традициях музыкальной культуры, институт продолжает осуществлять важнейшую задачу – подготовку профессиональных кадров в сфере музыкально-педагогического мастерства. В институте сложились оптимальные формы и методы работы, отвечающие специфике подготовки профессиональных педагогов-музыкантов. В вузе постоянно рассматриваются вопросы совершенствования учебного процесса, качественной подготовки преподавателей для сферы культуры и искусства. Предусматривается максимальное соответствие образовательных программ личным потребностям студентов. При этом планируется индивидуальный план студента, отвечающий конкретно за последовательность учебных дисциплин и перечень соответствующих компетенций и квалификаций. Музыкальные кафедры обязательно учитывают довузовскую подготовку абитуриентов для исключения дублирования специальных дисциплин.

плин.

Специфика подготовки профессиональных педагогов-музыкантов заключается в трёхаспектном проявлении творческого начала: педагогическое творчество; творчество, связанное с воздействием на личность музыканта посредством искусства; научное творчество, позволяющее анализировать итоги работы, обобщать положительный опыт, стимулировать дальнейшее развитие музыкантов. Учебно-воспитательная, концертно-исполнительская и научно-исследовательская работа на творческой основе является базисом педагогического мастерства педагога-музыканта. Каждый вид деятельности сам по себе ценен, и лишь в триединстве кроется успех настоящего творческого процесса.

В институте также постоянно рассматриваются вопросы вариативного подхода к проблеме профессиональной подготовки в системе высшего образования музыкально-педагогического профиля, учитывающего многообразие как личных профессиональных интересов студентов, так и потребности регионального рынка труда в сфере искусства.

Содержание учебных планов и программ, структура учебных занятий и педагогической практики полностью отвечают современным требованиям и учитывают индивидуальные особенности студентов. Преподаватели чётко представляют все направления своей творческой работы, которые во многом определяют выбор и применение форм и методов подготовки профессиональных педагогов-музыкантов.

Сегодняшний контингент студентов институтов культуры значительно отличается от предыдущего большей социальной подготовкой. Подготовка специалиста становится более ориентированной на личность, на её профес-

сиональные интересы. Выпускник вуза должен быть способен уловить намечающиеся тенденции в сфере музыкального искусства, уметь работать не только в профессиональных коллективах, но и в различных сферах, связанных с музыкой. Учебный процесс в вузах искусств и культуры должен быть рассчитан на высокий профессионализм выпускника, его ускоренную адаптацию к быстро меняющимся условиям. Поэтому музыкальные кафедры особенно уделяют внимание системе практического обучения, включают в учебные программы и планы лекции, разработки, связанные с музыкальной индустрией за последний период.

Учебный процесс при подготовке музыкантов-педагогов сопровождается системой ряда педагогических практик как в Хабаровске, так и во всём Дальневосточном регионе. В практике подготовки профессиональных музыкантов учитывается поэтапность, последовательность привития основных педагогических навыков, начиная от колледжей искусств и культуры, развития и совершенствования таковых в вузах культуры. Опыт работы по организации и руководству производственной и педагогической практикой показывает, что в период её прохождения у студентов повышается активность, глубоко осваиваются профессиональные навыки, развиваются организаторские способности.

Особого внимания требует методическое обеспечение учебного процесса. Консолидация творческих сил сегодня невозможна без публикаций опыта ведущих педагогов-методистов по проблемам искусствоведения, народно-оркестрового исполнительства, хорового и оркестрового дирижирования, вокального и инструментального искусства, по проблемам теории и истории музыки и му-

зыкального образования. Музыкальные кафедры Хабаровского государственного института культуры постоянно совершенствуют содержание обучения специалистов музыкально-педагогических специализаций: создаются авторские рабочие учебные программы, учебные и методические пособия, репертуарные сборники. В Хабаровском крае регулярно выходит научно-практический журнал «Культура и наука Дальнего Востока», выпускаемый под редакцией Министерства культуры Хабаровского края, Хабаровского научного центра Дальневосточного отделения Российской академии наук, Дальневосточной государственной научной библиотеки, где среди прочих освещаются проблемы регионального музыкального искусства.

Преподаватели и студенты музыкальных кафедр института являются постоянными участниками музыкальной и культурной жизни Хабаровска. Хабаровский государственный институт культуры – это одно из немногочисленных учебных заведений на Дальнем Востоке, которое готовит специалистов, решающих важнейшие задачи музыкального просвещения города, пропаганды инструментальной музыки, возрождения традиций исполнения духовной и народно-национальной музыки.

Большим стимулом для подготовки профессиональных музыкантов-педагогов являются городские, региональные, краевые, всероссийские и международные конкурсы. За последние годы число лауреатов пополняется за счёт студентов и выпускников Хабаровского государственного института культуры.

Студенты музыкальных кафедр принимают активное участие в краевых и региональных конкурсах: «Традиции живая нить», «Живая Русь», проходящих в Комсомольске-на-Амуре, Владивосто-



ке, Хабаровске, Южно-Сахалинске, – где становятся лауреатами и дипломантами. Следует отметить основные фестивали и конкурсы, в которых кафедра активно принимает участие: Дальневосточный молодёжный фестиваль народной песни «Живая Русь» (Хабаровск), Краевой фестиваль исполнителей на русских народных инструментах (Хабаровск), Всероссийский фестиваль-конкурс народной песни «Песня – душа моя» (Хабаровск), Дальневосточный фестиваль Всероссийской акции по пропаганде исполнительства на струнных народных инструментах «Балалайка – душа России» (Республика Саха (Якутия), Дальневосточный детско-юношеский фестиваль исполнителей народной песни «Традиции живая нить» (Комсомольск-на-Амуре, Хабаровск), Краевой фестиваль музыки и песни народов, проживающих в Хабаровском крае «Карагод», Всероссийский конкурс народного творчества и национальных культур «Солнцеворот» (Владивосток), Региональный открытый межвузовский вокальный конкурс «Весна поёт» (Хабаровск), Межвузовский конкурс «Студенческая весна» (Хабаровск), Краевой фестиваль-конкурс народной музыки (Хабаровск), Международный конкурс молодых музыкантов-исполнителей (Владивосток), Всероссийский открытый детско-юношеский турнир в области искусств «Искусство. Молодость. Талант» (Владивосток), Межрегиональный фестиваль национальных культур «Лики наследия» (Хабаровск). В более отдалённые города музыкальные кафедры Хабаровского государственного института культуры отправляют на конкурсы и фестивали видеозаписи с участием студентов и преподавателей кафедр. Участвуя и побеждая в международных, российских, региональных, городских мероприятиях и

конкурсах творческой направленности, студенты вуза демонстрируют высокий уровень профессиональной подготовки, эстетической культуры, умение творчески подходить к решению любых задач в своей области.

Значительный потенциал студенты проявляют и на открытых экзаменационных показах, на защитах выпускных квалификационных работ, и при подготовке музыкальных концертов и музыкальных программ для детей и подростков, для воспитанников детских домов. Студенты активно принимают участие в музыкальных мероприятиях, проводимых в школах, лицеях, различных секциях художественного творчества, в музыкальных студиях, где можно получить навыки игры на каком-либо музыкальном инструменте, а также наиболее ярко проявить себя в педагогической деятельности. Профессиональное мастерство и творческий настрой студентов неоднократно отмечались дипломами, грамотами, благодарственными письмами от руководителей организаций и учреждений культуры и искусства города, края и региона. Неслучайно поэтому выпускники института по творческим направлениям подготовки востребованы в регионе, а большинство из них устраиваются на работу по специальности ещё во время учёбы на выпускных курсах.

В Дальневосточном регионе за последние годы происходит тесное сближение любительского и профессионального музыкально-инструментального исполнительства. Так, например, один из крупных фестивалей народной музыки «На Амурских просторах», который проходит ежегодно в Хабаровске, включает в себя многочисленные коллективы всего региона. Это вызывает большой интерес у зрительской аудитории. Особо ценным является тот факт, что наряду с профес-

сиональными коллективами выступают любительские и учебные оркестры, которыми дирижируют и руководят выпускники института.

Продолжается практика организации творческих встреч и мастер-классов с ведущими дирижёрами и педагогами музыкально-инструментального искусства России: дирижёром оркестра народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженным артистом Российской Федерации Борисом Сергеевичем Вороном; дирижёром Дальневосточного государственного института искусств, заслуженным артистом Российской Федерации Сергеем Ивановичем Арбузом; дирижёром оркестра народных инструментов Хабаровской краевой филармонии, лауреатом Международного конкурса Асей Георгиевной Фурта; дирижёром Челябинского государственного института культуры, заслуженным артистом Российской Федерации Владимиром Ивановичем Лавришиным и др.

Гордостью музыкальных кафедр Хабаровского государственного института культуры являются выпускники, которые продолжают свою музыкально-педагогическую деятельность в творческих коллективах города, края, всего Дальневосточного региона. Это педагоги и дирижёры любительских и профессиональных оркестровых и вокальных коллективов, которые работают по всей России и за её пределами. Так, например, в Государственном концертном оркестре Якутии художественным руководителем и главным дирижёром является заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия) Наталья Владимировна Базалева – выпускница Хабаровского государственного института культуры. В настоящее время оркестром руководит заслуженный работ-

ник культуры Республики Саха (Якутия) Юлия Сергеевна Швецова. В сфере народно-оркестрового исполнительства огромным пропагандистом игры на балалайке является выпускник кафедры, заслуженный артист Республики Саха (Якутия) Дмитрий Вячеславович Швецов. Многие выпускники продолжают преподавательскую деятельность в ДШИ, колледжах искусств и культуры, а также в Хабаровском государственном институте культуры.

В настоящее время Хабаровский государственный институт культуры продолжает сотрудничество с иностранными музыкальными университетами на основе межвузовских соглашений. На музыкальных кафедрах вуза обучаются иностранные студенты и стажёры из Китайской Народной Республики, которые с успехом осваивают основы исполнительского и педагогического мастерства.

Таким образом, следует отметить, что специфика Дальневосточного региона обуславливает достаточно широкий диапазон применения творческих возможностей музыкантов-педагогов народного музыкально-инструментального и вокального исполнительства. Потребность в профессиональных преподавателях выражается в заявках от муниципальных органов культуры (Республика Саха (Якутия), Амурская, Сахалинская, Магаданская области, Еврейская автономная область, Камчатский и Приморский края, Чукотский автономный округ). Она вызвана необходимостью сохранения традиций национальной музыкальной культуры, музыкально-инструментального и вокального исполнительства. Дальневосточному региону необходимы специалисты, готовые осуществлять как профессиональную педагогическую деятельность в сфере музыкально-инстру-



ментального и вокального искусства, умеющие сотрудничать со средствами массовой информации, образовательными учреждениями и учреждениями культуры (филармониями, концертными организациями, агентствами, дворцами и домами культуры и народного творчества), а также с различными слоями населения с целью пропаганды достижений музыкально-инструментального и вокального искусства. Происходящие в настоящее время социально-экономические и духовные изменения требуют более требовательно подходить к педагогическим кадрам в сфере музыкального образования и воспитания подрастающего поколения.

Поэтому в вузах культуры Дальневосточного региона, в том числе и в Хабаровском государственном институте культуры, продолжаются поиски оптимальных путей организации учебного процесса подготовки профессиональных педагогов-музыкантов в сфере

музыкального искусства, обеспечения преемственности обучения, сближения с требованиями будущей профессиональной деятельности. В основе подготовки высококвалифицированных специалистов в регионе – бережное сохранение богатства традиций русской музыкальной культуры, ответственное воспитание эмоционально отзывчивых и активных студентов, способных к продуцированию образов, к синестезии, ассоциированию, импровизации, символизации, увлеченных процессом творческой деятельности. Традиционно и добросовестно выполняя эту задачу, обеспечивая результативность подготовки студентов и развитие их творческого потенциала, вузы культуры и искусства не только готовят высокопрофессиональные кадры, но и помогают формированию человека как целостного субъекта культуры, формированию самой культуры как «образа» и проекции творческого бытия человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Основы государственной культурной политики, утв. Указом Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808; 308 // Электронный фонд правовой и норматив-

но-технической документации. URL: <http://docs.cntd.ru/document/420242192> (дата обращения: 25.07.2020).

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспитание в современном культурно-образовательном пространстве: сб. ст. / под общ. ред. О. К. Поздняковой. Самара: Самарский гос. социально-педагогический ун-т; М.: Московский психолого-социальный ун-т, 2016. Т. 4. 387 с.
2. Жаркова А. А. Социально-культурное развитие студенческой молодёжи в условиях глобализации культурно-образовательного пространства: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Казань, 2015. 24 с.
3. Ирхен И. И. Региональное образование в сфере культуры и искусства в глобализирующейся России: монография. М.: Московский гос. ун-т культуры и искусств, 2012. 240 с.

4. Кудрина Е. Л. Роль вузов культуры и искусства в пропаганде исторического культурного наследия России // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 61–74.

5. Кузнецова Т. В. Гуманитарная миссия образования в сфере культуры и искусств: навстречу VI Международному симпозиуму «Вузы культуры и искусств в международном образовательном пространстве: традиции славянского мира и современные межкультурные взаимодействия» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 2 (46). С. 6–11.

6. Малянов Е. А. Вуз культуры и искусства как объект и субъект культурной политики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 3. С. 129–136.

7. Мурзина И. Я. Региональное культурно-образовательное пространство: структура, функции, социокультурный потенциал: монография. М.: Перо, 2014. 197 с.

8. Омарова А. А. Развитие толерантного сознания молодёжи на гуманистических ценностях в культурно-образовательном пространстве многонационального региона: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Махачкала, 2016. 21 с.

9. Паршиков Н. А. Вуз искусств и культуры в процессе формирования культурной среды региона // Культура и образование в Орловском крае: традиции, памятные события, выдающиеся деятели. Орёл, 2015. С. 16–22.

10. Русанова Л. П., Семёнова Н. Ф. Становление системы подготовки руководителей музыкальных коллективов // Высшее образование в России. 2013. № 3. С. 62–68.

11. Савелова Е. В. Креативность и творчество как факторы профессионального становления // Высшее образование в России. 2013. № 3. С. 52–57.

12. Савелова Е. В. Хабаровский государственный институт искусств и культуры в процессе развития культурно-творческой среды региона: проблемы и перспективы // Вопросы развития культурно-творческой среды Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Хабаровск, 2014. С. 14–19.

13. Тургаев А. С. Реформа образования и проблемы её реализации в вузах культуры и искусств // Культура и образование. 2011. № 2 (9). С. 22–27.

14. Тюрин А. В. Вклад музыкантов-народников в развитие культурно-образовательного пространства Дальнего Востока России // Научный альманах. 2016. № 5–3 (19). С. 576–579.

Об авторах:

Савелова Евгения Валерьевна, первый проректор, профессор кафедры культурологии и музеологии, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3913-8520**, evgs12@yandex.ru

Семёнова Нина Филипповна, профессор, заведующая кафедрой дирижирования, народного и эстрадного музыкального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4040-593X**, semenova_nf@mail.ru

Тюрин Алексей Викторович, старший преподаватель кафедры дирижирования, народного и эстрадного музыкального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4820-3678**, alexey-v-tyurin@mail.ru

 REFERENCES 

1. *Vospitanie v sovremennom kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve: sb. st.* [Education in the Modern Cultural-Educational Space: A Compilation of Articles]. Ed. by O. K. Pozdnyakova. Samara: Samara State Socio-Pedagogical University; Moscow: Moscow Psychological and Social University, 2016. Vol. 4. 387 p.
2. Zharkova A. A. *Sotsial'no-kul'turnoe razvitie studencheskoy molodezhi v usloviyakh globalizatsii kul'turno-obrazovatel'nogo prostranstva: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [The Sociocultural Development of Students in the Context of Globalization of the Cultural-Educational Space: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogy]. Kazan, 2015. 24 p.
3. Irkhen I. I. *Regional'noe obrazovanie v sfere kul'tury i iskusstva v globaliziruyushchey Rossii: monografiya* [Regional Education in the Sphere of Culture and Art in Globalizing Russia: Monograph]. Moscow State University of Culture and Arts, 2012. 240 p.
4. Kudrina E. L. *Rol' vuzov kul'tury i iskusstva v propagande istoricheskogo kul'turnogo naslediya Rossii* [The Role of Universities of Culture and Art in Promoting the Historical Cultural Heritage of Russia]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2014. No. 2, pp. 61–74.
5. Kuznetsova T. V. *Gumanitarnaya missiya obrazovaniya v sfere kul'tury i iskusstv: navstrechu VI Mezhdunarodnomu simpoziumu «Vuzy kul'tury i iskusstv v mezhdunarodnom obrazovatel'nom prostranstve: traditsii slavyanskogo mira i sovremennye mezhkul'turnye vzaimodeystviya»* [The Humanitarian Mission of Education in the Sphere of Culture and the Arts: Towards the 6th International Symposium “Universities of Culture and Arts in the International Educational Space: Traditions of the Slavic World and Modern Intercultural Interactions”]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Herald of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2012. No. 2 (46), pp. 6–11.
6. Malyanov E. A. *Vuz kul'tury i iskusstva kak obyekt i subyekt kul'turnoy politiki* [University of Culture and Art as an Object and Subject of Cultural Policy]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Herald of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2010. No. 3, pp. 129–136.
7. Murzina I. Ya. *Regional'noe kul'turno-obrazovatel'noe prostranstvo: struktura, funktsii, sotsiokul'turnyy potentsial: monografiya* [Regional Cultural-Educational Space: Structure, Functions, the Sociocultural Potential: Monograph]. Moscow, 2014. 197 p.
8. Omarova A. A. *Razvitie tolerantnogo soznaniya molodezhi na gumanisticheskikh tsennostyakh v kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve mnogonatsional'nogo regiona: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [The Development of Tolerant Consciousness in Young People Based on Humanistic Values in the Cultural and Educational Space of a Multinational Region: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogy]. Makhachkala, 2016. 21 p.
9. Parshikov N. A. *Vuz iskusstv i kul'tury v protsesse formirovaniya kul'turnoy sredy regiona* [The University of the Arts and Culture in the Process of Forming the Region's Cultural Environment]. *Kul'tura i obrazovanie v Orlovskom krae: traditsii, pamyatnye sobytiya, vydayushchiesya deyateli* [Culture and Education in the Orel Region: Traditions, Memorable Events, Outstanding Figures]. Orel, 2015, pp. 16–22.
10. Rusanova L. P., Semenova N. F. *Stanovlenie sistemy podgotovki rukovoditeley muzykal'nykh kollektivov* [Formation of a System for Training Music Ensemble Leaders]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher Education in Russia]. 2013. No. 3, pp. 62–68.

11. Savelova E. V. Kreativnost' i tvorchestvo kak faktory professional'nogo stanovleniya [Creativity and Artistry as Factors of Professional Formation]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher Education in Russia]. 2013. No. 3, pp. 52–57.

12. Savelova E. V. Khabarovskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kul'tury v protsesse razvitiya kul'turno-tvorcheskoy sredy regiona: problemy i perspektivy [The Khabarovsk State Institute of the Arts and Culture in the Process of Developing the Cultural-Creative Environment of the Region: Issues and Prospects]. *Voprosy razvitiya kul'turno-tvorcheskoy sredy Dal'nego Vostoka Rossii i Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Questions of Development of the Cultural-Creative Environment of the Russian Far East and the Asia-Pacific Region: Materials of the International Scholarly-Practical Conference]. Khabarovsk. 2014, pp. 14–19.

13. Turgaev A. C. Reforma obrazovaniya i problemy ee realizatsii v vuzakh kul'tury i iskusstv [Education Reform and the Issues of its Implementation in Higher Education Institutions of the Culture and Arts]. *Kul'tura i obrazovanie* [Culture and Education]. 2011. No. 2 (9), pp. 22–27.

14. Tyurin A. V. Vklad muzykantov-narodnikov v razvitie kul'turno-obrazovatel'nogo prostranstva Dal'nego Vostoka Rossii [Contribution of Folk Musicians to the Development of the Cultural-Educational Space of the Russian Far East]. *Nauchnyy al'manakh* [Scholarly Almanac]. 2016. No. 5-3 (19), pp. 576–579.

About the authors:

Evgeniya V. Savelova, First Pro-Rector, Professor at the Department of Cultural Studies and Museology, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-3913-8520**, evgs12@yandex.ru

Nina Ph. Semyonova, Professor, Head at the Department of Conducting, Folk and Popular Art of Music, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4040-593X**, semenova_nf@mail.ru

Alexei V. Tyurin, Senior Faculty Member at the Department of Conducting, Folk and Popular Art of Music, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4820-3678**, alexey-v-tyurin@mail.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 612.821:612.822.3

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.157-167

М. Л. АХМАДУЛЛИН, Э. Д. ХАДИМУЛЛИНА, Р. Р. ХАДИМУЛЛИН

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

Институт развития образования Республики Башкортостан

Институт истории и государственного управления

Башкирского государственного университета

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6771-5068, elwiraed@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7967-5382, khadimullin.rr@mail.ru

Страницы летописи СНО

Особенности научно-исследовательской и творческой работы студентов в 1960–1980-х годах на примере Уфимского государственного института искусств

В данной статье исследуются особенности студенческой науки на примере Уфимского государственного института искусств в период её расцвета. Учебное заведение относится к творческой категории вузов, поэтому основные виды научно-исследовательской работы студентов (НИРС) носили культурно-эстетический, художественно-творческий и просветительский характер, свободный от экономических показателей и статистики. О специфике работы Студенческого научного общества (СНО) в творческом вузе идёт речь в статье. Авторы провели подробный анализ архивных документов, которые публикуются впервые. Раскрывается важность научных студенческих обществ для расширения кругозора, углубления знаний по специальности, широкого общения, обмена опытом, связям с другими музыкальными вузами страны. Обобщены данные об участии студентов в научно-исследовательской работе в учебное и во внеучебное время. Показаны достижения студентов и их руководителей, а также приведены факты, свидетельствующие о ведущей деятельности студенческих научных обществ, в том числе об их концертно-исполнительской составляющей.

Ключевые слова: Уфимский государственный институт искусств, Студенческое научное общество (СНО), научно-исследовательская работа студентов (НИРС), концертно-исполнительская деятельность, конкурс, фольклорная экспедиция, олимпиада, ансамбль.

Для цитирования / For citation: Ахмадуллин М. Л., Хадимуллина Э. Д., Хадимуллин Р. Р. Особенности научно-исследовательской и творческой работы студентов в 1960–1980-х годах на примере Уфимского государственного института искусств // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 157–167. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.157-167.

**MARS L. AHMADULLIN, ELVIRA D. KHADIMULLINA
RUSLAN R. KHADIMULLIN**

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Institute for Development of Education of Republic of Bashkortostan
Institute of History and Public Administration of Bashkir State University
Ufa, Russia*

ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6771-5068, elwiraed@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7967-5382, khadimullin.rr@mail.ru

Pages of the annals of the Students' Work on Scholarly Research (SWSR)

The Particular Features of Students' Scholarly-Research and Artistic Activities from the 1960s to the 1980s by the Example of the Ufa State Institute of Arts

The present article researches the particular features of student scholarship by the example of the Ufa State Institute for the Arts during the time of its flourishing. This educational institution pertains to the artistic category of higher educational institutions, so the basic types of the students' work in the field of scholarly research have been of cultural-aesthetic, artistic-creative and educational character, free of economic indicators or statistics. The article discusses the specific features of the Students' Scholarly Society's work in this artistic educational institution. The authors have carried out detailed analysis of archival documents, which are published for the first time. The importance of scholarly student communities for expanding one's perspective, deepening of knowledge in the major field of studies, broad communication, exchange of experience, and connections with other higher educational institutions in the country is revealed. Generalizations are made of data about the participation of students in scholarly research work during tutorial and non-tutorial hours. Demonstration is made of the students' and their advisors' achievements, and facts testifying of the primary activities of students' scholarly communities, and, in addition, facts are cited testifying of the primary activities of the students' scholarly communities, including their concert performance activities.

Keywords: Ufa State Institute of Arts, Students' Scholarly Society (SSS), Students' Work on Scholarly Research (SWSR), concert performance activities, competition, folklore expedition, Olympic games, ensemble.

В конце 60-х годов XX века в высших учебных заведениях Башкирии в различных формах научно-исследовательской, проектно-конструкторской, творческой работы в рамках учебного процесса и вне его участвовали

около 14 тысяч студентов. Это составляло 54% от общего числа занимающихся на дневных отделениях.

Одной из форм реализации творческого потенциала студентов было Студенческое научное общество (СНО),



которое способствовало формированию творческой личности в области культуры и искусства. Именно поэтому, понимая всю важность и необходимость данного процесса, уже спустя год после образования Уфимского государственного института искусств (УГИИ) было организовано СНО.

Следует упомянуть, что сам вуз располагается в памятном месте – здании памятника архитектуры XIX века, которое было возведено ещё в 1856 году. Именно здесь проходили заседания Дворянского собрания. В то время Уфа была известна как один из самых крупных культурных городов на Урале [7, с. 5]. Само здание имеет богатую и долгую историю (например, в 1891 году на его сцене выступил Ф. И. Шаляпин); оно неоднократно переходило к различным организациям, пока наконец не приобрело своего настоящего хозяина в лице УГИИ. Вуз бережно хранит и гордится зданием Дворянского собрания: в 2000 году (ныне это главный корпус института) оно было отреставрировано в соответствии со стилем XIX века и по сей день продолжает радовать своим видом жителей и гостей столицы Башкортостана.

Студенческая наука в различных формах в Уфимском государственном институте искусств ярко и самобытно проявила себя в 1960–1980-х годах, когда сформировались наиболее значимые тенденции её развития: становление кафедральных кружков и секций; выход студенческой науки за пределы вуза; установление контактов с общественными и молодёжными организациями; участие и победы в олимпиадах и конкурсах различных уровней.

Основные направления деятельности студенческого научного общества сложились в 1969–1970 учебном году



Фото 1. Здание Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова

на фортепианном факультете. Под руководством Веры Константиновны Ланге начало свою работу первое СНО. Заседания проходили на профессиональном уровне, интерес вызывали яркие доклады и выступления студентов и педагогов. В них принимали участие и преподаватели Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, а также приезжие концертирующие пианисты [2, с. 150]. На самом раннем этапе институт начал устанавливать творческие контакты молодёжи с организациями, находящимися за пределами республики, а именно в формах совместной творческой работы музыкантов разных поколений.

Постепенно к научно-исследовательской работе начали проявлять интерес и другие факультеты. Проведённый анализ хроники фактов и событий показал, что особенно активно функционировали СНО на кафедрах специального фортепиано, народных инструментов, истории, теории музыки и композиции. Здесь регулярно проводились заседания по самым разным темам: «Некоторые вопросы клавирного творчества старинных композиторов», «Творчество О. Мессиа́на», «Сонаты Прокофьева»,

«Голландская живопись XVIII века», «Исполнение сонат Скрябина». В конце учебного года состоялся концерт с участием лауреатов международного конкурса Т. Алимханова и А. Катцева. В свою очередь, на историко-теоретическом факультете был организован и начал свою работу «Клуб любителей современной музыки» (руководитель Галина Евгеньевна Калошина)¹.

В 1972–1973 учебном году Студенческое научное общество отметило 100-летие со дня рождения С. В. Рахманинова и известного советского пианиста К. Н. Игумнова. Первому были посвящены три доклада: «Роль фортепианной музыки в творчестве композитора», «Музыкальные моменты», «Прелюдии для фортепиано». На кафедре народных инструментов была проведена теоретическая конференция по дирижированию на тему «Самостоятельная подготовка к уроку по дирижированию и к работе с оркестром народных инструментов» (научный руководитель Михаил Борисович Голубицкий).

Одним из крупнейших событий стало участие в первой Республиканской выставке СНО вузов Башкирской АССР (БАССР), по итогам которой деятельность общества высоко оценили (1973). Так, были присуждены три медали, восемь дипломов I степени, семь дипломов II степени и четыре – III. Среди вузов БАССР Уфимский институт искусств отметили как один из лучших в организации научной деятельности студентов.

О начале активной работы СНО свидетельствуют и следующие факты: участие в межвузовской теоретической конференции, ежегодно проходящей в Ростове-на-Дону; регулярные внутривузовские теоретические конференции, посвящённые актуальным вопросам эстетических, музыкально-теоретических и

исполнительских проблем; запись (июнь 1974 года) второго тома «Фортепианных прелюдий» Р. Щедрина².

По итогам Всесоюзного конкурса 1973–1974 учебного года на лучшую студенческую работу по естественным, техническим и гуманитарным наукам 20 представителей вузов Башкирии были награждены медалями «За лучшую студенческую работу» и дипломами Министерства высшего и среднего специального образования СССР и ЦК ВЛКСМ. Даже целые кафедры и факультеты по итогам Всесоюзного смотра-конкурса удостоились почётных дипломов. Среди награждённых значились и студенческие научные общества других вузов: Башкирского сельскохозяйственного, авиационного, нефтяного институтов. Об успешной работе УГИИ можно судить по присуждению СНО УГИИ в 1974 году премии Ленинского комсомола.

Важным направлением в работе СНО была исполнительская деятельность, связанная с исследовательской работой в области изучения новой информации по различным темам. Значимым явлением в этой области стала плодотворная творческая активность ансамбля старинной и современной музыки (художественный руководитель Евгений Львович Танкелевич) [4, с. 88]. Деятельность Ансамбля была направлена на глубокое и всестороннее воспитание художественного вкуса и популяризации редко исполняемых произведений. Репертуар Ансамбля включал малоизвестные и в то время редко исполняемые Мотет и две Кантаты (№ 46 и № 56) И. С. Баха, отрывки из Мессы до минор В. А. Моцарта.

В исследовательской деятельности студентов важное место занимали темы, связанные с историей музыкальной



культуры Башкирии. Так, в 1976 году новой формой работы в СНО стал организованный этнографический кружок, объединяющий студентов кафедр истории музыки, теории музыки и композиции (ИТК) и хорового дирижирования. Здесь занимались расшифровкой, исследованием и освоением башкирского музыкального фольклора, изучением творчества башкирских музыкантов.

Члены СНО систематически участвовали в межзональных выставках, во Всероссийском смотре научного и технического творчества студентов. Однако существовали и определённые трудности в работе. Прежде всего, это ограниченность в материальных средствах, в результате которой студенты не всегда могли участвовать в межвузовских конференциях, лучшие исследовательские работы не были представлены за пределами института. Для дальнейшей активизации творческих способностей студентов необходимо было улучшить их материальное положение. Следовало найти и новые формы поощрения³.

С 1977 года деятельность СНО начала активно освещаться в стенной газете. Уже в следующем учебном году совместно с комитетом ВЛКСМ был организован специальный сектор. Вместе с Советом СНО проводилась работа, направленная на улучшение организации и деятельности общества: собрана и систематизирована документация; налажены постоянные контакты с факультетами.

Совместно с кафедрой общественных наук СНО участвовало в подготовке и проведении студенческой научно-практической конференции «Два мира – две идеологии». На ней были награждены медалями и дипломами I, II и III степени актуальные и наиболее интересные выступления. Советы студенческих научных обществ отдельных кафедр подгото-

вили открытое заседание, посвящённое башкирскому национальному герою Салавату Юлаеву по теме «Наш Салават» (на двух языках). В целях пропаганды музыкального искусства и эстетического воспитания детей студентами кафедры ИТК в оперном театре была проведена «Неделя музыки для детей»⁴.

С 1978 года в работе СНО наметились три направления: научно-теоретическое (исследовательское), методическое, исполнительское⁵. Основным в деятельности было углубление знаний по специальности, расширение кругозора, формирование навыков работы с хоровым коллективом, изучение дополнительной литературы по специальности. К формам работы студентов можно отнести: 1) выполнение рефератов по определённой тематике; 2) подготовка аннотаций к прослушиванию грамзаписей; 3) участие в концертах и конференциях; 4) помощь организациям и предприятиям в организации и руководстве хоровыми коллективами.

Заседания СНО проводились регулярно, один раз в месяц. Здесь решались организационные вопросы, читались доклады, слушались грамзаписи с аннотациями к ним.

В рамках СНО института сложились многообразные формы концертно-шефской работы. Активную пропаганду классической музыки и просветительскую деятельность осуществлял вокальный квартет в составе Г. Сафиной, Н. Бабичевой, И. Ратушной, Ф. Талиповой. Студенты выезжали в составе концертной бригады института для выступления в воинских частях Прибалтийского военного округа, принимали участие в концертах для трудовых коллективов Уфы и районов республики⁶.

Новая тенденция наметилась в научно-исследовательской и творческой

работе студентов института в начале 1980-х годов. Участие студентов во внутривузском и региональном этапах Всесоюзной олимпиады «Студент и научно-технический прогресс» стало важнейшим событием в работе СНО. С тех пор это стало традицией, даже название много лет не менялось. Так, в декабре 1981 года на базе УГИИ состоялись Поволжский и Всероссийский этапы олимпиады по специальности «Музыковедение». К организации мероприятия были привлечены и другие высшие учебные заведения страны. Всего во внутривузском этапе олимпиады были задействованы 292 студента (из них 242 по иностранным языкам), 46 приняли участие в Поволжском этапе, показав высокий уровень профессиональной подготовки. Итоги олимпиады проводились в личном (определялось по сумме баллов, набранных участником) и командном (по сумме баллов участников команды) первенствах⁷.

В командном зачёте первые места заняли команды УГИИ по следующим специальностям: «баян», «музыковедение», «композиция», «струнные инструменты», а также по предмету «английский язык»; второе – по немецкому языку; третье – «специальное фортепиано», «домра», «балалайка», «сольное пение», «духовые и ударные инструменты». В личном первенстве призовые места получили:

- «музыковедение» – В. Шуранов, Н. Юдина (1, 2 места);
- «композиция» – С. Низамутдинов, А. Березовский, В. Ксенофонтов (1, 2, 3 места);
- «баян» – Р. Юсупова (1 место);
- «домра», «балалайка» – А. Широков (3 место);
- «струнные инструменты» – М. Цимбаленко (3 место);

- «английский язык» – Л. Ахмерова (1 место);
- «немецкий язык» – В. Стаханов (2 место).

Все участники получили призы и грамоты. Первое участие в олимпиаде показало довольно высокие результаты. Тем самым многочисленные победы наглядно демонстрируют результаты творческой активности студентов и служат показателем того, как УГИИ готовит в учебное и во внеучебное время специалистов, способных добиваться больших успехов.

В вузе наблюдается и тенденция по увеличению количества студентов, занимающихся в СНО, к этому времени их количество достигло 66% (1980). Преимущественно работа проводилась в кружках и секциях. Концертно-исполнительская деятельность по-прежнему представляла наиболее обширную область работы, но она успешно дополнялась научно-исследовательской работой студентов. Они активно готовились и принимали участие в концертах, приуроченных к различным юбилейным датам. Отметим лишь наиболее яркие и важные.

Большую работу по пропаганде народных инструментов сыграл ансамбль народных инструментов «Родные напевы», организатором и руководителем которого долгие годы, с 1978 по 2000 год, был Александр Казимирович Савицкий. В сентябре 1981 года ансамбль принял участие в чествовании делегации из ГДР (Германская Демократическая Республика), в открытии Дворца культуры «Нефтяник», выезжал в Учалы с циклом концертов⁸. Ансамбль «Родные напевы» также гастролировал по ГДР, Прибалтике, Западной Сибири и, конечно, по Башкирии [1, с. 71]. В репертуаре ансамбля свыше 100 произведений отечественных,



зарубежных и башкирских композиторов, народных мелодий, инструментальных и вокальных аккомпанементов. А. К. Савицкий – доцент, заслуженный артист Республики Башкортостан, по сей день работает в Уфимском государственном институте искусств.

Немаловажную роль в концертной жизни института и в пропаганде музыкального искусства среди студенчества уфимских вузов сыграла деятельность симфонического оркестра (дирижёр, старший преподаватель Михаил Борисович Голубицкий). Студенты успешно выступили на открытии Русского драматического театра (апрель, 1982). Также оркестр неоднократно принимал участие в спектаклях Башкирского театра оперы и балета, звучал в концертных залах авиационного, сельскохозяйственного, нефтяного институтов, во дворцах и клубах города⁹.

Несмотря на огромную занятость, Загир Гарипович Исмагилов (ректор вуза, композитор) принимал активное участие во внеурочной работе студентов. Студенты дирижёрско-хорового отделения (ДХО) участвовали в постановке оперы З. Г. Исмагилова «Послы Урала»¹⁰.

Студенты продолжали принимать участие в конференциях различного уровня (1980-е). Так, например, докладчики Н. Юдина и С. Хайруллин на конференции в Челябинске «Актуальные проблемы развития культуры в свете решений XXVI съезда КПСС» были удостоены дипломами I степени, а И. Хисмутдинов – II.

Помимо всего этого студенты выступали перед работниками заводов и совхозов с концертными номерами (подготовленные в СНО), с лекциями по пропаганде эстетических знаний среди населения. В базовом предприятии – заводе имени С. М. Кирова, – в 11 цехах

20 студентов создали хоровые коллективы и вокальные кружки.

Институт систематически проводил студенческие вечера, посвящённые памятным датам. Обычно в них принимали участие студенты всех исполнительских кафедр, в том числе студенческий хор, оркестры народных инструментов и симфонический. Со вступительным словом, аннотациями к исполняемым сочинениям выступали студенты-музыковеды.

С 1982 года деятельность СНО начала проводиться по двум направлениям, а именно по формам, включённым в учебное и во внеучебное время. Первое было представлено работой над курсовыми и дипломными рефератами, аннотациями, выступлениями с докладами на семинарах и т. д. в соответствии с учебной программой каждого факультета. В этот период активизировалась работа студентов по вопросам краеведения и проблемам национальной культуры. В формах научно-исследовательской работы, в рамках учебного времени, принимали участие 100% студентов дневного отделения [8, с. 74].

Научно-исследовательская работа во внеучебное время дифференцировалась по следующим формам:

- занятия секций и кружков;
- концертно-исполнительская деятельность;
- конференции, конкурсы, олимпиады;
- преподавание в специализированных кружках и школах.

Проанализируем, как проходила работа во внеучебное время. Большим успехом пользовался цикл телепередач «Беседы о музыкальных инструментах» (под руководством старшего преподавателя Светланы Идрисовны Мухамедьяновой), лекции на предприятиях и в учебных заведениях города и республики. В свою

очередь, сектор печати своевременно освещал работу СНО.

Работа по составлению и внедрению комплексных планов научно-исследовательской и художественно-творческой деятельности студентов на весь период обучения была начата в институте с 1982 года. За образец был взят типовой комплексный план, разработанный Казанской консерваторией в соответствии со спецификой вузов. Планы были внедрены на исполнительных кафедрах музыкального факультета и на кафедрах теории и истории музыки [5, с. 184].

Постепенно в НИРС включилась кафедра режиссуры и мастерства актёра (1983). Ровно через год театральная студия показала широкой публике ряд новых работ. Студенты театрального факультета приняли участие в неделе «Театр – детям», выступили с концертными номерами на городских площадках.

Студенты кафедр хорового дирижирования, режиссуры и мастерства актёра оказывали методическую помощь по организации художественной самодеятельности в сельских районах Башкирии, выезжали в колхозы и проводили занятия с хоровыми и драматическими коллективами¹¹.

Более того, ежегодно проводились конкурсы на лучшую аннотацию, исполнение произведений русских и советских композиторов, на звание «Лучший дирижёр» и пр.

Активную работу проводило переводческое бюро кафедры иностранных языков: это и тематические занятия, и переводы музыкальной литературы. Готовили материалы для Клуба международной дружбы, организовывали встречи с преподавателями и студентами разных стран (ГДР, Индии) [3, с. 105].

По-прежнему концертно-исполнительская деятельность студентов остава-

лась одной из важнейших форм развития исполнительского мастерства. Эта область работы была наиболее обширной и весомой. Она служила не только целям эстетического воспитания, но также способствовала профессиональному становлению молодых музыкантов, актёров, режиссёров и художников [6, с. 78].

К наиболее апробированным формам деятельности СНО в указанные хронологические рамки относятся:

1. Научные кружки, секции, клубы по специальностям.
2. Творческие и научные объединения (фольклорные экспедиции, концертирующие ансамбли).
3. Лекторская практика, работа по пропаганде культуры и искусства, концертно-исполнительская деятельность.
4. Преподавание в специализированных школах, руководство художественными коллективами школьников, учащихся ПТУ.
5. Проведение и участие в массовых мероприятиях вузовского и вневузовского уровней (конференции, конкурсы, олимпиады).

В институте искусств было создано множество кружков, секций, объединений по различным направлениям, работу которых нельзя оценить в денежном выражении. От их деятельности не следовало ожидать экономического эффекта, в отличие от вузов прикладного характера. Помощь предприятиям и организациям осуществлялась по договорам о художественно-творческом сотрудничестве. Однако это не уменьшает роль СНО в развитии творческого потенциала будущего профессионала, поскольку появлялась возможность раскрепоститься, углубить свои знания и выявить индивидуальный потенциал личности.

Таким образом, основным структурным подразделением, организующим



научно-исследовательскую и творческую работу студентов, было Студенческое научное общество, сформированное внутри вуза под руководством преподавателей, ответственных за это подразделение на своих кафедрах. Студенты Уфимского государственного института искусств быстро и активно втянулись в работу. Если в начале деятельности СНО участниками были 62% обучающихся, то к середине 1980-х годов их количество

достигло 88%. Благодаря научно-исследовательской и творческой работе члены СНО получали новые дополнительные знания и практический опыт в области культуры и искусства. В целом повышались и укреплялись профессиональные знания, студенты овладевали навыками исследовательской, поисковой и самостоятельной работы. Заложенные в эти годы традиции студенческой науки и творчества продолжают жить и сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Архив Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова. Годовой отчёт за 1969–1970 учебный год. Л. 33–34.

² Там же. Отчёт института за 1973–1974 учебный год. Л. 168–169.

³ Там же. Отчёт института за 1975–1976 учебный год. Л. 251–252.

⁴ Там же. Отчёт института за 1977–1978 учебный год. Л. 196–197.

⁵ Там же. Отчёт института за 1978–1979 учебный год. Л. 27.

⁶ Там же. Отчёт института за 1979–1980 учебный год. Л. 67–68.

⁷ Там же. Отчёт института за 1980–1981 учебный год. Л. 76.

⁸ Там же. Отчёт института за 1981–1982 учебный год. Л. 27.

⁹ Там же. Отчёт института за 1982–1983 учебный год. Л. 14.

¹⁰ Там же. Отчёт института за 1983–1984 учебный год. Л. 26–29.

¹¹ Там же. Отчёт института за 1984–1985 учебный год. Л. 31.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зиновьева Т. С., Шлемова Е. В. Музыка и точные методы наук // Искусство, наука, техника: пути сопряжения. IV Всесоюзный науч.-практ. семинар «Природа и закономерности творческого процесса». 11–13 апреля 1989 г. Уфа, 1990. С 70–72.

2. Искусство, наука, техника: пути сопряжения. IV Всесоюзный науч.-практ. семинар «Природа и закономерности творческого процесса». 11–13 апреля 1989 г. Уфа: Уфимский гос. институт искусств, 1990. 248 с.

3. Колокольникова А. А. Бах и Ньютон // Искусство, наука, техника: пути сопряжения. IV Всесоюзный науч.-практ. семинар «Природа и закономерности творческого процесса». 11–13 апреля 1989 г. Уфа, 1990. С. 104–108.

4. Кулапина О. И. Практикумы в вузовском курсе «Методология музыковедческого исследования» // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 88–94. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.088-094.

5. Никишина А. В. Единство воспитания и самовоспитания таланта как условие развития творческой личности в искусстве // Искусство, наука, техника: пути сопряжения. IV Всесоюзный науч.-практ. семинар «Природа и закономерности творческого процесса». 11–13 апреля 1989 г. Уфа, 1990. С. 183–185.
6. Хадимуллина Э. Д., Хадимуллин Р. Р. История становления и развития высшего образования в Башкирии в 1917–1985 гг. Уфа: РИЦ УГНТУ, 2014. 172 с.
7. Узиков Ю. А. Тайна старого здания // Уфимская жизнь. 2003. № 1. С. 5.
8. Garipova N. F. Amateur Piano Music-making and the Ufa Section of the Imperial Russian Musical Society // ИКОНИ / ICONI. 2019. №. 1. С. 73–82.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.073-082.

Об авторах:

Ахмадуллин Марс Лиронович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru

Хадимуллина Эльвира Дамировна, кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарного образования, Институт развития образования Республики Башкортостан (450005, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-6771-5068**, elwiraed@mail.ru

Хадимуллин Руслан Робертович, кандидат исторических наук, доцент кафедры зарубежной истории, Институт истории и государственного управления Башкирского государственного университета (450076, г. Уфа, Россия).
ORCID: 0000-0001-7967-5382, khadimullin.rr@mail.ru

REFERENCES

1. Zinov'eva T. S., Shlemova E. V. Muzyka i tochnye metody nauk [Music and the Precise Methods of Scholarship]. *Iskusstvo, nauka, tekhnika: puti sopryazheniya. IV Vsesoyuznyy nauch.-prakt. seminar «Priroda i zakonomernosti tvorcheskogo protsessa»* [Art, Science, Technology: Interface Paths. The Fourth All-Union Scholarly-Practical Seminar “The Nature and Regularities of the Creative Process”]. April 11–13, 1989. Ufa, 1990, pp. 70–72.
2. *Iskusstvo, nauka, tekhnika: puti sopryazheniya. IV Vsesoyuznyy nauch.-prakt. seminar «Priroda i zakonomernosti tvorcheskogo protsessa»* [Art, Science, Technology: Interface Paths. The Fourth All-Union Scholarly-Practical Seminar “The Nature and Regularities of the Creative Process”]. April 11–13, 1989. Ufa: Ufa State University. Institute of Arts, 1990. 248 p.
3. Kolokol'nikova A. A. Bach and Newton [Bach and Newton]. *Iskusstvo, nauka, tekhnika: puti sopryazheniya. IV Vsesoyuznyy nauch.-prakt. seminar «Priroda i zakonomernosti tvorcheskogo protsessa»* [Art, Science, Technology: Interface Paths. The Fourth All-Union Scholarly-Practical Seminar “The Nature and Regularities of the Creative Process”]. April 11–13, 1989. Ufa, 1990, pp. 104–108.
4. Kulapina O. I. Praktikumy v vuzovskom kurse «Metodologiya muzykovedcheskogo issledovaniya» [Workshops in the University course «Methodology of musicological research»]. *IKONI / ICONI*. 2020. No. 1, pp. 88–94. DOI: 10.33779 / 2658-4824.2020.1.088-094.



5. Nikishina A. V. Edinstvo vospitaniya i samovospitaniya talanta kak uslovie razvitiya tvorcheskoy lichnosti v iskusstve [The Unity of the Education and Self-Education of Talent as a Condition for the Development of a Creative Personality in Art]. *Iskusstvo, nauka, tekhnika: puti sopryazheniya. IV Vsesoyuznyy nauch.-prakt. seminar «Priroda i zakonomernosti tvorcheskogo protsessa»* [Art, Science, Technology: Interface Paths. The Fourth All-Union Scholarly-Practical Seminar “The Nature and Regularities of the Creative Process”]. April 11–13, 1989. Ufa, 1990, pp. 183–185.

6. Khadimullina E. D., Khadimullin R. R. *Istoriya stanovleniya i razvitiya vysshego obrazovaniya v Bashkirii v 1917–1985* [History of the Formation and Development of Higher Education in Bashkiria in 1917–1985]. Ufa: Editorial and Publishing Center of the Ufa State Petroleum Technical University, 2014. 172 p.

7. Uzikov Yu. A. Tayna starogo zdaniya [The Secret of the Old Building]. *Ufimskaya zhizn'* [Ufa Life]. 2003. No. 1, p. 5.

8. Garipova N. F. Amateur Piano Music-making and the Ufa Section of the Imperial Russian Musical Society. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 73–82.
DOI: 10.33779 / 2658-4824.2019.1.073-082.

About the author:

Mars L. Akhmadullin, Ph.D. (Arts), Professor at the Drawing and Design Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-6712-9058, ugntuprint@yandex.ru

Elvira D. Khadimullina, Ph.D. (Historical Sciences), Associate Professor at the Department of Humanities Education, Institute for Development of Education of Republic of Bashkortostan (450005, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-6771-5068**,
elwiraed@mail.ru

Ruslan R. Khadimullin, Ph.D. (Historical Sciences), Associate Professor at the Department of Foreign History, Institute of History and Public Administration of Bashkir State University (450076, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-7967-5382**,
khadimullin.rr@mail.ru



И. Б. ГОРБУНОВА, К. Ю. ПЛОТНИКОВ

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия*

ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0001-8549-4262, zvukimus@mail.ru

**Музыкально-компьютерные технологии
в системе современного музыкального образования:
опыт терминологического анализа**

Музыкально-компьютерные технологии – это самостоятельный раздел современных информационных технологий, программно-аппаратный комплекс, который позволяет выполнять операции со звуком, создавать и редактировать музыкальный материал, формировать и совершенствовать музыкально-образовательный процесс. Разработка методики освоения этого инструментария, равно как и развивающееся международное научное взаимодействие, ставят перед педагогикой проблему выработки и использования единого терминологического аппарата, наиболее точно и полно характеризующего данный феномен. Предлагаемая авторами статья ставит целью выявить возможности обобщения терминологических разработок, существующих в данном направлении в различных научных и педагогических школах и традициях.

Ключевые слова: методология науки, музыкально-компьютерные технологии, научная терминология.

Для цитирования / For citation: Горбунова И. Б., Плотников К. Ю. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования: опыт терминологического анализа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 168–181. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.168-181.

IRINA B. GORBUNOVA, KONSTANTIN YU. PLOTNIKOV

*Herzen State Pedagogical University of Russia
St. Petersburg, Russia*

ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0001-8549-4262, zvukimus@mail.ru

**Computer Music Technologies
in the System of Present-Day Musical Education:
An Attempt of Terminological Analysis**

Computer music technologies present an autonomous section in the domain of contemporary informational technologies, a complex of programs and apparatuses which makes it possible to carry out operations with sounds, to create and edit musical material, to form and perfect the process of musical education. The development of the methodology of mastery of this new



category of musical instruments, as well as its developing international scholarly significance pose the problem of elaboration and utilization of a single terminological apparatus which could categorize the present phenomenon most precisely and fully. The article offered by the authors aims at revealing the possibilities of generalization of terminological elaborations existing in of various scholarly and pedagogical schools and traditions.

Keywords: methodology of scholarship, computer music technologies, scholarly methodology.

Являясь свидетелями и участниками процесса цифровизации общества, мы наблюдаем развитие информационных технологий, проникающих во все сферы жизнедеятельности человека – быт, производство, общественные и межличностные коммуникации и др. Сегодня остро обозначены задачи, связанные с освоением этих технологий, с изучением возможных последствий. Такие проблемы встают и перед теоретиками и практиками образования (общего, дополнительного, инклюзивного), от начального и предпрофессионального этапов до среднего специального и высшего профессионального.

Специалисты называют следующие направления реализации педагогического процесса, связанного с включением высокотехнологичных цифровых образовательных технологий в область музыкального искусства:

а) разработка методики освоения появившегося и непрерывно развивающегося инструментария, среди которого, например, электронные музыкальные синтезаторы, специализированное программное и аппаратное обеспечение (музыкальные программно-аппаратные комплексы), различные программы-приложения для редактирования аудио/видео и др.), позволяющие выполнять операции с музыкальным и другим звуковым материалом;

б) определение и добавление нового содержания в процесс подготовки компетентного музыканта-любителя (музыка как культурный досуг, хобби, средство ре-

лаксации, сублимация, творческое самовыражение) и/или в подготовке профессионального музыканта (инструменталиста, вокалиста, композитора, аранжировщика, звукооператора и др.); эти нововведения реализуются как с помощью модернизации традиционных учебных дисциплин (таких, например, как «Сольфеджио», «Инструментоведение», «Оркестровка» и др.), так и через создание новых учебных курсов («Музыкальная информатика», «Музыкальный компьютер», «Электронный музыкальный инструмент» и др.);

в) разработка и использование критерийно-оценочного аппарата (в целях педагогического наблюдения и корректировки образовательной деятельности, как со стороны учителей, так и со стороны учеников), способного учитывать особенности взаимодействия человека с цифровым материалом.

Цель и проблемы исследования

Реализация перечисленных направлений осложняется следующими моментами:

– потребительский рынок наполняется многочисленными версиями компьютерной техники, специализированных компьютерных музыкальных программ (soft), предназначенных для прослушивания, создания, редактирования музыки, аудио;

– отдельные национальные научные базы данных и глобальные системы (в первую очередь, Scopus, Web of Science Core Collection) собирают такое количество научной литературы, которое в реальности

невозможно достаточно полноценно изучить отдельно взятому человеку.

Установление какого-либо языка в качестве международного (таким, сменившим древнегреческий язык, латынь и арабский язык, употреблявшиеся в Античности и Средние века, в настоящее время является английский язык) диктует необходимость выполнения двух, сопряжённых между собой, терминологических нормативных ограничений:

а) установление единого терминологического аппарата в соответствующей научной области;

б) приведение в максимальное соответствие коннотации англоязычного термина и его аналога в другом конкретном языке (к примеру, в греческом, русском, китайском и так далее).

Одна из первоочередных проблем, которую необходимо решить, устраняя противоречия, имеющиеся в музыкальном образовании (не только отмеченные выше, но и те, что остаются за рамками данной статьи), – выработка терминологического аппарата, который:

– во-первых, наиболее точно может отражать суть феномена, вошедшего в музыкальную педагогику после появления и развития инструментария цифровых технологий, применимого в области музыкального творчества, музыкальной культуры, музыкальной коммуникации и музыкального языка;

– во-вторых, может быть признан всем мировым научным сообществом, однозначно понимается и используется учёными, говорящими и пишущими на разных языках, но ведущими свои исследования в одной научной области.

Мы формулируем следующую основную цель данного исследования – путём анализа коннотаций для наиболее часто встречающихся терминов, применимых по отношению к цифровым, информа-

ционных, в целом – компьютерным технологиям в музыкальном образовании, предложить такой вариант терминологии, который однозначно понимается и удобен в международном научном употреблении.

Материалы и методы

Материалы, взятые для данного исследования – это публикации из международных баз данных (в первую очередь – база Scopus и Web of Science Core Collection) и научных журналов, руководствующихся политикой открытого доступа, по тематике научной области «Музыкальная педагогика».

Критерии отбора анализируемых публикаций:

- первичный – тематика (тематическая направленность) научного журнала и статьи;
- вторичный – ключевые слова, аннотация и полный текст научной статьи, из контекста которой читатель постигает смысл термина.

Природа определяемого феномена, с одной стороны, представляет частный случай информационных (цифровых) технологий, с другой стороны, полидисциплинарна и относится сразу к областям научного знания – информатике, музыковедению, психологии, нейрофизиологии, физике, педагогике, культурологии и др.

Два основных фактора: а) полидисциплинарная природа феномена, б) формат небольшой статьи (в отличие от значительно большего объёма, допускаемого в монографии), – обуславливают наш выбор – методология имплицитно представляемых суждений (в том числе, суждений о способе отбора информации и о процессе её обработки) на одном-двух характерных примерах.

Методы нашего исследования:

- мета-анализ [22] как процесс отбора материала (или как анализ первого уровня) и мета-анализ отобранного материала (как анализ второго уровня);

– метод феноменологической интерпретации [11];

– *flash*-анализ лингвистической характеристики терминов и статистический анализ, в том числе – по критерию «совпадение/расхождение», в применении к звучанию и смысловому наполнению англоязычной версии термина и версий на других языках ([20; 21] и др.).

Таким образом, мы применяем совмещённый количественный и качественный анализ, что, с нашей точки зрения, наиболее конструктивно и плодотворно в данной научной ситуации [23].

Результат

Учёные из разных стран: Австралия, Азербайджан, Англия, Бразилия, Венесуэла, Венгрия, Греция, Ирландия, Испания, Канада, Кипр, Китай, Россия, Румыния, США, Финляндия, Швеция, Южная Корея и другие, – исследуют педагогический опыт и ведут научную рефлексию и прогностику музыкального образования с применением современных информационных (цифровых) технологий.

Научные журналы перманентно проводят значительную конструктивную работу по сбору, предоставлению и обсуждению педагогического опыта, по научной рефлексии и прогностике в использовании технологий (а также – традиционных форм) для музыкального образования.

В списке научных журналов в направлении традиционного и инновационного музыкального образования: «Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship» (Россия), «International Journal of Music Education» (USA), «Information and Communication Technologies in the Musical Field» (Romania), «Journal of Music Teacher Education» (USA), «Journal of Research in Music Education» (USA), «Journal of Music, Technology & Education» (United Kingdom), «Music Education Research» (United Kingdom),

«Music Perception: An Interdisciplinary Journal» (USA), «Opus» (Brazil), «Opcion» (Venezuela), «Psychology of Music» (United Kingdom), «Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical» (Spain), «Action, Criticism, and Theory for Music Education» (USA), «Research Studies in Music Education» (United Kingdom), «Utopia y Praxis Latinoamericana» (Venezuela) и другие.

В числе работ, представляющих крупные масштабные исследования по данному направлению образования: «The Oxford Handbook of Assessment Policy and Practice in Music Education» (Ed. by T. S. Brophy, 2019), «The Learner-Centered Music Classroom. Models and Possibilities» (Ed. by D. A. Williams, J. R. Kladder, 2019), «Music Learning Today: Digital Pedagogy for Creating, Performing, and Responding to Music» (W. I. Bauer, 2014) и др. Авторы данной статьи также систематически проводили анализ терминологии, относящейся к данному направлению (см., например: [8]).

Перечисленные и другие работы представляют:

– в целом, разные подходы в использовании возможностей информационных технологий в музыкальном образовании ([23] и др.);

– отдельные частные случаи¹ – «blended learning in music education»²;

– навыки и компетенции – навыки учителей³, «musical competency development in a laptop ensemble»⁴, «future work skills»⁵, «21st century skills»⁶;

– мониторинг – National Core Arts Standards (USA)⁷ и др.;

– введение новых научных категорий – «i-music education»⁸, «e-music» как музыка с характеристиками деятельности в процессе её создания, восприятия и т. д. с использованием электронных и сетевых технологий [5; 9], «human musicality» как качество человека цифрового века⁹.

Кроме того, – разные направления в применении:

- инклюзивное образование незрячих [4; 13; 16];
- нейронауки¹⁰;
- терапия – «digital instruments and their uses in music therapy»¹¹;
- библиотечное дело¹² и др.;
- новые направления педагогики – «game-based learning»¹³ и др.

В процессе исследования мы обнаруживаем, что содержание термина «технология» употребляется для нашей образовательной области «Музыка» в нескольких версиях обозначения через словосочетания, имеющие коннотации:

- а) как более близкие по смысловому наполнению –
 - «music technology»¹⁴;
 - «music computer technologies» [1; 6; 13; 14; 17; 18; 19];
 - «digital music technology»¹⁵;
 - «computer-based technology»¹⁶;
- б) как более косвенно связанные между собой по смысловому наполнению –
 - «media technologies»¹⁷;
 - «music teaching via technology»¹⁸ и др.

Мы разделяем на две группы те слова (в том числе, как составная часть в словосочетании), которые используются для обозначения и для передачи смыслового наполнения того, что исследователи находят в технологиях, применяемых в музыкальном образовании:

- а) «музыкальные», «компьютерные», «технологии»;
- б) «based», «digital», «via», «supported».

Сопоставление степени различия/схожести в написании и произношении (без учёта фонетических особенностей и без учёта ударений на определённый слог) представлено в таблице 1 («music», «computer», «technology/technologies») и в таблице 2 (для «based», «digital», «via», «supported»); в таблицах мы, принимая за условный эта-

лон английским термин, выделяем курсивом случаи расхождения с ним, возникшие при переходе в другой язык.

Анализ приводимых примеров контекстного использования конкретных слов/словосочетаний показывает разную глубину понимания стоящего за этим феномена. Например: «music tehnology», «music teaching via technology» и др.

В лингвистической части своего анализа мы принимаем во внимание многообразие методов перевода терминов с учётом специфики коннотации соответствующего иностранного языка:

- использование функционального эквивалента, свойственного культурным и языковым традициям страны (cultural/functional equivalent);
- буквальный перевод каждого слова (translating literally/word by word);
- заимствование оригинального термина языка-источника (транскрибирование, как применение так называемых «SL/source-oriented strategies», в отличие от «TL/target-oriented strategies» [примеч. авторов]);
- создание неологизма (цит. по: [2, с. 139]);
- применяемые в отечественной лингвистике «беспереvodное заимствование, трансформационный перевод, описательный перевод, или интерпретация, и калькирование» [10, с. 43–44];
- другое.

Дискуссия

Методология для анализа материала заключается в том, что англоязычные варианты выступают в качестве условного эталона-сравнения, что:

- 1) обосновано использованием английского языка как международного,
- 2) подтверждается наличием научной литературы по анализируемой тематике в самом большом объёме на английском языке.



Таблица 1. Наиболее широкоупотребимые лексемы обозначения феномена «музыкально-компьютерные технологии» на различных языках народов мира

Язык	Версия перевода для термина		
English	music/musical	computer	technology/technologies
Arabic	موسيقي [musiqaa]	رتوييتمك [kambyutir]	تقنية [almaelumat]
Armenian	Երաժշտություն [yerazhshtut'yun]	համակարգիչ [hamakargich']	տեխնոլոգիա [tekhnologia]
Azerbaijani	Musiqi	kompyüter	texnologiyası
Belarusian	музычныя [muzyčnyja]	кампутарныя [kampsjutarnyja]	тэхналогіі [technolohii]
Bulgarian	музикални [muzikalni]	компютърни [kompyutërni]	технологии [tekhnologii]
Chinese	音樂 [yīnyuè]	電腦 [diànnǎo]	技術 [kējì]
Croatian	Glazba	Računalo	tehnologija
Czech	Hudba	Počítač	technologie
Finnish	Musiikki	tietokone	tekniikka
French	Musique	ordinateur	technologie
Georgian	მუსიკა [musik'a]	კომპიუტერი [k'omp'iut'eri]	ტექნოლოგია [t'eknologia]
German	Musik	Computer	Technologie
Greek	Μουσική	υπολογιστής	τεχνολογία
Hindi	[sangeet]	[kampoootar]	[praudyogikee]
Hungarian	Zene	számítógép	technologia
Icelandic	Tónlistar	tölvu	tækni
Italian	Musica	computer	tecnologia
Japanese	[ongaku]	[konpyütä]	[gijutsu]
Kazakh	музыка [muzyka]	компьютер [kompyuter]	технологиялар [tehnologiyalar]
Latvian	Mūzika	Dators	tehnoloģija
Mongolian	хөгжмийн [khögmiiin]	компьютерийн [kompiyutyeriin]	технологи [tyekhnologi]
Norwegian	Musikk	Data	teknologi
Polish	Muzyka	komputer	technologia
Portuguese	Música	computador	tecnologia
Romanian	Muzică	computer	tehnologia
Russian	музыкальные [muzykal'nye]	компьютерные [komp'yuternye]	технологии [tekhnologii]
Serbian	музичке [muzičke]	рачунарске [računarske]	технологije [tehnologije]
Spanish	Musica	computadora	tecnología
Tajik	Musiqī	kompjuter	texnologija
Turkish	Müzik	Bilgisayar	teknolojisi
Uzbek	Musiqā	kompyuter	texnologiyalari
Ukrainian	Музичні	комп'ютерні	технології
Swedish	Music	Dator	teknik
Yiddish	קייזיק [muzik]	קאמפיוטער [kompiuter]	טעכנאָלאָגיע [tekhnologye]

Таблица 2. Термины «based», «digital», «via», «supported», используемые при обозначении музыкально-компьютерных технологий, на различных языках народов мира

Язык	Версия перевода для термина			
	Based	digital	Via	supported
English	Based	digital	Via	supported
Arabic	اساساً [ealaa 'asas]	رابع [raqamiin]	عبر [eabr]	مستند [almadeuma]
Armenian	հիմնված [himnvats]	թվային [t'vayin]	Միջոցով [mijots 'ov]	աջակցությամբ [ajakts 'ut 'yamb]
Azerbaijani	əsaslı	rəqəmsal	vasitəsilə	dəstəklənir
Belarusian	заснаваны [zasnavanu]	лічбавы [ličbavy]	праз [praz]	падтрымліваецца [padtrymlivajecca]
Bulgarian	базирани [bazirani]	цифрови [tsifrovi]	чрез [chrez]	поддържащи [poddürzhani]
Chinese	基於 [Jīyú]	數字 [shùzì]	通過 [tōngguò]	支持 [zhīchí]
Croatian	utemeljeno	digitalno	putem	podržanih
Czech	založené	digitální	prostřednictvím	podporováno
Finnish	perustuu	Digitaalinen	kautta	tuettu
French	Base	numérique	Via	pris en charge
Georgian	დაფუძნებული [dapudznebuli]	ციფრული [tsipruli]	მეშვეობით [meshveobit]	მხარდაჭერილი [mkhardach'erili]
German	basierend	Digital	Via	unterstützt
Greek	βασισμένο	ψηφιακό	μέσω	σποστηρίζεται
Hindi	[aadhaarit]	[dijital]	[ke maadhyam se]	[samarthit]
Hungarian	Alapú	digitalis	keresztül	támogatott
Icelandic	Byggir	Stafrænt	með	stutt
Italian	Basato	digitale	Via	supportato
Japanese	[bēsu]	[dejitaru]	[keiyu]	[sapōto]
Kazakh	негізделген [negizdelgen]	сандық [sandyq]	арқылы [arqyly]	қолдайды [qoldaydy]
Latvian	Balstīta	digitālā	caur	atbalstīta
Mongolian	суурилсан [suurilsan]	дигитал [dijital]	дамжуулан [damjuulan]	дэмждэг [demjdeg]
Norwegian	Basert	digital	Via	støttet
Polish	Oparty	cyfrowy	przez	obsługiwane
Portuguese	Baseado	digital	Via	suportado
Romanian	Bazat	digital	Via	suportat
Russian	на основе [na osnove]	цифровой [tsifrovoy]	через [cherez]	поддерживается [podderzhivayetsya]
Serbian	базирани [bazirani]	дигитални [digitalni]	путем [putem]	подржаных [podržanih]
Spanish	Basado	digital	Vía	compatible
Tajik	Asosi	raqamī	tavassuti	dastgiri
Turkish	Tabanlı	Dijital	Üzerinden	desteklenir
Uzbek	Asoslangan	raqamli	orqali	qo'llab-quvvatlanadi
Ukrainian	базований [bazovanyu]	цифровий [tsyfrovyy]	через [cherez]	нідтримуваний [pidtrymuvanyy]
Swedish	Baserat	digital	Via	stöds
Yiddish	בזירט [bazirt]	דיגיטאַל [digital]	דורך [durkh]	געשטעלט [geshtitst]

Из 34 случаев, включённых в выборку (не считая англоязычного варианта):

– для слова «music» – 25 случаев, или 73 % совпадения (несовпадения – в армянском, китайском, хорватском, чешском, венгерском, исландском, японском, монгольском языках и в хинди);

– для слова «computer» – 22 случая, или 65 % совпадения (несовпадения – в армянском, китайском, хорватском, чешском, финском, французском, венгерском, исландском, латвийском, норвежском, сербском и шведском языках);

– для слов «technology/technologies» – 30 случаев, или 88 % совпадения (несовпадения – в арабском, японском, китайском языках и в хинди);

– для слова «based» – 14 случаев, или 41 % близкого или более удалённого совпадения (несовпадения отмечены курсивом – см. по таблице 2);

– для слова «digital» – 18 случаев, или 53 % совпадения (несовпадения отмечены курсивом – см. по таблице 2);

– для слова «via» – 8 случаев, или 23 % совпадения (несовпадения отмечены курсивом – см. в таблице 2);

– для слова «supported» – 4 случая, или 18 % совпадения (несовпадения отмечены курсивом – см. в таблице 2).

Таким образом, на уровне понимания графики (для отдельных языков – в транскрипции) и понимания звучания для одной и той же выборки языков:

– словосочетание «music computer technologies» даёт условную среднестатистическую дисперсию = 25;

– иногда вводимые в терминологический аппарат слова «based», «digital», «via», «supported» дают условную среднестатистическую дисперсию = 66, что в 2,5 раза превышает показатели предыдущей группы.

Мы высказываем суждения на основании полученных результатов (п. 4–1, п. 4–2, п. 4–3), суммируя предварительные выводы

по каждому пункту, а именно следующее:

– наличие мейнстрима в научных публикациях по данной тематике (п. 4–1);

– смысловое наполнение (объём коннотации) для термина «технология» в различных версиях употребления (словосочетания, предложенные в какой-то момент, далее – используемые точно или с некоторыми дополнениями/купюрами (п. 4–2);

– преимущества для взаимодействия многоязычного учёного сообщества, которые дают употребление словосочетания «music computer technologies» (к примеру, по сравнению с «based», «digital», «via», «supported») для обозначения технологического IT-инструментария, задействованного в музыкальном образовании (п. 4–3).

Терминологический аппарат, который используется в «музыкально-компьютерном» направлении музыкального образования (учитывая определённую степень свободы в применении авторами терминов для обозначения технологий), складывается, в определённой степени, не только исходя из авторитета каких-либо авторов, но и благодаря публикационной активности ряда учёных и редакционных коллективов.

В контексте дальнейших исследований по данной тематике учёное сообщество и отдельные исследователи могут:

– самостоятельно или коллаборативно, в процессе научной или педагогической деятельности, понимать под технологией/технологиями тот или иной объём, входящий в сумму коннотаций, которые имеют термины из списка: «music technology», «music computer technologies», «digital music technology», «computer-based technology», «music teaching via technology»;

– предложить обоснованный вариант термина и договориться, чтобы понимать и использовать его в общем понимании.

Мы соглашаемся с позицией [23], призывающей рассматривать в единстве и перспективы, и риски, среди которых:

– реализованный и нереализованный потенциал технологического пути музыкального образования – возможности одновременного постижения музыкального материала через визуальный, аудиальный и кинестетический каналы при обучении музыке с использованием технологий; возможности (и некоторые ограничения) дистанционного освоения музыкального языка, музыкальной культуры, и другие;

– ограничения и образовательные риски – к примеру, языковые сложности интерфейса программ-приложений на чужих языках; квазинаучные и ненаучные «методические рекомендации», размещаемые в сети и доступные пользователю с недостаточно развитым критическим мышлением; спам-реклама и подобный нецелевой контент, иногда сопровождающий материалы, размещённые в сети; превалирование технологического постижения музыки над духовной её основой, и другие;

– мы призываем отнестись с осторожным оптимизмом и обязательным обозначением возрастных ограничений к оценке «Open online resources and visual representations of music: New affordances for music education»¹⁹ (C. Schmidt-Jones, 2018).

Заключение

1) Основной вывод данного исследования – ряд аргументов позволяют признать

термин «музыкально-компьютерные технологии» как оптимальный для международного употребления:

– он близок по написанию и по звучанию для наибольшего количества других языков (что ясно прослеживается из составленного нами списка и материалов...),
– он включает в себе наиболее полный (в сравнении с другими предложенными обозначениями) объём коннотации.

2) Мы можем сделать дополнительные важные выводы, основанные на анализе имеющегося материала в проведённом исследовании –

а) Использование музыкально-компьютерных технологий оценивается как имеющее значительные перспективы:

– новые ценности в музыкальном образовании²⁰;

– поиск «транс-правды» в эпоху «пост-правды»²¹;

– новая расширенная версия концепции интеграции образовательных областей STEM Education (Science, Technology, Engineering and Mathematics, в дальнейшем – STEAM Education), которая дополняется образовательной областью «музыка» STEAMM (Science, Technology, Engineering and Mathematics+Music)²².

б) Оценка МКТ содержит дуальность, включающую в себя потенциал и ограничения, что может и должно стать темой отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Clements A. A Postdigital Future for Music Education: Definitions, Implications, and Questions. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2018. No. 17 (1), pp. 48–80. DOI: 10.22176/act17.1.48.

² Crawford R. *Authentic Learning and Digital Technology in the Music Classroom*. Victoria: Monash University [Unpublished PhD Dissertation], 2007. URL: <https://trove.nla.gov>.

[au/work/35149324?q&versionId=43654170](https://www.researchgate.net/publication/35149324?q&versionId=43654170) (20.06.2020).

³ Haning M. Are They Ready to Teach With Technology? An Investigation of Technology Instruction in Music Teacher Education Programs. *Journal of Music Teacher Education*. 2016. No. 25 (3), pp. 78–90. DOI: 10.1177/1057083715577696.

⁴ Cheng L. Musical Competency Development in a Laptop Ensemble. *Research*



Studies in Music Education. 2019. No. 41 (1), pp. 117–131. DOI: 10.1177/1321103X18773804.

⁵ Klein E., & Lewandowski-Cox J. Music Technology and Future Work Skills 2020: An Employability Mapping of Australian Undergraduate Music Technology Curriculum. *International Journal of Music Education*. 2019. No. 37 (4), pp. 636–653. DOI: 10.1177/0255761419861442.

⁶ Cslovjcek M., & Zulauf M. (Eds.) Integrated Music Education. Challenges of Teaching and Teacher Training. Bern, Switzerland: Peter Lang AG, 2018. 418 p. DOI: 10.3726/978-3-0351-0475-2; Logsdon L. F. Questioning the Role of “21st-Century Skills.” *Arts Education Advocacy Discourse. Music Educators Journal*. 2013. No. 100 (1), pp. 51–56. DOI: 10.1177/0027432113499936.

⁷ См.: URL: www.nationalartsstandards.org (20.06.2020).

⁸ Chong E. K. M. i3-Music Education: A Three-dimensional Interactivity Model – part II. *Information and Communication Technologies in the Musical Field*. 2012. No. 3, pp. 7–13. URL: <http://www.tic.editeuramediamusica.ro/reviste/2012/017-023.pdf> (20.06.2020).

⁹ Cuervo L., Welch Gr. Fr, L. de A. Maffioletti, & Reategui E. Musicalidade Humana sob o Prisma Cognitivo-evolucionista: do Homo Sapiens ao Homo Digitalis. *Opus*. 2017. No. 23 (2), pp. 216–242. DOI: 10.20504/opus2017b2310.

¹⁰ Collins A. Neuroscience Meets Music Education: Exploring the Implications of Neural Processing Models on Music Education Practice. *International Journal of Music Education*. 2013. No. 31 (2), pp. 217–231. DOI: 10.1177/0255761413483081;

Peñalba A. La Defensa de la Educación Musical desde las Neurociencias. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*. 2017. No. 14, pp. 109–127. DOI: 10.5209/RECIEM.54814;

Hernandez-Ruiz, Eu. How is Music Processed? Tentative Answers from Cognitive Neuroscience. *Nordic Journal of Music Therapy*. 2019. No. 28 (4), pp. 315–332. DOI: 10.1080/08098131.2019.1587785.

¹¹ Partesotti E., Peñalba A., & Manzolli J. Digital Instruments and their Uses in Music Therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*. 2018. No. 27 (5), pp. 399–418. DOI: 10.1080/08098131.2018.1490919.

¹² Conor E. Reframing the Framework: Situated Information Literacy in the Music Classroom. *Fontes Artis Musicae*. 2017. No. 64 (4), pp. 346–354. URL: <https://www.jstor.org/stable/26769862> (20.06.2020).

¹³ Abdul Jabbar A. I., & Felicia P. Gameplay Engagement and Learning in Game-Based Learning: A Systematic Review. *Review of Educational Research*. 2015. No. 85 (4), pp. 740–779. DOI: 10.3102/0034654315577210.

¹⁴ *The Learner-Centered Music Classroom. Models and Possibilities*. Edit. D.A. Williams, & J. R. Kladder. 1st Edition. New York: Routledge, 2019. 200 p. DOI: 10.4324/9780429261510; Webster P. Computer-based Technology and Music Teaching and Learning. *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. R. Colwell & C. Richardson (Eds.). New York: Oxford University Press, 2002, pp. 416–439. URL: <https://ru.scribd.com/document/382434165/The-New-Handbook-of-Research-on-Music-Teaching-and-Learning-a-Project-of-the-Music-Educators-National-Conference> (20.06.2020).

Reese S., & Rimington J. Music Technology in Illinois Public Schools. *Update: Applications of Research in Music Education*. 2000. No. 18 (2), pp. 27–32. Retrieved October 30, 2019. URL: <https://www.learntechlib.org/p/91807/> (20.06.2020); Boehm C. The Thing about the Quotes: “Music Technology” Degrees. *Britain. Proceedings of the International Computer Music Conference, New Orleans*. International Computer Music Association, New Orleans, 2005. URL: <http://eprints.staffs.ac.uk/id/eprint/5064> (20.06.2020).

¹⁵ См. примеч. 2.

¹⁶ См. указ. в примеч. 14: Webster P. Computer-based Technology and Music Teaching and Learning. *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. R. Colwell & C. Richardson (Eds.). New York: Oxford University Press, 2002, pp. 416–439.

- ¹⁷ Buckingham D. *Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture*. Cambridge, UK: Polity Press, 2003. 216 p.
- ¹⁸ Bauer W. I., Reese S., & McAllister P. A. Transforming Music Teaching via Technology: The Role of Professional . *Journal of Research in Music Education*. 2003. No. 51(4), pp. 289–301. DOI: 10.2307/3345656.
- ¹⁹ Schmidt-Jones C. Open Online Resources and Visual Representations of Music: New Affordances for Music Education. *Journal of Music, Technology & Education*. 2018. No. 11 (2), pp. 197–211. DOI: 10.1386/jmte.11.2.197_1.
- ²⁰ Partti H. Cosmopolitan Musicianship under Construction: Digital Musicians Illuminating Emerging Values in Music Education. *International Journal of Music Education*. 2014. No. 32 (1), pp. 3–18. DOI: 10.1177/0255761411433727.
- ²¹ Ramírez-Hurtado C. Aportaciones de la Educación Musical a la Educación para la Paz: Buscando la Transverdad en la Era de la Posverdad. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*. 2017. No. 14, pp. 129–151. DOI: 10.5209/RECIEM.54777.
- ²² Developing STEAM Education to Improve Students' Innovative Ability – An Interview with Prof. Georgette Yakman, a Famous American STEAM Educator. MOOC. 2016.10.09. URL: <http://www.duxuan.cn/doc/26649688.htm> (20.06.2020).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
2. Анисимова А. Г. К вопросу о переводе терминов гуманитарных наук // Язык, сознание, коммуникация. М.: МАКС Пресс, 2002. С. 139–143.
3. Белунцов В. О. Компьютер для музыканта. СПб.: Питер, 2001. 464 с.
4. Воронов А. М., Горбунова И. Б. Методика обучения информационным технологиям людей с нарушением зрения // Общество: социология, психология, педагогика. 2015. № 5. С. 15–19.
5. Горбунова И. Б. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры // Общество: философия, история, культура. 2017. № 2. С. 87–92.
6. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии как новая обучающая и творческая среда // Современное музыкальное образование –2002: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. 2002. С. 161–169.
7. Горбунова И. Б. Музыкальный компьютер // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 60–78. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.060-078.
8. Горбунова И. Б., Камерис А., Плотников К. Ю. Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме понимания термина и его использования в педагогической практике // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 6 (79). С. 370–374.
9. Горбунова И. Б., Помазенкова М. С. Музыкально-компьютерные и облачно-ориентированные технологии в системе современного музыкального образования // Научное мнение. 2015. № 3–2. С. 68–82.
10. Капшутарь Е. С., Филиппова М. М. Особенности перевода современных англоязычных терминов права // Научный диалог. 2016. Вып. № 10 (58). С. 43–44.
11. Alase A. The Interpretative Phenomenological Analysis (IPA): A Guide to a Good Qualitative Research Approach // International Journal of Education and Literacy Studies. 2017. No. 5 (2),

pp. 9–19. DOI: 10.7575/aiac.ijels.v.5n.2p.9.

12. Baker D., & Green L. (2016). Perceptions of Schooling, Pedagogy and Notation in the Lives of Visually-impaired Musicians // *Research Studies in Music Education*. 2016. 38 (2), pp. 193–219. DOI: 10.1177/1321103X16656990.

13. Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // *Opcion*. 2019. Vol. 35, No. S 24, pp. 360–375.

14. Gorbunova I. B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020. Vol. 29. No. 6s, pp. 600–615. URL: <http://sersc.org/journals/index.php/IJAST/article/view/8881> (25.06.2020).

15. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience // *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings*. Springer. 2018, pp. 381–389.

16. Gorbunova I. B., Chibirev S. V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format // *Opcion*. 2019. Vol. 35. No. Special Issue 22, pp. 392–409.

17. Gorbunova I. B., & Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem // *International Journal of Recent Technology and Engineering (IJRTE)*. 2019. No. 1 (2S4), pp. 913–918. DOI: 10.35940/ijrte.B1181.0782S419.

18. Gorbunova I. B., Petrova N. N. Music Computer Technologies, Supply Chain Strategy and Transformation Processes in Socio-cultural Paradigm of Performing Art: Using Digital Button Accordion // *International Journal of Supply Chain Management*. 2019. Vol. 8. No. 6, pp. 436–445.

19. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

20. Kertz-Welzel A. Sociological Implications of English as an International Language in Music Education // *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2016. No. 15 (3), pp. 53–66. URL: <http://act.maydaygroup.org/volume-15-issue-3/act-15-3-53-66/> (25.06.2020).

21. Khuwaileh A. A., & Khwaileh T. IT Terminology, Translation, and Semiotic Levels: Cultural, Lexicographic, and Linguistic Problems // *Semiotica*. 2011. No. 187, pp. 239–249. DOI: 10.1515/semi.2011.074.

22. Pigott T. D., & Polanin J. R. Methodological Guidance Papers: High-Quality Meta-Analysis in a Systematic Review // *Review of Educational Research*. 2019. September, 25. DOI: 10.3102/0034654319877153.

23. Pluralism in American Music Education Research. Essays and Narratives // *Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education*. Vol. 23 (Editors – D. R. Dansereau, & J. Dorfman). Springer Intern. Publ., 2018. 251 p. DOI: 10.1007/978-3-319-90161-9.

Об авторах:

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры цифрового образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Плотников Константин Юрьевич, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID:0000-0001-8549-4262**, zvukimus@mail.ru

REFERENCES

1. Alieva I. G., Gorbunova I. B., Mezentseva S. V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak instrument translyatsii i sokhraneniya muzykal'nogo fol'klora (na primere Dal'nego Vostoka Rossii) [Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
2. Anisimova A. G. K voprosu o perevode terminov gumanitarnykh nauk [Concerning the Question of Translating Terms from Humanitarian Disciplines]. *Yazyk, soznanie, kommunikatsiya* [Language, Consciousness, Communication]. Moscow: MAKS Press, 2002, pp. 139–143.
3. Beluntsov V. O. *Komp'yuter dlya muzykanta* [The Computer for the Musician]. St. Petersburg: Piter, 2001. 464 p.
4. Voronov A. M., Gorbunova I. B. Metodika obucheniya informatsionnym tekhnologiyam lyudey s narusheniem zreniya [Methods of Teaching Informational Technologies to People with Visual Impairment]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2015. No. 5, pp. 15–19.
5. Gorbunova I. B. Komp'yuternaya studiya zvukozapisi kak instrument muzykal'nogo tvorchestva i fenomen muzykal'noy kultury [The Computer Recording Studio as an Instrument of Musical Creativity and a Phenomenon of Musical Culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 2, pp. 87–92.
6. Gorbunova I. B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak novaya obuchayushchaya i tvorcheskaya sreda [Music and Computer Technologies as a New Learning and Creative Environment]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2002: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Rossiyskiy gos. pedagogicheskiy universitet im. A. I. Gertsena, Sankt-Peterburgskaya gos. konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [Modern Musical Education – 2002: Materials of the International Scholarly-Practical Conference. Russian State Pedagogical A. I. Herzen University, St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory]. Ed. by I. B. Gorbunova. St. Petersburg, 2002, pp. 161–169.
7. Gorbunova I. B. Muzykal'nyy komp'yuter [The Musical Computer]. *IKONI / ICONI*. 2020. No. 2, pp. 60–78. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.060-078.
8. Gorbunova I. B., Kameris A., Plotnikov K. Yu. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: k probleme ponimaniya termina i ego ispol'zovaniya v pedagogicheskoy praktike [Music and Computer Technologies: Concerning the Issue of Understanding the Term and its Use in Pedagogical Practice]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Scholarship, Culture, Education]. 2019. No. 6 (79), pp. 370–374.
9. Gorbunova I. B., Pomazenkova M. S. Muzykal'no-komp'yuternye i oblachno-orientirovannye tekhnologii v sisteme sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya [Music Computer and Cloud-Based Technologies in the System of Contemporary Musical Education]. *Nauchnoe mnenie* [The Scholarly Opinion]. 2015. No. 3–2, pp. 68–82.
10. Kapshutar' E. S., Filippova M. M. Osobennosti perevoda sovremennykh angloyazychnykh terminov prava [Peculiarities of Translation of Modern Legal Terms in English]. *Nauchnyy dialog* [Scholarly Dialogue]. 2016. Issue 10 (58), pp. 43–44.
11. Alase A. The Interpretative Phenomenological Analysis (IPA): A Guide to a Good Qualitative Research Approach. *International Journal of Education and Literacy Studies*. 2017. No. 5 (2), pp. 9–19. DOI: 10.7575/aiac.ijels.v.5n.2p.9.
12. Baker D., & Green L. (2016). Perceptions of Schooling, Pedagogy and Notation in the Lives of Visually-impaired Musicians. *Research Studies in Music Education*. 2016. 38 (2), pp. 193–219. DOI: 10.1177/1321103X16656990.



13. Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. Vol. 35, No. S 24, pp. 360–375.
14. Gorbunova I. B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia. *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020. Vol. 29. No. 6s, pp. 600–615. URL: <http://sersec.org/journals/index.php/IJAST/article/view/8881> (25.06.2020).
15. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Lecture Notes in Computer Science*. Proceedings. Springer. 2018, pp. 381–389.
16. Gorbunova I. B., Chibirev S. V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. *Opcion*. 2019. Vol. 35. No. Special Issue 22, pp. 392–409.
17. Gorbunova I. B., & Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem. *International Journal of Recent Technology and Engineering (IJRTE)*. 2019. No. 1 (2S4), pp. 913–918. DOI: 10.35940/ijrte.B1181.0782S419.
18. Gorbunova I. B., Petrova N. N. Music Computer Technologies, Supply Chain Strategy and Transformation Processes in Socio-Cultural Paradigm of Performing Art: Using Digital Button Accordion. *International Journal of Supply Chain Management*. 2019. Vol. 8. No. 6, pp. 436–445.
19. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.
20. Kertz-Welzel A. Sociological Implications of English as an International Language in Music Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2016. No. 15 (3), pp. 53–66. URL: <http://act.maydaygroup.org/volume-15-issue-3/act-15-3-53-66/> (25.06.2020).
21. Khuwaileh A. A., & Khwaileh T. IT Terminology, Translation, and Semiotic Levels: Cultural, Lexicographic, and Linguistic Problems. *Semiotica*. 2011. No. 187, pp. 239–249. DOI: 10.1515/semi.2011.074.
22. Pigott T. D., & Polanin J. R. Methodological Guidance Papers: High-Quality Meta-Analysis in a Systematic Review. *Review of Educational Research*. 2019. September, 25. DOI: 10.3102/0034654319877153.
23. Pluralism in American Music Education Research. Essays and Narratives. *Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education*. Vol. 23 (Editors – D. R. Dansereau, & J. Dorfman). Springer Intern. Publ., 2018. 251 p. DOI: 10.1007/978-3-319-90161-9.

About the authors:

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogy), Chief Researcher of the Educational and Methodical Laboratory of Music Computer Technologies, Professor at the Department of Digital Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Konstantin Yu. Plotnikov, Ph.D. (Pedagogy), Senior Researcher of the Educational and Methodical Laboratory of Music Computer Technologies, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-8549-4262**, zvukimus@mail.ru



С. В. МЕЗЕНЦЕВА

*Хабаровский государственный институт культуры
г. Хабаровск, Россия*

ORCID: 0000-0002-4258-5436, Mezenceva-sv@yandex.ru

Об инструментах расширения информационного пространства творческого вуза

В работе рассматривается проблема расширения информационного пространства в рамках международного сотрудничества с помощью музыкально-компьютерных технологий (МКТ) в целях улучшения качества образования в процессе обучения иностранных студентов. Автором признаётся необходимость разработки методики применения МКТ в системе музыкального образования творческого вуза. Описываются авторские учебные курсы Хабаровского государственного института культуры (ХГИК) «Электронный клавишный инструмент», «Компьютерное музыкальное творчество». Отмечается перспективность расширения тембрального спектра электронного клавишного синтезатора богатством колорита музыкальной культуры Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Анализируется роль МКТ в образовательном пространстве творческих вузов Китайской Народной Республики (КНР). Акцентируется интерес продвижения дисциплин, связанных с МКТ. Это проявляется в высоком уровне технического оснащения музыкально-компьютерных аудиторий, а также аудиторий для проведения занятий, на которых используется компьютерная техника в вузах КНР.

Ключевые слова: музыкально-компьютерные технологии, студенты Китайской Народной Республики, международное сотрудничество, электронный клавишный инструмент, компьютерное музыкальное творчество.

Для цитирования / For citation: Мезенцева С. В. Об инструментах расширения информационного пространства творческого вуза // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 182–191. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.182-191.

SVETLANA V. MEZENTSEVA

*Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4258-5436, Mezenceva-sv@yandex.ru*

About Instruments for Extending the Informational Space of the Artistic Higher Educational Institution

The article examines the issue of extending the informational space within the framework of international cooperation by means of musical computer technologies (MCT) with the aim of improving the quality of education during the process of teaching foreign students. The author acknowledges the necessity of developing a methodology for applying the MCT in musical education system of an artistic higher education institute. Description is made of authorial educational courses of the Khabarovsk State Institute for Culture (KSIC) “Electronic Keyboard



Instruments” and “Computer Music Creativity.” The viability of expanding the timbral aspect of the electronic keyboard synthesizer with the richness of the musical culture of the Russian Far-East and the countries of the Asian and Pacific Island Region. Analysis is made of the role of the MCT in the educational space of the artistic higher educational institutions of the People’s Republic of China (PRC). Accentuation is made of the interest of promoting the disciplines connected with the MCT. This becomes manifested by the high level of technical infrastructure of the musical computer auditoriums, as well as auditoriums for holding classes in the higher educational institutions of PRC where computer technology is used.

Keywords: musical computer technologies, students from the People’s Republic of China, international cooperation, electronic keyboard instrument, computer musical creativity.

Хабаровский государственный институт культуры (далее – ХГИК) в 2018 году отметил свой 50-летний юбилей. В настоящее время это развивающийся в ногу со временем, один из ведущих дальневосточных вузов. Активно наращивается темп работы института в сфере международного сотрудничества. Год от года растёт общая численность иностранных обучающихся из Китайской Народной Республики (КНР) по творческим направлениям подготовки в ХГИК. На сегодняшний день заключены договоры о сотрудничестве и совместной деятельности в области подготовки специалистов высшего образования с университетом города Хэйхэ провинции Хэйлунцзян, Чаньчунским университетом, Муданьцзянским педагогическим университетом, Дацинским педагогическим институтом, Цзямусским университетом, Харбинским педагогическим университетом, Харбинским художественным профессиональным институтом, Цилиньским анимационным институтом, Пекинским колледжем искусств, Университетом Бэйхуа (Цилинь), институтом музыки и танца Цидикарского университета. В настоящее время в ХГИК обучаются около 60 иностранных студентов.

Преподаватели ХГИК имеют солидный опыт в обучении иностранных граждан. Но существует ряд проблем и вопросов, которые касаются процесса обучения в творческих вузах Китая. Зачастую, иностранные обучающиеся, приезжающие из КНР для получения образования в ХГИК по направлениям подготовки бакалавриата или магистратуры, либо на программы индивидуальной стажировки, имеют разный уровень подготовки. А для качественного образования, преподавателям, работающим с иностранными студентами, необходимо понимать, с каким «багажом» приезжают абитуриенты. Для этого нужно учесть ряд моментов, которые связаны с предыдущей ступенью образования будущего студента: перечень дисциплин, методику преподавания, учебно-методический материал.

В настоящей статье акцентируется проблема расширения информационного пространства в рамках международного сотрудничества с помощью музыкально-компьютерных технологий (далее – МКТ), в целях улучшения качества образования в процессе обучения иностранных студентов.

Роль музыкально-компьютерных технологий в современном образовании

Современные информационные технологии позволяют организовать образовательное пространство в сети и обеспечить коммуникацию с обучающимися. В настоящее время активно изучаются влияние МКТ, информационных технологий на современную музыкальную культуру и образование. Объектами исследования становятся такие явления, как «цифровая образовательная среда», «информационное образовательное пространство», «сетевые образовательные ресурсы», «электронная образовательная среда», «дистанционная учебная среда», «электронные обучающие курсы», «обучающие контент-платформы», а также инновационные формы подачи учебного материала: электронный учебник, сетевой электронный учебник, облачно-ориентированные и online педагогические ресурсы и т. п. Специалистами также изучаются проблемы программного обеспечения. Во многих образовательных учреждениях ведутся электронные дневники, преподаватели имеют личные электронные кабинеты, персональные сайты, на различных платформах создаются электронные учебники, предлагаются продукты, обеспечивающие возможность самостоятельного обучения (в частности, мобильные образовательные технологии, приложения для планшетных устройств) [4]. Отдельного рассмотрения требует вопрос значения музыкально-компьютерных технологий как средства взаимодействия культурных традиций [1; 13].

Большое значение в данном вопросе имеют работы учёных, анализирующих влияние МКТ на современную музыкальную культуру и образование.

Одним из примеров научного осмысления в этом образовательном векторе является деятельность учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, рассматривающей, в том числе, и сферу использования МКТ в образовании. Особенно значимы работы И. Б. Горбуновой. Ею введён термин «Музыкально-компьютерные технологии» в отечественную педагогику [3; 9], разработана концепция МКТ в образовании и создана указанная лаборатория.

Значительный интерес в данном ключе представляют исследования и методические разработки учёного и композитора И. М. Красильникова, создавшего концепцию электронного музыкального творчества в художественном образовании¹. В обозначенном аспекте также важны исследования композиторов Г. Г. Белова и А. Камериса, исследующих вопросы влияния МКТ на профессиональное творчество музыкантов и композиторов². Вопросы влияния МКТ на современную музыкальную практику и инклюзивное образование затрагиваются в работах Н. А. Бергер, А. М. Воронова, А. А. Говоровой [11; 12]; вопросы информатизации современного музыкального образования – в работах А. А. Панковой и А. В. Горельченко³. Вопросы моделирования творческих процессов с помощью музыкально-компьютерных технологий были исследованы в работах М. С. Заливадного, С. В. Чибирёва и др.⁴.

Значение дисциплины «Электронный клавишный инструмент» в творческом вузе

Необходима разработка методической системы применения МКТ в музыкальном образовании в творческом вузе. В частности, в ХГИК автором данной

работы разработаны учебные курсы и рабочие учебные программы по дисциплинам «Электронный клавишный инструмент» и «Компьютерное музыкальное творчество»⁵.

«Электронный клавишный инструмент» как дисциплина входит в состав образовательной программы по направлениям подготовки бакалавриата 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», профиль «Фортепиано», 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», профили «Инструменты эстрадного оркестра» и «Эстрадно-джазовое пение», а также 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыка». Дисциплина ведётся в том числе у иностранных обучающихся из КНР по направлениям подготовки бакалавриата 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», профиль «Фортепиано» и 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыка».

Задачей дисциплины является изучение художественных возможностей клавишного синтезатора: ознакомление с его звуковым материалом и средствами внесения в него различных корректив, а также с методами звукового синтеза; совершенствование приёмов управления фактурой музыкального звучания, связанных с различными режимами игры и применением секвенсера. Получение базовых знаний о звукорежиссуре (способы формирования объёма звучания, его окраски и пространственного расположения с помощью звукорежиссёрских эффектов различного вида), а также развитие комплекса исполнительских навыков, освоение приёмов игры, исполнительской техники, связанных с переключением режимов звучания во время игры на электронной клавиатуре, создание собственных аранжировок.

В результате изучения курса обучающийся должен знать выразительные возможности клавишного синтезатора; основные группы голосов и паттернов электронного инструмента, возможности редактирования и обработки звучания; уметь художественно убедительно пользоваться в своей музыкальной деятельности широким кругом специфических средств клавишного синтезатора – многотембровостью, звукорежиссёрской обработкой, звуковым синтезом, автоаккомпанементом, секвенсером и т. п.; находить индивидуальные пути воплощения музыкальных образов, создавать собственную интерпретацию музыкального произведения; владеть приёмами аранжировки музыки для синтезатора, обосновывать свои действия (гармонизацию мелодии, её инструментовку, в том числе с использованием тембровых микстов, добавлением сопутствующих голосов автогармонизации, построением фактуры с помощью различных приёмов редактирования паттерна и др.); знаниями в области специальной терминологии и художественно-выразительных средств клавишного синтезатора.

В процессе создания собственных аранжировок у иностранных студентов наблюдается тенденция к применению сочетаний европейских тембров и стилей с традиционными китайскими инструментами, такими как *эрху* (двухструнный смычковый инструмент, появившийся впервые в Центральной Азии; в X веке он проник в Китай, и на Западе его иногда называют китайской скрипкой), *пипа* (струнно-щипковый инструмент китайского происхождения; его название происходит от двух китайских слогов – «пи» и «па», которые отражают два наиболее простых способа исполнения на этом инструменте), набор китайских ударных инструментов («Chinese Kit»)

– барабанов и особых звуковых эффектов.

Этим и ограничивается набор стандартных тембров китайских традиционных инструментов, заложенных в большинство современных электронных клавишных синтезаторов на уровне заводских установок⁶. Из тембров дальневосточного региона встречается ещё тембр японского инструмента *кото* (инструмент из семейства цитр с 13-ю или более струнами) и *шамисен* (лютня, которая наряду с *кото* является наиболее примечательным инструментом традиционной японской музыки). Стоит отметить, что музыкант-исполнитель (то есть пользователь синтезатора) может создать так называемые «пользовательские тембры», которые он создаёт всё же на основе стандартных тембров. Их можно сохранять в памяти инструмента и в дальнейшем использовать при аранжировке музыкальных произведений наряду со стандартными тембрами [8; 10].

Представляется, что в перспективе набор инструментов (тембров) электронного клавишного синтезатора мог бы быть расширен богатством колорита музыкальной культуры Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона (идея принадлежит И. Б. Горбуновой) [2]. Так, например, палитра музыкальных инструментов коренных этносов российского Дальнего Востока включает в себя разнообразные и неповторимые тембры идиофонов, мембранофонов, хордофонов и аэрофонов. Известны музыкальные инструменты, связанные с охотничьим промыслом, магическими обрядами, играми детей и другими формами жизни аборигенов: «звуковое бревно», варганы (деревянный пластинчатый, металлический дугообразный), шаманский бубен с колотушкой, пояс шамана с металлическими трубокопусными подвесками, металлические бу-

бенчики, диски, различные погремушки (из рыбьей кожи, рыбьего пузыря), сухожильная струна-нитка, музыкальный (играющий) лук, однострунный смычковый хордофон, лютни с 1–2–3 струнами, цитры, охотничьи манки, дудочки и т. п. [5; 7]. Подобный эксперимент с включением своеобразных архаичных тембров звукового мира Дальнего Востока, думается, дал бы новый толчок к развитию на современном этапе музыкально-компьютерных технологий в целях сохранения и продвижения традиционной музыкальной культуры, создания новых форм, жанров и стилей современной музыки.

Дисциплина «Компьютерное музыкальное творчество» как инструмент расширения информационного пространства

Дисциплина «Компьютерное музыкальное творчество» в ХГИК является так называемой «поточной дисциплиной» и ведётся для обучающихся по всем музыкальным направлениям подготовки бакалавров: 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», 53.03.03 «Вокальное искусство», 53.03.04 «Искусство народного пения», 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» (иностранные студенты обучаются в ХГИК среди перечисленного на направлениях подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», «Вокальное искусство», 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыка»). Предмет является обязательной дисциплиной вариативной части. Компетенции, формируемые в ходе освоения данной дисциплины, поддерживают профессиональные музыкально-исполнительские компетенции в области решения задач репетиционного процесса, способов и методов его оптимальной организации в различных условиях, способности

организовывать свою практическую деятельность. Это компьютерное транспонирование нотного материала, подготовка нотного материала в нотных редакторах, освоение компьютерных программ, связанных со звукозаписью и звуковоспроизведением, аудиоредактированием, созданием фонограмм и их корректировкой. Задачами дисциплины является выработка у обучающихся потребности и умения самостоятельно использовать современные компьютерные нотные редакторы Finale, Sibelius, Muse Scor, современные компьютерные методы работы со звуком, компьютерные программы, связанные со звукозаписью и звуковоспроизведением, в целях повышения эффективности своей профессиональной деятельности.

Основные разделы дисциплины, рассчитанной на один семестр, следующие:

1. Компьютерный звук и технология работы с ним;
2. Виды компьютерных музыкальных программ;
3. Нотные редакторы.

В результате курса студент освоит современные компьютерные методы работы со звуком, возможности современных компьютерных нотных редакторов, компьютерных программ, связанных со звукозаписью и звуковоспроизведением, вырабатывает навыки использования возможностей современных компьютерных методов работы со звуком, потенциалы компьютерных программ в своей профессиональной деятельности.

Иностранные обучающиеся из КНР проявляют активный интерес к МКТ, с увлечением осваивают новые программы. Целесообразным представляется проанализировать, на каком уровне в настоящее время находится преподавание и техническое оснащение в творческих вузах КНР. В течение нескольких лет автором данной работы были совершены

деловые поездки в составе делегации от ХГИК в некоторые вузы КНР: Харбинская консерватория (Харбин, провинция Хэйлуцзян), Университет Бэйхуа (Цзилинь, провинция Цзилинь), институт музыки и танца Цицикарского университета (Цицикар, провинция Хэйлуцзян), Харбинский художественный профессиональный институт (Харбин, провинция Хэйлуцзян).

Автор данной работы являлся участником и докладчиком Международного форума российско-китайских музыкальных вузов под эгидой «Один пояс, один путь» 12 января 2018 года (Харбин), организованного Харбинской консерваторией – последней на настоящий момент консерваторией, открытой в Китае (сейчас это 11-я консерватория в республике, открыта в 2016 году). На этом форуме автор имел уникальную возможность общения с представителями большинства консерваторий Китая: Центральная консерватория (Пекин), Шанхайская консерватория (Шанхай), Тяньцзиньская консерватория (Тяньцзинь), Консерватория имени Сянь Синхай (Гуанчжоу), Сианьская консерватория (Сиань), Уханьская консерватория (Ухань), Шэньянская консерватория (Шэньян), Харбинская консерватория (Харбин). Отметим, что в Китае наблюдается большой интерес к продвижению дисциплин, связанных с МКТ. Это проявляется в достаточно высоком уровне технического оснащения музыкально-компьютерных аудиторий, а также аудиторий для проведения занятий, связанных с использованием компьютерной техники. Материально-техническая база учебных аудиторий китайских вузов, в которых удалось побывать, организована в ногу со временем, имеются: персональные компьютеры, большие индивидуальные MIDI-клавиатуры (не менее 4 октав), электронные

клавишные синтезаторы, электронные ударные синтезаторы, фурнитура (наушники, микрофоны и т. п.). Программное обеспечение – традиционное и знакомое в России, в частности: аудиоредактор Adobe Audition, программное обеспечение для создания, записи, редактирования и сведения музыки Cubase, Nuendo, Gitar Pro, Gitar Rig, инструменты для создания и редактирования партии ударных инструментов Addictive Drums и другие программные продукты.

Одним из важнейших путей совершенствования работы с иностранными обучающимися является анализ учебных планов и образовательных программ творческих направлений подготовки тех вузов КНР, откуда в ХГИК направляют студентов на обучение уровня бакалавриата, магистратуры или на стажировку. В частности, нами была проанализирована учебная программа «Музыкальное образование» уровня бакалавриата университета города Хэйхэ, приложение к диплому по направлению подготовки «Музыкальное выступление»⁷ (профиль «Фортепиано») выпускника уровня бакалавриата университета города Хэйхэ, а также приложение к диплому «Музыкаведение» выпускника уровня бакалавриата Муданьдзяньского педагогического института.

На основе проведённого анализа, а также бесед с иностранными студентами ХГИК выяснилось, что современные информационные и музыкально-компьютерные технологии в вузах КНР осваиваются достаточно активно через дисциплины «Компьютерный класс», «Создание MIDI», «Игра на синтезаторе». Предусмотрено освоение современных информационных и музыкально-компьютерных технологий: «Основы ЭВМ», «Клавишные инструменты», «Музыкальный редактор». Удельный вес на подобные дисциплины приходится в образовательной программе «Музыкаведение» выпускника уровня бакалавриата Муданьдзяньского педагогического института: «Редактирование аудио», «Анализ и написание мульти-голоса», «Принцип и практика смешивания звуков», «Цифровое виртуальное инструментальное исполнение», «Аранжировка и продюсирование музыки» [6].

В дальнейшем представляется необходимым расширить анализ учебно-методического обеспечения дисциплин, связанных с применением МКТ в китайских вузах, оценить качество и методы преподавания, осознания роли МКТ как перспективного инструмента расширения информационного пространства творческого вуза.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования: монография. Дубна: Феникс+, 2007. 496 с.

² Камерис А. Пути реализации концепции музыкально-компьютерного образования в подготовке педагога-музыканта: дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2007. 282 с.; Белов Г. Г. Неизбежность компьютерной тех-

ники в музыке (размышления композитора) // Современное музыкальное образование – 2002: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2002. С. 43–61.

³ Горбунова И. Б., Панкова А. А. Компьютерная музыка. Т. 1: Компьютерное музыкальное творчество: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена,



2013. 190 с.; Горбунова И. Б., Панкова А. А. Компьютерное музыкальное творчество: теория и практика. Saarbrücken, Germany, 2014. 133 с.; Белов Г. Г., Горбунова И. Б., Горельченко А. В. Музыкальный компьютер (новый инструмент музыканта). СПб.: СММО Пресс, 2006. 64 с.

⁴ Горбунова И. Б., Чибирёв С. В. Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме моделирования процесса музыкального творчества: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. 159 с.; Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Информационные технологии в музыке: учеб. пособие. В 4 т. Т. 4: Музыка, математика, информатика. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 180 с.

⁵ Автором была получена профессиональная переподготовка на базе учеб-

но-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» в РГПУ имени А. И. Герцена в Санкт-Петербурге под руководством доктора педагогических наук, профессора, Почётного работника высшего профессионального образования РФ, главного научного сотрудника учебно-методической лаборатории И. Б. Горбуновой.

⁶ В ХГИК учебная работа проводится на электронных клавишных инструментах Yamaha (PSR-S750) – одного из лидеров в данной области.

⁷ В российской системе высшего образования аналогичное направление подготовки носит наименование «Музыкально-инструментальное искусство» (по профилям).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.

2. Горбунова И. Б. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры // Общество: философия, история, культура. 2017. № 2. С. 87–92.

3. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии как новая обучающая и творческая среда // Современное музыкальное образование – 2002: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. СПб., 2002. С. 161–169.

4. Гончарова М. С., Горбунова И. Б. Планшетные (мобильные) технологии в профессиональном музыкальном образовании // Медиамузыка. 2016. № 6. С. 3.

5. Мезенцева С. В. Жанровая типология инструментальной музыки обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 23 с.

6. Мезенцева С. В. Перспективы межкультурных коммуникаций России и Китая (на примере творческих направлений подготовки Хабаровского государственного института культуры и Хэйхэского университета) // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. (Благовещенск – Хэйхэ, Чанчунь, Шэньян, 21–28 мая 2018 г.). Вып. 8 / отв. ред. Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов. Благовещенск, 2018. С. 565–567.

7. Соломонова Н. А. Звуковой мир Дальнего Востока // Музыкальная академия. 1998. № 3. С. 150–159.

8. Справочник по тембрам электронного клавишного инструмента Yamaha PSR-S910. URL: https://ru.yamaha.com/files/download/other_assets/1/329711/Yamaha-910_manual_rus.pdf (дата обращения: 05.12.2019).

9. Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // *Opcion*. 2019. Vol. 35, No. S 24, pp. 360–375.

10. Gorbunova I. B. New Tool for a Musician // ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings. Paris, France. 2018, pp. 144–149.

11. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience // *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings*. Springer. 2018, pp. 381–389.

12. Gorbunova I. B., Voronov A. M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment // 16th International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences (LLHSS-18). Int'l Conference Proceedings. Budapest, Hungary, 2018, pp. 15–18.

13. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

Об авторе:

Мезенцева Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4258-5436**, Mezenceva-sv@yandex.ru

REFERENCES

1. Alieva I. G., Gorbunova I. B., Mezentseva S. V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak instrument translyatsii i sokhraneniya muzykal'nogo fol'klora (na primere Dal'nego Vostoka Rossii) [Music and Computer Technologies as a Tool for Broadcasting and Preserving Musical Folklore (on the Example of the Russian Far East)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.

2. Gorbunova I. B. Komp'yuternaya studiya zvukozapisi kak instrument muzykal'nogo tvorchestva i fenomen muzykal'noy kul'tury [The Computer Recording Studio as an Instrument of Musical Creativity and a Phenomenon of Musical Culture]. *Obshhestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 2, pp. 87–92.

3. Gorbunova I. B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak novaya obuchayushchaya i tvorcheskaya sreda [Music and Computer Technologies as a New Learning and Artistic Environment]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2002: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Rossiyskiy gos. pedagogicheskiy universitet im. A. I. Gertsena, Sankt-Peterburgskaya gos. konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [Modern Music Education – 2002: Materials of the International Scholarly and Practical Conference. Russian State Pedagogical A. I. Herzen University, St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory]. Ed. by I. B. Gorbunova. St. Petersburg, 2002, pp. 161–169.



4. Goncharova M. S., Gorbunova I. B. Planshetnye (mobil'nye) tekhnologii v professional'nom muzykal'nom obrazovanii [Tablet (Mobile) Technologies in Professional Music Education]. *Mediamuzyka* [Media Music]. 2016. No. 6, p. 3.
5. Mezentseva S. V. *Zhanrovaya tipologiya instrumental'noy muzyki obryadovoy kul'tury tunguso-man'chzhurov Dal'nego Vostoka Rossii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Genre Typology of Instrumental Music of the Tungus-Manchu Ritual Culture of the Russian Far East: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2006. 23 p.
6. Mezentseva S. V. Perspektivy mezhkul'turnykh kommunikatsiy Rossii i Kitaya (na primere tvorcheskikh napravleniy podgotovki Khabarovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury i Kheykheskogo universiteta) [Prospects of Cross-Cultural Communication between Russia and China (by the Example of Artistic Directions of Training of the Khabarovsk State Institute of Culture and Heihe University)]. *Rossiya i Kitay: istoriya i perspektivy sotrudnichestva: materialy VIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Blagoveshchensk – Kheykhe, Chanchun', Shen'yan, 21–28 maya 2018 g.). Vyp. 8* [Russia and China: History and Prospects of Cooperation: Materials of the 8th International Scholarly and Practical Conference (Blagoveshchensk – Heihe, Changchun, Shenyang, May 21–28, 2018)]. Issue 8. Edited by D. V. Buyarov, D. V. Kuznetsov. Blagoveshchensk, 2018, pp. 565–567.
7. Solomonova N. A. Zvukovoy mir Dal'nego Vostoka [The Sound World of the Far East]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1998. No. 3, pp. 150–159.
8. *Spravochnik po tembram elektronnoy klavishnoy instrumenta Yamaha PSR-S910* [Reference Book on the Timbres of the Yamaha PSR-S910 Electronic Keyboard Instrument]. URL: https://ru.yamaha.com/files/download/other_assets/1/329711/Yamaha-910_manual_rus.pdf (05.12.2019).
9. Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. Vol. 35, No. S 24, pp. 360–375.
10. Gorbunova I. B. New Tool for a Musician. *ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings*. Paris: France, 2018, pp. 144–149.
11. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings. Springer*. 2018, pp. 381–389.
12. Gorbunova I. B., Voronov A. M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. *16th International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences (LLHSS-18). Int'l Conference Proceedings*. Budapest: Hungary, 2018, pp. 15–18.
13. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

About the author:

Svetlana V. Mezentseva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head at the Department of Art History, Musical-instrumental and Vocal Art, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4258-5436**, Mezenceva-sv@yandex.ru





С. И. КУДИНОВ, З. Р. ХАЙРОВА, О. Б. МИХАЙЛОВА

С. С. КУДИНОВ, И. Б. КУДИНОВА

*Российский университет дружбы народов
г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0002-2117-6975, rudn.tgu@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-5367-2156, zulya.r.90@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5046-1452, olga00241@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1515-8754, kudinov84stas@yandex.ru

ORSID: 0000-0003-0397-7338, i.b.kudinowa2012@yandex.ru

Специфика самореализации подростков с музыкальным типом одарённости*

В современном обществе всё больше требований предъявляется к организации всесторонней поддержки одарённых детей. На государственном уровне создаются различные целевые программы, специализированные центры дополнительного образования, направленные на развитие одарённости. Музыкальное образование всесторонне способствует развитию личности, особенно в период взросления. В статье представлен анализ характерных проявлений самореализации подростков с музыкальным типом одарённости. Цель проведённого исследования – выявить специфические характеристики формирующейся самореализации подростков, успешных в музыкальной деятельности. В качестве респондентов в исследовании приняли участие 92 человека (46 юношей и 46 девушек) в возрасте 16–17 лет, занимающихся музыкой в специальных образовательных учреждениях на протяжении 7–10 лет. Все респонденты имеют значительные достижения в овладении музыкальным искусством. Для изучения особенностей самореализации у данной группы использовался «Многомерный опросник самореализации личности», разработанный профессором Сергеем Кудиновым в рамках полисистемной концепции личности. Результаты эмпирического исследования были подвергнуты качественному и количественному анализу, математико-статистической обработке. Проведённое исследование выявило специфику самореализации подростков с музыкальной одарённостью. Оно позволяет специалистам образовательных организаций разработать технологии по организации психолого-педагогического сопровождения молодёжи с учётом специфики проявлений самореализации в данном возрастном периоде развития личности.

Ключевые слова: творческая одарённость, подростковый возраст, музыкальная одарённость, корреляционная плеяда, самореализация.

Для цитирования / For citation: Кудинов С. И., Хайрова З. Р., Михайлова О. Б., Кудинов С. С., Кудинова И. Б. Специфика самореализации подростков с музыкальным типом одарённости // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 192–203.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.192-203.

* Исследование проведено в рамках инициативной НИР 050423-0-000 «Интернет-пространство как инновационная сфера самореализации личности в современном обществе», выполняемой на базе кафедры социальной и дифференциальной психологии филологического факультета Российского университета дружбы народов.

SERGEI I. KUDINOV, ZULFIYA R. KHAYROVA, OLGA B. MIKHAILOVA**STANISLAV S. KUDINOV, IRINA B. KUDINOVA***Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russia**ORCID: 0000-0002-2117-6975, rudn.tgu@yandex.ru**ORCID: 0000-0002-5367-2156, zulya.r.90@yandex.ru**ORCID: 0000-0001-5046-1452, olga00241@yandex.ru**ORCID: 0000-0002-1515-8754, kudinov84stas@yandex.ru**ORSID: 0000-0003-0397-7338, i.b.kudinowa2012@yandex.ru*

The Specificity of Self-Realization of Adolescents with the Musical Type of Giftedness

In contemporary society continuously more demands are applied to organization of all-round support of gifted children. On the state-managed level various purposeful programs and specialized centers of supplementary education directed at the development of giftedness. Musical education extensively facilitates the development of personality, especially during the period of growing up. The article presents an analysis of characteristic manifestations of the self-realization of adolescents endowed with a musical type of giftedness. The aim of the carried out research is to display the specific characteristic features of the growing self-realization of adolescents who are successful in their musical activities. Those surveyed in the research were 92 participants (46 youths and 46 young girls) aged 16 and 17 studying music in special educational institutions for 7–10 years. All the respondents have had significant achievements in mastery of the art of music. The study of the particularities of this group's self-realization made use of the "Multidimensional questionnaire of self-realization of personality" developed by professor Sergei Kudinov within the framework of a poly-systemic conception of personality. The results of empiric research have been subjected to quality and quantity analysis and mathematic-stylistic elaboration. The carried-out research disclosed the specificity of self-realization of adolescents with musical giftedness. It allows specialists in educational institutions to develop technologies to organize the psychological and pedagogical maintenance for the youth with the consideration of the specificity of manifestation of self-realization in the given age period of development of personality.

The research was carried out within the framework of the initiative research work 050423-0-000 "Internet space as an innovative sphere of personal self-realization in contemporary society."

Keywords: creative giftedness, adolescent age, musical giftedness, correlational plead, self-realization.

На современном этапе развития общества предъявляется всё больше требований к организации, всесторонней поддержке талантливых детей. На государственном уровне создаются различные целевые программы, направленные на развитие одарённости. От педагога в значительной степени зависят

формирование у обучающихся таких качеств, как эмоциональная устойчивость, преодоление возрастных кризисов, самоопределение, самопознание, саморазвитие, творческая самореализация и в целом, успешная социализация в обществе. Несмотря на значительное количество специализированных учреждений для

одарённых, и применение инновационных технологий и методов диагностики, поддержки и развития учеников, по завершению образования, самореализация потенциала одарённости у молодых людей весьма низкая. Поэтому проблема сопровождения одарённых детей и подростков остаётся актуальной и требует научного и практико-ориентированного подхода в её решении, в особенности в выявлении основных системообразующих факторов, способствующих успешной самореализации одарённых подростков [1; 7; 13].

Анализ психолого-педагогической литературы показал, что современные подходы к классификации подросткового возраста основываются на маркёрах физиологического, психологического, нравственного и социального становления личности и объединяют период от 10 до 17 лет. Именно в этом возрасте происходит формирование личностно-психологических особенностей, стереотипов поведения, черт характера и предпосылок для формирования самореализации. Поэтому данный период называют возрастом «социального старта», имеющим психологический базис личности, который отражается в особенностях поведения, поступках, образе мышления, формировании картины мира и антагонизме личности и социальности.

Основываясь на исследованиях выдающихся педагогов-музыкантов (Г. Г. Нейгауз, К. Н. Игумнов, С. Е. Фейнберг и др.) и исследованиях возрастных особенностей подросткового возраста психологов (Д. И. Фельдштейн, А. М. Прихожан, Т. В. Драгунова, И. С. Кон, И. Ю. Кулагина, В. Н. Колюцкий, Т. В. Умнова и др.) следует отметить, что данный возрастной период является сензитивным, как для развития музыкально-исполнительского потенциала, так и для формирования стремления к саморазвитию и самореали-

зации, позволяющих раскрыть индивидуальность юных исполнителей.

Творческий потенциал музыкально одарённой личности – это интегративный психофизиологический и психологический феномен, в основе которого лежит комплекс когнитивно-эмоциональных, сензитивно-волевых, физических и нервно-психических возможностей, взаимосвязанных между собой, направленных на активизацию личностных ресурсов и реализующихся в музыкально-творческой деятельности посредством концертно-исполнительской практики.

В нашей работе под музыкальной одарённостью подростков мы понимаем результативность успешной исполнительской деятельности, достигнутой благодаря совокупности индивидуально-психологических, эмоционально-мотивационных и психолого-педагогических факторов, влияющих на развитие музыкальных способностей личности. Многочисленные исследования доказывают, что подростковый период – это этап развития, в котором закладывается фундамент самореализации в процессе обучения, в том числе и в музыкальной школе [3; 9].

Социальная жизнь талантливых детей и подростков находится в фокусе пристального внимания зарубежных психологов [1; 2; 9; 10; 11; 12]. В исследованиях А. Гез (A. Guez), Х. Пейр (H. Peyre), М. Ле Кам (M. Le Cam), Н. Говрит (N. Gauvrit), Ф. Рамус (F. Ramus) констатируется склонность к боязни неуспешности одарённых детей в сравнении со сверстниками, в результате образовательного процесса как музыкальной, так и в общеобразовательной школах [13]. Исследования Дж. Л. Дэвиса (J. L. Davis), С. А. Робинсона (S. A. Robinson) свидетельствуют о высокой подверженности необычных талантливых детей буллингу, что позволяет говорить об организации специального

мониторинга и поддержки психоэмоциональной сферы подростков, особенно подростков, занимающихся музыкой [9].

В США с 1985 по 2006 годы были проведены исследования социальной компетентности одарённых детей и их взаимоотношения со сверстниками под руководством Н. Робинсона. Полученные результаты показали, что у одарённых школьников существуют следующие проблемы: 1) трудности установления социальных контактов и дружеских связей; 2) конфликтность в общении со сверстниками; 3) ощущение чувства одиночества и отсутствие понимания среди педагогов и родителей. В результате такие дети чувствуют себя в изоляции, долгое время пребывают в одиночестве и ищут друзей старше себя по возрасту, либо скрывают свои высоко развитые способности, чтобы не выделяться и не чувствовать себя изгоями [10; 15]. Однако исследования показывают, что ситуация может измениться при создании психологического сопровождения практики общения и развития навыков социальной коммуникации, учитывая личностные особенности и уникальные способности каждого подростка [9; 10; 12].

В данной работе предпринята попытка комплексно изучить особенности самореализации одарённых подростков в музыкальной деятельности в рамках полисистемной концепции самореализации личности. Цель исследования состоит в выявлении специфики самореализации, обеспечивающей достижение творческих целей в образовательной деятельности у подростков с музыкальной одарённостью.

Исследование выполнено в контексте субъектно-деятельностного подхода, в качестве основы выступила полисистемная концепция самореализации личности, а также работы отечественных и зарубежных исследователей по проблеме способ-

ностей и одарённости [3; 4; 5; 6; 14].

В исследовании приняли участие ученики детских музыкальных школ Москвы и Тольятти. Общее количество участников исследования составило 92 человека (46 юношей и 46 девушек). Возрастной состав респондентов от 16 до 17 лет. Подростки данной группы занимаются на профессиональном уровне от 5 до 8 лет по классу фортепиано, скрипки, виолончели, гитары, ударных инструментов и имеют определённые достижения в виде первых мест на всероссийских и международных конкурсах.

В исследовании использовались методы тестирования и экспертная оценка. В качестве основной методики использовался «Многомерный опросник самореализации личности», разработанный профессором С. И. Кудиновым в рамках полисистемной концепции личности [3; 4; 5].

Для диагностики индивидуально-типологической принадлежности, степени адаптированности личности и определения ведущих тенденции, то есть базисных свойств личности, применялась методика «Индивидуально-типологический опросник» (Л. Н. Собчик). «Краткий тест творческого мышления» (П. Торренс) применялся для исследования развития одарённости учащихся, поиска и выявления детей со скрытым творческим потенциалом, не обнаруживаемым другими методами.

Результаты эмпирического исследования были подвергнуты математико-статистической обработке. В начале статистической обработки данных с помощью λ – критерия Колмогорова-Смирнова были получены результаты, подтверждающие нормальность распределения исследуемых признаков. Выявление нормальности распределения включало в себя сопоставление эмпирического и теоретического распределения, которое

в дальнейшем позволило применить корреляционный анализ. На рис. 1 представлены результаты составляющих самореализации у подростков с музыкальным типом одарённости.



Рис. 1. Соотношение составляющих самореализации у подростков с музыкальным типом одарённости

У данной группы респондентов наименее выраженными отмечаются такие компоненты самореализации, как «интернальность» (низкий уровень); «мотивация достижения», «оптимистичность», «установки на преобразование», «результативность» и «удовлетворенность качеством жизни» (уровень ниже среднего). Наиболее выраженными являются такие характеристики, как самореализации «мотивация избегания», «консервативность», «личностные барьеры», «установки на приспособление», «неудовлетворенность жизнью», «экстернальность» (уровень выше среднего) и «пессимистичность» (высокий уровень).

Высокий уровень пессимистичности в самореализации указывает на

склонность к недооценке своих музыкальных способностей, чрезмерной самокритичности и ожидания неуспеха. Результаты анализа компонентов самореализации, составляющих уровень выше среднего, характеризует подростков, как предрасположенных к поиску причин своей успешности и трудностей во внешней среде. Прибегая к стратегии приспособления и избегания в неопределённой и кризисной ситуации, при наличии выраженных личностных барьеров и консервативности, они нередко испытывают неудовлетворённость жизнью в целом. Также данное состояние сопровождается наличием пониженного фона, пессимистичностью. Это довольно тревожный фон, на котором формируется самореализация музыкально одарённых подростков. Во многом испол-

нительская деятельность зависит не только от техники, но и от внутренней сосредоточенности, вдохновлённости, позитивного эмоционального настроения, удовольствия и удовлетворения от исполнения произведения.

Исходя из результатов исследования (рис. 1), можно отметить проявление неудовлетворённости качеством жизни, результативности, установок на преобразование, оптимистичности и мотивации достижения на уровне ниже среднего, что указывает на тенденцию исследуемой группы к снижению эффективности в обучении исполнительскому мастерству. Соответственно данные характеристики затрудняют самореализацию подростков с музыкальной одарённостью.

В завершении рассмотрения представленного профиля, можно выделить низкий уровень развития интернальности, что свидетельствует о сниженной личностной ответственности за получаемый результат, поиск оправдывающих обстоятельств собственной неуспешности из внешней среды.

Рассмотрим профиль индивидуально-типологических особенностей подростков, представленный на рис. 2.



Рис. 2. Соотношение индивидуально-типологических особенностей у подростков с музыкальным типом одарённости

На представленном графике отмечается преобладание тревожности над другими показателями (7,2). Причинами повышенной тревожности могут выступать различные внутренние и внешние воздействия, например, негативные эмоциональные переживания, наличие внутренних противоречий между Я-реальным и Я-идеальным, взаимоотношения с близкими, несоразмерность учебных нагрузок, завышенные требования со стороны учителей. Повышенный пока-

затель по данной шкале свидетельствует о выраженной ответственности у респондентов и желании соответствовать требованиям окружающих.

В дополнение к повышенной тревожности, выявленные акцентуации ригидности (6,3), агрессивности (5,2) и интроверсии (5,1) характеризуют исследуемых, как склонных к пессимистичности, субъективизму, критичности, упрямству и своеволию в отстаивании своих интересов, а также к замкнутости, обращённости в мир собственных переживаний и иллюзий. Представленные тенденции могут не только проявляться как дезадаптирующий стиль межличностного поведения, но и препятствовать самореализации личности подростка.

При ведущем значении сензитивности (4,6), в диаде со спонтанностью (4,0), для данной группы более характерна впечатлительность и склонность к рефлексии, однако, эти шкалы имеют наименьшую выраженность относительно акцентуированных черт (от 5 до 7 баллов).

Результаты исследования творческого мышления респондентов с музыкальным типом одарённости представлены в таблице 1.

Таблица 1. Средние значения показателей творческого мышления у подростков с музыкальной одарённостью в сопоставлении с возрастной нормой

Критерии оценки	Показатели творческого мышления у подростков с музыкальным типом одарённости			
	Беглость	Гибкость	Оригинальность	Разработанность
Сырые баллы (Т-баллы)	11,7	8,2	10,2 (48)	46,4 (54)
Норма (стандарт. отклонение) M ± σ	9,7±0,7	8,1±1,2	10,7±3,3	40,4±13,6
Соответствие норме	Выше нормы	Среднее значение нормы	Среднее значение нормы	Среднее значение нормы

Преобладание «беглости» над другими характеристиками творческого мышления указывает на скорость переработки информации, импровизационную продуктивность и лёгкость исполнения музыкальной композиции, усвоенной вследствие заучивания или динамического повторения заданных вариаций.

В данном случае, «беглость» как умение быстро находить большое количество решений за счёт выбора оптимальной последовательности интеллектуальных шагов, является неотъемлемой частью исполнительского искусства, так как от неё во многом зависит скорость прочтения нот, поиск оригинального звучания и гармонии с авторским замыслом. Среднее значение оригинальности и разработанности свидетельствует об умеренной стереотипности мышления и конформизме. Попытки заинтересоваться иной сферой знаний или деятельности будут поверхностными и ограниченными в эмоциональных порывах.

В результате применения корреляционного анализа, выявлены взаимосвязи между структурными компонентами самореализации, а также индивидуально-типологическими особенностями и показателями творческого мышления в исследуемой группе. Корреляционная плеяда показателей самореализации подростков с музыкальной одарённостью, представленная

на рисунке 3, отражает на уровне статистической значимости $p \leq 0,01$.

Наибольшим количеством взаимосвязей отличаются переменные самореализации «Установки на приспособление», «Инертность», «Пессимистичность», «Ситуативные барьеры» и «Личностные барьеры», которые, в том числе, имеют прямую зависимость между собой.

Так, переменная «Установки на приспособление» характеризуется положительной связью с переменной «Инертность» ($r_{xy} = 0,888$), «Пессимистичность» ($r_{xy} = 0,910$), «Ситуативные барьеры» ($r_{xy} = 0,815$), «Личностные барьеры» ($r_{xy} = 0,775$) и «Мотивация избегания» ($r_{xy} = 0,795$).

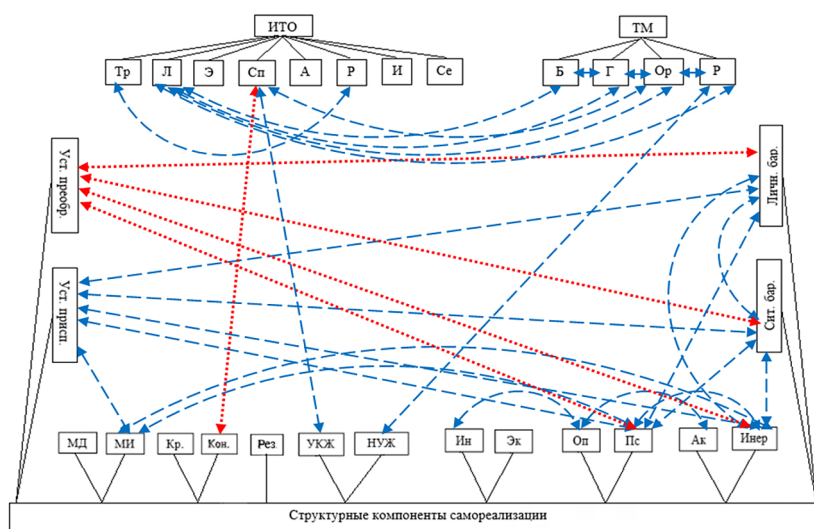


Рис. 3. Корреляционная плеяда составляющих самореализации подростков с музыкальным типом одарённости

Примечание:

↔ $p \leq 0,01$ положительная связь
 ↔ $p \leq 0,01$ отрицательная связь

Структурные компоненты самореализации: Уст. преобр. – установки на преобразование, Уст. присп. – установки на приспособление, Ак – активность, Инер – инертность, Оп – оптимистичность, Пс – пессимистичность, Ин – интернальность, Эк – экстернальность, МД – мотивация достижения, МИ – мотивация избегания, Кр. – креативность, Кон. – консервативность, УКЖ – удовлетворенность качеством жизни, НУЖ – неудовлетворенность жизнью, Рез. – результативность, Сит. Бар. – ситуативные барьеры, Личн. бар. – личностные барьеры. Показатели индивидуально-типологических особенностей: Тр – тревожность, Л – лабильность, Э – экстраверсия, Сп – спонтанность, А – агрессивность, Р – ригидность, И – интроверсия, Се – сензитивность. Показатели творческого мышления: Б – беглость, Г – гибкость, Ор – оригинальность, Р – разработанность.

В свою очередь, «Инертность» сопровождается прямой зависимостью с переменной «Установки на приспособление» ($r_{xy}=0,888$), «Пессимистичность» ($r_{xy}=0,846$), «Ситуативные барьеры» ($r_{xy}=0,944$), «Личностные барьеры» ($r_{xy}=0,897$), «Мотивация избегания» ($r_{xy}=0,788$) и обратной зависимостью с переменной «Установки на преобразование» ($r_{xy}=-0,775$).

Далее, «Пессимистичность» характеризуется положительной связью с переменной «Установки на приспособление» ($r_{xy}=0,910$), «Инертность» ($r_{xy}=0,846$), «Мотивация избегания» ($r_{xy}=0,835$), «Личностные барьеры» ($r_{xy}=0,880$), «Ситуативные барьеры» ($r_{xy}=0,786$) и отрицательной связью с переменной «Установки на преобразование» ($r_{xy}=-0,774$).

Также можно отметить (рис. 3), что «Личностные барьеры» имеют прямую связь с переменной «Инертность» ($r_{xy}=0,897$), «Установки на приспособление» ($r_{xy}=0,775$), «Пессимистичность» ($r_{xy}=0,880$), «Ситуативные барьеры» ($r_{xy}=0,895$) и обратную связь с показателями «Установки на преобразование» ($r_{xy}=-0,878$).

Показатель «Ситуативные барьеры» характеризуется положительной зависимостью с такими переменными, как «Пессимистичность» ($r_{xy}=0,786$), «Установки на приспособление» ($r_{xy}=0,815$), «Инертность» ($r_{xy}=0,944$), «Личностные барьеры» ($r_{xy}=0,895$) и обратной зависимостью с переменной «Установки на преобразование» ($r_{xy}=-0,854$).

Учитывая выше обозначенные связи, можно отметить, что у подростков с музыкальным типом одарённости наличие ситуативных и личностных барьеров сопровождается проявлением инертности, нежеланием что-либо менять и изменяться. Наличие такого приспособительного поведения, в свою очередь, сказывается

на снижении преобразующих установок и, следовательно, на внутренней удовлетворённости качеством жизни.

Далее, рассматривая показатель самореализации «Оптимистичность», на рис. 3 можно отметить наличие прямой связи с переменными «Интернальность» ($r_{xy}=0,825$) и «Активность» ($r_{xy}=0,821$). Это указывает на то, что, акцентируя внимание на внутренней ответственности, активности и позитивном восприятии будущего, подростки с музыкальной одарённостью могут добиться наилучших результатов в своей деятельности.

Как показано на корреляционной плеяде (рис. 3), индивидуально-типологическая характеристика «Лабильность» имеет положительную связь с показателями творческого мышления: «Беглость» ($r_{xy}=0,906$), «Гибкость» ($r_{xy}=0,917$), «Разработанность» ($r_{xy}=0,940$) и «Оригинальность» ($r_{xy}=0,933$), при этом, последняя положительно связана с переменной «Спонтанность» ($r_{xy}=0,771$).

Также следует отметить, что «Спонтанность» прямо коррелирует с удовлетворённостью качеством жизни ($r_{xy}=0,799$) и обратно с консервативностью ($r_{xy}=-0,784$). В связи с этим, можно заключить, что поиск собственной оригинальности и стиля исполнения имеет ключевое значение в подростковом возрасте для дальнейшего саморазвития и самореализации в данном виде деятельности.

Выявленная прямая связь между ригидностью и тревожностью ($r_{xy}=0,887$), разработанностью и неудовлетворённостью жизнью ($r_{xy}=0,774$), усиливается наличием многодневных индивидуальных и групповых занятий, необходимых для постижения тонкостей музыкального искусства. В данном случае, чрезмерная строгость и консерватизм педагога может негативно сказаться на стремлении подростка к творчеству, желании проявить

собственную инициативу и музыкальный талант, расширить музыкальный кругозор и наполнить его новыми смыслами.

Согласно полученным данным, корреляционные связи на уровне статистической значимости $p \leq 0,05$ отмечаются между мотивацией достижения и неудовлетворённостью жизнью ($r_{xy} = -0,713$), интернальностью и результативностью ($r_{xy} = 0,688$), экстраверсией и ригидностью ($r_{xy} = -0,694$), экстраверсией и тревожностью ($r_{xy} = -0,716$), интроверсией и агрессивностью ($r_{xy} = 0,645$). Это указывает на тенденции взаимосвязей, которые могут быть обусловлены многими факторами, в том числе, репрезентативностью самой выборки.

Исходя из описанных выше взаимосвязей, самореализация подростков с музыкальным типом одарённости характеризуется следующей спецификой:

1) наличие установок на приспособление в исследуемой группе подростков может значительно сказываться на реализации творческого потенциала, сопровождаясь проявлением ситуативных или

личностных барьеров, мотивацией избегания, инертности и пессимистичности; 2) усиливая установки на преобразование и оптимистичность, подростки могут быть более результативными, активными, спонтанными и ответственными; 3) развивая эмоциональную лабильность у подростков исследуемой выборочной совокупности, можно добиться улучшения показателей творческого мышления (гибкости и оригинальности), а также повышения спонтанности и большей удовлетворённости качеством жизни.

Полученные результаты исследования позволят специалистам музыкальных образовательных учреждений разрабатывать технологии психолого-педагогического сопровождения с учётом специфики самореализации подростков с музыкальным типом одарённости и эффективно решать возрастные задачи социального, интеллектуального и творческого развития современной молодёжи, психологически поддерживая и развивая успешность в музыкальной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова А. Р. Индивидуально-типологические особенности развития музыкальных, художественных и интеллектуальных способностей у детей дошкольного возраста // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 139–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.139-149.
2. Грушецкая И. Н., Щербинина О. С. Взаимодействие одарённых школьников с микросоциумом как условие их социального развития // Перспективы науки и образования. 2018. № 5 (35). С. 136–144. DOI: 10.32744/pse.2018.5.15.
3. Кудинов С. И. Полисистемная концепция самореализации личности // Дизайн и Технологии. 2014. № 41 (83). С. 114–120.
4. Кудинов С. И., Айбазова С. Р. Субъектная детерминация самореализации личности // Акмеология. 2015. № 2 (54). С. 90–98.
5. Кудинов С. И., Кудинов С. С. Взаимосвязь самореализации и инициативности личности // Психология образования в поликультурном пространстве. 2015. № 1. Т. 1 (№ 29). С. 105–113.
6. Кудинов С. И., Имамбердиева Н. М., Эрназарова Д. Психологические основы самореализации карьерных ориентаций российских и сербских студентов // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2019. № 6 (93). С. 61–68.

7. Кудинов С. И., Хайрова З. Р. Исследование индивидуально-типологических особенностей подростков с различными видами одарённости // Человеческий капитал. 2020. № 2 (134), С. 173–179. DOI: 10.25629/НС.2020.02.17.

8. Кулагина И. В. Влияние творческой самореализации на социально-психологическую адаптацию студентов: автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 2011. 23 с.

9. Мешкова Н. В. Зарубежные исследования одарённости: социально-психологический аспект // Современная зарубежная психология. 2015. Т. 4, № 1. С. 26–44. URL: <http://psyjournals.ru/jmfp/2015/n1/76175.shtml> (дата обращения: 25.06.2020).

10. Попова Л. В. Образовательные программы для одарённых детей в странах Европы // Психологическая наука и образование. 2009. № 4. С. 101–114.

11. Хазова С. А., Смирнов В. А. Опыт реализации программы развития личностных ресурсов для одарённых старшеклассников в рамках психолого-педагогического сопровождения процесса социализации // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2017. № 5. С. 39–43.

12. Čotar Konrad S., Kukanja Gabrijelčič M. Professional Competences of Preschool Teachers for Working with Gifted Young Children in Slovenia // Journal for the Education of Gifted Young Scientists. 2015. Vol. 3 (2), pp. 65–78. DOI: 10.17478/JEGYS.2015214279.

13. Guez A., Peyre H., Le Cam M., Gauvrit N., Ramus F. Are high-IQ Students More at Risk of School Failure? // Intelligence. 2018. Vol. 71, pp. 32–40. DOI: 10.1016/j.in-tell.2018.09.003.

14. Kudinov S. I., Kudinov S. S., Kudinova I. B. & Mikhailova O. B. The Role of Persistence in Students' Self-realization // International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education. 2017. 5 (2), pp. 19–26. DOI:10.5937/IJCRSEE1702019K.

15. Robinson N. M. The Social World of Gifted Children and Youth // Handbook of Giftedness in Children: Psychoeducational Theory, Research and Best Practices. New York: Springer. 2008, pp. 33–51. DOI: 10.1007/978-0-387-74401-8_3.

Об авторах:

Кудинов Сергей Иванович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой социальной и дифференциальной психологии филологического факультета, Российский университет дружбы народов (117198, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-2117-6975, rudn.tgu@yandex.ru

Хайрова Зульфия Рафиковна, ассистент кафедры социальной и дифференциальной психологии филологического факультета, Российский университет дружбы народов (117198, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5367-2156**, zulya.r.90@yandex.ru

Михайлова Ольга Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социальной и дифференциальной психологии филологического факультета, Российский университет дружбы народов (117198, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0001-5046-1452, olga00241@yandex.ru

Кудинов Станислав Сергеевич, кандидат психологических наук, доцент кафедры социальной и дифференциальной психологии филологического факультета, Российский университет дружбы народов (117198, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-1515-8754, kudinov84stas@yandex.ru

Кудина Ирина Борисовна, кандидат психологических наук, доцент кафедры социальной и дифференциальной психологии филологического факультета, Российский университет дружбы народов (117198, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0003-0397-7338, i.b.kudinowa2012@yandex.ru

REFERENCES

1. Akimova A. R. Individual'no-tipologicheskie osobennosti razvitiya muzykal'nykh, khudozhestvennykh i intellektual'nykh sposobnostey u detey doskol'nogo vozrasta [Individual-Topological Features of Development of Musical, Artistic and Intellectual Abilities among Pre-School Age Children]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 139–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.139-149.
2. Grushetskaya I. N., Shcherbinina O. S. Vzaimodeystvie odarennykh shkol'nikov s mikrosotsiumom kak uslovie ikh sotsial'nogo razvitiya [The Interaction of Gifted Children with the Micro-Community as a Condition for their Social Development]. *Perspektivy nauki i obrazovaniya* [Prospects for Scholarship and Education]. 2018. No. 5 (53), pp. 136–144. DOI: 10.32744/pse.2018.5.15.
3. Kudinov S. I. Polisistemnaya kontseptsiya samorealizatsii lichnosti [The Poly-Systemic Concept of Self-Realization of the Personality]. *Dizayn i Tekhnologii* [Design and Technology]. 2014. No. 41 (83), pp. 114–120.
4. Kudinov S. I., Aybazova S. R. Subyektivnaya determinatsiya samorealizatsii lichnosti [The Subjective Determination of the Self-Realization of Personality]. *Akmeologiya* [Acmeology]. 2015. No. 2 (54), pp. 90–98.
5. Kudinov S. I., Kudinov S. S. Vzaimosvyaz' samorealizatsii i initsiativnosti lichnosti [The Interrelation of Self-Realization and the Initiative of Personality]. *Psikhologiya obrazovaniya v polikul'turnom prostranstve* [The Psychology of Education in a Multicultural Space]. 2015. No. 1, Vol. 1 (29), pp. 105–113.
6. Kudinov S. I., Imamberdieva N. M., Ernazarova D. Psikhologicheskie osnovy samorealizatsii kar'ernykh orientatsiy rossiyskikh i serbskikh studentov [Psychological Bases of Self-Realization of Career Orientations of Russian and Serbian Students]. *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki* [Contemporary Scholarship: Relevant Issues of Theory and Practice]. 2019. No. 6 (93), pp. 61–68.
7. Kudinov S. I., Khayrova Z. R. Issledovanie individual'no-tipologicheskikh osobennostey podrostkov s razlichnymi vidami odarennosti [Research of Individual Typological Particularities of Adolescents With Various Types of Giftedness]. *Chelovecheskiy kapital* [The Human Capital]. 2020. No. 2 (134), pp. 173–179. DOI: 10.25629/HC.2020.02.17.
8. Kulagina I. V. *Vliyanie tvorcheskoy samorealizatsii na sotsial'no-psikhologicheskuyu adaptatsiyu studentov: avtoref. dis. ... kand. psikhol. nauk* [The Impact of Artistic Self-Realization on the Social and Psychological Adaptation of Students: Thesis of Dissertation for the Degree of Psychological Sciences]. Moscow, 2011. 23 p.
9. Meshkova N. V. Zarubezhnye issledovaniya odarennosti: sotsial'no-psikhologicheskiy aspekt [Research of Academic Giftedness in Studies Outside of Russia: The Social-Psychological Aspect]. *Sovremennaya zarubezhnaya psikhologiya* [Modern Psychology Outside of Russia]. 2015. Vol. 4, No. 1, pp. 26–44. URL: <http://psyjournals.ru/jmfp/2015/n1/76175.shtml> (25.06.2020).
10. Popova L. V. Obrazovatel'nye programmy dlya odarennykh detey v stranakh Evropy [Educational Programs for Gifted Students in European Countries]. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie* [Psychological Scholarship and Education]. 2009. No. 4, pp. 101–114.
11. Khazova S. A., Smirnov V. A. Opyt realizatsii programmy razvitiya lichnostnykh resursov dlya odarennykh starsheklassnikov v ramkakh psikhologo-pedagogicheskogo soprovozhdeniya protsessa sotsializatsii [An Attempt of Realizing the Program of Development of Personal Resources within the Frameworks of Psychological-Pedagogic Maintenance of Socialization Process]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Sotsiokinetika*.



[Herald of the Kostroma State University. Series: Pedagogy. Psychology. Socio-Kinetics]. 2017. No. 5, pp. 39–43.

12. Čotar Konrad S., Kukanja Gabrijelčič M. Professional Competences of Preschool Teachers for Working with Gifted Young Children in Slovenia. *Journal for the Education of Gifted Young Scientists*. 2015. Vol. 3 (2), pp. 65–78. DOI: 10.17478/JEGYS.2015214279.

13. Guez A., Peyre H., Le Cam M., Gauvrit N., Ramus F. Are High-IQ Students more at Risk of School Failure? *Intelligence*. 2018. Vol. 71, pp. 32–40. DOI: 10.1016/j.in-tell.2018.09.003.

14. Kudinov S. I., Kudinov S. S., Kudinova I. B. & Mikhailova O. B. The Role of Persistence in Students' Self-realization. *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education*. 2017. 5 (2), pp.19–26. DOI:10.5937/IJCRSEE1702019K.

15. Robinson N.M. The Social World of Gifted Children and Youth. *Handbook of Giftedness in Children: Psychoeducational Theory, Research and Best Practices*. New York: Springer, 2008, pp. 33–51. DOI: 10.1007/978-0-387-74401-8_3.

About the authors:

Sergei I. Kudinov, Dr.Sci. (Psychology), Professor, Head at the Department of Social and Differential Psychology at the Faculty of Philology, Peoples' Friendship University of Russia (117198, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2117-6975**, rudn.tgu@yandex.ru

Zulfiya R. Khayrova, Assistant at the Department of Social and Differential Psychology at the Faculty of Philology, Peoples' Friendship University of Russia (117198, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5367-2156**, zulya.r.90@yandex.ru

Olga B. Mikhailova, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Social and Differential Psychology at the Faculty of Philology, Peoples' Friendship University of Russia (117198, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-5046-1452**, Olga00241@yandex.ru

Stanislav S. Kudinov, Ph.D. (Psychology), Associate Professor at the Department of Social and Differential Psychology at the Faculty of Philology, Peoples' Friendship University of Russia (117198, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-1515-8754**, kudinov84stas@yandex.ru

Irina B. Kudinova, Ph.D. (Psychology), Associate Professor at the Department of Social and Differential Psychology at the Faculty of Philology, Peoples' Friendship University of Russia (117198, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0397-7338**, i.b.kudinowa2012@yandex.ru





В. Б. ВАЛЬКОВА

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

ORCID: 0000-0002-5858-0613, veraval@yandex.ru

Письма в Лондон: новое о первом зарубежном выступлении Сергея Рахманинова

В статье впервые публикуются и комментируются хранящиеся в Британской библиотеке письма Сергея Рахманинова в Лондон, связанные с его первой зарубежной гастрольной поездкой в апреле 1899 года. Адресатом писем является Франческо Бергер, занимавший в то время пост почётного секретаря Лондонского Королевского филармонического общества. Письма приводятся в оригинале на немецком языке и в русском переводе автора статьи. Материал писем позволяет уточнить некоторые детали работы над Вторым концертом для фортепиано с оркестром. Привлечённые к рассмотрению дополнительные источники дают новые сведения о пребывании композитора в Лондоне весной 1899 года.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, письма Рахманинова в Лондон, Второй концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова, зарубежный дебют Рахманинова.

Для цитирования / For citation: Валькова В. Б. Письма в Лондон: новое о первом зарубежном выступлении Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 204–218. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.204-218.

VERA B. VALKOVA

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5858-0613, veraval@yandex.ru*

Letters to London: New Material about Sergei Rachmaninoff's First Performance Outside of Russia

The article includes the first publication and commentaries to Sergei Rachmaninoff's letters to London connected to his first tour abroad in April 1899 preserved in the British Library. The addressee of the letters is Francesco Berger, who at that time held the post of the merited secretary of the London Royal Philharmonic Society. The letters are presented in the original German and in Russian translation by the author of the article. The material of the letters makes it possible to specify certain details of his work on the Second Concerto for Piano and Orchestra. The additional sources brought in for examination provide new information about the composer's sojourn in London in the spring of 1899.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, Rachmaninoff's letters to London, Rachmaninoff's Second Concerto for Piano and Orchestra, Rachmaninoff's debut abroad.

О нескольких неопубликованных письмах Рахманинова, хранящихся в Британской библиотеке, известно уже давно. Они ещё в начале 1990-х годов упоминались в статьях английского музыковеда Джеффри Норриса [14; 15]. Общее содержание этих писем было пересказано и отчасти процитировано тем же Дж. Норрисом и учтено в нескольких биографических изданиях [3; 4]. Письма связаны с гастрольной поездкой Рахманинова в Лондон в апреле 1899 года. Детали этой поездки уже освещались в относительно недавней публикации [2], но полученные уже после её выхода письма многое уточняют, дополняют и исправляют¹.

Напомним вкратце сюжет, с которым связаны рахманиновские письма в Лондон.

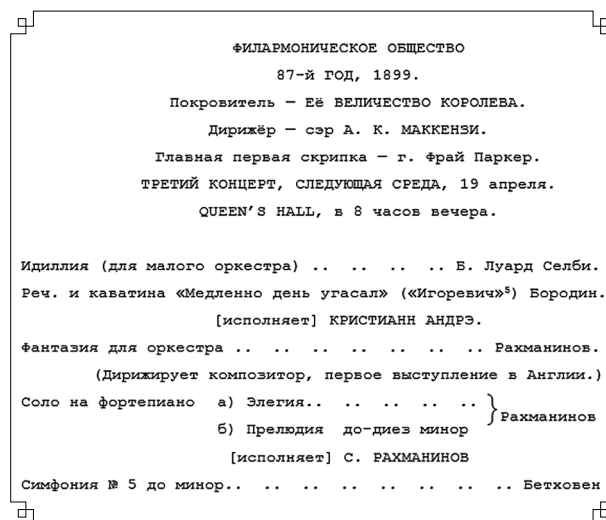
19 апреля 1899 года в Лондоне в зале «Queen's Hall» состоялось первое зарубежное выступление Рахманинова. Приглашение исходило от Лондонского Королевского филармонического общества. Дж. Норрис упоминает также более ранние переговоры Рахманинова о выступлении в Лондоне: «...ещё до концерта 1899 года были начаты переговоры с другой концертной организацией (Элдерхорст)...»². Вероятно, результатом этих переговоров стало исполнение Элегического трио Рахманинова в лондонских камерных концертах 1898 и 1899 годов.

Эти приглашения были подготовлены в первую очередь рядом зарубежных выступлений А. И. Зилоти, включавших произведения Рахманинова³. Среди них – концерт в Женеве 28 февраля 1893 года, в котором Зилоти исполнил Мелодию Рахманинова; концерты в Висбадене (8 декабря) и в Женеве (15 декабря) того же года с исполнением Первого фортепианного концерта Рахманинова; концерт в октябре 1898 года в Лейпциге, в котором прозвучала ставшая вскоре знаменитой Прелюдия *cis moll* соч. 3. По-видимому,

уже эти концерты создали некоторую известность имени Рахманинова в Европе.

Однако именно в Англии эта растущая известность привела к качественному прорыву. Отто Риземан пишет в связи с этим: «В течение предшествующего сезона Зилоти исполнил до-диез-минорную Прелюдию Рахманинова, которая произвела фурор. Лондонский издатель немедленно напечатал Прелюдию и разослал её экземпляры во все уголки Британских островов» [9, с. 114]. По следам этих выступлений (весьма вероятно, при посредстве Зилоти), по-видимому, и начались переговоры с Рахманиновым о его приезде в Лондон.

Программа концерта 19 апреля 1899 года отличалась разнообразием, даже пестротой. В неё были включены (порядок перечисления в афише сохранён): Идиллия для малого оркестра английского композитора Бертрама Луард-Селби⁴, Речитатив в каватина Владимира из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», фантазия для оркестра «Утёс» Рахманинова, его же соло на фортепиано (он исполнил две свои пьесы из соч. 3: Элегию и Прелюдию *cis moll*), Пятая симфония Л. ван Бетховена. Детали программы можно увидеть в приведённом здесь тексте газетного анонса (перевод с английского) [16, р. 393].



Ил. 1. Анонс из газеты «Musical News»

Судя по многочисленным и разноречивым отзывам прессы, героем вечера, безусловно, был Рахманинов. Об интересе к музыке молодого русского композитора свидетельствует и успешное исполнение в Лондоне в 1898 году его Элегического трио *d moll.* Оно прозвучало и в следующем, 1899 году, 17 апреля, о чём сообщает лондонский журнал «The Athenaeum»: «Третий и последний из третьей серии камерных концертов Уоленна был дан в St. James Hall вечером в понедельник. Программа открывалась Trio *Élégiaque* ре минор Рахманинова для фортепиано, скрипки и виолончели. <...> Гг. Уоленн уже представляли это произведение в 1898 году, и было приятно услышать его вновь» [17, р. 506]. Как уже говорилось, именно этот концерт мог быть результатом упомянутых Дж. Норрисом переговоров с Карлом Элдерхорстом. Рахманинов в этот день был уже в Лондоне, но скорее всего на концерте не присутствовал, иначе этот факт с большой вероятностью был бы отражён в газетных рецензиях – трудно предположить, что автору Элегического трио удалось побывать на концерте и не привлечь к себе внимания организаторов, публики и журналистов.

Рассмотрим заново всю последовательность событий, связанных с лондонской поездкой Рахманинова, опираясь на его письма.

Всего в нашем распоряжении восемь писем. Семь из них хранятся в Британской библиотеке, одно получено с сайта недавнего аукциона в Берлине⁶. Все письма написаны на немецком языке, шесть из восьми писем адресованы Франческо Бергеру, остальные предваряются безымянным обращением «Уважаемый господин». Однако по единству языка (это немецкий язык), сквозным вопросам, обсуждаемым в них, можно предположить, что все восемь писем на-

правлены одному адресату.

Франческо Бергер, известный пианист, композитор, профессор Королевской академии музыки в Лондоне, занимал в то время высокий пост почётного секретаря Лондонского Королевского филармонического общества. Несомненно, он вёл деловую переписку с Рахманиновым по поручению этого общества. В России известна его переписка с П. И. Чайковским (16 его писем к Чайковскому, датированные с 1888 до 1893, хранятся в архиве музея в Клину). Однако письма Рахманинова к Бергеру до сих пор опубликованы не были и на русском языке не освещались⁷.

Специальных комментариев заслуживает выбор языка в этих письмах. Очевидно, Рахманинов в те годы был не уверен в своём английском. Подборку рецензий, присланную из Лондона после гастролей там Рахманинова, переводила по его просьбе его ученица и приятельница Елена Юльевна Крейцер. Английский адресат Рахманинова, судя по всему, с лёгкостью принял вариант общения на немецком языке.

Дж. Норрис утверждает (очевидно, опираясь на документы из фондов Британской библиотеки), что решение Филармонического общества о приглашении Рахманинова в Лондон было принято в январе 1898 года. Первоначально планировалось его выступление осенью того же года в концерте, посвящённом музыке Артура Салливана⁸. Однако, как пишет Норрис, предложение Филармонического общества не дошло до Рахманинова и его выступление было отложено до апреля 1899 года.

Первое имеющееся в нашем распоряжении письмо, направленное Рахманиновым в Лондонское филармоническое общество, подтверждает и уточняет эти сведения. Приводим этот документ (как и другие письма) в оригинале⁹ и с русским переводом.

Avril 11. 1898

Verehrter Herr Berger!

Auf Ihr wehrtes [wertes] Schreiben von 12 Apr. bleibe ich mich Ihnen mitzuteilen [mitzuteilen], dass ich sonst keinen Brief von Ihnen erhalten habe und Sie nicht auf Antwort hätte warten lassen, da ich mit der größten Dankbarkeit Ihr freundliches Anerbieten annehme. Bloß würde ich Sie freundlich bitten mir genauer der Zeit zu bestimmen, wann ich spielen soll, um mich mit der Moskauer Oper, mit der ich contractlich [kontraktlich] verbunden bin darnach einrichten zu können. Noch würden Sie so freundlich sein mir sagen zu wollen, vom wem die Auswahl der zu spielenden Sachen abhängt. Ihnen nochmals meinen Dank für die Einladung sagend verbleibe ich hochachtungsvole [hochachtungsvolle] Ihr ergebener

S. Rachmaninow¹⁰

11 апреля 1898

Уважаемый господин Бергер!

В ответ на Ваше важное для меня послание от 12 апреля я хочу сообщить, что никакого письма от Вас я не получал, иначе не заставил бы Вас ожидать ответа, поскольку я с величайшей благодарностью принимаю Ваше любезное предложение. Но я хотел бы дружески попросить Вас сообщить мне, когда именно я должен играть, чтобы я мог договориться с Московской оперой, с которой я связан контрактом.

Также прошу Вас не отказать в любезности сообщить, от кого зависит выбор исполняемых вещей. Ещё раз благодарю Вас за приглашение, остаюсь с глубоким почтением преданный Вам

С. Рахманинов

Из этого текста следует, что Рахманинов действительно по каким-то причинам не получил первое письмо Ф. Бергера – почта и тогда работала не безупречно. Скорее всего, Рахманинов узнал о содержании пропавшего письма из повторного послания от 12 апреля, на которое он ссылается в комментируемом письме. Бросающееся в глаза несоответствие дат (ответ датирован 11 апреля, а упоминаемое Рахманиновым письмо Бергера – 12 апреля) легко объясняется разницей календарей: по принятому в России юлианскому летоисчислению письмо из Лондона должно было прийти 31 марта (то есть 12 апреля по григорианскому стилю), а на письме Рахманинова должна была стоять другая дата – 23 апреля (соответствующая российской дате 11 апреля). Впоследствии получив опыт зарубежных поездок и контактов, Рахманинов уже не допускал подобных оплошностей и датировал свои

письма за рубеж в соответствии с западноевропейским календарем или двойной датой. Любопытно, что Рахманинов месяц указал по-французски: *Avril*.

Как видно из письма, в тот момент планируемый концерт вызывал необходимость согласовать его с работой второго дирижёра в Московской русской частной опере С. И. Мамонтова. В сентябре того же года эта необходимость отпала, поскольку Рахманинов ушёл из мамонтовского театра. Переговоры о лондонских гастролях были отложены до начала 1899 года, что подтверждает следующее письмо, которое датировано (скорее всего, уже по григорианскому календарю) 16 января 1899.

Общее содержание этого письма уже приводилось в разных публикациях. Речь здесь, очевидно, идёт о Втором концерте, работа над которым, судя по всему, уже шла полным ходом. В письмах

16 Jan. 99

Geehrter Herr Berger!

In letzter Zeit bin ich so krank gewesen, das mir von den Aerzten [Ärzten] ernste Beschäftigung föllig [völlig] untersagt war. In Folge dessen habe ich leiden mein neues Konzert nicht beendet können. Da ich mich durch Ihre Aufforderung sehr fühle und derselben gerne Folge leisten würde, wenig aber darauf hoffe das ich das begonnene Konzert, meiner Krankheit wegen. Zu Ende schreiben kann, werde ich mich an die mit der Bitte mir mitzuthemen [mitzuteilen], ob ich darauf rechnen kann, das Sie mir gestatten das Konzert durch eine meines Orchester-Komposition unter meinte Leitung zu ersetzen.

Mit Hochachtung
S. Rachmaninov¹¹

16 января 1899

Уважаемый господин Бергер!

В последнее время я был так болен, что врачи полностью запретили мне заниматься какой-либо серьёзной работой. Вследствие этого я, к сожалению, не смог закончить мой Концерт. Я очень польщён Вашим приглашением и готов охотно ему последовать, однако из-за болезни не очень надеюсь на свой начатый новый Концерт. Заканчивая письмо, я обращаюсь к вам с просьбой уведомить меня, могу ли я рассчитывать на то, что Вы позволите мне заменить Концерт одним из моих оркестровых произведений под моим управлением.

С уважением,
С. Рахманинов

к российским коллегам того же периода (лета 1898 и зимы 1899) Рахманинов в отношении своих композиторских планов заметно более скрытен. Так, в письме к М. И. Чайковскому от 28 января 1899 года Рахманинов признаётся: «Хотя я и чувствую себя теперь гораздо лучше, но работаю я ещё мало, да и не работается как-то... До сих пор ещё не кончил своей работы для Лондона. До окончания её ничем другим не могу заниматься» [10, с. 283]. Заруи Апетовна Апетян в своих комментариях к этому письму предполагает, что речь идёт скорее всего о работе по подготовке выступления в Лондоне в качестве пианиста и дирижёра [1, с. 447–448].

В то же время есть более ранние (относящиеся к лету 1898 года) упоминания о новой крупной работе [5, с. 18–19], начатой после провала Первой симфонии в 1897 году. На прямой вопрос А. Б. Гольденвейзера о Втором фортепианном концерте Рахманинов отвечает (в письме от

18 июня 1898 года): «Твоё желание, милый друг Александр Борисович, играть мой второй Концерт в Петербурге меня от души трогает и радует. Но так как этого Концерта у меня пока нет и так как вся моя усиленная работа по этому поводу пока ещё ни к чему не привела, то хочу просить у тебя твоего позволения дать тебе окончательный ответ на твой вопрос в середине августа» [10, с. 276–277]. Однако ни в августе, ни гораздо позже известий об окончании Второго концерта мы не находим.

В свете обсуждаемой здесь переписки появляются дополнительные данные, подтверждающие, что «новая работа для Лондона» – это именно Второй концерт, и что Рахманинов надеялся завершить его до своей первой зарубежной поездки. Об этом косвенно свидетельствует и следующее (от 6 февраля) письмо Рахманинова в Лондон. Оно также пересказывалось неоднократно, но его полный текст, естественно, может сказать нам больше.

6 Febr. 1899

Geehrter Herr Berger!

Ihren Brief habe ich erhalten, und bedauere sehr[,] dass ich Ihr Anerbieten mein erstes Concerto zu spielen vollständig abschlagen muss, weil dass [das] erwähnte Concerto eine Schülerarbeit von mir ist, die ich einem großen Publicum unter keiner Bedingung vortragen werde. Wie ich in meinem letzten Brief erwähnte, darf ich jetzt um meine Gesundheit zu schonen, nur eine geringe Zeit dem Pianoforte widmen, so dass wenn mein Vorschlag eine meiner Orchesterkompositionen zu dirigieren Ihnen gar nicht zu sagt, bitte ich mein Erscheinen in London auf den Herbst zu verlegen, zu welcher Zeit ich hoffe ganz hergestellt zu sein und mein neues Concerto vorzutragen.

Mit Hochachtung
S. Rachmaninov¹²

6 февраля 1899

Уважаемый господин Бергер!

Я получил Ваше письмо, и очень сожалею, что вынужден решительно отклонить Ваше предложение исполнить мой первый Концерт, поскольку упомянутый Концерт является для меня ученической работой, которую я не могу представить большой аудитории. Как я упоминал в моём последнем письме, я должен побересть своё здоровье и могу посвящать лишь немного времени занятиям на фортепиано, и если моё предложение дирижировать моей оркестровой пьесой совершенно неприемлемо, я прошу отложить мой приезд в Лондон до осени, к этому времени я надеюсь полностью закончить и исполнить мой новый Концерт

С уважением,
С. Рахманинов

Здесь о «новом» концерте говорится гораздо более определённо – как о работе, которая занимает надёжное место в планах композитора. Предложение сыграть вместо нового неоконченного концерта более ранний, Первый, возникло, по-видимому, совершенно закономерно. Первый концерт, как уже упоминалось выше, неоднократно включал в свои концерты А. И. Зилоти, и предложение сыграть его в Лондоне – ещё одно свидетельство успеха этого произведения у европейской публики. Однако, как видим, Рахманинову этот концерт казался давно пройденным этапом, к которому возвращаться ему было уже не интересно. Теперь он верил, что сможет показать публике иной уровень зрелости и мастерства.

Четвёртое (от 24 февраля) письмо Рахманинова в Лондон особенно примечательно и интересно. Приведённый Рахманиновым перевод стихотворения Лермонтова «Утёс» на немецкий язык

намеренно даётся здесь в подстрочном переводе – так читатель сможет хотя бы приблизительно представить себе, как воспринималось это стихотворение посетителями лондонского концерта и его критиками.

Предложенная в этом письме программа рахманиновского выступления в концерте была в точности выполнена. В печатном пояснении было упомянуто стихотворение Лермонтова как источник замысла фантазии и, в полном соответствии с пожеланиями Рахманинова, в буклете концерта был приведён немецкий текст стихотворения и его перевод на английский язык, сделанный, как указывает Норрис, Джозефом Беннетом, лондонским критиком и музыкальным писателем¹³. В точности была выполнена и просьба Рахманинова предоставить ему роль фирмы Бехштейн.

Перевод стихотворения Лермонтова на немецкий язык скорее всего сделан

самим Рахманиновым, и вероятно, что здесь мы имеем редкую (если не уникальную) возможность оценить Рахманинова как поэта-переводчика. Он соблюдает рифмы, явно стараясь строго следовать ходу повествования в оригинале, хотя и

добавляет отсутствующий в первоисточнике образ «дрожащего» утёса.

Теоретически Рахманинов мог воспользоваться одним из опубликованных переводов. В то время Лермонтова переводили на немецкий достаточно активно

24 Febr. 1899

Geehrter Herr, ich beeile mich Ihnen das Programm mitzuteilen [mitzuteilen].

I Abtheilung:

„Phantasie für großes Orchester“. (Im Programm muss man hinzufügen[,] dass diese Phantasie unter dem Eindruck des Gesichtes von Lermontow „der Felsen“ geschrieben ist)

„An dem Busen eines [einem] Felsenriefen Schliefe zur Nacht ein goldnes Wölkchen, Heiter Zog's am Morgen noch im Blauen weiter, Lächelnd, spielend über Flur und Wiesen.

Doch es blieb zurück dem Felsengreise In der Furche eine feuchte Spur. Ob [Ob] sagt er Tief versenkt [versenkt] in Sinnen, schmerzlich klagt er Und erbebend weint er leise, leise...“

Ich bitte Sie sehr dieses Gedicht, wenn auch in Prosa, in englische Sprache zu übersetzen und die Übersetzung [Übersetzung] im Programm zu drucken.

II Abtheilung.

a) Elegie.

b) Präludium [Präludium].

(Für meinen Solo-Vortrag bitte ich mir einen Bechstein zu besorgen.)

Die Partitur und Stimmen werde ich morgen abschicken, und bitte Sie mir mitzuteilen [mitzuteilen] wie viel Streichinstrumente im Orchester beteiligt [beteiligt] sind, damit ich die entsprechende Zahl der Duplicate [Duplikate] mitbringen kann.

Mit Hochachtung
S. Rachmaninov¹⁴

24 февраля 1899

Уважаемый господин Бергер, спешу сообщить Вам программу.

I отделение:

«Фантазия для большого оркестра». (В программе нужно указать, что эта Фантазия написана под впечатлением стихотворения Лермонтова «Утёс»)

«На лоне скалы
Золотое облачко спало ночью, бодрое
Утром двинулось в синеву,
Улыбаясь, играя над полями и лугами.

Но остался позади старика-утёса
Влажный след в расщелине. И говорит он,
Глубоко погружившись в свои мысли,
мучительно жалуется он,
И дрожа, плачет он тихо, тихо...»

Я очень прошу Вас это стихотворение перевести хотя бы даже в прозе на английский язык, и этот перевод напечатать в программе.

II Отделение.

a) Элегия.

б) Прелюдия.

(Для моего сольного выступления прошу предоставить рояль фирмы Бехштейн.)

Партитуру и голоса вышлю завтра, и прошу мне сообщить, сколько струнных инструментов имеется в оркестре, чтобы я мог прислать нужное количество копий.

С уважением,
С. Рахманинов

– первые переводы его стихов появились ещё в 1840-е годы (их осуществил харьковский профессор М. Метлеркампф). Позже, в 1880–1890-е годы вышло множество изданий прозы и поэзии Лермонтова в Риге и в разных городах Германии. Специалисты утверждают, что к концу XIX века три четверти наследия Лермонтова было опубликовано по-немецки (см.: [8]). Скорее всего, в эти публикации вошло и стихотворение «Утёс». Однако сейчас практически невозможно установить, какие из этих изданий могли попасть в руки Рахманинова, и чей перевод он мог бы заимствовать. Не мог он также взять немецкий перевод из изданий русских романсов на тот же текст (например, романса Н. А. Римского-Корсакова) – такие переводы к тому времени имелись только в изданиях Митрофана Петровича Беляева, но это были переводы на французский язык. Не просматриваются пока в тогдашнем окружении Рахманинова и знатоки немецких переводов русской поэзии, способные помочь ему в поисках нужного перевода. К тому же, вряд ли у него были время и желание целенаправленно искать авторитетный немецкоязычный источник. (Не исключено, впрочем, что к этой работе мог быть привлечён Николай Владимирович Даль, врач-психотерапевт, у которого лечился Рахманинов.) Главный же довод в пользу авторства самого композитора – явно любительский, немного неуклюжий характер перевода.

Настойчивость, с которой Рахманинов просит обнародовать не только этот перевод, но и английскую (хотя бы прозаическую) версию стихотворения, заметно выходит за рамки обычно сообщаемых и публикуемых перед концертом сведений о произведении. Текст эпиграфа к Фантазии явно был особенно важен для композитора, и, как ему казалось, мог способствовать правильному пониманию его замысла.

На самом деле опубликованная на двух языках программа «Утёса» только запутала слушателей и критиков, вызвав множество недоразумений. Весьма показателен один из критических отзывов, автор которого заявляет: «Что заставило господина Беннета привести этот текст, мы не будем выяснять. Однако нам совершенно непонятно, как такая неопишуемая бессмыслица может стать основой хоть сколько-нибудь связной формы в программной музыке» [18, р. 8]. Тем не менее, отдельные музыкальные достоинства рахманиновской Фантазии были оценены и публикой, и критикой, но это сюжет особый, для знакомства с ним отсылаем читателя к другим источникам [2; 3; 4].

Следующее, датированное мартом 1899 года, письмо касается только организационной стороны путешествия Рахманинова в Лондон.

В этом тексте ясно описаны все детали приезда в Лондон, многие из них приведены и откомментированы в статьях Норриса¹⁷. Из давно опубликованного письма Рахманинова к Л. Д. Скалон известно, что он выехал из Москвы 30 марта по старому стилю (юлианскому календарю), то есть 11 апреля по григорианскому календарю. Следовательно, он добирался из Москвы до Лондона около 5 суток. Указанное в письме название географического пункта, через который Рахманинов прибыл в Лондон, приведено Рахманиновым в неправильном написании, в чисто фонетическом варианте. Скорее всего, имеется в виду Квинборо (Queenborough), порт-город на юго-востоке Англии.

Ещё одно письмо (от 11 марта), как уже указывалось, было выставлено на аукцион совсем недавно и вероятнее всего адресовано тому же Бергеру. Вместе с тем нельзя исключить, что Рахманинов, уточняя сроки первой репетиции, обращался к дирижёру сэру Маккензи, кото-

М. 1899

Geehrter Herr Berger!

Sonnabend, der 15 April treffe ich in London an. Ich reise mit dem Schnellzug durch Kinboro [Queenborough], und wie man mir hier gesagt hat, mein Zug kommt ungefähr um 1. Uhr am Tage an. Ich bitte Sie sehr so freundlich zu sein mich am Bahnhofe zu erwarten und mir eine Nummer im Hotel „Privetali“ (Arundell Street, Piccodilly [Piccadilly] Circus) zu bestellen. Da mir Herr Bechstein versprochen hat ein Instrument in meine Wohnung zu stellen, denke ich[,] dass seine Niederlage von dieser Anordnung in Kenntniss [Kenntnis] gesetzt ist, deshalb bitte ich Sie sehr Herrn Lindlar meine Adresse mitzutheilen.

Mit Hochachtung
S. Rachmaninov¹⁵

М[арт]. 1899

Уважаемый господин Бергер!

В субботу 15 апреля я прибываю в Лондон. Я еду скорым поездом через Квинборо, и как мне здесь сказали, мой поезд прибывает примерно в час дня. Я очень прошу Вас быть столь любезным дожждаться меня на вокзале и заказать мне номер в гостинице «Превитали» (улица Эранделл, площадь Пикадилли). Поскольку господин Бехштейн обещал доставить инструмент в мою квартиру, полагаю, что в его депо осведомлены об этом распоряжении, поэтому я очень прошу Вас сообщить мой адрес господину Линдлару¹⁶.

С уважением,
С. Рахманинов

рый проводил оркестровые репетиции «Утёса» Рахманинова.

Интересные детали первого пребывания Рахманинова в Лондоне содержатся в мемуарах Ф. Бергера, опубликованных в 1922 году. Бергер описывает свои встречи со множеством знаменитых музыкантов, уделяет он внимание и встрече с Рахманиновым в 1899 году (правда, неправильно указав его возраст к этому времени – 21 год; на самом деле Рахманинову было тогда 26 лет). Бергер вспоминает о том, что именно исполненная в лондонском

концерте Прелюдия *cis moll* сыграла решающую роль в создании репутации композитора в Европе, он красноречиво описывает её воздействие в авторском исполнении, утверждая, что «она выводит фортепиано на такой звуковой простор, к такой оркестровой роскоши, что, уподобляясь в исполнении автора звучанию колокола Биг Бена, повергает слушателя в трагический трепет»¹⁹.

Благодаря воспоминаниям Бергера мы можем немного узнать о том, как проводил Рахманинов время, свободное

11 Mart 1899

Geehrter Herr

Da ich das Datum der 1-ten Repetition nicht habe entziffern können bitte ich Sie ergebenst mir nochmals dieselben telegraphisch mitzutheilen. In diesen Tagen werde ich Ihnen die Partien absenden.

Mit Hochachtung
S. Rachmaninov¹⁸

11 марта 1899

Уважаемый господин

Поскольку я не смог разобрать дату 1-й репетиции, осмеливаюсь просить Вас: пожалуйста, повторно сообщите мне её телеграммой. К этому дню я пришлю Вам партии.

С уважением,
С. Рахманинов

от концертов и репетиций. Бергер пишет: «Композитор обедал со мной у меня дома во время своего пребывания в Лондоне, и я сопровождал его на дневной концерт в Альберт-холл, и показал ему некоторых лондонских львов»²⁰. Возможно, в этот же день в другом зале, в «St. James Hall», исполнялось Трио Рахманинова, но Бергер почему-то не сопроводил туда молодого автора – возможно потому, что там не было «лондонских львов». Однако, скорее всего, вечерний концерт в «St. James Hall» 17 апреля, состоявшийся за день до дебюта Рахманинова, он не посетил, поскольку усиленно готовился к собственному выступлению.

Но вернёмся к письмам композитора. Другие известные нам послания в Лондон 1899 года уже относятся к осени. В них обсуждаются планы последующих выступлений в Лондоне.

В этом письме речь идёт о двух условиях, сопровождавших обращённое к Рахманинову предложение участвовать в одном из концертов Филармонического общества в новом сезоне 1899–1900 годов. Оба условия (они естественным образом связаны друг с другом) Рахманинов отвергает. Он не согласен на огра-

ничение его выступлений в Лондоне одним концертом, что уменьшало общий его гонорар и, возможно, не отвечало артистическим амбициям музыканта (хотя об этом он в письме напрямую не пишет).

Норрис приводит сведения о размере гонорара, выплаченного Рахманинову за его выступление в 1899 году – он составлял 25 английских фунтов, что равнялось по тогдашнему курсу валют (9,46 рублей за 1 фунт) сумме в 236 руб. 50 коп. Чтобы сегодня оценить эти суммы²³, нужно учесть, что средняя месячная зарплата по России на 1900 год составляла 33 рубля, 4 копейки, а оклад для чина коллежского секретаря (который был присвоен Рахманинову в 1898 году) 62 рубля в месяц²⁴. Добавим к этому, что средний месячный заработок университетского профессора к началу XX века составлял от 167 до 250 рублей [11, с. 38], а профессор Московской консерватории в 1870-е годы получал около 108 рублей в месяц [6, с. 107–110]. Из этого можно заключить, что Рахманинову предлагали весьма выгодные условия. На привлекательность лондонских гонораров обращает внимание и Норрис (учитывая, по-видимому, содержание других, пока не известных

18/IX 1899

Verehrtes Herr,

Ich freue mich sehr Ihr Aufforderung, muss Ihnen aber offen gestehen[,] dass ich für das frühere Honorar nicht kommen kann, um so mehr da Sie die Bedingung stellen, dass ich in keinen anderen Concerto theilnehme, worauf ich rechnete.

Das Nähere über diese Angelegenheit zu besprechen schreibe ich auf in Erwartung Ihrer Antwort.

Mit besten Gruss

Ihr

S. Rachmaninov²¹18 сентября²² 1899

Уважаемый господин,

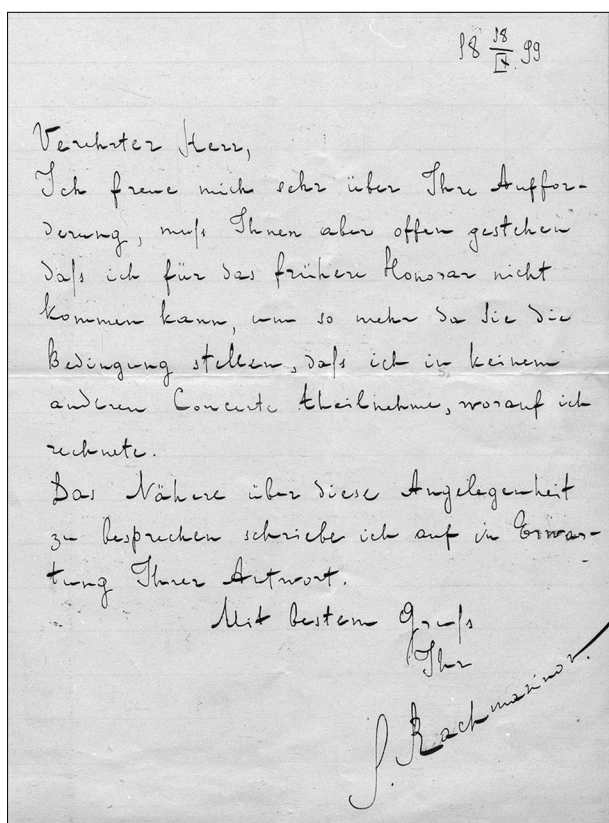
Я очень рад Вашему приглашению, однако должен Вам честно признаться: я не могу согласиться на прежний гонорар, тем более, что Вы поставили условие, запрещающее мне участвовать в каком-либо другом концерте, на что я рассчитывал.

Я пишу Вам в надежде на Ваш ответ, чтобы более подробно обсудить это обстоятельство.

С наилучшими пожеланиями,

Ваш

С. Рахманинов



Ил. 2. Письмо С. В. Рахманинова к неустановленному лицу (факсимиле)

нам, документов Филармонического общества): «Оплата визита в Лондон в 1900 году возросла до £ 35 (совсем не скупое для того времени)...»²⁵. Тем не менее, Рахманинов деликатно, но решительно отказался от предложения Лондонского Королевского филармонического общества.

Есть все основания полагать, что отказ от второго лондонского ангажемента был связан отнюдь не с материальными соображениями. Как видно из всей приведённой переписки, для Рахманинова важно было включить в программу своего выступления новый, Второй фортепианный концерт, давно обещанный лондонцам. Однако до окончания работы над ним было в то время ещё довольно далеко – концерт был полностью завершён только в апреле 1901 года и впервые целиком исполнен 27 октября того же года в Москве, в Большом зале Благородного собрания (дирижёр А. И. Зилоти). Пока не удалось обнаружить никаких сведений о возобновлении в сезоне 1900/1901 годов переговоров с Лондонским филармоническим обществом.

Следующий визит Рахманинова в Лондон состоялся через 9 лет – 26 мая 1908 года. Он выступил в том же зале, что и в первый свой приезд – в «Queen's Hall». На вечере, специально посвящённом русской музыке²⁷, он исполнил свой Второй концерт для фортепиано с оркестром в сопровождении Лондонского симфонического оркестра под управлением Сергея Александровича Кусевицкого. На бис он сыграл всё ту же полюбившуюся лондонцам Прелюдию *cis moll* соч. 3.

25 November 1899

Geehrter Herr und lieber Freund,

Leider haben sich meine Angelegenheiten so gestaltet, dass ich kaum die Möglichkeit haben werde Ihrer wehrten Aufforderung in diesem Jahre nachzukommen, hoffe aber dass Sie die Liebenswürdigkeit haben werden meine 1-theiligung in Ihren Concerten auf die nächste Saison zu verlegen.

Ihnen das beste wünschend
 Verbleibe mit Hochachtung
 S. Rachmaninov²⁶

25 ноября 1899

Уважаемый господин и дорогой друг,

К сожалению мои обстоятельства сложились так, что я вряд ли буду иметь возможность принять Ваше любезное приглашение в этом сезоне, однако я надеюсь, что Вы будете так любезны перенести мое первое выступление в Вашем концерте на следующий сезон.

С наилучшими пожеланиями
 остаюсь уважающий Вас,
 С. Рахманинов



Автор статьи приносит свою глубокую благодарность Рональду де Вету (Ronald de Vet, Нидерланды) за помощь в получении электронной копии письма, выставленного на аукционе J. A. Stargardt GmbH & Co.; профессору Левону Ованесовичу Акопяну за помощь в установлении

некоторых деталей, упомянутых в письмах Рахманинова. Особая благодарность – Ирине Николаевне Вановской, старшему научному сотруднику, начальнику Редакционно-издательского отдела Музея-заповедника С. В. Рахманинова «Ивановка» за помощь в редактировании статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Все приведённые здесь переводы с немецкого и английского языков принадлежат автору статьи.

² «...there had been overtures from another concert-giving organization (Elderhorst) before the 1899 concert...» [14, p. 188]. Упоминаемый здесь Карл Элдерхорст, скрипач, создатель «Elderhorst String Quartet», был в то время известным организатором концертов камерной музыки в разных городах Британии (см.: [12, p. 87]).

³ По найденным и откомментированным М. В. Михеевой данным, содержащимся в семейном альбоме А. И. Зилоти (Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 194–197), с 1893 по 1899 год А. И. Зилоти во время своих зарубежных выступлений почти в каждый концерт включал Прелюдию *cis moll* своего кузена С. В. Рахманинова, часто исполняя и другие его произведения (см.: [7]).

⁴ Бертрам Луард-Селби (Bertram Luard Selby, 1853–1918) – английский композитор и органист, автор нескольких оркестровых пьес и трёх опер. Его одноактная комическая опера «Weather or No» («Погожий или ненастный день») имела значительный успех у публики.

⁵ Так значится в подлиннике.

⁶ Аукционный дом «J. A. Stargardt GmbH & Co. KG». (Autographen aus allen Gebieten. Katalog 708. № 697. Rachmaninow, Sergei, 1873–1943. E. Br. m. U. «S. Rachmaninov». 11.III.1899). 2020-03-11.

⁷ Письма Ф. Бергера к Рахманинову ни в российских, ни в зарубежных архивах пока

обнаружить не удалось.

⁸ Артур Салливан (Sir Arthur Seymour Sullivan, 1842–1900) – британский композитор, органист, дирижёр и педагог, автор оркестровых, вокально-симфонических, фортепианных и органных произведений, патриотических гимнов, песен, 23 опер. В годы, когда планировались гастроли Рахманинова, был одним из самых авторитетных композиторов в Англии.

⁹ В расшифровке писем сохранены характерные особенности написания некоторых слов и случайные описки. Исправленное написание приводится в квадратных скобках.

¹⁰ British Library. Royal Philharmonic Society Archive. Manuscript 360. Leaf 58. Далее ссылки на место хранения писем даются сокращенно: BL RPhSA. MS 360. L.

¹¹ BL RPhSA. MS 360. L. 61.

¹² BL RPhSA. MS 360. L. 62.

¹³ Оригинал буклета, изданного к концерту, пока обнаружить не удалось.

¹⁴ BL RPhSA. MS 360. L. 60–67.

¹⁵ BL RPhSA. MS 360. L. 65.

¹⁶ Макс Линдлар (Max Lindlar) – менеджер фирмы Бехштейн в Лондоне.

¹⁷ Дж. Норрис пишет: «...Рахманинов прибыл в Лондон заблаговременно, в субботу 15 апреля, за несколько дней до своего дебюта, который должен был состояться в Queen's Hall в среду вечером 19 апреля. <...> Он попросил Филармоническое общество заказать ему номер в гостинице Превитали на улице Эранделл [Arundell Street] (Гостиница и улица теперь не существуют, они на-

ходились вблизи площади Пикадилли между улицей Грэйт Виндмилл [Great Windmill Street] и улицей Руперт [Rupert Street], поблизости от нынешнего Трокадеро и в нескольких шагах от отеля, где впоследствии всегда останавливался Рахманинов во время визитов в Лондон, отель Пикадилли теперь называется Меридиен [The Meridien]). Мы знаем также, что он играл на рояле фирмы Бехштейн, инструменты которой он предпочитал, пока не переключился на Стейнвей в Америке после эмиграции из России в 1917 году» [14, p. 186].

¹⁸ Письмо публикуется с любезного разрешения Аукционного дома «J. A. Stargardt GmbH & Co. KG» (Autographen aus allen Gebieten. Katalog 708. № 697. Rachmaninow, Sergei, 1873–1943. E. Br. m. U. «S. Rachmaninov». 11.III.1899).

¹⁹ «Like many another short Piece, it owes its enormous effect to the simplest means; but it is laid out for the Piano on such broad lines, in such orchestral fashion, and has such a telling, “Big Ben-like” sonority, that, when played as the Composer plays it, it sounds tragic and awe-inspiring» [13, p. 105].

²⁰ «The Composer lunched with me at my house during his first stay in London, and I took him to an afternoon performance at the Albert Hall, and showed him a few more of the lions of London» [13, p. 105–106].

²¹ BL RPhSA. MS 360. L. 66.

²² Дата на письме выставлена неразборчиво. Дж. Норрис прочел её как 18 октября 1899 года (см. ил. 2).

²³ В те годы для Рахманинова, начинающего и неопытного гастролёра, важно было сравнение именно с заработками того времени, а не с гонорарами артистов – о них молодой артист пока имел слабое представление.

²⁴ См.: Русский портал. URL: <http://www.оросси.ком> (дата обращения: 27.03.2020).

²⁵ «The fee for a visit in 1900 was raised to £35 (by no means stingy for the time)...» [14, p. 188].

²⁶ BL RPhSA. MS 360. L. 67.

²⁷ Были исполнены также Симфония № 1 *g moll* В. С. Калинникова (первый раз в Лондоне), «Торжественная увертюра» А. К. Глазунова и «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апетян З. А. Комментарии // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М. 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. С. 446–526.

2. Валькова В. Б. Лондонский дебют С. В. Рахманинова: материалы к биографическому сюжету // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России: материалы Междунар. науч. практ. конф. 3–4 декабря 2015 года, Санкт-Петербург / Арт-Холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред. сост. И. Н. Вановская. Тамбов, 2016. С. 37–49.

3. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сб. ст. / отв. ред. И. Н. Вановская; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», Гос. ин-т искусствознания. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. 200 с.

4. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873–1899. Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2017. 276 с.

5. Винтер-Рожанская Е. Р. Из воспоминаний // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Изд. 5-е, доп. М., 1988. Т. 2. С. 18–24.

6. Глушкова О. Р. Образовательная деятельность Московской консерватории: становление и развитие (1866–1916): дис... канд. искусствоведения. М., 2020. 260 с.



7. Михеева М. В. Роль А. И. Зилоти в творческой судьбе молодого Рахманинова // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России: материалы Междунар. науч.-практ. конф. 3–4 дек. 2015 года, Санкт-Петербург / Арт-Холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. Тамбов, 2016. С. 113–123.
8. Потапова Г. Е. Переводы и изучение Лермонтова в Германии, Австрии и Швейцарии // Лермонтов и русская культура: Интернет-ресурс. Проект выполняется при финансовой поддержке РГНФ (№ 12-34-10210). URL: <http://lermontov.rhga.ru/imir/detail.php>. (08.04.2020).
9. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радуга, 1992. 256 с.
10. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 668 с.
11. Шипилов А. В. Зарплата российского профессора в её настоящем, прошлом и будущем // ALMA MATER. Вестник высшей школы. 2003. № 4. С. 33–42.
12. Allis M. *British Music and Literary Context. Artistic Connections in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012. 332 p.
13. Berger F. *Reminiscences, Impressions & Anecdotes*. London: Sampson Low, Marston & Company LD. [1922]. 227 p.
14. Norris G. Rachmaninoff in London // *The Musical Times*. 1993. April. Vol. 134, No. 1802, pp. 186–188.
15. Norris G. Rachmaninoff's Reception in England, 1899–1938 // *Studies in Music from the University of Western Ontario*. Vol. 15. 1995, pp. 49–58.
16. [Poster] // *Musical News*. 1899. 15 April, p. 393.
17. *The Week* // *The Athenaeum*. 1899. 22 April (№ 3730), p. 506.
18. *The Philharmonic Society* // *Pall Mall Gazette*. 20 April, p. 8.

Об авторе:

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru

REFERENCES

1. Apetyan Z. A. *Kommentarii [Commentaries]. Rakhmaninov S. V. Literaturnoye nasledie: v 3 t. [Literary Heritage: In 3 Vol.]*. Edited and commented by Z. A. Apetyan. Т. 1: Vospominaniya. Interv'u. Pis'ma. [Vol. 1: Recollections. Interviews. Letters]. Moscow, 1978, pp. 446–526.
2. Val'kova V. B. *Londonskiy debut S. V. Rakhmaninova: materialy k biograficheskomu syuzhetu [Sergei Rakhmaninoff's Debut in London: Materials for a Biographical Storyline]. S.V. Rakhmaninov i problema istoricheskoy pamyati Rossii: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., 3–4 dekabrya 2015 goda, Sankt-Peterburg [Sergei Rachmaninoff and Issues of the Historical Memory in Russia: Materials of International Scholarly-Practical Conference, December, 3–4, 2015, St. Petersburg]. Art-Holding “Rakhmaninov,” Museum Memorial Estate “Ivanovka”*. Collected and edited by I. N. Vanovkaya. Tambov, 2016, pp. 37–49.
3. Val'kova V. B. *S. V. Rakhmaninov i russkaya muzykal'naya kul'tura ego vremeni [Sergei Rachmaninoff and the Russian Musical Culture of His Epoch]*. Edited by I. N. Vanovkaya. Museum

Memorial Estate “Ivanovka”, State Institute for Art Studies. Tambov, 2016. 200 p.

4. Val'kova V. B. *S. V. Rakhmaninov: Letopis' zisni i tvorchestva. Chast' 1 (1873–1899)* [Sergei Rachmaninoff: Chronicles of His Life and Work. Part 1: 1873-1899]. Tambov: Museum Memorial Estate “Ivanovka”, 2017. 276 p.

5. Vinter-Rozhanskaya E. R. Iz vospominaniy [From Memoirs]. *Vospominaniya o Rakhmaninove: v 2 t.* [Memoirs of Rachmaninoff: In 2 Vol.]. Collected and edited by Z. A. Apetyan. 5th Edition. Moscow, 1988. Vol. 2, pp. 18–24.

6. Glushkova O. R. *Obrazovatel'naya deyatel'nost' Moskovskoy konservatorii: stanovlenie i razvitie (1866–1916): dis... kand. iskusstvovedeniya* [Educational Activities at the Moscow Conservatory: Its Formation and Development: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2020. 260 p.

7. Mikheeva M. V. Rol' A. I. Ziloti v tvorcheskoy sud'be molodogo S. V. Rakhmaninova [The Role of Alexander Siloti in the Artistic Destiny of Young Rachmaninoff]. *S. V. Rakhmaninov i problema istoricheskoy pamyati Rossii: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., 3–4 dekabrya 2015 goda, Sankt-Peterburg* [S. V. Rachmaninoff and Issues of the Historical Memory in Russia: Materials of International Scientist-Practical Conference, December 3–4, 2015, St. Petersburg]. Art-Holding “Rakhmaninov,” Museum Memorial Estate “Ivanovka.” Collected and edited by I. N. Vanovkaya. Tambov, 2016, pp. 113-123.

8. Potapova G. E. Perevody i izuchenie Lermontova v Germanii, Avstrii i Shveitsarii [Translations and Study of Lermontov in Germany, Austria and Switzerland]. *Lermontov i russkaya kul'tura: Internet-resurs* [Lermontov and Russian Culture: Internet Resource]. Supported by RGN Foudation (№ 12-34-10210). URL: <http://lermontov.rhga.ru/imir/detail.php>. (08.04.2020).

9. Rakhmaninov S. *Vospominaniya, zapisannye Oskarom fon Risemanom* [Rachmaninoff, Sergei. Memoirs Written Down by Oscar von Riesemann]. Moscow: Raduga, 1992. 256 p.

10. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoye nasledie: v 3 t.* [Literary Heritage: In 3 Volumes]. Edited and commented by Z. A. Apetyan. T. 1 : Vospominaniya. Interv' u. Pis' ma [Vol. 1 : Recollections. Interviews. Letters.]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978, 668 p.

11. Shipilov A. V. Zarplata rossiyskogo professora v ee nastoyaschem, proshlom i buduschem [The Salaries of Russian Professors in the Present, Past and Future]. *ALMA MATER. Vestnik vysshey shkoly* [ALMA MATER. Journal of the Higher School]. 2003. No. 4, pp. 33–42.

12. Allis M. *British Music and Literary Context. Artistic Connections in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012. 332 p.

13. Berger F. *Reminiscences, Impressions & Anecdotes*. London: Sampson Low, Marston & Company LD. [1922]. 227 p.

14. Norris G. Rachmaninoff in London. *The Musical Times*. 1993. April. Vol. 134, No. 1802, pp. 186–188.

15. Norris G. Rachmaninoff's Reception in England, 1899–1938. *Studies in Music from the University of Western Ontario*. Vol. 15. 1995, pp. 49–58.

16. [Poster]. *Musical News*. 1899. 15 April, 393.

17. The Week. *The Athenaeum*. 1899. 22 April (№ 3730), 506.

18. The Philharmonic Society. *Pall Mall Gazette*. 1899. 20 April, 8.

About the author:

Vera B. Valkova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Gnesins' Russian Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru

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

Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы

В многочисленных работах, посвящённых Рапсодии на тему Паганини, глубина трансформации оркестра в ней – по сравнению с концертами Рахманинова – и влияние джаза на этот процесс практически не исследованы. Хотя именно джаз привнёс в оркестр Рахманинова новый уровень свободы изложения. Её проявлениями стало обновление состава оркестра за счёт включения видовых деревянных духовых инструментов и возрастание значимости ударных благодаря разнообразному и регулярному использованию. Необычно широкая для жанра концерта палитра тембровых эффектов в оркестре и постоянное солирование инструментов и групп вывели ценность каждого тембра на новый уровень значимости, подчёркивая контрастность сопоставлений. Перечисленные изменения объясняют потребность в пересмотре функций солирующего фортепиано и оркестра в концертном жанре и модификацию подхода Рахманинова к оркестру: на смену «оркестру-как-единому-целому» часто приходит «оркестр-как-союз-солистов», отталкивающийся от подхода Малера. Указанные процессы обусловлены усилением театрального начала, влиянием американской шоу-культуры 1920–1930-х годов в целом и джазовым оркестром в частности. И хотя влияние джаза на оркестр Рахманинова преимущественно косвенное, а не прямое, как в симфонических произведениях Гершвина, именно этот факт объясняет множественность проявлений джаза и разнообразие его семантических значений в Рапсодии.

Ключевые слова: Рахманинов, Гершвин, Рапсодия на тему Паганини, джаз, симфоническая музыка, оркестр в жанре концерта.

Для цитирования / For citation: Ракочи В. А. Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 219–230. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230.

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

Transformation of Orchestration in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* and Jazz Idioms

The breadth of the orchestra's transformation in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* in comparison with his concertos and the impact of jazz on this process have not been thoroughly examined yet, despite the fact that a number of research works has been written on

the subject, even though it was the element of jazz which introduced a new level of freedom to the composer's use of the orchestra. The presence of jazz in this work was demonstrated by a renewal of the list of instruments, by the inclusion of additional specific woodwind instruments and the increase of the density of the percussion instruments because of varied and regular use. An unusually wide palette of timbral effects in the orchestra used by the composer in his work and the frequent introduction of instrumental solos in certain sections of the work raise quality of each of the timbres to a new level of significance by promoting contrast juxtapositions. These changes explain the modification of the functions of the piano and the orchestra in the concerto, as well as the change of Rachmaninoff's approach to the orchestra: the "orchestra as a whole" is often replaced by the "orchestra as a union of soloists", based on an approach similar to Mahler's. These processes are a result of the growth of the theatrical element and are related to the influence of American show culture of the 1920s-1930s in general and the jazz orchestra in particular. The impact of jazz on Rachmaninoff's orchestra is predominantly indirect, rather than direct, as in Gershwin's symphonic works. However it is precisely this fact that explains the multiplicity of manifestations of jazz and the diversity of its semantic meanings in the Rhapsody.

Keywords: Rachmaninoff, Gershwin, Rhapsody on a Theme of Paganini, jazz, symphonic music, concerto orchestra.

Переезд композитора на чужбину всегда способствует прорастанию черт новой культурной среды в его произведениях – вспомним перерождение польской мазурки в блеске Парижа у Шопена или утверждение венгерского начала – характерные лады, интонационные обороты – в рапсодиях Листа. Синтез культур, проявившийся поначалу в произведениях для одного инструмента, вскоре охватил и сферу симфонической музыки. Невозможно умалить роль Брамса в объединении классического и романтического начал, достигнутого соединением подхода композиторов-романтиков к изложению в оркестре и значимости тембра с «классической» бетховенской трактовкой инструментальных групп «в эпоху, когда Берлиоз уже давно сломал все лимиты в оркестре»¹. И к началу XX столетия существовали все предпосылки для продолжения художественно достоверных музыкальных экспериментов.

Одним из ярких примеров стало воздействие джаза на классическое искус-

ство, которое с приходом XX века стало явственнее, охватило новые сферы функционирования, проникая в самое сердце классической музыки: как-то К. Дебюсси, «Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка, произведения Д. Мийо и Э. Вилла-Лобоса... Но композитором, которому было суждено навсегда изменить взаимоотношения джаза и классической музыки, стал Дж. Гершвин. В «Rhapsody in Blue» (1924) и Концерте для фортепиано с оркестром *F dur* (1925) он первым воплотил иную степень их синтеза в симфонических жанрах: не только на уровне мелодии и ритма, уже освоенном Дебюсси, Пуленком и Мийо, но и в оркестровке, вдохновившей многих последователей.

Одним из композиторов, который испытал это влияние и продолжил, хоть и с несколько иным смысловым наполнением, воплощать идеи Гершвина был Рахманинов. Элементы джаза (усложнение ритма, усиление ударных инструментов, активизация солирования, театральность) присутствуют уже в Четвёртом фортепианном концерте (1926),

но особую значимость они приобретают в Рапсодии на тему Паганини (1934).

Исследователи в последние годы посвятили Рапсодии много работ, рассматривая вопросы драматургии [8], обращаясь к проблеме «своё и чужое» [6, с. 93–101]. Ч. Фиск считает, что Вариация XVIII настолько своеобразная, что именно она определяет характер Рапсодии в целом [11, р. 248]. Это приводит нас к выводу, что безусловная индивидуальность именно лирической кульминации подтверждает, что «чужая» тема – это лишь импульс для проявления присущих Рахманинову отличительных черт. Как и идеи Гершвина, ставшие стимулом, но не догмой, для переосмысления Рахманиновым подхода к оркестру в концертном жанре.

Символичность фигуры Паганини и легенда о сделке с дьяволом не только не оставили Рахманинова равнодушным², но, вероятно, и обусловили использование *Dies Irae*. Поэтому Н. Диденко видит корни вдохновения в старинной музыке, подчёркивая включение Рахманиновым в репертуар транскрипций произведений эпохи барокко и явный интерес к ним [3, с. 57].

Важным представляются исследования позднего стиля Рахманинова. Ю. Лу отмечает лаконизм «интонационно-смысловой ёмкости каждой формулы» [4, с. 91], обуславливающий симфоническую целостность вариаций. Е. Скурко связывает краткость высказываний и «усиление интеллектуально-конструктивного начала» с проявлением «некоторых неоклассических черт» [8, с. 51]. А. Ляхович отмечает усиление «“мефистофельских” образов, выраженных в форме иронии или гротеска» [6, с. 57] как важным стилевым признаке позднего Рахманинова.

Символичность образов также вызывает интерес в контексте тем Паганини

и *Dies Irae*. Ю. Цанг пишет, что «тема *Dies Irae* – это тёмная сила, представляющая, вероятно, дьявола» [15, с. 28]. Г. Кэрратерс подчёркивает особый смысл для Рахманинова в целом *Dies Irae* и колокольного звона [10, р. 45]. Продолжая эту мысль, можно отметить, что в зависимости от музыкально-исторического контекста тема-символ приобретает новые черты. Например, *Dies Irae* в «Острове мёртвых», Четвёртом фортепианном концерте, Рапсодии на тему Паганини и «Симфонических танцах» выступает в различных драматургических, формообразующих и семантических функциях.

Проблема «Рахманинов и джаз» рассмотрена исключительно в аспекте взаимовлияния его стиля и джаза [2; 5; 6, с. 73–79] и семантики джаза – «музыкально-стилевой элемент зла» у Рахманинова и «объект эстетической пропаганды и профессионального освоения» у Гершвина [5]. Соглашаясь с А. Ляховичем относительно разных целей использования джаза у двух композиторов, невозможно, во-первых, не отметить налёт архаичности в оценивании Гершвина, а, во-вторых, не подчеркнуть явную неточность. У Гершвина не было потребности в «профессиональном освоении» джаза, который лежал в основе его музыки. Но получив заказ на Концерт для фортепиано, ему было необходимо осваивать основы как раз классической музыки. «Классическому» же Рахманинову пришлось погрузиться в США в чужую культуру, невольно обусловив её влияние на своё творчество.

Несмотря на широкий круг вопросов, поднятых исследователями Рапсодии, выразительность оркестра и его формообразующая, драматургическая и семантическая функции до сих пор не рассмотрены [5; 6; 14; 15 и др.]. Трансформации оркестровки в Рапсодии по сравнению

с фортепианными концертами внимание уделено ещё меньше – только касательно новых редакций Первого [12, с. 87] и Четвёртого концертов [13, с. 114, 134–137]. Роль оркестра в синтезе классической музыки и джаза упомянута вскользь лишь Ляховичем [6, с. 77]. Это объясняет цель статьи: проанализировать модификации в оркестровке Рапсодии на тему Паганини относительно фортепианных концертов и определить влияние джазовой стилистики на них.

Рапсодия оркестрована наиболее ярко среди всех обращений Рахманинова к концертному жанру – многочисленные *solì*, тембровые эффекты, уход от тембровых микстов *tutti* – всё свидетельствует об изменении подхода к оркестру, который отныне не в тени солиста и порой превосходит его по значимости и выразительности. Роль оркестра постепенно возрастала от Первого до Четвёртого концертов, и характерные черты оркестровки проявлялись всё сильнее. Во-первых, склонность к солированию альтов – их немного тусклый тембр близок Рахманинову (главная партия в первой части Третьего концерта в унисон с валторной – вторым фаворитом композитора). Оркестровка парадоксальным образом способствует тому, что «аккомпанирующее» фортепиано – на первом плане, а оркестр с тематическим материалом – на втором. Во-вторых, контрастные солисту в тембровом отношении линии – в оркестре. Вспомним репризы первых частей Первого и особенно Второго концертов. В-третьих, редкость тембровых эффектов – трубы *con sordino* (начало разработки Четвёртого концерта), *col legno* (кода Третьего концерта). Перманентное «преобладание монологического сольного начала»³ объясняет отсутствие потребности в них, как способных отвлечь внимание от солиста. В-четвёр-

тых, неизменная трактовка оркестра как единого целого с эпизодическими *solì* (но с их постепенной активизацией в каждом последующем концерте) исключительно у духовых инструментов (*solo* скрипки в Первом концерте не имеет аналогов). Такой подход к оркестру способствует противопоставлению фортепиано и оркестра без особого акцента на тембровой неоднородности второго. Таким образом, к концу 1920-х – началу 1930-х годов сложился целостный и системный подход Рахманинова к оркестру в жанре фортепианного концерта. Но единовременное влияние факторов времени (30-е годы XX века), места (США – один из центров инноваций, в том числе в музыке) и пространства (американская культурная среда, активная гастрольная жизнь, яркие премьеры многих композиторов и т. д.) открыло двери джазу в святая святых Рахманинова – концертный жанр, обусловив пересмотр многих принципов.

Опосредованное воздействие джаза проявилось в оркестровке Рапсодии на разных уровнях: состава оркестра, отдельных приёмов выразительности, синтеза разных видов искусства. Состав оркестра – промежуточный, между парным и тройным за счёт использования флейты-пикколо и английского рожка. Он необычен для концерта Рахманинова. Оба инструмента обладают характерным оттенком звучания и используются (особенно английский рожок) преимущественно для солирования, а не в составе *tutti* (например, *solo* в III акте оперы «Тристан и Изольда» Вагнера). Английский рожок звучит *solo* в связующей партии и коде первой части Четвёртого концерта, но в Рапсодии его использование намного более регулярное и разнообразное. Изменения инструментального состава оркестра в Рапсодии по сравнению

с концертами позволяет естественно вплетать стилистически новые и условно чуждые элементы в канву классического произведения, усиливая образность экспонирования музыкального материала. Солирующие инструменты упрочивают весомость каждого тембра, предрасполагают к оппозициям на разных уровнях, усиливая колоритность изложения. Это, в свою очередь, активизирует игровое начало и вводит в «классический» жанр рапсодии элементы шоу-представления и джаза: в 1920-е – начале 1930-х годов многие бродвейские мюзиклы опирались именно на его стилистику («Чикаго», «Плавучий театр» и др.). Хотя Рахманинов не был их страстным поклонником, очевидно, что новая культурная среда, премьеры и их обсуждение в кругу русских *émigrés* не могли не способствовать проникновению элементов джаза в оркестр. Они не так очевидны, как у Гершвина или Копленда, в чьих произведениях джаз и классика уравновешены. Но первый иногда может подчинять себе второй (во второй части Концерта для фортепиано, ц. 4 Гершвина скрипки исполняют чарльстон). Такие эпизоды у Рахманинова – исключения. Джазовая стилистика у него в наибольшей степени проявляется в ритмической сфере, а в интонационной и звукоизобразительной – более тонко, часто опосредованно.

В Рапсодии значительно возросло влияние ударных. Рахманинов склонен акцентировать внимание слушателя не на факте включения типичного для джаз-бэнда инструмента в симфонический оркестр (как Гершвин, включая ударную установку в оркестр Концерта для фортепиано), а на трансформации подхода к ударным инструментам. Именно они создают акценты при столь характерных для джаза смещениях сильных долей, неожиданных нарушениях

плавного течения ритма и контрастировании ритмически регулярному рисунку темы Паганини, как внутри вариации (Var. X), так и на гранях (Var. XVIII–IX). В первом случае (ц. 28) внезапность перемен в вариации подчёркивается ударным *tutti*. На смену двухдольному метру приходит трёхдольный, вместо ровного чередования возникают многочисленные синкопы, а единую для всего оркестра пульсацию сменяют полиметрические сочетания трёх линий. Первая и наиболее ясная (за счёт резких диссонирующих аккордов и синкоп) – это джазовая модификация *Dies Irae* у труб, тромбонов и четырёх ударных инструментов, олицетворение дикой стихии и тёмных сил. Вторая – у вторых скрипок и альтов – экспонирует характерные для «человеческой» темы Паганини интонационные и метроритмические формулы. Она едва прослушивается из-за подчёркнуто слабых струнных инструментов в среднем регистре, несравнимых по мощи с тяжёлой медью и ударными. Третью линию – тему *Dies Irae* – экспонируют в точном октавном дублировании первые скрипки и валторны. Высокий регистр, ведущая роль первых скрипок и другой ритмический рисунок создают эффект отчуждения. Тема как бы парит над столкновением дьявольского и человеческого начал, но семантически однозначно связанная с первым, обуславливает его временное превосходство. Мастерская оркестровка и определяет баланс сил. Многоярусные наложения интонационных и ритмических пластов, активность ударных инструментов, чеканность каждой синкопы, предельная театрализованность действия – абсолютно новые черты оркестра в концертном жанре у Рахманинова. Примечательно и молчание фортепиано⁴.

Ударные инструменты могут маркировать смену ритмического рисунка и

характера изложения на рубеже вариаций (XVIII–IX). В начале Вар. IX использован малый барабан, шуршащий и трескучий тембр которого становится выразительнее благодаря *col legno* у скрипок и альтов, а тихая динамика придаёт зловещий оттенок. Он подчёркивает смену ровной пульсации восьмыми в конце Вар. VIII триольной формулой: две восьмых и пауза. Партия фортепиано опирается на ровные восьмые, создавая полиритмическое сочетание линий. Джазовый эффект усилен контрастом между повышенной четвёртой ступенью в партии солиста и опорой на тоническое трезвучие в оркестре. Малый барабан не позволяет смягчить звучание и потерять рельефность ритмической пульсации – у него нет конкурентов в оркестре в плане ритмической чёткости. Выключение струнных и опора только на духовые инструменты и фортепиано потребовали обновление краски и в ударной группе – замены малого барабана на тарелки. Их более звонкий тембр уплотняет ритмическим дублированием синкопы фортепиано и отчасти компенсирует сухой оттенок тембра у высоких духовых. Всё свидетельствует об очень тонком оркестровом чутье Рахманинова и о совершенно ином подходе к оркестровке концерта. В Первом и Втором концертах Рахманинов ограничился литаврами. В Третьем есть литавры, малый барабан и тарелки, но два последних включаются в считанных кульминационных аккордах. Лишь малый барабан – усилитель *crescendo* на доминантовом предыкте в коде – следует отметить, как примечательный эпизод, усиливающий динамическую волну и создающий вместе со скрипичным *col legno* «стучащий», судорожный характер звука.

Изменение состава оркестра и активизация ударных инструментов происходят в связи с усилением в Рапсодии театраль-

ного начала и черт шоу, характерных для американской культуры, и, соответственно, связанных с джазом. Ю. Лу определяет Рапсодию как апогей театральности у Рахманинова [4, с. 92]. Её проявлением становятся многочисленное солирование внутри оркестра, усиление степени контрастности сопоставлений и изменение в трактовке оркестра в целом. Все компоненты вытекают один из другого. Активизация внутренних оркестровых солистов и усиление весомости каждого тембра означают большую степень индивидуализации звучания и знаменуют изменение к подходу к оркестру в целом. Рахманинов рассматривает оркестр не только как единое целое, но и как сообщество солистов, соревнующихся с фортепиано (например, в Вар. VII). Именно попевки фагота с еле заметным *pizzicato* виолончелей находятся на авансцене, а тяжёлые длинные ноты у фортепиано воспринимаются, как фон, для внутреннего оркестрового солиста. В Вар. XVI солирующая скрипка настолько проникновенна и чувственна, что слушатель воспаряет с ней, а не с фортепианным аккомпанементом в небеса. И подобных эпизодов в Рапсодии множество. Новая роль солистов в оркестре знаменует изменение его трактовки Рахманиновым, уходящую корнями в «оркестр солистов» Малера. Последний опирался на принцип концертности в симфониях, подчёркивая весомость каждого тембра, многослойную глубину звука, особую музыкальную яркость. Внутренние оркестровые солисты конкурируют с традицией восприятия оркестра как монолитного объединения за счёт концертирования внутри симфонии. Именно на такую версию оркестра, пусть и не столь радикальную, Рахманинов опирался в Рапсодии. Таким образом, композитор – используем определение О. Шмаковой – интенсифицировал

симфоническое движение в цикле за счёт преобразования исходного образа (у Рахманинова – темы Паганини) в ходе развития музыкальных событий [9, с. 100].

Театрализация проявляется не только посредством контрастов, но и благодаря невероятному разнообразию тембровых эффектов у струнных инструментов. Укажем *col legno* (Вар. X) для усиления зловещего характера; *divisi pizzicato* аккордами (Вар. IV) с акцентом на пронзительной звонкости открытой струны *E* у скрипок; игру на определённых струнах (Вар. X, XIV, XXI) – тонкий нюанс и реминисценция каприсов Паганини; *al tasto* (Вар. XIV), создающее максимально жёсткое и сильное звучание; игру отдельными пультами, которая усиливает оттенок доверительности. Всё подчёркивает индивидуальность каждого инструмента, создаёт тембральное варьирование и развивает зрелищность, сюжетность, нарративность Рапсодии.

Интенсификация театрального начала объясняет замену тембрально обезличенного *tutti* солистами-персонажами. Например, многочисленные абсолютные *solì* – кларнет, флейта, английский рожок в Вар. VI, ставшие нормой в Рапсодии. В оркестре в концертах композитор иногда выделял отдельный тембр. Но в оркестре Рапсодии солисты становятся не исключением, а правилом, мало уступая фортепиано, которое в значительной степени теряет свой особый статус и может трактоваться, как инструмент оркестра (начало; Вар. X, ц. 28). Частым становится *solì* фортепиано и инструментов в оркестре (например, Вар. VII), усиленные непрерывными заменами и сопоставлениями разных тембров (Вар. VI – попевки у флейты, кларнета, английского рожка).

Солирование может выходить на совершенно новый уровень. Вар. I – это невероятно искусные переключки меж-

ду различными оркестровыми группами с задействованием всех инструментов. В памяти возникает похожий эпизод из увертюры «Арагонская хота» Глинки, кульминационное проведение темы. Но у Глинки мощь всего оркестра ожидаема, хотя и мастерски разрежена благодаря поочередному (по четвертям) паузированию разных групп. У Рахманинова использована похожая техника, но в условиях тихой динамики, что необычно. Использование пауз позволило не только избежать перегруженности, но и подчеркнуть таинственность *piano*. Масса инструментов обозначила потенциальную мощь большого оркестра, а поочередность включений создала рельеф. Это не *tutti*, а солирование оркестра, но не потому, что пианист молчит, а потому что выделена индивидуальность каждого исполнителя и тембра. Такой приём практически не использовался композитором ранее в концертах (в отличие от *tutti*).

Опора на солирование отдельных инструментов и групп и театрализация экспонирования интенсифицируют степень контрастных сопоставлений, имманентных жанру рапсодии [8, с. 52], активизируют игровое начало и усиливают состязательность, достигающую при столкновениях человеческого и дьявольского значительного напряжения и приводящих к драматическим коллизиям. Контрасты проявляются внутри партии солиста (в Вар. VI чередуются свободные каденции-импровизации и чёткая ритмическая пульсация); в ходе соперничества фортепиано и всего оркестра (на *mezzo forte* с частью оркестра – Вар. V, ц. 10; чередуя *piano* и *forte* и разные составы инструментов в Вар. V, ц. 11; на *forte* с использованием почти полного оркестра – Вар. XXI, ц. 59); между фортепиано и внутренними оркестровыми солистами (с фаготом, слегка оттененным

pizzicato низких струнных – Вар. VII, ц. 18); между внутренними оркестровыми солистами (две группы скрипок – флейта (-ы) и гобой (-и), Вар. III; кларнеты и валторны в Вар. XII) и т. д.

Конфликт может охватывать категории положительного и отрицательного. Есть два способа его изложения. В первом случае угроза неясная, скрытая, скорее потенциальная, но от этого ещё более страшная – Вар. VII. Настроение формирует именно оркестровка. Тема *Dies Irae* изложена у фортепиано аккордами. А попевки темы Паганини у мрачного фута привносят нотки обречённости (по настроению – это «Быдло» Мусоргского, хоть и в иной оркестровке) и виолончелями *pizzicato*. Щипки струнных инструментов скорее ощущаются, чем прослушиваются, но парадоксальным образом преобразуют безусловно «положительную» тему, придавая ей «костлявость». Этот оттенок усиливается судорожными рикошетами скрипок, обостряющими тревожность звучания. В результате тема Паганини полностью теряет звонкость и жизнерадостность, приобретает обречённость и безысходность. Оркестровка устанавливает баланс между двумя темами однозначно в пользу *Dies Irae*.

Во втором случае столкновения двух тем их конфликт оголён и прорисован широкими мазками – Вар. X. Тему Паганини ровными длительностями излагают два кларнета в унисон с фоно-орнаментальным дублированием вторых скрипок и акцентным дублированием четвёртой валторны. От ц. 27 звук становится гуще за счёт подключения гобоя и первых скрипок, но при неизменном *pianissimo*. Тема *Dies Irae* грозно звучит у фортепиано на *mf-f*. Параллельное сосуществование двух тем по-прежнему несёт лишь потенциальную угрозу. А реальной она становится, когда внезапно появляются

синкопы и на смену сбалансированному звучанию приходит хаос, как антагонист гармонии, знаменуя трансформацию скрытого конфликта в открытое противостояние. В момент конфликта человеческого и дьявольского посредством смещений метрических акцентов, сложным полиритмическим сочетаниям и стихийной свободе импровизации проявляется джаз, обуславливая его переход на иной – концептуальный – уровень.

Джаз в Вар. X имеет отличную от Гершвина семантику. Но точка зрения Ляховича [5] – это очевидное преувеличение. Если у Гершвина джаз воплощает неизменно позитивное начало, то у Рахманинова в Рапсодии он значительно более разнообразен в смысловом значении. Откровенно «злой» и «плохой» джаз в Вар. X трансформируется в тонкий аромат гармоний и свободную ритмическую пульсацию в каденциях Вар. XI, потеряв весь негатив. Полиметрия триолей с паузами у фортепиано и неизменно ровной пульсации в торжественно-светлой Вар. XIV явно прославляет не тёмные силы, а гимнически воспевают свет. Изложенное демонстрирует необходимость пересмотра однозначных оценочных суждений относительно семантики джаза у Рахманинова, которая требует взвешенного и объективного подхода современного музыковедения.

Подведём итоги. Причин для столь значительных трансформаций оркестровки в Рапсодии несколько. Во-первых, многолетний опыт композитора в области симфонической музыки и неоднократные обращения к жанру фортепианного концерта. Это позволило композитору выходить за пределы ординарного изложения, экспериментировать с красками звучания, включать необычные инструменты, использовать яркие тембровые эффекты.



Во-вторых, переосмысление взаимоотношений фортепиано и оркестра. Рахманинов отмечал эти изменения. В переписке с Метнером он выражал беспокойство, что оркестр не молчит в Четвёртом концерте: «Это значит, не концерт для ф.п., а концерт для ф.п. и оркестра» (цит. по: [13, р. 112]). Очевидно, это также свидетельствует о творческом поиске, результатом которого стало значительное усиление значимости оркестра с большим разнообразием его функций и усилением выразительности оркестровки.

В-третьих, рост значимости театрального начала. Это объясняет глубину контраста в сопоставлениях, использование особых тембровых и звукоизобразительных приёмов в оркестре не спорадически, а регулярно. Неоднократность использования тембровых эффектов, множественность красочных противопоставлений в оркестре, насыщенная рельефность изложения благодаря сменам оркестровых фактур и приёмов звукоизвлечения свидетельствуют о том, что перечисленные приёмы оркестровки являются не случайными и «чужими» (как было бы в случае их привязанности только к определённой образной сфере), а отражают инновационный подход Рахманинова к выразительности оркестра в концерте, став сущностью его музыки.

В-четвёртых, новый подход к оркестру: на место «оркестра-как-единое-целое» часто приходит «оркестр-как-объединение-солистов». В рахманиновской интерпретации отсутствует радикализм Малера, но солирование в оркестре выходит на совершенно иной уровень, влечёт за собой значительные перемены в подходе к оркестровой краске и степени контраста: оппозицию пианисту составляют не только оркестр в целом, но и внутренние оркестровые солисты, которые также состязаются друг с другом. Новый под-

ход к оркестру означает пересмотр взаимоотношений в паре фортепиано – оркестр в Рапсодии. Солисты в оркестре по яркости порой превосходят фортепиано, а затем оркестр уходит в тень, уступая место на авансцене пианисту. Это знаменует совершенно новый для фортепианных концертов Рахманинова тип взаимодействия между солистом и оркестром.

В-пятых, диверсификация красок в оркестре: *solì* английского рожка (Вар. IV, ц. 9; Вар. VI, ц. 16–17), фагота (Вар. XVII), колокольчиков и арфы (Вар. X, ц. 29), скрипки (Вар. XVI), групп струнных инструментов – I и II скрипки (изложение темы), альты – Вар. IV и своеобразный максимум солирования – весь оркестр (Вар. I – на *piano*, ц. 28 в Вар. X – «полутутти»⁵ на *fortissimo*). Разнообразие, регулярность и продолжительность использований естественно вытекает из предыдущего вывода о концептуальном пересмотре интерпретации оркестра вообще и оркестра в концерте – в частности.

Катализатором вышеизложенных изменений видится влияние джаза сквозь призму американской культурной среды. Фееричный успех «Голубой рапсодии» Гершвина, на премьере которой присутствовал Рахманинов, шум в прессе и новые сочинения Гершвина и Коппленда непрерывно воздействовали на академическую музыку, став стимулом к интенсивному взаимодействию элементов джаза и классической музыки. Воздействие Гершвина и Рахманинова было обоюдным. Подход Рахманинова к фортепианному концерту нашёл отклик у Гершвина, но и черты его Рапсодии и Концерта для фортепиано *F dur* также проявились у Рахманинова, в частности, в оркестровке Рапсодии: новый уровень свободы в трактовке разных инструментов, многочисленные *solì*, рельефность и даже плакатность изложения за счёт

контрастных тембровых противопоставлений, усиление роли ударных инструментов...

Джаз у Рахманинова, скорее, оттеняет «классическое» начало, не выступая в качестве ясной основы. Но именно он «освящает» качественные трансформации

в оркестровке, как бы иллюстрируя слова М. Армитажа о Гершвине: «Джордж вынес для серьёзного рассмотрения новые идиомы в музыке и тем самым навсегда изменил её дальнейшее направление»⁶. Рахманинов в «Рапсодии на тему Паганини» это полностью подтвердил.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Louvier A., Castanet P. A. L'orchestre. Paris: Combre, 1997. P. 28.

² Мы помним о переписке Рахманинова с Фокиным в 1937 году и предложенный Рахманиновым сюжет балета. Таким образом, интерес композитора к сюжету не иссяк даже через три года после создания Рапсодии. Прямые связи между балетной постановкой Фокина и «Вариациями» Ллойда-Уэббера рассматривает Е. Андрущенко [1].

³ Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 54.

⁴ В партитуре партия фортепиано выписана мелкими нотами, то есть исполнение

ad libitum. Его партия не самостоятельна, а точно дублирует медные и ударные инструменты. Мелкие ноты можно было встретить в концертах Рахманинова и раньше – в Третьем концерте, но они касались исключительно *soli* деревянных духовых инструментов, но никак не солиста по определению – фортепиано.

⁵ Термин С. В. Сакова.

⁶ Armitage M. George Gershwin, Man and Legend. New York: Duell, Sloan and Pearce. 1958. P. 47.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера и «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова: художественные параллели // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3. С. 88–91.

2. Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 1995. С. 172–184.

3. Диденко Н. М. С. В. Рахманинов в диалоге с барочной эпохой // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 1. С. 57–61. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-10009.

4. Лу Ю. Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 3. С. 89–94.

5. Ляхович А. В. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?31> (дата обращения: 01.08.2020).

6. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.

7. Мерзлов А. Н. С. В. Рахманинов и М. А. Врубель: творческие параллели // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 141–146. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146.

8. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Вопросы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.



9. Шмакова О. В. О движении в симфоническом цикле // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 100–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.100-105.
10. Carruthers G. The (Re) Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies // *The Musical Times*. 2006. Vol. 147, No. 1896, pp. 44–50. DOI:10.2307/25434403.
11. Fisk C. Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov // *19th-Century Music*. 2008. Vol. 31, No. 3, pp. 245–265.
12. Grossman M. The Revision Process in Rachmaninoff's Piano Concerto No.1 in F-Sharp Minor, Opus 1. Edwin Mellen Pr; First Edition, 2006. 127 p.
13. MacKenzie R. Rachmaninoff's Piano Works and Diasporic Identity 1890–1945: Compositional Revision and Discourse. The University of Western Ontario, 2018. 170 p. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5572. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5572> (03.08.2020).
14. Robertson G. Variations on a Theme by Paganini: Narrative Archetypes in Nineteenth- and Twentieth-century Theme-and-variation Sets: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. Florida State University College of Music, 2015. 183 p.
15. Zhang Y. A Stylistic, Contextual, and Musical Analysis of Rachmaninoff's "Rhapsody on a Theme of Paganini," Op. 43: Dissertation for Doctor of Musical Arts. Houston: Rice University, 2008. 75 p.

Об авторе:

Ракочи Вадим Александрович, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории музыки, Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко (79000, г. Львов, Украина); 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. Andryushchenko E. Yu. «Variatsii» E. Lloyda-Uebbera i «Rapsodiya na temu Paganini» S. Rakhmaninova: khudozhestvennye paralleli ["Variations" by Andrew Lloyd-Webber and "Rhapsody on a Theme of Paganini" by Sergei Rachmaninoff: Artistic Parallels]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2014. No. 3, pp. 88–91.
2. Vasiliev Yu. V. Rakhmaninov i dzhaz [Rachmaninoff and Jazz]. *S. V. Rachmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873-1993): materialy nauch. konf.* [Sergei Rachmaninoff. Towards the 120th Anniversary of his Birth (1873–1993): Materials of the Scholarly Conference]. Edited by A. I. Kandinsky. Moscow, 1995, pp. 172–184.
3. Didenko N. M. *S. V. Rakhmaninov v dialoge s barochnoy epokhoi* [Sergei Rachmaninoff in Dialogue with the Baroque Era]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy almanakh* [The South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 1, pp. 57–61. DOI: 10.24411 / 2076-4766-2018-10009.
4. Lu Yu. Tematicheskaya tsitatnost' kak osnova variatsiy Sergeya Rakhmaninova [Thematic Citation as the Basis of Sergei Rachmaninoff's Variations]. *Tavriyski studiy. Mystetstvoznnavstvo* [Tavrian Studies. Art History]. 2013. No. 3, pp. 89–94.
5. Lyakhovich A. V. «Rapsodiya na temu Paganini» Rakhmaninova kak model' postistoricheskogo miroshchushcheniya ["Rhapsody on the Theme of Paganini" by Rachmaninoff as a Model of Post-Historical Perception of the World]. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?31> (01.08.2020).

6. Lyakhovich A. V. *Simvolika v pozdnikh proizvedeniyakh Rakhmaninova: monografiya* [Symbols in Rachmaninoff's Late Compositions: A Monograph]. Tambov: Publishing House of Pershina R. V., 2013. 184 p.
7. Merzlov A. N. S. V. Rakhmaninov i M. A. Vrubel': tvorcheskie paralleli [Sergei Rachmaninoff and Mikhail Vrubel: Creative Parallels]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 141–146. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.141-146.
8. Skurko E. R. *Fortepiannyye variatsii S. V. Rakhmaninova: k voprosu traktovki zhanra* [Sergei Rachmaninoff's Variations for Piano: Concerning the Question of Interpreting the Genre]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2, pp. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
9. Shmakova O. V. O dvizhenii v simfonicheskom tsikle [About Motion in the Symphonic Cycle]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 2, pp. 100–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.100-105.
10. Carruthers G. The (Re) Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies. *The Musical Times*. 2006. Vol. 147, No. 1896, pp. 44–50. DOI:10.2307/25434403.
11. Fisk C. Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov. *19th-Century Music*. 2008. Vol. 31, No. 3, pp. 245–265.
12. Grossman M. *The Revision Process in Rachmaninoff's Piano Concerto No.1 in F-Sharp Minor, Opus 1*. Edwin Mellen Pr; First Edition, 2006. 127 p.
13. MacKenzie R. *Rachmaninoff's Piano Works and Diasporic Identity 1890–1945: Compositional Revision and Discourse*. The University of Western Ontario, 2018. 170 p. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5572. URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5572> (03.08.2020).
14. Robertson G. *Variations on a Theme by Paganini: Narrative Archetypes in Nineteenth- and Twentieth-century Theme-and-variation Sets: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy*. Florida State University College of Music, 2015. 183 p.
15. Zhang Y. *A Stylistic, Contextual, and Musical Analysis of Rachmaninoff's "Rhapsody on a Theme of Paganini," Op. 43: Dissertation for Doctor of Musical Arts*. Houston: Rice University, 2008. 75 p.

About the author:

Vadim Rakochi, Ph.D. (Arts), Doctoral Student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (79000, Lviv, Ukraine); 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



