

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 / 3 (44)

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, РоссияД-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, РоссияД-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, РоссияД-р иск., д-р пед. н. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, РоссияД-р пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, РоссияД-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, РоссияД-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, РоссияД-р культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, РоссияД-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Московский городской педагогический университет, РоссияД-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, РоссияД-р пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, РоссияД-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, РоссияД-р культ. **Татьяна Борисовна Сиднева**, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, РоссияД-р иск. **Ирина Петровна Сусидко**, Российская академия музыки имени Гнесиных, РоссияД-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, РоссияД-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, РоссияД-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, РоссияД-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, РоссияД-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственная специализированная академия искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, СШАД-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, РоссияД-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская школа музыки (консерватория), Нью-Йорк, СШАПроф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, ИталияД-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, ФранцияД-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, ВеликобританияД-р **Людвиг Хольтмайер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), ГерманияД-р **Фарогаз Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Сагтарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ

Воронежский государственный институт искусств
Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М. И. ГлинкиПетрозаводская государственная консерватория
им. А. К. ГлазуноваРостовская государственная консерватория
им. С. В. РахманиноваСаратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

ТВОРЧЕСКИЕ И ФИНАНСОВЫЕ ПАРТНЁРЫ

Российская академия музыки имени Гнесиных
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. ГлазуноваРостовская государственная консерватория
имени С. В. РахманиноваАдрес Редакции и Издателя: Научно-методический центр «Инновационное искусствознание». Российская Федерация, 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306.
Тел.: +7 (347) 216 49 73ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Авторы, 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016*

ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020

Учредитель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание»

* Свидетельство подлежит перерегистрации в связи с изменением состава учредителей

Music Scholarship

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

2021, № 3

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3

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) **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) **Alexander I. Demchenko**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Grigory R. Konson**, Moscow City University, 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. (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) **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) **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

FOUNDER

Voronezh State Institute of Arts
Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Northern Caucasus State Institute of Arts
Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

CREATIVE AND FINANCIAL PARTNERS

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)

© Authors, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

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

Заместитель главного редактора

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор

Баязитова Галия Раилевна – кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

Международного отдела

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

Редактор

Мингажев Артур Аскаревич

Дизайн: Аскарков 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

Deputy Chief Editor

Elena K. Karpova – Candidate of Arts (Ph.D.), Professor

Editor

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

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

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

Editor

Artur A. Mingazhev

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегий и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства издателя, финансовых партнёров и авторов.
Выходит 4 раза в год.

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 publisher, financial partners and article authors.
Published four times a year.

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

Подписано в печать 15.09.2021. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 14,0. Усл.-печ. л. 20,8. Заказ № 485322. 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 15.09.2021. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 14,0. Printing l. 20,8. Order No. 485322. Run of 100 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website journalpmn.ru in the section “Archives.”
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).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); 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).



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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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

Издатель – Научно-методический центр «Инновационное искусствознание» – является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



The journal is published by the Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies” and is a member of 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).

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).

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); 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).



Содержание

Горизонты музыкознания

- 7 **Гуляницкая Н. С.**
Музыковедение: «знание о незнании» –
постановка и решение проблем

История и теория культуры

- 19 **Мальшина Н. А.**
Индустриализация
музыкальной культуры
как паттерн современного общества
- 28 **Енукидзе Н. И.**
«Архангельский и Балиев, Балиев
и Архангельский»: заметки о музыке
в театре-кабаре «Летучая мышь»
- 43 **Финкельштейн Ю. А.,
Финкельштейн Е. Ю.**
Произведения для шестиструнной гитары
советских композиторов
1930–1960-х годов

Музыка в системе культуры

- 52 **Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В.**
Особенности осмысления понятий
«перформативность», «перформанс»
в современной отечественной
и зарубежной науке
- 63 **Крылова А. В.**
Акустика в мультимедийных
инсталляциях
- 76 **Попова А. В., Горохова С. С.,
Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г.**
Феномен цифровизации музыки
как фактор новых социокультурных
трансформаций

Международный отдел

- 86 **Liudmila N. Shaymukhametova**
The Semantic Structures
of the Musical Text and Practical Semantics

- 97 **Roberto Alonso Trillo**
Mozart's *Sinfonia Concertante*, K. 364:
An Enlightened Operatic Reading
- 112 **Junita Batubara, Sri Rustiyanti,
Stepanus Hanggar Budi Prasetya**
Maria Zaitun: The Journey from a Novel
to Razak Abdul Aziz's Opera
- 123 **Natalya V. Koshkareva**
Multimodal Analysis of *Hommage
À Marina Tsvetayeva* by Sofia Gubaidulina

Рецензии

- 137 **Баркалая Н. О.**
На пути духовного самопознания.
О монографии В. Н. Холоповой
«София Губайдулина»

Из истории русской музыки

- 145 **Скуратовская М. В.**
Вторая редакция «Псковитянки»
в контексте оперного творчества
Н. А. Римского-Корсакова

Из истории зарубежной музыки

- 154 **Казанцева Л. П., Волкова П. С.**
«Русское» в музыке зарубежных
композиторов на «русскую тему»
- 167 **Азарова В. В.**
Порядок благодати в опере
Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток»

Музыкальный театр

- 175 **Зайцева М. Л., Сушкова-Ирина Я. И.,
Буданов А. В.**
Саунд-драма: стилистические особенности
и опыт презентации
в отечественном искусстве начала XXI века
- 185 **Уразымбетов Д. Д.**
Моцартианство Минтая Тлеубаева
в балетных постановках для детей

Contents

Horizons of Musicology

- 7 **Natalia S. Gulyanitskaya**
Musicology:
“Knowledge about Lack of Knowledge” –
Setting and Solving Problems

History and Theory of Culture

- 19 **Natalia A. Malshina**
The Industrialization of Musical Culture
as a Pattern of Contemporary Society
- 28 **Natela I. Enukidze**
“Arkhangelsky and Baliev, Baliev and
Arkhangelsky”: Notes about the Music
in the Cabaret Theater “Letuchaya Mysh”
- 43 **Yuliya A. Finkelshtein,**
Evgeniy Yu. Finkelshtein
Works for the Six-String Guitar
by Soviet Composers
From the 1930s to the 1960s

Music in the System of Culture

- 52 **Vasily Yu. Kiseyev, Elena V. Kiseyeva**
The Particularities of Comprehending
the Concepts of “Performativity”
and “Performance” in Contemporary Music
Scholarship in Russia and Other Countries
- 63 **Alexandra V. Krylova**
Acousmatic Sound
in Multimedia Installations
- 76 **Anna V. Popova, Svetlana S. Gorokhova**
Guzel M. Aznagulova,
Marianna G. Abramova
The Phenomenon
of Digitalizing Music as a Factor
of New Sociocultural Transformations

International Division

- 86 **Liudmila N. Shaymukhametova**
The Semantic Structures
of the Musical Text and Practical Semantics
- 97 **Roberto Alonso Trillo**
Mozart’s *Sinfonia Concertante, K 364*:
An Enlightened Operatic Reading

- 112 **Junita Batubara, Sri Rustiyanti,**
Stepanus Hanggar Budi Prasetya
Maria Zaitun:
The Journey from a Novel
to Razak Abdul Aziz’s Opera

- 123 **Natalya V. Koshkareva**
Multimodal Analysis
of *Hommage à Marina Tsvetayeva*
by Sofia Gubaidulina

Reviews

- 137 **Nino O. Barkalaya**
Along the Path of Spiritual Self-Knowledge.
About Valentina Kholopova’s Monograph
“Sofia Gubaidulina”

Russian Music History

- 145 **Maria V. Skuratovskaya**
The Second Version of *The Pskov Maid*
in the Context of Nikolai Rimsky-Korsakov’s
Opera Legacy

On the History of Western Music

- 154 **Liudmila P. Kazantseva,**
Polina S. Volkova
“The Russian Element” in the Music
on “the Russian Theme”
by Composers from Outside Russian
- 167 **Valentina V. Azarova**
The Order of Grace in Francis Poulenc’s
Dialogues of the Carmelites

Musical Theater

- 175 **Marina L. Zaitseva,**
Yankelika I. Sushkova-Irina,
Anatoly V. Budanov
Sound Drama: Stylistic Features
and the Experience of Presentation
in Early 21st Century Russian Art
- 185 **Damir D. Urazymbetov**
The Mozart Tradition
in Mintay Tleubayev’s Ballet
Productions for Children



Н. С. ГУЛЯНИЦКАЯ

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8386-0967, natasergul@yandex.ru

Музыковедение: «знание о незнании» – постановка и решение проблем

Статья посвящена актуальной проблеме хронотипологии искусства XX–XXI веков и её толкованию в философско-эстетической и музыкально-искусствоведческой науках. Учитывая стремительно меняющийся ландшафт современного гуманитарного поля, автор ставит вопросы переосмысления как базовых научных концептов, так и вновь привнесённых понятий, направленных на объяснение новых и непривычных феноменов искусства. В работе предпринимается обращение к концепциям и высказываниям известных учёных (в их числе – Виктор Бычков, Надежда Маньковская, Юрий Холопов и др.), а также ныне творящих композиторов (Виктор Екимовский, Владимир Мартынов, Антон Батагов и др.). Особое внимание уделяется противоречиям в толкованиях некоторых фундаментальных категорий искусства, в целом характеризующим современное состояние музыковедческого знания. Вопросы классификации этапов художественно-эстетического сознания, вопросы лексикона культурных и музыкальных феноменов, вопросы методологии изучения новых явлений – вот тот корпус проблем, которые требуют определения и терминологического оформления, возникая в процессе развития современного искусства.

Ключевые слова: музыковедение, хронотипология, авангард, модернизм, постмодернизм, постпостмодернизм, метамодернизм, эстетика, лексикон неклассики, автор.

Для цитирования / For citation: Гуляницкая Н. С. Музыковедение: «знание о незнании» – постановка и решение проблем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 7–18. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.007-018.

© Гуляницкая Н. С., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

NATALIA S. GULYANITSKAYA

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8386-0967, natasergul@yandex.ru

Musicology: “Knowledge about Lack of Knowledge” – Setting and Solving Problems

The article is devoted to the relevant issue of *chronotypology* of 20th and 21st century art and its interpretation in the philosophical-aesthetical and musical-artistic scholarship. Considering the rapidly changing landscape of the contemporary humanitarian field, the author poses questions of reevaluation of both basic scholarly concepts and newly introduced concepts

directed at the explanation of new and unusual phenomena of art. The work addresses itself to the concepts and utterances of well-known scholars (including Victor Bychkov, Nadezhda Mankovskaya, Yuri Kholopov, etc.), as well as presently active composers (Victor Ekimovsky, Vladimir Martynov, Anton Batagov, etc.). Special attention is paid to the discrepancies found in the interpretations of certain fundamental categories of art, which provide a general characterization of the present state of musicological knowledge. Questions of classification of the stages of artistic-aesthetical knowledge; questions of the lexicon of cultural and musical phenomena; questions of the methodology of studying new phenomena – this is the range of issues which require definition and endowment of terms, appearing during the process of the development of contemporary art.

Keywords: musicology, chronotopology, avant-garde, modernism, postmodernism, postpostmodernism, metamodernism, aesthetics, lexicon of nonclassics, author.

© Natalia S. Gulanitskaya, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Современное музыковедение – поле проблем, которые рождаются и множатся в результате развития искусства как эстетического феномена. Так, В. В. Бычков пишет: «Кардинальной трансформации подвергаются практически все сущностные с точки зрения классической эстетики основы искусства и в первую очередь его эстетическая ценность» [3, с. 274]. Определить эти «сущностные основы» науки о музыке – задача, которую следует решать всему искусствоведческому сообществу.

Панорамный обзор проблемного поля музыковедения обнаруживает, с одной стороны, «вечные» темы, а с другой – темы, возникшие здесь и сейчас. Одни из них, связанные с классической эстетикой, никто не отменял, и требуется постоянное внимание к ним; а другие – порождаемые неонклассикой и её лексиконом, – нуждаются в изучении и оценке. Это нетрудно представить, взглянув на такие классические принципы искусства, как «произведение и художественный образ», «стиль и стилистика», «форма и содержание». И совсем другая картина

возникает, когда отмечают глобальные метаморфозы культуры и появляются новые продукты эстетического сознания, например: «артефакт», «деконструкция», «игра», «симулякр», «интертекст», «гипертекст», «амбиент», «перформанс», «жест» и др.

Попытка обозначить некоторые сущностные предметы современного музыковедческого пространства/времени, избранные на основе сопоставления фактов музыкального и вербального языков, – одна из наших задач.

Начнём с концепта «проблема», включённого в заглавие статьи и требующего уточнения толкования. Проблему (от греч. *problema* – задача, задание) характеризуют по-разному: и как «знаю что, не знаю как», и как «знание о незнании – проблемную ситуацию». Нильс Бор, великий физик, считал, что «проблемы важнее решений: решения могут устареть, а проблемы остаются»¹. Эта мысль находит отклик и в суждениях современных творцов (например, Умберто Эко)².

Немало вопросов, требующих «означивания» (атрибуции, определения),

кроется и в музыкальной науке, которая порой «не догоняет» музыкальную практику. Это же можно наблюдать и в музыкальной педагогике, которая подчас устаревает и ждёт новых решений.

Мы остановимся на понятии, которое не без основания считается сущностным, – «хронотипологические этапы трансформации искусства» – и находит применение в современной философии, эстетике, искусствоведении. Связанное со временем и типом творчества, понятие хронотипологии обладает неоднозначностью характеристик, при которой достичь консенсуса пока не удаётся, – ни в философской среде, ни в искусствоведческих краях.

Так, В. В. Бычков, анализируя в работе «Проблемы и “болевые точки” современной эстетики» (2005), констатирует: «Все использованные здесь термины (авангард, модернизм и т. п.) употребляются на протяжении столетия всеми, кому не лень, и в самых разных смыслах, иногда перекрывающих друг друга, иногда никак не совпадающих... Об одном и том же предмете каждый говорит, что ему на ум взбрёт, наделяя употребляемые термины произвольными (своими) смыслами и не интересуясь тем, что говорят по этому поводу его коллеги и поймут ли они его вообще» [2, с. 21].

Не ставя задачи вслушиваться в этот многоголосный «хор» разноречивых высказываний, мы сосредоточимся на философско-эстетических концепциях некоторых выдающихся русских учёных.

В своей теории, связанной с феноменологией искусства, спецификой эстетического сознания XX века, Бычков выделяет три этапа: «Авангард – вся совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой полови-

ны века. <...> Модернизм – своего рода академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. Постмодернизм [курсив автора. – Н. Г.] – начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами Культуры, включая авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости затухающего эстетизма» [3, с. 350–351].

Нам представляется важным, что учёный говорит о «перемешанности» явлений искусства, оставляя в стороне так называемое консервативное направление, имеющее свой путь развития и критерии оценки. «Несмотря на условность этих терминов и перемешанность в культуре самих феноменов, обозначаемых ими, они тем не менее достаточно определённо отражают как сущностную типологию, так и относительную хронологию развёртывания глобальной перестройки эстетического сознания в XX веке» [там же, с. 378].

Выделив эти три стадии хронотипологии искусства и достаточно убедительно охарактеризовав каждую из них, Бычков инициировал профессиональную дискуссию и появление иных точек зрения на этот предмет [4].

Обратим внимание на позицию, занимаемую известным философом Н. Б. Маньковской, которая в работе «Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания» (2005) предлагает свою классификацию: «авангард, модернизм, неоавангард, постмодернизм и постпостмодернизм». Учёный выделяет авангард и модернизм как «мощные, транснациональные тенденции первой половины, XX века,

включившие в свою орбиту все виды искусства» [8, с. 69–70].

Маньковская, как и Бычков, указывает на «многосоставность» этого явления культуры, но, в отличие от коллеги, она не связывает модернизм с «остыванием» и «академизацией» авангарда. Кроме того, она иначе оценивает временной фактор, считая, что «авангард и модернизм возникают почти синхронно в начале XX века» и «на протяжении достаточно длительного периода эволюционируют параллельно» [там же].

Заметим: Маньковская (в энциклопедическом издании «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века», 2003) фиксирует также и наличие термина «трансавангард» (фр. *trans-avant-garde*) как течения в постмодернистской живописи, «...чьё эстетическое кредо заключается в противопоставлении неоавангарду, в частности концептуализму, новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженного личностного начала; установке на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого» [1, с. 440].

Обсуждая далее отношение учёных к проблеме хронотипологии, обратим внимание и на следующий немаловажный факт. Маньковская применяет, наряду с термином «неоавангард», и термин «авангард-II»; при этом она останавливает внимание на концепции Ю. Н. Холопова³.

Образуется любопытное научное перекрещивание, своеобразный культурный трансфер (мы не сравниваем временные показатели). Холопов в поздней работе «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» (2003) заявляет: «Как всё это случилось в век великого перелома? Эволюция есть постепенная смена

парадигм. Применительно к Новейшей музыке эволюция эта носила стремительный, взрывной характер. Её развитие шло динамично, двумя большими волнами, так называемыми «авангардами»: Авангард-I (≈ 1908–1925) и Авангард-II (≈ 1946–1968). Стихийные мощные всплески творческой энергии вызвали радикальные переломы в музыкальной композиции, воплощавшие глубинные смены музыкально-эстетических парадигм» [10, с. 139–142].

Здесь требуется дополнительный комментарий. Холопов, цитируя в вышеуказанной работе определение Бычкова (от 2000 года), обращает внимание на междисциплинарное «расхождение» в лексиконе искусств. Приводим фрагмент авторского текста:

«В музыке здесь снова заметны расхождения с терминологией и хронологией других искусств. Так, один из глубоких исследователей неклассической эстетики В. В. Бычков указывает следующие *общие* стадии процесса “переоценки ценностей” в художественной культуре XX века:

- *Авангард* – вся совокупность бунтарских, скандальных <...> новаторских направлений 1-й половины века.

- *Модернизм* – академизация и легитимизация авангардных находок в художественной среде середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда.

- *Постмодернизм* – начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная <...> игра всеми ценностями Культуры, включая и авангард с модернизмом <...>»⁴.

Надо сказать, что Бычков предвидел возможность двух волн авангарда, о которых говорит Холопов; и, думается, здесь нет «заметных расхождений».

Ведь Бычков указывает на «мощные авангардные фигуры»: «Пожалуй, только в музыке модернизм явил нечто равное крупнейшим довоенным авангардистам по мощи художественного поиска в лице таких композиторов, как П. Булез, К.-Х. Штокхаузен, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, С. Губайдулина, А. Шнитке» [3, с. 431].

Список выдающихся композиторов, указанных выше, может быть дополнен и такими именами, как Э. Денисов, А. Волконский, А. Пярт, В. Сильвестров и др., художественный поиск которых, с одной стороны, есть продолжение авангардных интенций начала XX века, а с другой – установление поэтики новых художественно-выразительных средств. Таким образом, музыковедческий и философско-эстетический подходы, по сути, не есть противостояние хронологии и терминологии в «век великого перелома»⁵.

Исследуя хронотипологию в русле переоценки ценностей, необходимо сказать и о явлениях так называемого *консерватизма* – как о сфере художественной культуры, сохраняющей традиции. «Однако их время как творцов уже практически ушло, поэтому консерватизм не дал каких-либо заметных и тем более выдающихся явлений или имён в истории искусства» [2, с. 351]. Время ушло? нет заметных фигур? выдающихся явлений? – эти вопросы ждут ответа. Не исключено, что и понятие «консерватизм» требует уточнения, и что пока не «выковали» нужного термина для наблюдаемых феноменов⁶.

Итак, в связи с проблемной ситуацией, касающейся как самих вещей, так и слов, их означающих, обратим внимание и на следующее. Главным музыкальным событием XX века, как известно, является

отказ от *тональности* (Tonality, Tonalität, Tonalité) и провозглашение *атональности* (Atonality). По поводу этих терминов по сей день нет согласия, и каждый глашатай концепции настаивает на своём, хотя время, казалось бы, давно ушло вперёд и предъявило свои требования.

Напомним высказывание А. Берга по проблеме: «Was ist Atonal?» В беседе по радио (1930) композитор, отвечая на вопросы интервьюера, определяет сущность понятия новой музыки: «Весь этот шум о тональности возникает не столько из-за фундаментального тона, сколько из-за потребности в знакомых гармониях – скажем, в трезвучиях; и я полагаю, что музыка с достаточным количеством трезвучий не вызывает оскорблений, даже если она так сильно противоречит священным законам тональности»⁷. (Заметим также, что Холопов, анализируя в своё время «Воццека» того же Берга, сближал термины тональности и атональности и применял специфическое словосочетание: «атональное, то есть новотональное произведение».)

Несогласия в терминологике существуют и по поводу следующей стадии музыкального авангарда. В начале 1920-х годов, как известно, провозглашается (вместо *free atonality*) «композиция с 12, лишь между собой соотнесёнными, тонами» (нем. *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*). Этот метод (а не система – по Шёнбергу!) есть символ авангарда, аккумулирующий его революционную манифестарную энергию. Однако и здесь есть разногласия: в России используются термины «додекафония», «серийность», на Западе – *twelve-tone technique, serialism*. При этом важно, что это, казалось бы, незаметное терминологическое несхождение приводит – ни много ни мало! – к *разобщению*

хронотипологических стадий. Если *serialism* (в русскоязычной литературе) – это «тотальный сериализм» (то есть метод композиции конца 1940-х – начала 1950-х, начавший путь от Мессиаана и Бэббитта), – то в англоязычной терминологии заметна тенденция объединять этим словом всю серийную технику, без временного разграничения. А это немаловажно: ведь «terminus – граница» (П. А. Флоренский)⁸.

(Если продолжить эту тему, то можно обратить внимание и на внедрение в современный музыковедческий лексикон таких понятий как *sound masses*, *post-tone*, *post-tonality*, etc.⁹)

Итак, даже краткое ознакомление с проблемой *хронотипологии* позволяет сделать предварительные выводы о её актуальности не только для философии и эстетики, но и для науки о музыке.

В области «знания о незнании» может оказаться и проблема *метамодернизма* – ещё одна «болевая точка», прикосновение к которой тревожит многих. Так, Маньковская в своей работе «От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм» заключила: «Слоистость, эквилибристичность постпостмодернизма, его неоднозначное, противоречивое воздействие на мир эстетического стимулируют “навигирование” эстетической и искусствоведческой мысли на пороге XXI века» [7, с. 25].

При обсуждении проблемы «постпост» принято ссылаться на Люка Тернера, а именно на его «Манифест» (*Manifesto*, 2011) [15] и «Краткое введение» (*Brief Introduction*, 2015) [14]. Автор пишет: «Дискурс о сущности метамодернизма будет охватывать процесс возрождения искренности, надежды, романтизма, влечения и возврата к общим концепциям и универсальным истинам

до тех пор, пока мы не лишимся всего того, что было усвоено нами в рамках культуры постмодернизма. <...> Метамодернизм провозглашает, что наше время находится в состоянии колебания между аспектами культур модернизма и постмодернизма» [Ibid.].

В последнее время стали множиться тексты о «метамодерне»; пишут об архитектуре метамодерна, литературе метамодерна, эстетике и философии метамодерна и т. д. Познавательный интерес, в частности, представляет работа А. В. Павлова «Образы современности в XXI веке: метамодернизм», в которой делается вывод, что с «содержательной точки зрения концепция метамодерна практически не выдерживает критики, а сам манифест остаётся в лучшем случае декларацией». Однако автор, критикуя движение, заключает: «Метамодернизм обретает новую жизнь и доказывает право на своё существование» [9].

(Что касается музыки «метамодерна», то она, похоже, остаётся пока в зоне непознанного объекта, хотя попытка сказать своё слово и даже «конструировать собственную систему понятий» явно обозначилась¹⁰.)

Нас не может не интересовать отношение композиторов к смене культурной парадигмы – то есть их музыка и слово о музыке. Известно многое из того, что говорят в связи с этим ныне творящие авторы – например, Р. Щедрин, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров, В. Екимовский, А. Батагов¹¹. Обратимся лишь к некоторым композиторским высказываниям по проблеме метаморфоз эстетического сознания. Однако в целом, видимо, прав Д. Курляндский, который обронил мысль: «Для меня музыка – это практика освобождения от готовых ответов, или искусство задавать вопросы»¹².

(Об этом думал и автор знаменитой пьесы *The Unanswered Question...*)

«Сейчас принципиально изменилось отношение к тому, что такое “новое” и “старое”, – размышляет Батагов в одном из недавних интервью. – После того, как постмодернизм сказал своё слово в истории культуры и, видимо, закончился, наступил этап абсолютной свободы. Свобода эта заключается в том, что человек, садящийся сочинять, импровизировать, играть, может пользоваться чем угодно – любыми средствами, которые не ограничены ни стилистически, ни технологически. Наверное, это беспрецедентный период. Мы можем своё сознание никак не сдерживать. Когда у нас есть безграничные возможности, в том числе виртуальные, появляется понимание, что задача – не искать новое, а заново открывать уже давно существующее, которое через этот процесс становится новым»¹³.

Не искать нового – вот что провозглашает композитор в связи с заявленным концом постмодернизма, который «сказал своё слово в истории культуры и, видимо, закончился»¹⁴. А как реализуется эта обретенная свобода? На этот вопрос может давать ответ сама музыка, такие новые сочинения Батагова, как, например, «Волнение» и «16+» (2019), и особенно последнее. На этот специальный вопрос кратко ответим лишь следующим. Вокальный цикл «16+» – это оригинальная «жанровая форма», где преемственность органично сочетается с приёмами гипертекста, образующегося в результате совмещения многовековых текстов женской поэзии. Стилистика выразительных средств здесь – совокупность индивидуальных решений для каждой из 16 песен. Главное: автор переступает через категории постмодернизма и создаёт нечто новое, название чему он не даёт, кроме как

«беспрецедентный период» (может, это и есть метамодернизм?).

Виктор Екимовский отдал «дань памяти» ушедшей исторической эпохе в своей знаковой композиции № 100 – «Девятая симфония. Эпитафия авангарду» (2017). Премьера сочинения (декабрь 2018) – это, по сути, начало новой стадии в творчестве композитора (и не только!), где не будет места стилистике, обобщённой в шести частях этой Композиции.

В веб-беседе с автором этих строк композитор многое «договаривает» в отношении формы-содержания произведения, его концептуального замысла и конструктивных принципов¹⁵. Екимовский дал оригинальное заглавие своему тексту: «Девять вопросов-ответов, заданных самому себе...». В этом важном музыковедческом документе композитор поднимает и решает сущностные проблемы философско-эстетического плана. Мы приведём фрагменты текста с целью показать, как музыкальные и вербальные средства, объединяясь и сочетаясь, могут давать ответы на вопросы, поставленные временем:

«Девятая... – это собрание технологий XX века?»

– XX век богат на технологические новации. Но быстротечное время каждой из этих новаций отводило определённый срок – и к концу столетия все новейшие (как они в своё время именовались) техники остались в анналах истории. Настоящее сочинение – музейная экспозиция.

Девятая... – это эпитафия или посвящение авангарду?»

– Началось всё с авангарда 50-х годов, где царил сериализм Булеза и Штокхаузена (а на отечественной ниве Денисова и Шнитке), потом добавилась алеаторика Пендерецкого и Лютославского, затем минимализм Гласса и Райха. Этими

основными направлениями классический авангард и исчерпывается. И умер он вместе с уходом его последних адептов.

Девятая... – это не постмодернистское сочинение?

Музыку XXI века можно называть как угодно, в том числе и постмодернизмом, но это неакадемическое, нефилософское, неинтеллектуальное, подчас уродливое направление не имеет ничего общего с авангардом. С эпохой Великого Авангарда».

(Как говорится, комментарии излишни!)

Постскриптум. Воспринимая музыку «Девятой симфонии» В. Екимовского, читая и слушая авторские слова о ней¹⁶, приходишь к выводу: «Эпитафия Авангарду» – знаковое произведение, являющее собой музыкальную хронотипологию XX–XXI веков. В авторской концепции представлено и время (последование 6 частей, где 1 – Сериализм, 2 – Алеаторика, 3 – Пуантилизм, 4 – Микрополифония, 5 – Минимализм, 6 – Макроминимализм), и тип композиции, технически обозначенный в заглавии частей.

Не вступая в полилог с философами и эстетиками, художниками и нехудожниками, Екимовский обозначил эпохальный путь музыкального искусства. Композитор вводит словосочетание «Великий Авангард», «обнимая» им, по сути, музыкальное искусство пост-45-х, с которым он прощается, будучи убеждённым, что уже всё изобретено и сказано. Культура и культура (Бычков), поставангард и Великий Авангард (Екимовский) – нет ли в этих словесных символах чего-то общего?

Таким образом, наблюдая разные подходы и точки зрения – философов,

эстетиков, литераторов, искусствоведов, – попытаемся сформулировать ряд проблем, которые требуют, на наш взгляд, дальнейшей постановки и изучения в музыковедческом плане. Среди них, во-первых, терминология. Множество слов, относящихся к хронотипологии – «постпостмодернизм», «после-постмодернизм», «альтермодернизм», «цифромодернизм», «виртуалистика» и, наконец, «метамодернизм», «метамодерн», – всё это сбивает реципиента с толку, вводит его в заблуждение. Количество терминов множится, а горизонт решения проблемы отодвигается.

Во-вторых, это феноменология. Движение «к самим вещам» – к музыкальным фактам как чувственно воспринимаемым явлениям (или проще – к самой звучащей материи, композиции), – существенная часть познания музыкального произведения. Восприятие «самых вещей» сейчас бывает не только различным, но и малодеказательным в отношении той мысли, которая декларируется или утверждается. Например, соблюдая этическую дистанцию, замечу следующее: додекафония и алеаторика, данные в одной связке, – как явление авангарда начала XX века (?); изобретение звука – как главенствующий фактор послевоенного музыкального авангарда (?); абсолютизация одного сочинения – как символа (?) или рупора направления и т. д.

И в-третьих, это методология¹⁷. Работая с музыкальными объектами, применяя те или иные подходы к исследованию, важно различать не только их род (произведение/композиция/симулякр), но и включать их в окружение (энвайронмент, амбиент, контекст)¹⁸. Кроме того, следует учитывать и жанровое смешение, что нередко слышится в современной

музыке и приводит к новым типам жанровой классификации¹⁹. (Мы обозначили только некоторые пункты той проблематики, которой озадачивается реципиент музыкальных произведений.)

Завершая заметки, можно вспомнить изречения об актуальности прекрасного, о значении истины и метода: «Вопрос труднее ответа»; «Знание может быть лишь у того, у кого есть вопросы»²⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: Комаров В.Н. Тайны пространства и времени.
URL: <http://www.fl.wikireading.ru/55623> (дата обращения: 05.03.2021).

² Умберто Эко, рассуждая о заглавии и его смысле в работе «Заметки на полях имени розы», формулирует: «Автор не должен интерпретировать свое произведение»; «Заглавие, к сожалению, – уже ключ к интерпретации» [11].

³ См. подробнее: [10, с. 139–142].

⁴ Цит. по: [10].

⁵ Однако в целом (при сравнении с зарубежной терминологией) в этом интерпретационном поле встречаются термины, которые еще недостаточно дефинированы, например, «экспериментальная музыка» и «музыкальный авангард». См.: Nicholls D. *Avant-garde and experimental music // The Cambridge History of American Music*. Cambridge University Press, 1998.

⁶ Эта проблема обсуждалась нами в книге «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм...» в главах «Неклассическая классика в музыке» и «Классическая классика в музыке» [5, с. 111–154].

⁷ Мы приводим фрагмент из интервью А. Берга, данного по радио (1930) и впервые посмертно опубликованного под названием «Что такое атональное?» в «Венском музыкальном журнале», 1936, № 26–27, с. 1–11. См.: Berg A. *Was ist Atonal?*
URL: https://www.de.wikisource.org/wiki/Was_ist_atonal%3F (05.03.2021).

⁸ Флоренский П.А. Из книги «У водоразделов мысли».
URL: <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/210/514/index.htm> (дата обращения: 05.03.2021).

⁹ «Существенный поворотный момент в посттональном мышлении произошел тогда, когда некоторые композиторы заменили ноты массами нот или звуко-массами в качестве музыкальных единиц» (“A significant turning-point in post-tone thinking occurred when some composers replaced notes with masses of notes, or sound masses, as musical units”) // *Sound mass, auditory perception, and ‘post-tone’ music*.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298215.2020.1749673> (дата обращения: 05.03.2021).

¹⁰ Хрущёва Н. «Метамодерн в музыке и вокруг неё» (2020). Приведём аннотацию к книге: «Автор рассматривает академическую музыку в свете метамодерна, показывая, как возвращение аффекта превращается в приход новой тональности и мелодии, постирония – в радикальное упрощение языка и игры с банальным, а осцилляция – в сверкающий кристалл новой меланхолии и новой эйфории. Опираясь на манифест Аккера и Вермюлена, автор конструирует собственную систему понятий, встраивая в неё музыку Валентина Сильвестрова и мем “Д. Добро”, русскую философию и паблики “ВКонтакте”, концепцию “конца времени композиторов” Владимира Мартынова и высказывания Славы КПСС». Подробнее: <https://www.labyrinth.ru/books/733414/> (дата обращения: 05.03.2021).

¹¹ Слово композитора находит для своего выражения разные жанровые формы – интервью, статьи, монографии. Особую актуальность приобрело слово о своей и не о своей музыке, например: у Прокофьева – «Автобиография», «Автомонография» – у Екимовского. В беседе с И.М. Севериной – в связи с юбилейной датой (2017) – композитор подчеркивает: «Обратите внимание на разницу в заглавии: я имел в виду прежде всего самоанализ своей музыки, а потом уже все эти биографические детали». См.: Северина И. М. Виктор Екимовский – Николай Корндорф: пересекающиеся параллели. URL: <http://www.gazetaigraem.ru/article/12474> (дата обращения: 05.03.2021).

¹² См. интервью порталу «Частный корреспондент»: URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=8257> (дата обращения: 05.03.2021).

¹³ Уваров С. А. В музыке сейчас этап абсолютной свободы / беседа с А. Батаговым. URL: <http://www.iz.ru/862511/sergei-uvarov/v-muzyke-seichas-etap-absoljutnoi-svobody> (дата обращения: 05.03.2021).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Текст В. А. Екимовского «Девять вопросов-ответов к самому себе» полностью опубликован в журнале «Учёные записки РАМ им. Гнесиных» (2020, № 2) в статье Н. С. Гуляницкой «Научная речь и музыковедение» [6].

¹⁶ В. А. Екимовский выступил в рамках Проекта Союза композиторов России «Композиторские читки» с Московским ансамблем современной музыки в Новосибирской государственной консерватории (03.03.2020) с лекцией, где познакомил слушателей с «Девятой симфонией. Эпитафия авангарду» (запись с премьеры в декабре 2018) и дал устные пояснения к своему произведению.

¹⁷ Важно иметь в виду и следующее: «Методами осуществления феноменологического исследования является непосредственное созерцание (очевидность)». URL: <https://cuti.cc/OoSsz> (дата обращения: 05.03.2021).

¹⁸ Контекстный подход к исследованию музыковедения XX–XXI вв. в России (советского и постсоветского периодов) представлен, например, в книге Т. И. Науменко [12].

¹⁹ Например: Вустин А. Песни Лукерьи для народного голоса и симфонического оркестра. Мировая премьера состоялась в Москве в 2019 году (дирижёр В. Юровский).

²⁰ Формулировки Х. Г. Гадамера: URL: <https://www.citay.su/aforizmy-i-citay-xansa-georga-gadamera> (дата обращения: 05.03.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Быčkoвa. М.: РОССПЭН, 2003. 501 с.
2. Бычков В. В. Проблемы и «болевыe точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 3–38.
3. Бычков В. В. Эстетика. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Гардарики, 2006. 572 с.
4. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 839 с.
5. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
6. Гуляницкая Н. С. «Научная речь» и музыковедение // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. 2020. № 2. С. 11–18.

7. Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2. М.: ИФ РАН, 1999. С. 18–25.
8. Маньковская Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 68–90.
9. Павлов А.В. Образы современности в XXI веке: метамодернизм. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/logos/ob-2018/38273-obrazy-sovremennosti-v-xxi-veke-metamodernizm.html> (дата обращения: 05.03.2021).
10. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. 2003. URL: www.kholopov.ru/dl_rus.html (дата обращения: 05.03.2021).
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». URL: www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/138/001.htm (дата обращения: 05.03.2021).
12. Naumenko T. I. Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union. Moscow: Progress-Tradition, cop. 2017. 446 p.
13. Noble J., McAdams S. Sound Mass, Auditory Perception, and ‘Post-tone’ Music // Journal of New Music Research. 2020. No. 49, Issue 3, pp. 231–251.
14. Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction. URL: <http://www.metamodernizm.ru/briefintroduction> (05.03.2021).
15. Turner L. Metamodernist // Manifesto. URL: <http://www.metamodernism.org/> (05.03.2021).

Об авторе:

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-8386-0967**, natasergul@yandex.ru

REFERENCES

1. Bychkov V. V. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Lexicon of the Non-Classics. 20th Century Artistic and Aesthetic Culture]. Ed. by V. Bychkov. Moscow: ROSSPEN, 2003. 501 p.
2. Bychkov V. V. *Problemy i "bolevye tochki" sovremennoy estetiki* [The Problems and “Sore Spots” of Modern Aesthetics]. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. Vyp. 1* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always. Issue 1]. Moscow: IF RAN, 2005, pp. 3–38.
3. Bychkov V. V. *Estetika* [Aesthetics]. 2nd ed., reprint. and add. Moscow: Gardariki, 2006. 572 p.
4. Bychkov V. V., Man'kovskaya N. B., Ivanov V. V. *Triialog: Zhivaya estetika i sovremennaya filosofiya iskusstva* [A Triialogue: The Living Aesthetics and Modern Philosophy of Art]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2012. 839 p.
5. Gulyanitskaya N. S. *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical Composition: Modernism, Postmodernism (History, Theory, Practice)]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. 368 p.
6. Gulyanitskaya N. S. “Nauchnaya rech” i muzykovedenie [“Scholarly Speech” and Musicology]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Scholarly Papers of the Russian Gnesins’ Academy of Music]. 2020. No. 2, pp. 11–18.

7. Man'kovskaya N. B. Ot modernizma k postpostmodernizmu via postmodernizm [From Modernism to Post-Postmodernism via Postmodernism]. *Kollazh-2* [Collage-2]. Moscow: IF RAN, 1999, pp. 18–25.
8. Man'kovskaya N. B. Khronotipologicheskie etapy razvitiya neklassicheskogo esteticheskogo soznaniya [Chronotypological Stages of Development of Non-Classical Aesthetic Consciousness]. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. Vyp. 1* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always. Issue 1]. Moscow: IF RAN, 2005, pp. 68–90.
9. Pavlov A. V. *Obrazy sovremennosti v XXI veke: metamodernizm* [Images of Modernity in the 21th Century: Metamodernism]. URL: <http://www.logosjournal.ru/arch/104/Logos-6-2018-2-7-25.pdf> (05.03.2021).
10. Kholopov Yu. N. *Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka* [New Paradigms of 20th Century Musical Aesthetics]. URL: http://www.kholopov.ru/dl_rus.html (05.03.2021).
11. Eko U. *Zametki na polyakh "Imeni rozy"* [Notes in the Margins of "The Name of the Rose"]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/138/00> (05.03.2021).
12. Naumenko T. I. *Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union*. Moscow: Progress-Tradition, cop. 2017. 446 p.
13. Noble J., McAdams S. Sound Mass, Auditory Perception, and 'Post-Tone' Music. *Journal of New Music Research*. 2020. No. 49, Issue 3, pp. 231–251.
14. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. URL: <http://www.metamodernizm.ru/briefintroduction> (05.03.2021).
15. Turner L. *Metamodernist. Manifesto*. URL: <http://www.metamodernism.org/> (05.03.2021).

About the author:

Natalia S. Gulyanitskaya, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-8386-0967, natasergul@yandex.ru





Н. А. МАЛЬШИНА

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

ORCID: 0000-0003-1632-538X, malsnataliya@yandex.ru

Индустриализация музыкальной культуры как паттерн современного общества*

В исследовании представлены главные скрытые направляющие индустриализации музыкальной культуры России. Основной задачей данного исследования является выявление составляющих паттернов современной музыкальной индустрии как сегмента массового потребления. Музыкальная культура становится продуктом потребления социума, подстраиваясь под закон спроса / предложения. Автором определены характеристики целевого сегмента потребителей музыкальной культуры в странах Евросоюза. Основными трендами развития индустрии культуры в прогнозном периоде станут продолжающаяся цифровизация и персонализация продуктов и услуг культуры, активный рост пользовательского потребления контента с мобильных устройств, а также, конечно, консолидация, вертикальная интеграция и формирование крупных цифровых экосистем. Автором выявлены два основных паттерна современного состояния системы музыкальной культуры – «ценность» и «стоимость»: ценность – внеэкономическое понятие, трактующее культуру как систему смыслов; стоимость – полностью экономическое понятие, рассматривающее культуру как систему платных услуг, направленных на получение прибыли путём тиражирования копий. В зависимости от исходной цели выбираются и базовые составляющие данных двух паттернов, и основные элементы конечной структуры системы культуры для конкретного потребителя в конкретный промежуток времени.

Ключевые слова: музыкальная индустрия, латентные паттерны, массовое потребление.

Для цитирования / For citation: Мальшина Н. А. Индустриализация музыкальной культуры как паттерн современного общества // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. 19–27. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.019-027.

© Мальшина Н. А., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Разработка организационно-экономических и финансовых механизмов поддержки и стратегического развития индустрии культуры в регионах России» № 19-010-01004/21.

NATALIA A. MALSHINA

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

ORCID: 0000-0003-1632-538X, malsnataliya@yandex.ru

The Industrialization of Musical Culture as a Pattern of Contemporary Society**

This article demonstrates the chief hidden guidelines for the industrialization of Russian musical culture. The main purpose of this study is to identify the components of the patterns of the contemporary musical industry as a segment of mass consumption. Musical culture becomes a product of social consumption, adapting to the law of supply and demand. The author defines the characteristic features of the target segment of consumers of the musical culture in the European Union. The main trends in the development of the cultural industry in the forecast period will be the ongoing digitalization and personalization of cultural products and services, an active growth of user consumption of content from mobile devices, as well as, of course, a consolidation, vertical integration and the formation of large digital ecosystems. The author identifies the two main patterns of the current state of the system of musical culture – its “worth value” and its “price value”: the “worth value” being a non-economical concept which interprets culture as a system of semantic meanings, and the “price value” – as entirely an economic concept, which views culture as a system of paid services, a cultural industry aimed at making monetary profit by replicating copies. Depending on the initial goal, the basic components of these two patterns and the main elements of the final structure of the cultural system for a specific consumer in a specific time period are selected.

Keywords: culture industry, latent patterns, mass consumption.

© Natalia A. Malshina, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

В современном обществе доминирует понимание культуры с экономической точки зрения как «инструментального аппарата по удовлетворению потребностей» [2]. Общемировая динамика изменений

индустрии культуры демонстрирует разнонаправленный характер: 90% современной мировой музыкальной индустрии производится пятью компаниями: Vivendi Universal освоил 29% музыкального рынка 63 стран, AOL

** The reported study was supported by Russian Foundation for Basic Research, project “Development of organizational, economic and financial mechanisms of support and strategic development of the cultural industry in the regions of Russia” № 19-010-01004/21.

Time Warner освоил 15,9% аналогичного рынка. Остаются свободными рынок Индии со своими музыкальными корпорациями и рынок музыки Африки – мало или не нуждающийся в подобных услугах по причине постоянного экономического кризиса. Естественно, основной целью деятельности названных корпораций является максимальное получение прибыли.

В предлагаемом исследовании базовым является определение культуры как аспекта общества, одного из атрибутов и форм социального бытия, а именно – информационно-семиотической составляющей социальной системы. Отраслевую экономическую доминанту культуры – индустрию культуры (creative industries) возможно определить как промышленный аппарат по производству единообразных, стандартизированных новинок в сферах искусства, живописи, литературы, кино, являющихся по сути развлекательным бизнесом [1], вносящим стабильный и значительный вклад в развитие общества.

В исследовании показаны основные скрытые направляющие индустриализации музыкальной культуры России и основные паттерны современной музыкальной индустрии как сегмента массового потребления.

Решение поставленных задач основывалось на применении методов институционального, экономического и статистического анализа, а также сравнительного и системного. Для количественного анализа деятельности индустрии культуры были использованы официальные материалы, находящиеся в открытом доступе в Главном информационно-вычислительном центре Министерства культуры¹, Федеральной службе государственной статистики².

Для выявления скрытых установок в индустрии культуры стало необходимым проанализировать данные по деятельности отрасли культуры из официальных архивов. Использование документальных источников предоставило возможность выявить латентные паттерны применительно к музыкальной индустрии.

Музыкальная культура становится продуктом потребления социума, подстраиваясь под закон спрос/предложения. В противоположность высокому музыкальному искусству или «интеллектуальному музыкальному искусству» индустрия служит закреплением конформизма. Популярная или «материальная» культура меняет своё содержание за счёт её включения в капиталистический способ производства.

Популярная музыка побуждает к «компульсивности» и внушаемости. Её можно слушать в состоянии «расслабленности» или отвлечённости: стандартизированные продукты, безнадёжно похожие друг на друга (если только это не бросающиеся в глаза хиты), не предполагают сосредоточенного мыслительного процесса, поскольку потребителю они стали бы невыносимы.

Отталкиваясь от признания качества поверхностного и не глубокого восприятия популярной музыкальной культуры, Т. Адорно приветствует более требовательные к уровню слушателя продукты современного интеллектуального искусства, приводя в пример музыку Шёнберга и Веберна.

Мировой интерес к индустрии культуры и медиа за 2017–2020 годы значительно вырос и развивается в направлении цифровизации: «Объём мировой индустрии развлечений и медиа по итогам 2020 года составил 2,1 трлн долларов.

Ожидается, что в период до 2023 года он будет расти со среднегодовыми темпами на уровне 4,3% и достигнет 2,6 трлн долларов»³.

Динамика экономической обстановки в сфере платных услуг музыкальной культуры имеет разнонаправленный характер, что оправдывается глобальным кризисом. Разбивка темпа роста по продуктам выявила различные тенденции в материальной составляющей индустрии культуры и творчества. В период с 2011 по 2019 год темпы роста были положительными как в экспорте, так и в импорте антиквариата, произведений искусства, ювелирных изделий, фотопластинок и фильмов, музыкальных инструментов. Произведения искусства с 15%-ным годовым ростом экспорта с 2011 года стали одним из крупнейших вкладчиков в значительный рост торгового профицита в 2019 году. Для газет, журналов и периодических изданий, архитектурных планов и рисунков, записанных носителей с музыкой (например, CD, магнитные ленты и грампластинки) период с 2011 по 2020 год, несмотря на профицит торгового баланса, был отрицательным и для экспорта, и для импорта. Аудиовизуальные и интерактивные средства массовой информации (фильмы, видео, видеоигры и приставки) также зафиксировали падение в обоих торговых потоках с торговым дефицитом, сохранившимся в 2016 году. Архитектурные планы и чертежи, хотя и демонстрируют сильнейшее снижение экспорта среди всех анализируемых продуктов (–18,7% в год), сохранили в 2016 году самое высокое соотношение экспорт/импорт (10 по сравнению с 1,5 ЕС). Что касается книг, то экспорт несколько увеличился, а импорт сократился. И наоборот, ремесленные изде-

лия (с использованием тканей ручной работы и декоративных изделий) и карты демонстрируют снижение экспорта и увеличение импорта.

Резкий спад в импорте и экспорте газет, журналов и периодических изданий, записанных носителей с музыкой (компакт-диски, магнитные ленты и грампластинки), соответственно –39% и –51% от стоимости импорта 2011 года, отражает изменения в средствах поддержки индустрии культуры и творчества, которые становятся всё более доступными в цифровой форме через Интернет. Данная европейская тенденция подтверждает мировой характер технологических инноваций, изменение потребительских предпочтений и, следовательно, необходимость инновационных информационных технологий цифровизации результатов деятельности индустрии культуры и творчества.

В ЕС в 2016–2020 годы 50% интернет-пользователей слушали музыку через потоковую форму передачи информации. На Мальте, в Финляндии и Швеции такую потоковую форму передачей предпочитали, по меньшей мере, 65% потребителей Интернета по сравнению с 28% в Хорватии. Онлайн-участие в культурной жизни может анализироваться с учётом социально-экономических характеристик пользователей Интернета, таких как пол, возраст, уровень образования, уровень доходов, степень урбанизации, страна рождения или рабочий статус. В ЕС было установлено, что в культурных целях Интернет предпочитают относительно больше мужчин, чем женщин, и эта картина была подтверждена для всех шести проанализированных культурных мероприятий. Показатели участия в сети также были значительно выше в возрасте от

16 до 24 лет по сравнению со старшими возрастными группами, за исключением чтения онлайн-новостей.

Более высокий уровень участия также связан с высоким уровнем доходов. Однако это было неверно для игры или загрузки игр, которые собрали одни и те же доли пользователей Интернета во всех доходных квартилях. Переменная «степень урбанизации» сопоставила пользователей Интернета, проживающих в густонаселённых и промежуточных населённых районах, с пользователями, проживающими в малонаселённых районах. Здесь более высокие доли в использовании Интернета в культурных целях были обнаружены в первых двух категориях. Наличие доступа к Интернету в менее населённых районах может отчасти объяснить более низкие показатели участия.

Наиболее заметные различия в разбивке по возрастным группам наблюдаются в трёх других видах онлайн-культуры: просмотр транслируемых по Интернету телепередач или видеоматериалов, прослушивание музыки и воспроизведение или загрузка игр. В то время как средний показатель в ЕС Интернет-слушателей музыки в возрасте 16–74 лет составил 50%, для возраста 16–24 лет – 80%, для возраста 55–74 лет – 26%.

Исследование в области информационно-компьютерных технологий позволяет провести анализ моделей приобретения культурных товаров или услуг по следующим социально-экономическим переменным: возраст, пол, уровень образования, страна рождения, уровень доходов, степень урбанизации и статус труда. С точки зрения влияния возраста на модель потребления услуг культуры и творчества данные за 2016–2020 годы показывают, что лица в возрасте 25–54

лет были самыми многочисленными (в относительном выражении) в покупке книг, журналов, газет и билетов на мероприятия, что обусловлено наличием постоянного дохода. Молодые пользователи Интернета (16–24 лет) были представлены в покупке фильмов или музыки (17% против 15% в среднем), что отражает относительную важность этого вида услуг развлечений при определении целевого потребителя на рынке услуг для данной категории. По сравнению с другими возрастными категориями, доля пользователей Интернета в старшей возрастной группе в возрасте 55–74 лет, покупающих книги и печатающих материалы в Интернете, была выше, чем среди молодых пользователей Интернета.

Для определения фокус-групп потребителей услуг индустрии культуры и творчества по признаку пола для женской аудитории, пользующейся Интернетом, характерны интернет-покупки книг, журналов и газет. Для доли пользователей Интернета мужского пола более характерен интерес к фильмам или музыке. В приобретении билетов на мероприятия практически нет разницы между мужчинами и женщинами – пользователями Интернета.

По уровню образования фокус-группы потребителей наибольшая доля пользователей Интернета, потребляющих культурные и творческие услуги и сопровождающие их культурные товары, была отмечена среди лиц с высшим образованием. Процент пользователей Интернета с более низким уровнем образования, покупающих культурные товары в Интернете, даже сократился в период с 2011 по 2020 год, и разрыв по сравнению с более высоким уровнем образования равен коэффициенту 3 с дальнейшей

тенденцией к понижению. По уровню и распределению доходов фокус-группой являются интернет-пользователи, приобретающие культурные товары и услуги через Интернет, начиная только с 3-й четверти доходов.

Исходя из модели потребления услуг индустрии культуры и творчества, возможно определение и развитие модели финансирования музыкальной индустрии.

Исследования, проводимые в странах ЕС⁴ Европейской комиссией и ООН⁵ с использованием выявленных показателей – вклада в ВВП стран, количества новых рабочих мест и мультипликационного эффекта сферы культуры – позволили в точных цифрах засвидетельствовать экономический эффект сектора культуры, в том числе и творческих индустрий. Согласно данным доклада Европейской комиссии «Экономика культуры в Европе», «...вклад культуры стран ЕС в ВВП составил в 2006 году 5,3%, занятость населения в секторе культуры 3,4%...»⁶. Доклад ООН «Креативная экономика» приводит данные по России: «...производством услуг в сфере культуры занято в 2008 году 7,3% населения, вклад сектора культуры в ВВП страны составил 6,06% (третья часть собираемых налогов на производство и импорт)...»⁷. Мировая музыкальная индустрия в настоящий момент сконцентрирована в США и Великобритании. Американцы покупают 1/3 всех выпускающихся в мире дисков, там же обосновываются и все основные музыкальные компании, и звукозаписывающие студии. В Англии на каждого потребителя приходится в год в среднем 4 диска – это самый высокий показатель в мире. Однако по данным Международной федерации фонографической про-

мышленности количество проданных дисков американских исполнителей во всем мире стремительно уменьшается, тогда как в других странах растёт показатель продаж записей местных музыкантов (на 67,5%).

Во Франции законодательство обязывает радиостанции 40% эфирного времени отдавать французским исполнителям, а статистика показывает, что 17 из 20 самых продаваемых дисков записаны французскими артистами. По этой же схеме стали работать радиостанции Турции, Нидерландов и Канады. Во Франции также введён специальный налог на выручку от проданных билетов на концерты иностранных исполнителей – 3,5%, причём эти деньги идут в Фонд помощи местным музыкантам и на рекламу французской музыки за рубежом. Возможность применения в индустрии культуры уже апробированных на практике государственных организационно-экономических механизмов позволит выявить дополнительные источники финансирования.

Глобальный объём продаж дисков с 2011 года начинает падать на 5% до 2020 года. В этот же период продажи музыки через Интернет выросли на 65%. Было скачано более 580 млн композиций и 33 млн полных альбомов. Итого, начиная с 2000 года продажи музыки на носителях упали на 23%. По дополнительным услугам индустрии музыкальной культуры прослеживается положительная динамика: концерты и торговля сопутствующей атрибутикой демонстрируют рост прибыли на 4%; торговля музыкой в различных цифровых форматах – на 46%; рингтоны – на 86%; доходы от лицензирования музыки для рекламы, телешоу, кино и игр – на 20 млн долларов (это только по отчётам Warner Music).

В Великобритании продажи винила выросли более чем в 2 раза; продажа компакт-дисков на данный момент приносит около 60% дохода музыкальной индустрии.

Однако в последние 50 лет многие американские музыкальные исполнители чаще гастролируют по странам Европы, чем по другим странам. Объясняется это во многом европейской политикой поддержки искусства, предполагающей комплекс мер правительства европейских стран, делающих исключения для искусства и культуры. Некоторые виды искусства и культуры заслуживают поощрения, даже если рыночные отношения этого не позволяют. Экономическая ценность перекрывается общественной ценностью, предоставляя возможность доступа к самым новым и интересным видам искусства и культуры. Рыночные законы компенсируются государственными субсидиями или общественной поддержкой.

Исходя из опыта функционирования музыкальных индустрий других экономически развитых стран мира, обосновывается вывод – нельзя в данной сфере полностью получать только ту культуру, за которую платят. Рынок поддерживает не художественно важное и самое талантливое, а лишь то, что потребляется максимально большим объёмом, поэтому необходимо сочетание государственной политики и частного инвестирования в индустрию культуры.

Основными трендами развития индустрии культуры в ближайшем периоде станут продолжающаяся цифровизация и персонализация продуктов и услуг культуры, активный рост пользовательского потребления контента с мобиль-

ных устройств, а также, конечно, консолидация, вертикальная интеграция и формирование крупных цифровых экосистем.

Для целевого сегмента потребителей музыкальной культуры и сопутствующих им товаров ЕС характерны следующие характеристики: в возрасте 25–54 лет – женская аудитория с высшим уровнем образования, с высоким уровнем дохода (выше среднего), жители густонаселённых районов и городов для покупки книг, журналов, газет и билетов; 16–24 года – мужская аудитория с высшим уровнем образования, с высоким уровнем дохода (выше среднего), жители густонаселённых районов и городов для покупки фильмов и музыки. Необходимо адаптировать статистические данные за период 2011–2020 годы по ЕС к современной российской экономической ситуации в целях построения модели культурного потребления.

Автором были выявлены два основных паттерна современного состояния системы культуры: *ценность* и *стоимость*. *Ценность* – внеэкономическое понятие, трактующее культуру как систему смыслов; *стоимость* – полностью экономическое понятие, рассматривающее культуру как систему платных услуг/индустрию культуры, направленных на получение прибыли путём тиражирования копий. В зависимости от исходной цели выбираются и базовые составляющие двух обозначенных паттернов, и основные элементы конечной структуры системы культуры для конкретного потребителя в конкретный промежуток времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ГИВЦ Министерства культуры. АИС Статистическая отчетность отрасли. URL: <https://stat.mkrf.ru/indicators/> (дата обращения: 06.06.2020).
- ² Федеральная служба государственной статистики. URL: http://www.gks.ru/bgd/regl/b17_14p/Main.htm (дата обращения: 06.06.2020).
- ³ Тенденции развития индустрии развлечений и медиа в мире. URL: <https://www.pwc.ru/ru/publications/media-outlook/mediaindustriya-v-2019.pdf> (дата обращения: 06.06.2020).
- ⁴ UNCTAD Creative Economy Programme. URL: <https://unctad.org/topic/trade-analysis/creative-economy-programme> (дата обращения: 06.06.2020).
- ⁵ UNESCOPRESS. URL: <http://www.unesco.org/new/ru/media-services/in-focus-articles/creative-industries-boost-economies-and-development-shows-un-report/> (дата обращения: 06.06.2020).
- ⁶ Экономика культуры в Европе. Европейская комиссия. URL: http://www.ifarcom.ru/files/Monitoring/vovk_econ_kult_eur.pdf (дата обращения: 06.06.2020).
- ⁷ UNCTAD Creative Economy Programme. URL: <https://unctad.org/topic/trade-analysis/creative-economy-programme> (дата обращения: 06.06.2020).

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 104 с.
2. Adorno T. W. Sociology of Music // The Routledge Reader on the Sociology of Music / Ed. by John Shepherd, Kyle Devine. New York, 2015, pp. 67–72.
3. Cooper J. T., Stanley L. J., Stevens C. E., Shenkar O., Kausch C., Switching Analytical Mindsets: A Person-Centered Approach to the Analysis of Cultural Values // International Journal of Cross-Cultural Management. 2020. No. 20 (2), pp. 223–247.
4. Hofstede G. The Universal and the Specific in 21st Century Management // Organizational Dynamics. 1999. Vol. 28, No. 1, pp. 34–43.
5. Mal'shina N. A., Garnov A. P. Modern Principles Analysis of Resource Flows in Crisis Conditions Culture and Creative Industry. San Francisco: Academic Publishing, 2020. 101 p.
6. Rodner, V., Roulet, T. J., Kerrigan, F., & Lehn D. V. O. M. Making Space for Art: A Spatial Perspective of Disruptive and Defensive Institutional Work in Venezuela's Art World // Academy of Management Journal. 2020. No. 63 (4), pp. 1054–1081.
7. Shenkar O. Using Interdisciplinary Lenses to Enrich the Treatment of Culture in International Business // International Business Review. 2021. No. 30 (2), pp. 101–199.

Об авторе:

Мальшина Наталия Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-1632-538X, malsnataliya@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Adorno T. V., Khorokhaymer M. *Kul'turnaya industriya. Prosveshchenie kak sposob obmana mass* [Adorno T. W., Horkheimer M. *The Cultural Industry. Enlightenment as a Means of Deceiving the Masses*]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 104 p.
2. Adorno T. W. *Sociology of Music. The Routledge Reader on the Sociology of Music*. Ed. by John Shepherd, Kyle Devine. New York, 2015, pp. 67–72.
3. Cooper J. T., Stanley L. J., Stevens C. E., Shenkar O., Kausch C., Switching Analytical Mindsets: A Person-Centered Approach to the Analysis of Cultural Values. *International Journal of Cross-Cultural Management*. 2020. No. 20 (2), pp. 223–247.
4. Hofstede G. The Universal and the Specific in 21st Century Management. *Organizational Dynamics*. 1999. Vol. 28, No. 1, pp. 34–43.
5. Mal'shina N. A., Garnov A. P. *Modern Principles Analysis of Resource Flows in Crisis Conditions Culture and Creative Industry*. San Francisco: Academic Publishing, 2020. 101 p.
6. Rodner, V., Roulet, T. J., Kerrigan, F., & Lehn D. V. O. M. Making Space for Art: A Spatial Perspective of Disruptive and Defensive Institutional Work in Venezuela's Art World. *Academy of Management Journal*. 2020. No. 63 (4), pp. 1054–1081.
7. Shenkar O. Using Interdisciplinary Lenses to Enrich the Treatment of Culture in International Business. *International Business Review*. 2021. No. 30 (2), pp. 101–199.

About the author:

Natalia A. Malshina, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Humanities, Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-1632-538X, malsnataliya@yandex.ru



Н. И. ЕНУКИДЗЕ

*Российская академия музыки имени Гнесиных
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0487-7371, telemuh@mail.ru*

**«Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»:
заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь»**

Статья посвящена проблеме «звукового пространства» одного из ведущих русских театров малых форм – «Летучей мыши» Никиты Фёдоровича Балиева. Музыкальное оформление театральных программ опиралось на два принципа работы с материалом, условно обозначенных как «своё» и «чужое». Под «своим» в данном случае понимается музыка, специально написанная для театральных номеров, под «чужим» – заимствованные сочинения. Одной из ключевых фигур в жизни и деятельности «Летучей мыши» был Алексей Алексеевич Архангельский (1881–1943) – композитор, регулярно писавший для театра и исполнявший в нём обязанности заведующего музыкальной частью. В статье предпринята попытка реконструкции жизненного и творческого пути Архангельского, выполненная в том числе с привлечением материалов из русских и зарубежных архивохранилищ. Для аналитических наблюдений выбраны наиболее показательные из опубликованных сочинений: вокальные миниатюры «Катенька», Восточная песня «На гора стоит духан», «Песенки Н. Ф. Балиева» на стихи Николая Агнiewiczа. Проблема функционирования музыки в условиях «кабаретного синтеза» намечена на примере оперетт и «опер для драматических артистов» – «Казначейши», «Графа Нулина» и «Пиковой дамы».

Ключевые слова: музыка в русских кабаре и театрах миниатюр, театр-кабаре «Летучая мышь», Le Théâtre de la Chauve-Souris, The Bat, Никита Балиев, Алексей Архангельский.

Для цитирования / For citation: Енукидзе Н. И. «Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»: заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 28–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042.

© Енукидзе Н. И., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

NATELA I. ENUKIDZE

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0487-7371, telemuh@mail.ru*

**“Arkhangelsky and Baliev, Baliev and Arkhangelsky”:
Notes about the Music in the Cabaret Theater “Letuchaya Mysh”**

The article is devoted to the issue of the “sound space” of one of the leading Russian theaters of small caliber – “Letuchaya mysh” [“The Bat”] directed by Nikita Feodorovich Baliev. The musical

setting for the theatrical programs was based on two principles of work with the musical material, conditionally labelled as “the original” and “the derived.” What is meant here under “the original” is the music especially written for theatrical numbers, while “the derived” stands for quotations or derivations of other composers’ music. One of the key figures in the life and activities of the “Letuchaya mysh” was Alexei Alexeyevich Arkhangelsky (1881–1943) – a composer who wrote regularly for the theater and performed in it the duties of its musical director. The attempt is made in the article to reconstruct the life and artistic path of Arkhangelsky, carried out, among other things, with the incorporation of materials from archives in Russia and other countries. For analytical observations the most exemplary of all his published compositions have been chosen: the vocal miniatures “Katen’ka,” the Eastern song “Na gore stoit dukhan” [“The Caucasian Tavern Stands on the Hill”] and “Songs by Nikita Baliev” set to poems by Nikolai Agnivitsev. The issue of the functioning of music in the conditions of “cabaret synthesis” is set by the example of operettas and “operas for dramatic artists” – “The Tambov Treasurer’s Wife,” “Count Nulin” and “The Queen of Spades.”

Keywords: music in Russian cabarets and miniature theaters, cabaret theater “Letuchaya mysh” [“The Bat”], Le Théâtre de la Chauve-Souris, The Bat, Nikita Baliev, Alexei Arkhangelsky.

© Natela I. Ehlukidze, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

В истории русских театров малых форм московская «Летучая мышь» занимает особое место. Наряду с петербургским «Кривым зеркалом» она стояла у истоков «кабаре-эпидемии» [8, с. 12], «захватившей» в предреволюционное десятилетие умы и сердца не только столичной, но и провинциальной публики. Она формировала эстетику и поэтику так называемого «миниатюр-стиля», свойственного русским кабаре и театрам миниатюр. Наконец, «Мышь» просто-напросто была первой: её рождение приурочили к Касьянову дню 1908 года, – и прожила на порядки дольше других, свыше четверти века, закончив свою историю в эмиграции в 1936-м¹.

От современников и последователей «Летучую мышь» отличало, в числе прочего, обилие музыкальных номеров. Так, в заявлении в дирекцию Общества драматических и музыкальных писателей от 2 ноября 1915 года художественный

руководитель «Мыши» Н. Ф. Балиев писал: «Особенность спектаклей театра “Летучая мышь” состоит в том, что в течение вечера проходит не менее 14–15 пьес. Такого количества пьес в один вечер не ставит ни один театр <...> В названных театрах [Корша и Незлобина. – Н. Е.] в редких случаях идут пьесы свыше 5 актов и ещё реже в сопровождении музыки; в “Летучей мыши” почти все пьесы сопровождаются музыкой [курсив мой. – Н. Е.]»².

Если Балиев и лукавил (целью заявления была просьба о снижении ставок авторского гонорара), то самую малость: так, анализ программ дореволюционного периода показал, что номера с музыкой действительно составляют в них примерно 2/3 от общего числа номеров.

Музыкальную направленность театра отмечали и критики. Подытоживая свои впечатления от спектакля, посещённого в ноябре 1912 года, Ю. Сахновский констатирует «двойственность» звукового

пространства «Мыши»: «Почти каждый из 11 номеров сопровождался музыкой, или очень остроумно *взятой напрокат* <...>, или *специально*, остроумно и часто талантливо *сочинённой ad hoc* <...> [курсив мой. – Н. Е.]³». Таким образом, речь шла о двух принципах использования музыки в условиях театрального синтеза, которые весьма органично встраиваются в оппозицию «своё – чужое». Под «чужим» в данном случае понимается музыка заимствованная, под «своим» – вновь сочинённая, как правило, по заказу Н. Ф. Балиева для конкретных театральных номеров.

Круг создающих «свою» – для театра – музыку был совсем невелик. В дореволюционный период в него входили В. Н. Гартевельд (1859–1927), Е. Д. Эспозито (1863–1935), И. А. Сац (1875–1912), Н. А. Маныкин-Невструев (1869 – после 1917). Последний некоторое время исполнял также обязанности заведующего музыкальной частью «Летучей мыши»⁴. Но в 1912 году эта должность перешла к Алексею Алексеевичу Архангельскому (1881–1941).

Биографических сведений об А. А. Архангельском сохранилось немного. Будущий сотрудник «Мыши» родился 24 июля 1881 года в Перми⁵, однако кто были его родители, какое образование он получил, как именно оказался в Москве – на сегодняшний момент неясно. Свет на юные годы Архангельского отчасти проливают воспоминания Мадлен Буше⁶. По её сведениям, он окончил Филармоническое училище (годы обучения не указаны), театральную карьеру начал у Ф. А. Корша – сначала в должности первого иллюстратора⁷, затем, вероятно, заведующего музыкальной частью.

На страницах мемуаров Буше Архангельский предстаёт эдаким энтузиастич-

еским юношей: «Гордый дипломом, пышной шевелюрой, маленькими усиками, а главное, уверенностью в своём таланте, который искрился и переливался в нём, он стремился скорее, как можно скорее попробовать свои силы. Русская музыка, песня влекли его непобедимо, но и поэзия, и живопись, и театр. <...> Главное – театр, который, может быть, не менее музыки волновал воображение молодого композитора»⁸.

Встреча с Н. Ф. Балиевым оказалась для Архангельского судьбоносной: с этого момента и почти до конца жизни он связал свою судьбу с «Летучей мышью», став не только её «присяжным композитором» (Н. Эфрос), но и верным соратником и другом её руководителя.

Их многое роднило. Архангельский, как и Балиев, был мастером шутки, весёлой интриги, обладал неистощимым чувством юмора; любил устраивать капустники и вечеринки, открытые и «для своих». Оба до самозабвения любили театр. Но самое главное – как соратники они хорошо понимали друг друга. «Фантазия и замыслы одного [были] так иллюстрированы воображением и пониманием другого, что как маленькая сценка на 2 минуты, так и “большая опера” <...> не выявляли ни швов, ни прорех. <...> Почти шутя начали они сотрудничать, и так рука об руку проработали <...> 26 лет», – вспоминала Мадлен Буше⁹.

Четверть века службы в театре не прошли для Архангельского даром – он стал поистине мастером на все руки. Работал в области вокальной миниатюры, сочиняя песенки, мелодекламации, романсы, куплеты. Испробовал свои силы в «крупных» жанрах¹⁰, написав несколько комических опер и оперетт. Принимал участие в смелых музыкально-

сценических экспериментах, создавая музыку к фирменным балиевским инсценировкам – не только литературных, но и живописных источников. Как и положено композитору в драматическом театре, Архангельский сочинял, перекладывал, аранжировал, аккомпанировал, дирижировал. Благодаря неумолимому в своих фантазиях Балиеву его «соавторами» становились Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Чехов, М. А. Кузмин, А. К. Толстой, В. В. Каменский и многие другие.

К сожалению, большинство театральных работ его не сохранилось, и, что особенно обидно, это касается, в первую очередь, «крупных» сочинений – опер и оперетт. Но кое-что всё-таки дошло до наших дней – отдельные публикации дореволюционного периода и некоторые рукописи (в основном аранжировки, хранящиеся в архиве лондонского Музея Виктории и Альберта). Вкупе с мемуарами, программками спектаклей и откликами в прессе они позволяют воссоздать творческий облик композитора, хотя и в самых общих чертах.

Среди десятка-полутора опубликованных вокальных миниатюр, написанных А. А. Архангельским для «Летучей мыши», наиболее интересны и показательны «Песенки Н. Ф. Балиева», Восточная песня «На гора стоит духан» и «Катенька. Забытая полька 40-х годов».

«Песенки Н. Ф. Балиева» складываются в своеобразный мини-цикл на стихи Николая Агнивцева (1888–1932). Все четыре номера – «И тут и там (Фаншетта)», «Песенка о крокодиле», «Песенка об этикете», «Песенка о господине в ботах» – опубликованы в одной серии («Из репертуара “Летучей мыши”») и с одной обложкой, все четыре в той или иной степени могут быть названы анек-

дотическими. Игривый и игровой характер поэтического текста провоцировал в большей степени мимическое, нежели собственно вокальное воплощение.

Наибольшим успехом пользовалась «Песенка об этикете», которую, впрочем, объявляли в программе под другим названием – «Лейтенант и красotka»:

С томной Софи на борту пакетбота
Плыл лейтенант королевского флота.
Перед Софи он вертелся как чёрт
И, завертевшись, свалился за борт.
В тот же момент к лейтенанту шмыгнула,
Зубы оскалив, большая акула.
Но лейтенант не боялся угроз
И над акулою кортик занёс.
И побледневши, в смятеньи большом
Вскрикнула громко и дико Софи:
– О, лейтенант, что вы! Рыбу – ножом?
Фи!..
И, прошептавши смущённо «pardon»,
Тут же акулой проглочен был он.

На первый взгляд, музыка А. А. Архангельского весьма незамысловата: диапазон вокальной партии скромный, мелодия незатейливая, стиль исключительно силлабический – без единого распева. Фактура сопровождения чрезвычайно проста (бас – аккорд), фортепианная партия в основном дублирует вокальную, лишь изредка контрапунктируя с нею; есть в ней также и черты примитивной иллюстративности.

Однако простота эта обманчива. Композитор скорее играет в дилетанта¹¹, нежели является им. Лишь на миг «приподнимает он маску»: в кульминационный момент сюжета – «Фи!..» – доминанта в кадансе разрешается не в ожидаемую тонику, а в трезвучие на шестой низкой ступени с пониженной же квинтой, звучащей, на фоне общего благообразия, как большая «клякса».

Есть и ещё одна причина отмеченной простоты. Исполнитель, для которого предназначался номер, по свидетельству современников, не обладал певческим голосом; свои песенки он не столько пел, сколько «полунапевал-полунаговаривал». А Дон Аминадо так и вовсе называл Балиева безголосым. В своих мемуарах он вспоминал: на встрече Нового, 1916 года, «Алёша Архангельский ударил по клавишам, и не прошло и секунды, как вся труппа на сцене и, за нею, публика в зале, беспрекословно повинувшись безголосому Балиеву, уже пели дружным, соединённым хором шутивную кантату, сочинённую Л. Г. Мунштейном [курсив мой. – Н. Е.]» [2, с. 158].

Таким образом, подобно многим театральным композиторам, Архангельский учитывал вокальные возможности актёра, для которого было предназначено то или иное его произведение – пусть даже незатейливая песенка.

Ещё одно подтверждение этому – Восточная песня «На гора стоит духан», написанная в расчёте на В. Я. Хенкина¹². В отличие от Н. Ф. Балиева, он обладал высоким красивым баритоном, которым владел в высшей степени виртуозно, и прошёл хорошую школу под руководством Ильи Саца.

Хенкин был выразительным и пластичным актёром, принимал участие в музыкально-драматических номерах «Мыши», но наибольшей популярности достиг как исполнитель различных песенок (украинских, цыганских, на идиш, песен на стихи Беранже). На подмостках же балиевского театра артист выступал в одной из своих сценических масок, представляя «песенки тифлиских кинто».

Песни мелких торговцев, обычно зелёную и фруктами, – по происхождению преимущественно армян, – составляли

значительный пласт тифлисской городской культуры конца XIX – начала XX века. Шутники и балагуры, кинто, были легко узнаваемы в первую очередь благодаря своему костюму: широким шароварам, архалуку, подпоясанному узким ремнём, красному платку на поясе и картузу. Песни кинто – в основном шуточного содержания; комический эффект в них достигался главным образом благодаря так называемому «кавказскому русскому» – за счёт путаницы падежей, единственного и множественного числа, женского и мужского рода, имитации кавказского акцента и проч.

В «Летучей мыши» Хенкин исполнял, по-видимому, целый ряд таких песен. Среди них: «Стоит пустынь (Верблюды идут)», «Легенды-сказки (Казбек)», «Зимним шляпком надевайся», «От Тифлиса до Батума», «Жалобы Кинто». Слова и музыку к некоторым из них певец писал сам (например, «Стоит пустынь»). Но по крайней мере одну из подобных песенок преподнёс ему композитор. Речь идёт о Восточной песне «На гора стоит духан».

На гора стоит духан,
 На другой гора аул.
 Вай, вай, вай, вай, вай, вай, вай <...>
 Между ними речка вьётся,
 Вай, вай, вай, вай, вай, вай, вай <...>
 А как назвать её забул.
 На одном берегу ишак ходит,
 А на другом старушка мать.
 Она ему сильно любит,
 Она ему хочет
 Хочет обнимать.

Как и ряд других сочинений в этом «жанре», Восточная песня Архангельского в исполнении Хенкина сохранилась в записи и доступна для ознакомления на сайте Russian-Record.com¹³. Эти

записи дают объёмное представление о специфике музыкального языка, нещадно эксплуатирующего клише «русского Востока» – «дикого» и «томного, чувственного». Налицо и извилистые орнаментальные мелодии, и неизменная увеличенная секунда (первый признак «восточности»), и обилие форшлагов в купе с ритмической остинатностью.

Все эти музыкальные клише использует и Архангельский, но только в гипертрофированном виде. «Дикий» Восток реализуется в образе карикатурной лезгинки; для его создания «привлечены» форшлаг и синкопы в быстром темпе; экзотический колорит подчёркнут «пустотным» октавно-квинтовым остинато в басу. Во второй части формы (*Andante*) возникает « пленительная» ориентальная «колоратура», с томной настойчивостью вновь и вновь опевающая увеличенную секунду... Эта колоратура отсылает слушателя к хору полонецких девушек из II акта «Князя Игоря» А. П. Бородин («На безводье»). Их роднит не только увеличенная секунда и импровизационный характер высказывания, но и «переливающийся» триольный ритм, и даже агогические указания (*accelerando – ritenuto – a tempo*). Однако «женственная» колоратура исполняется в Восточной песне не сопрано, а баритонем, а вместо вокализа в ней звучит характерное кавказское «вай-вай-вай».

Поскольку сочинение предназначалось Хенкину, композитор не стеснялся в выборе музыкально-выразительных средств и, в отличие от песенок для Балиева, позволил себе и немалую виртуозность, и «сладостную» кантилену. Вместе с тем он выступил также в роли умелого стилизатора и имитатора, создав и «песенку тифлисского кинто», и – одновременно – пародию на неё.

И песенки Балиева, и тифлиские песенки Хенкина пользовались у зрителя несомненным успехом. Однако он не идёт ни в какое сравнение с той популярностью, что выпала на долю другой вокальной миниатюры Архангельского – знаменитой польки «Катенька».

Когда точно «Катенька» появилась в репертуаре, пока установить трудно. Самая ранняя из доступных нам на сегодняшний момент программ «Летучей мыши» с упоминанием польки датирована 1916 годом¹⁴; подтверждение датировки находим в мемуарах Дон Аминадо. Единственная её дореволюционная публикация осуществлена издательством «Арион» в Москве – к сожалению, без указания на год издания и, к слову, на автора литературного текста.

По меньшей мере до 1922 года «Катенька» была доступна московским зрителям¹⁵. А в 1921-м с нею познакомилась парижская публика, в том числе и представители русской эмиграционной диаспоры¹⁶. Для них полька была звуковым и визуальным символом старой России; у многих она пробуждала ностальгические чувства, а потому успех номера был не только объясним, но и предсказуем.

Под обаяние «Летучей мыши» попал И. Ф. Стравинский, впервые посетивший генеральную репетицию второй программы *Le Théâtre de la Chauve-Souris* 19 февраля 1921 года. Под впечатлением от спектаклей композитор даже согласился предоставить свою музыку для некоторых номеров программы (ему это показалось «забавным»¹⁷) и оркестровал для Балиева три пьесы, написанные ранее¹⁸. Наряду с прочими балиевскими миниатюрами внимание Стравинского привлекла и «Катенька», фрагмент которой он процитировал в увертюре к опере «Мавра»¹⁹.

Сильное впечатление произвела «Катенька» и на французскую публику. Докладательства этого приводит в своей статье Лоуренс Салливан: поставленная во второй программе сезона, «“Катенька” мгновенно стала хитом», – пишет исследователь [13, р. 22]. В состав третьей программы полька не вошла, что расстроило сразу нескольких французских критиков. Самый эмоциональный отклик, опубликованный Джейн Катулл-Менде (Jane Catulle-Mende) в *La Presse* 21 марта 1921 года, Салливан цитирует в своей статье: «Ах, малышка Катенька, <...>, как мы жалели о вас вчера вечером. Давайте скажем месье Балиеву, <...>, что его третий спектакль гораздо менее удачен, чем два [предыдущих]» [Ibid., р. 22].

Резонанс «Катеньки» в Америке был не меньшим, может быть, даже большим, чем в Париже. Этот балиевский «хит» публика увидела во время первого гастрольного тура, организованного в 1922 году американским антрепренёром Морисом Гестом (1881–1942). Свидетельством её популярности можно считать иллюстрацию Карла Линка к статье Оливера М. Сэйлера «Русская кавалькада» (*The Russian Cavalcade* в *The New York Tribune* от 30 июля 1922 года). Сэйлер изображает ряд русских художников, музыкантов и артистов, отправляющихся покорять Америку. Возглавляют группу Ф. И. Шаляпин, М. М. Мордкин, Л. Ф. Мясин, далее следуют знаменитые русские исполнители, в их числе *Le Ballet Russe*, затем М. М. Фокин, Б. И. Анисфельд, С. В. Рахманинов и другие. Завершает процессию Н. Ф. Балиев в костюме оловянного солдата, а непосредственно перед ним изображены персонажи знаменитой «Катеньки» в костюмах по эскизам С. Ю. Судейкина – Папенька, Катенька и Маменька.

На протяжении последующих 10–12 лет *The Bat* посещала Соединённые Штаты довольно регулярно. И ещё одним свидетельством популярности «Катеньки» в Америке стало открытие в 1924 году в Гарлеме (Нью-Йорк) ресторана с одноимённым названием. «В начале 1924 года в “Новом русском слове” стали появляться загадочные объявления, содержащие только одно слово “?Катенька?”. Секрет интриги обнаружился через несколько дней, когда Жорж Козлов (он же Жорж Ферраро) 16 декабря с большой помпой открыл на Вест, 49-й улице, 109, ресторан “Катенька” (“Катенькой” назывался один из номеров в программе театра-кабаре Никиты Балиева “Летучая мышь”, регулярно приезжавшего с гастролями в Америку). <...> “Катенька” стала <...> вторым центром притяжения богемной публики Бродвея» [1, с. 83–84].

К сказанному остаётся добавить, что иностранные зрители со временем получили возможность воспринимать номер на родном языке²⁰. Так, в архиве *Chauve-Souris*, ныне хранящемся в лондонском музее Виктории и Альберта²¹, «Катенька» представлена на трёх языках – русском (рукопись), французском (машинопись) и английском (печатный экземпляр).

Сегодня трудно однозначно ответить на вопрос, что именно позволило незатейливой русской польке выдвинуться в число несомненных балиевских шлягеров²². Но высказать предположение можно. Скорее всего, на первом месте должны располагаться визуальный образ и сценические приёмы, найденные Балиевым. Первое – несомненная заслуга Судейкина, оформившего номер; его колоритные эскизы постоянно воспроизводились в буклетах театра и стали чрезвычайно узнаваемыми. Второе – заслуга

постановщика. Персонажи польки – Катенька, Папенька и Маменька – реализовали на сцене кукольную пластику; этот приём сформировался в театральной практике «Мыши» ещё в дореволюционные годы. Вот как писал об этом Дон Аминадо: «После военных номеров появилась пользовавшаяся сумасшедшим успехом “Катенька”, которую действительно незабываемо играла и пела прелестная и кукольная Фехнер²³, и кружась и танцуя, и выпучив свои не моргающие, наивные, стеклянные глаза, и вся на невидимых пружинах, как чечётку отбивала, веселилась, всё тот же навязчивый заразительный речитатив:

- Что танцуешь, Катенька?
- Польку, польку, маменька!
- С кем танцуешь, Катенька?
- С офицером, папенька!

А папенька с маменькой только грузно вздыхали, хлопали себя по ватым коленкам и укоризненно вторили под аккомпанемент <...>:

- Ишь ты, поди ж ты,
- Что ж ты говоришь ты!...» [2, с. 32]

Зададимся вопросом: какую роль играла музыка Архангельского в этом миниатюрном спектакле? С одной стороны, полька была инсценировкой (излюбленный «жанр» Балиева), а потому основная функция музыкального оформления – прикладная. Эту роль музыка Архангельского играла исправно – полька настолько незатейлива, что её вполне можно поставить в один ряд с песенками Балиева. Композитор лишь позволяет разыграть на сцене маленькую драму, оборачивающуюся фарсом²⁴, но никоим образом за сюжетом не следует, оставаясь строго в рамках куплетной формы. С другой стороны, пребывая на заднем

плане, музыка Архангельского чем-то слушателя «цепляла», недаром Дон Аминадо упомянул в своих мемуарах «всё тот же навязчивый заразительный речитатив». Таково, на мой взгляд, особое свойство театральной музыки Архангельского – быть одновременно и замеченной, и незаметной. Хотя, строго говоря, таким свойством должен обладать любой композитор, волею судеб служащий в драматическом театре.

С середины 1910-х годов «Летучая мышь» под руководством Н. Ф. Балиева начинает так называемое «движение к большой классике», постепенно включая в репертуар миниатюры, в той или иной степени опирающиеся на сочинения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова. Некоторые из этих миниатюр представляли собой комические оперы или оперетты²⁵. Музыку к ним писал, разумеется, «присяжный композитор» «Мыши» Архангельский. Таковы «Граф Нулин» по А. С. Пушкину, «Казначейша» по М. Ю. Лермонтову и «Роман с контрабасом» на сюжет А. П. Чехова.

К сожалению, ни либретто, ни нотные материалы к ним не сохранились (или пока не обнаружены), но всё же некоторое представление о них можно составить. Все три являют собой опыт инсценировки с применением миниатюр-стиля, основу которого составляет не просто краткость, но сжатость и установка на предельный динамизм действия.

«Граф Нулин» (в переложении В. Ходасевича и Б. Садовского) и «Казначейша» реализуют, по-видимому, вид драматического спектакля с музыкой, который театральные критики того времени именовали «оперой для драматических артистов». О музыке А. А. Архангельского

к «Графу Нулину» Н. Е. Эфрос отозвался в весьма положительных тонах, а самого композитора аттестовал талантливым автором: «Музыка была оригинальная, интересная, инсценировка, показывавшая сразу весь помещичий дом, занимательная, исполнение изящное»²⁶.

Запомнилась и «Казначейша». Мадлен Буше в своих мемуарах упомянула «иллюстрацию, шутку, водевиль, не знаю, как назвать, “Казначейшу” <...> Начало – только незамысловатая мелодия, но уже у большинства расплывается добрая улыбка, которая так и не сойдёт до последней минуты»²⁷.

«Граф Нулин» не имел большого успеха – «зритель не скучал, но и не проявлял особого восторга» [там же], что же касается «Казначейши», то как её оценила российская публика, попросту неизвестно.

Ключевым сочинением в жанре «оперы для драматических артистов» стала «Пиковая дама» (1915). Судьба этой «миниатюры» – и в истории театра, и в жизни самого Балиева, – сюжет для самостоятельной истории. Но она сыграла важную роль и в творческой судьбе Архангельского. Именно благодаря «Пиковой даме» композитор привлёк к себе внимание музыкальной критики, в том числе – в лице Леонида Сабанеева. Постановка подвигла рецензента «Театральной газеты» к размышлениям о роли музыки в спектаклях «Летучей мыши».

Главное назначение музыки Архангельского в театре Балиева, называемой им «иллюстрационной» (в противовес «настоящей», «автономной»), он видел в способности «создавать настроение и заполнять <...> ритмические пустоты сценического действия». Такая музыка не должна претендовать на автоном-

ность, к ней «немыслимо предъявлять тех требований, которые предъявляются к чистой или к “настоящей” музыке; это – искусство совершенно особого рода, со своею техникою и со своими законами. <...> это искусство, которое должно художественно использовать своё положение на втором плане и, несмотря на это положение, стать необходимой и требуемой внутренне частью спектакля. И такая музыка, несомненно, требует особого одарения, особо направленного композиторского пульса»²⁸. Таким одарённым, сразу вслед за И. А. Сацем, Сабанеев и считал Архангельского, воздавая должное его музыке в умении быть на втором плане и одновременно являться органичной и «внутренне необходимой» частью спектакля.

Парадокс, однако, состоит в том, что сам Архангельский, склонный к профессиональной рефлексии, всячески порицал участь композитора, принуждённого «вкладывать жалкую роль иллюстратора отдельных моментов не спаянного в общем ритме спектакля (таковы задачи композитора, служащего драме)», равно, впрочем, как и оперного композитора, «подчинившего себе зрелищное действие»²⁹.

Позиции Архангельского и Сабанеева некоторым образом расходятся, но в одном Сабанеев безусловно прав. «Возможно, что эта [иллюстрационная. – Н. Е.] музыка, оторванная от спектакля, от сцены, от ритма сцены, поставленная автономно, а не в тени “второго плана”, могла бы показаться и бледною, и даже иногда вовсе неприемлемой», – пишет он.

Тому есть прямое подтверждение – единственная сохранившаяся публикация Архангельского в жанре драматической миниатюры – музыка к «Хоромному действию о Графе-Маркграфе

Ироде Квинтиллиане и непокорном Роберте», опубликованная в Москве издательством Ф. Разсохина. Музыкальный материал представлен шестью номерами – тремя маршами (марш-галоп *Cavaleria Vilgelmiana*, марш Венеры «Барабанная шкура», Свадебный марш), а также двумя хорами («Безик», «Диво-диво») и финальным апофеозом. Все шесть номеров, без преувеличения, производят убогое впечатление своим музыкальным материалом – крайне скудным и монотонным в интонационном и ритмическом отношении, – и «куцым» фактурным изложением. Нельзя, таким образом, не согласиться с Сабанеевым в том, что рассматриваемая автономно, эта музыка «вовсе неприемлема» и обретает смысл только в условиях музыкально-театрального синтеза.

После Октябрьской революции Архангельский оказался в эмиграции. Когда и как именно он эмигрировал, не вполне ясно. Согласно данным, приведённым в издании «Российское зарубежье во Франции 1919–2000»³⁰, его отплытие в Константинополь в составе труппы «Летучей мыши» состоялось в 1920 году, а переезд во Францию, в Париж, – в 1922–1923 годах. Однако по воспоминаниям Р. В. Буше-Борисовой, после отъезда Балиева из революционной России А. А. Архангельский некоторое время руководил оставшейся частью московской труппы, став её директором³¹. Эта версия подтверждается и А. М. Файко, который в «Записках старого театральщика» упоминает А. А. Архангельского в качестве директора и конферансье «Мыши» в московский сезон 1921/1922 года [8,

с. 161]. Косвенным свидетельством присутствия композитора в Москве в этот период является афиша Большого концерта в пользу голодающих (26 января 1922 года), на которой Архангельский обозначен как «зав. муз. худ. частью»³². Последний аргумент в пользу этой версии – фотография А. А. Архангельского с дарственной надписью М. И. Зенину, датированная 20 апреля 1922 года³³. Таким образом, Советскую Россию Архангельский покинул, вероятно, не ранее этой даты.

Деятельность Архангельского в эмиграции была разнообразной. Он продолжил сотрудничество с «Летучей мышью», заведя музыкальной частью театра и, по-видимому, выезжая с ним на гастроли; в качестве дирижёра принимал участие в записи вокально-хоровых номеров из репертуара «Мыши», а также в телевизионной передаче ВВС о театре, поставленной в эфир 28 марта 1939 года. Писал литературно-музыкальные скетчи для балов и вечеров Общества русских врачей имени Мечникова (1934–1936), с 1930-х годов периодически создавал музыку к кино.

Архангельский был заметной и, пожалуй, самостоятельной фигурой русской эмиграции. Но в истории русской культуры, в том числе и за рубежом, он остался неразрывно связанным с «Летучей мышью» и её основателем. Поэтому что именно «...в Архангельском необыкновенно удачливый Балиев обрёл как бы самую душу своего театра, его музыкальный стиль. Каждая новая постановка последних лет – это Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»³⁴...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1936 году умер Никита Фёдорович Балиев (настоящие имя и фамилия – Мкртич Балян, р. 1877), основатель и художественный руководитель театра. Некоторое время труппа продолжила выступления без него. Попытки возобновления «Летучей мыши» были предприняты Львом Греаниным в 1943-м. Подробнее об этом см.: [1, с. 234].

² Дело Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. Театр-club «Летучая мышь» (Н. Ф. Балиева) // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2017 (Общества драматических писателей и оперных композиторов). Оп. 2. Ед. хр. 786.

³ Ю[рий] С[ахновский]. Музыка в «Летучей мыши» // Русское слово. 1912. 6 (19) ноября. № 256. С. 7.

⁴ По сведениям, приведённым в статье А. В. Наумова, Манькин-Невструев заведовал музыкальной частью «Летучей мыши» совсем недолго, всего год – из МХТ к Балиеву он ушёл в 1908-м, после премьеры «Синей птицы», а сезон 1909/1910 года «начал в антрепризе К. Н. Незлобина, штатным капельмейстером которого оставался до 1914-го» [5, с. 200].

⁵ Сведения приведены по: Российское зарубежье во Франции (1919–2000). Биографический словарь. URL: <https://dommuseum.ru/old/index.php?m=dist> (дата обращения: 12.04.2021).

⁶ Борисова, урожд. Крыжановская (Кришановская) Раиса Владимировна (?–1953, Париж). Певица (драматическое сопрано), пианистка, педагог. Сценический псевдоним – Мадлен Буше. В эмиграции жила в Париже. До революции, в числе прочего, служила в театре «Летучая мышь».

⁷ Буше-Борисова Р. В. (Мадлена). Воспоминания о работе композитора в артистическом кабаре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь» // Государственный центральный театральный музей (ГЦТМ) имени А. А. Бахрушина. Ф. 619. Ед. хр. 41. Л. 1.

⁸ Буше-Борисова Р. В. Воспоминания... Цит. соч. // Там же.

⁹ Буше-Борисова Р. В. (Мадлена). Воспоминания... Цит. соч. // Там же.

¹⁰ За исключением «Пиковой дамы», речь о которой пойдёт ниже, «крупные» жанры – оперы или оперетты, – подчиняясь законам миниатюр-стиля, звучали у Балиева в среднем 8–10 минут. Документальным подтверждением подобного формата служит реклама, размещённая в журнале «Театр и искусство»: «“ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ” Н. Ф. Балиева объявляет конкурс на юмористическую пьесу или оперетту <...> жанра “Летучей мыши”, продолжительностью действия 8–10 минут» (1914. № 28. С. 3).

¹¹ По мнению Л. И. Тихвинской, «дилетантизм» – точнее, мнимый дилетантизм – был сознательным эстетическим принципом Н. Ф. Балиева [8, с. 457].

¹² Хенкин Виктор Яковлевич (1882–1944) – русский актёр и певец. Играл в русских драматических театрах в Киеве и Новочеркасске, с 1910 – в петербургском «Фарсе». В «Летучей мыши» с 1912; с 1917 перешёл в Театр миниатюр Я. Южного. С 1923 по 1940 в эмиграции. В 1941 вернулся в СССР, выступал как эстрадный артист и пользовался заслуженным успехом.

¹³ На гора стоит духан (из кавказских песен кинто). Виктор Хенкин. У рояля А. Блох. Фирма Parlophon. В-23007-II.

URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=35548 (дата обращения: 10.04.2021).

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 860 (Ю. В. Соболева). Оп. 1. Ед. хр. 776. Мемуарист упоминает «Катеньку» как часть программы, которую Н. Ф. Балиев готовил накануне празднования 1916 года. Однако, скорее всего, полька появилась в репертуаре раньше.

¹⁵ «Катенька» вошла в программу сборного концерта «Большой вечер в пользу голодающих», устроенного «месткомом Нар[одного] Ком[иссариата] по Иностран[ным] делам» 26 января 1922 года. Афиша вечера хранится в РГАЛИ: Ф. 837 (Н. А. Попова). Оп. 2. Ед. хр. 1402.

¹⁶ В 1920 году часть труппы во главе с Н. Ф. Балиевым эмигрировала в Париж, который стал для театра своего рода «штаб-квартирой» [4, с. 47]. Другая часть осталась в Москве. Таким образом, в 1920–1922 годах одновременно давали представления сразу две балиевские «Летучие мыши».

¹⁷ См.: [7].

¹⁸ Речь идёт о Трёх лёгких пьесах для фортепиано в четыре руки (с лёгкой партией левой руки). № 1. Марш, посвящён Альфредо Казелле. № 2. Вальс. Посвящён Эрику Сати. № 3. Полька. Посвящена Сергею Дягилеву. Все три пьесы написаны в 1914 году. В 1915 году Стравинский сделал обработку Марша для 12 инструментов (не опубликована). Также в 1915 он написал обработку Польки для цимбал. Все три части впоследствии вошли в Сюиту № 2 для малого состава оркестра. Сведения приведены по: [6, с. 692, 711].

¹⁹ О контактах И. Ф. Стравинского с Н. Ф. Балиевым и воздействии спектаклей *Chauve-Souris* на замысел «Мавры» и его реализацию подробнее см.: [16, pp. 1549–1584].

²⁰ Стремясь адаптировать репертуар ко вкусам зарубежного зрителя, Н. Ф. Балиев не только переводил отдельные номера своих программ на другие языки, но и обновлял репертуар за счёт обращения к «интернациональным» жанрам, в первую очередь к классической оперетте. Так, для открытия парижского сезона 1920/1921 года он включил в программу «Песенку Фортуню» Ж. Оффенбаха. Резоны Балиева понять несложно. Оффенбах к этому времени был вполне интернациональным композитором, оказав колоссальное воздействие на развитие музыкально-театральных жанров других стран, да и сам жанр оперетты гарантировал успех в условиях подступающей глобализации. См. об этом: [15; 10].

²¹ Чуть более подробно о лондонском архиве см.: [3, с. 218–225].

²² По мнению Лоуренса Сенелика (Laurence Senelick), русские кабаре и театры миниатюр в эмиграции транслировали иностранному зрителю образ дореволюционной России как яркой, колоритной, сказочной страны, что и обеспечивало им успех не только в кругу эмиграции, но и среди иностранной публики (подробно об этом см.: [14, pp. 44–59]). Однако русских номеров в программах Н. Ф. Балиева было немало, а такой популярностью пользовалась именно «Катенька».

²³ Антонина Фехнер (1897–1979) – русская актриса театра и кино. В 1912–1914 служила в МХТ, позже – в «Летучей мыши». После революции – в эмиграции. С 1922-го жила и работала в США.

²⁴ Купеческая дочка Катенька танцует модный танец, которому она выучилась в пансионе, и собирается выйти замуж за офицера. Родители запрещают ей это, и Катенька притворяется умирающей. Однако как только получено согласие родителей на брак, Катенька «оживает».

²⁵ В программах «Летучей мыши» по отношению к одним и тем же сочинениям нередко использовались оба обозначения. Проблема жанровых определений подобного рода спектаклей пока не получила решения. Так, А. Белина в статье *Operetta in Russia and USSR* ставит в один – опереточный – ряд «Прекрасную Галатею» Ф. фон Зуппе и «Служанку-госпожу» Дж. Б. Перголези, поставленные в «Веселом театре для пожилых детей» [11, pp. 135–148]. Детальный анализ проблемы жанра см.: [12, pp. 1–13].

²⁶ Эфрос Н. Е. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева... Цит. изд. С. 46.

²⁷ Буше-Борисова Р. В. Воспоминания... Цит. соч. // Там же. Л. 3.

²⁸ Л[еоид] С[абанев]. Музыка в «Летучей мыши» // Театральная газета. 1916. № 41. С. 8.

²⁹ Архангельский А. Музыка и ритм сценического действия. Маски. 1912–1913. № 6. С. 22.

³⁰ Российское зарубежье во Франции (1919–2000). Биографический словарь.

URL: <https://dommuseum.ru/old/index.php?m=dist> (дата обращения: 12.04.2021).

³¹ Буше-Борисова Р. В. Воспоминания... Цит. соч. // Там же. Л. 1.

³² РГАЛИ. Ф. 837 (Н. А. Попова). Оп. 2. Ед. хр. 1402.

³³ РГАЛИ. Ф. 2691. Оп. 1. Ед. хр. 21.

³⁴ Янтарева Е. К юбилею Алексея Архангельского // Жизнь искусства. М., 1921. № 3. С. 4.

ЛИТЕРАТУРА

1. Близнюк М. И. Прекрасная Маруся Сава. Русская эмиграция на концертных площадках и в ресторанах Америки. М.: Русский путь, 2007. 416 с.

2. Дон Аминадо. Поезд на третьем пути. М.: Книга, 1991. 336 с.

3. Енукидзе Н. И. Музыка в «Летучей мыши»: по материалам архива из лондонского Музея Виктории и Альберта // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России: сб. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 5–6 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 года / ред.-сост. Е. А. Артамонова, Г. У. Лукина, О. М. Табачникова. М., 2020. С. 218–225.

4. Литаврина М. Г. Русский театральный Париж. СПб.: Алетейя, 2003. 224 с.

5. Наумов А. В. «В преддверии Саца»: Н. А. Манькин-Невструев – композитор и дирижёр Московского Художественного театра 1900-х годов // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2021. № 1. С. 195–201.

6. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II: 1913–1922 / сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.

7. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / сост., ред. перев., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.

8. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

9. Файко А. М. Записки старого театрального. М.: Искусство, 1978. 279 с.

10. Becker T. Globalizing Operetta before the First World War // The Opera Quarterly. 2017. No. 11, Vol. 33, pp. 7–27.

11. Belina A. Operetta in Russia and USSR // The Cambridge Companion to Operetta / Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 135–148.

12. Belina A., Scott D. B. Introduction // The Cambridge Companion to Operetta / Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 1–13.

13. Sullivan L. Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-Garde Theater // Dance Research Journal. Vol. 18, No. 2. Russian Folklore Abroad. Winter, 1986–1987, pp. 17–29.

14. Senelick L. Émigré Cabaret and the Reinvention of Russia // New Theatre Quarterly. 2019. Vol. 35, Issue 1, pp. 44–59.

15. Senelick L. Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture. Cambridge University Press, 2017. 331 p.

16. Taruskin R. *Mavra: Sources and Style*. Richard Taruskin // *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra*. Berkeley: University of California Press, 1996. 2 Vols, pp. 1549–1584.

Об авторе:

Енукидзе Натэла Исидоровна, кандидат искусствоведения, декан Историко-теоретико-композиторского факультета, доцент кафедры истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0003-0487-7371, telemuh@mail.ru

REFERENCES

1. Bliznyuk M. I. *Prekrasnaya Marusya Sava. Russkaya emigratsiya na kontsertnykh ploshchadkakh i v restoranakh Ameriki* [The Beautiful Marusya Sava. The Russian Emigrés at the Concert Venues and Restaurants of America]. Moscow: Russkiy Put', 2007. 416 p.
2. Don Aminado. *Poezd na tret'em puti* [The Train on the Third Track]. Moscow: Kniga, 1991. 336 p.
3. Enukidze N. I. Muzyka v “Letuchey myshi”: po materialam arkhiva iz londonskogo Muzeya Viktorii i Al'berta [Music in the “Bat”: Based on Archival Materials from the Victoria and Albert Museum in London]. *Rossiysko-britanskiy kul'turnyy dialog: russkaya muzyka v Velikobritanii – britanskaia muzyka v Rossii: sb. po materialam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 5–6 oktyabrya (Moskva, GII), 6–7 noyabrya (Velikobritaniya, Uclan) 2019 goda* [Russian-British Cultural Dialogue: Russian Music in the UK – British Music in Russia: Compilation of Materials of the International Scholarly and Practical Conference. October 5–6 (Moscow, State Institute of Art Studies), November 6–7 (UK, Uclan) 2019]. Ed. by E. A. Artamonova, G. U. Lukina, O. M. Tabachnikova. Moscow, 2020, pp. 218–225.
4. Litavrina M. G. *Russkiy teatral'nyy Parizh* [Russian Theatrical Paris]. St. Petersburg: Aleteyya, 2003. 224 p.
5. Naumov A. V. “V preddverii Satsa”: N. A. Manykin-Nevstruev – kompozitor i dirizher Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra 1900-kh godov [“On the Threshold of Satz”: N. A. Manykin-Nevstruev – Composer and Conductor of the Moscow Art Theater of the 1900s]. *Manuskript* [Manuscript]. Tambov: Gramota, 2021. No. 1, pp. 195–201.
6. Stravinskiy I. F. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. II: 1913–1922* [Correspondence with Russian Communicants. Materials for a Biography. Vol. 2: 1913–1922]. Comp., text editing and commentary by V. P. Varunts. Moscow: Kompozitor, 2000. 800 p.
7. Stravinsky I. *Khronika. Poetika* [Chronicles. Poetics]. Comp., revised translation, comments, indexes and concluding article by S. I. Savenko. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2012. 368 p.
8. Tikhvinskaya L. I. *Povsednevnyaya zhizn' teatral'noy bogemy Serebryanogo veka. Kabare i teatry miniatyur v Rossii. 1908–1917* [The Daily Life of the Theatrical Bohemia of the Silver Age. Cabaret and Miniature Theaters in Russia. 1908–1917]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. 527 p.
9. Fayko A. M. *Zapiski starogo teatral'shchika* [Notes of an Old Theater Goer]. Moscow: Iskustvo, 1978. 279 p.

10. Becker T. Globalizing Operetta before the First World War. *The Opera Quarterly*. 2017. No. 11, Vol. 33, pp. 7–27.
11. Belina A. Operetta in Russia and USSR. *The Cambridge Companion to Operetta*. Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 135–148.
12. Belina A., Scott D. B. Introduction. *The Cambridge Companion to Operetta*. Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 1–13.
13. Sullivan L. Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-Garde Theater. *Dance Research Journal*. Vol. 18, No. 2. Russian Folklore Abroad. Winter, 1986–1987, pp. 17–29.
14. Senelick L. Émigré Cabaret and the Reinvention of Russia. *New Theatre Quarterly*. 2019. Vol. 35, Issue 1, pp. 44–59.
15. Senelick L. *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*. Cambridge University Press, 2017. 331 p.
16. Taruskin R. Mavra: Sources and Style. Richard Taruskin. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra*. Berkeley: University of California Press, 1996. 2 Vols, pp. 1549–1584.

About the author:

Natela I. ENUKIDZE, Ph.D. (Arts), Dean of the Music History, Music Theory and Composition Faculty, Associate Professor at the Department of Music History, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0487-7371**, telemuh@mail.ru



Ю. А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Е. Ю. ФИНКЕЛЬШТЕЙН*Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)**Институт «Академия имени Маймонида»**г. Москва, Россия**ORCID: 0000-0001-6584-4835, ula_df@mail.ru**ORCID: 0000-0002-8451-6375, ef.72@mail.ru*

Произведения для шестиструнной гитары советских композиторов 1930–1960-х годов

Сегодня искусство шестиструнной гитары в нашей стране находится на высоком уровне, достижение которого стало результатом долгого процесса. В статье рассматривается первый этап формирования репертуара для инструмента, в котором участвовали профессиональные композиторы советской эпохи. Время создания изучаемых сочинений – конец 1930-х – 1960-е годы. Этот период истории ознаменовался известным давлением на творческих людей со стороны власти. Обязательным стало написание доступной музыки воспитательного характера, использование средств фольклора и пролетарской песни. Логичным в данной ситуации было обращение композиторов к народным инструментам, в том числе к шестиструнной гитаре. В произведениях Бориса Асафьева, Виссариона Шебалина, Николая Речменского, Александра Мосолова, Игоря Способина и других композиторов соединились приметы фольклора, массовой песни и европейские способы преобразования материала, преломленные сквозь призму понимания авторами природы инструмента. Положительным итогом стало возникновение корпуса сочинений для гитары в творчестве авторитетных композиторов, интерес которых к инструменту был, как представляется, неподдельным и выразился в создании материала, основанного на изучении его имманентных свойств.

Ключевые слова: Борис Асафьев, Виссарион Шебалин, Николай Речменский, Александр Мосолов, Игорь Способин, музыка России, отечественная гитарная музыка, шестиструнная гитара.

Для цитирования / For citation: Финкельштейн Ю. А., Финкельштейн Е. Ю. Произведения для шестиструнной гитары советских композиторов 1930–1960-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 43–51.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.043-051.

© Финкельштейн Ю. А., Финкельштейн Е. Ю., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

YULIYA A. FINKELSHTEIN, EVGENIY YU. FINKELSHTEIN

Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)

Institute "Academy of Maimonides"

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-6584-4835, ula_df@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8451-6375, ef.72@mail.ru

Works for the Six-String Guitar by Soviet Composers From the 1930s to the 1960s

In the present day the art of the six-string guitar in our country has developed to a high level, and its achievement has become the result of a lengthy process. The article examines the first stage of forming the repertoire for the instrument in which professional composers of the Soviet era took part. The time of the creation of the examined compositions spans from the late 1930s through the 1960s. This period of history was characterized by the well-known ideological pressure on artists from the government. Writing accessible music of instructive character, incorporation of means of folk music and proletarian songs was encouraged. It was absolutely logical in the given situation that at that time composers turned to folk instruments, including the six-string guitar. The musical compositions of Boris Asafiev, Vissarion Shebalin, Nikolai Rechmensky, Alexander Mosolov, Igor Sposobin, and other composers combined together the distinctive marks of folk music and mass songs with the European methods of transforming the musical material interpreted through the prism of the composers' understanding of the instrument's nature. A positive conclusion was the appearance of a large number of compositions for guitar in the music of authoritative composers, whose interest in the instrument was, as it turns out, unfeigned and manifested itself in the creation of musical material based on the study of its immanent traits.

Keywords: Boris Asafiev, Vissarion Shebalin, Nikolai Rechmensky, Alexander Mosolov, Igor Sposobin, the music of Russia, Russian guitar music, six-string guitar.

© Yuliya A. Finkelshtein, Evgeniy Yu. Finkelshtein, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

В начале XX столетия в нашей стране шестиструнная гитара была инструментом, который остро нуждался в профессиональном репертуаре. С тех пор она прошла путь интенсивного развития, во многом изменившего представление о выразительных и технических возможностях гитарного исполнительства. По словам Т. Иванникова, «состояние нынешнего этапа раз-

вития гитарной музыки по размаху композиторских инициатив можно считать стремительно прогрессирующим» [3, с. 114]. Сегодня произведения для гитары демонстрируют влияние современных философских концепций, используют новаторские средства композиции. Огромный интерес к гитаре во всём мире связан со свойствами её тембра. Именно деятельность профессиональных

композиторов позволила музыке для инструмента совершить гигантский эволюционный скачок. В нашей стране первоначальный репертуар для гитары сложился из произведений Б. Асафьева, В. Шебалина, Н. Речменского, В. Золотарёва, А. Мосолова, И. Способина, Г. Камалдинова, А. Аксёнова, Н. Иванова, Б. Страннолюбского и других композиторов. Какие же черты типичны для первых сочинений, написанных для гитары в советской стране?

Постараемся выявить особенности произведений для гитары, написанных профессиональными советскими композиторами в период с 1939 по 1965 год. Создание репертуара для шестиструнной гитары обозначено возникновением первых сочинений в творчестве Б. Асафьева в 1939 году. Несмотря на то, что условной точкой начала нового этапа в музыке нашей страны считается 1956 год [2, с. 353], практика показала, что композиторы и их музыка подвергались репрессиям и позже, вплоть до окончания существования советского государства. Поэтому верхняя граница этого периода в 1965 году определяется довольно приблизительно – по большей части окончанием творческого пути многих из композиторов, в музыке которых выразились общие тенденции.

Сегодня огромное внимание исследователей уделяется вопросам условий жизни композитора и осмыслению его творчества с точки зрения контекста¹. «На самом деле, социум оказывает всепроникающее воздействие на музыку», – совершенно справедливо провозглашает А. И. Демченко [9, с. 89]. В разговоре о музыке сталинского периода необходимо иметь в виду, что формирование корпуса сочинений происходило в сложные для искусства времена. В 1920–1950-е годы

творческие люди были под пристальным вниманием органов власти, и это явилось тем вмешательством, которое повело развитие художественной культуры страны по иному пути. Определённые формы воздействия влияют на свободу действий и становятся очевидными при анализе [10]. В 1929 году была сформулирована основная официальная концепция развития советской музыки [1, с. 13], характеризующаяся подменой художественных критериев. Основными установками стали простота, понятность, доступность, высокий уровень мастерства. Вместо современных техник композиции авторам музыки предлагалось применять черты народной и пролетарской песни. Совершенно очевидно, что «принятие навязываемого стиля жизнеповедения означало сознательное растворение индивидуального языка в общепринятой лексике» [там же, с. 15]. Как утверждает Т. В. Цареградская, «музыкальная культура “Бронзового века” [понятие появляется в 1960-х годах в среде поэтов, противостоящих приспособленческой позиции. – Ю. Ф., Е. Ф.] отличалась понятной несвободой и разной степенью тенденциозности, которой, впрочем, смогли избежать наиболее одарённые музыканты, платившие за это подчас очень высокую цену» [8].

Обращение к классической гитаре в советское время было далеко не всегда безопасным. Инструмент в нашей стране в начале XX столетия во многом принимает на себя черты русской ментальности, присваивая роль наследника искусства русских семиструнников века XIX. Присоединение испанской шестиструнной гитары к плеяде русских народных инструментов является само по себе очень странным историческим фактом. Однако это было спасительным в то время для деятелей искусства, имеющих

отношение к гитаре. «Сосуществование двух видов гитары представляло собой уникальную особенность российской музыкальной культуры», – утверждает М. Имханицкий [4, с. 27]. Одной из наиболее благодатных становится тема русского фольклора, на все лады обыгрывавшаяся в то время в произведениях для гитары, что проявлялось и в содержании музыки, и в музыкальном словаре.

Б. Асафьев, ставший первым в XX веке отечественным композитором, внёсшим вклад в создание репертуара для шестиструнной гитары, был вдохновлён концертами А. Сеговии². Создавая сочинения для гитары, он не был знаком с классическими образцами для инструмента и опирался на весь свой богатый исследовательский опыт и творческую фантазию. Его Концерт для гитары и камерного оркестра, прелюды и романсы для гитары-соло, написанные в 1939 году, стали данью мировой и русской традиции. Композитор соединил приметы фольклора и массовой песни с европейскими способами преобразования материала, преломлёнными сквозь призму собственного понимания природы инструмента. Исторически явившийся первым образцом жанра в нашей стране, концерт Асафьева стал первым крупным и значительным по содержанию произведением для шестиструнной гитары композитора советской эпохи. Внимание к гитаре такой фигуры, как Асафьев, позволило вывести её из того полузабытого состояния, в котором она пребывала уже несколько десятилетий.

Создание музыки для гитары профессиональными композиторами было необходимым шагом на пути формирования репертуара. В этом процессе огромную роль сыграл А. М. Иванов-Крамской. Н. А. Иванова-Крамская в своей книге

об отце описывает его творческое общение с В. Шебалиным, Н. Речменским, В. Золотарёвым, И. Способиным и другими композиторами, которые до этого никогда ранее не писали музыки для классической гитары и не владели искусством исполнения на ней. Музыкант организовал регулярное издание сборников музыки для гитары с 1950 до 1982 года, которые содержат сочинения В. Шебалина, А. Мосолова, Л. Бирнова, И. Способина, В. Золотарёва, Г. Камалдинова, П. Лондонова, Н. Речменского, Э. Захарова, Ю. Объедова, А. Томчина, Е. Славинского, И. Болдырева, Б. Будницкого и многих других.

Произведения для гитары В. Шебалина (Сонатина и несколько миниатюр) появляются в 1950–1960-х годах. Обращение к классической гитаре явилось новым словом в творчестве композитора. Для его музыки характерны философское содержание, сдержанность, глубина высказывания (Сонатина, «Раздумье», Прелюдия *a moll*). Сонатина воплощает ясное и светлое восприятие мира композитором, торжество гармонии жизни, которые царят в позднем его творчестве. Музыкальный язык сочинений Шебалина для гитары соответствует тенденциям советского искусства. Это проявляется в использовании средств русского фольклора. Пьесы «Раздумье» и «Плясовая» представляют собой примеры воплощения стилистики народной песни – соответственно лирической протяжной и плясовой. «Колыбельная» и «Маленький вальс» близки русской академической музыке XIX века. Прелюдия *C dur*, эксплуатирующая черты марша, становится образцом воздействия советской идеологии, воплощая черты массовой песни. Вместе с тем композитор создаёт характерную гитарную фактуру –

именно свойства гитары (акустические, особенности строя) являются фактором, определяющим выбор выразительных средств в его «арфовых» прелюдиях.

Необходимость изучения фольклора привела многих композиторов к научной деятельности в этой области, созданию музыки для оркестра народных инструментов, учебных пособий. Именно в 20-е годы было положено начало процессу изучения национальных музыкальных систем народов СССР [5, с. 9]. На этом фоне происходит и академизация народных инструментов. Внимание Н. Речменского к гитаре выразилось в создании нескольких миниатюр, посвящённых теме воспевания молодой советской страны. Мелодии его произведений для гитары (Этюд, Романс, Колыбельная) имеют черты народной, пролетарской песни, киномузыки того времени.

Одним из композиторов, наиболее пострадавшим от режима, стал Александр Мосолов. Музыка, написанная им после возвращения из ссылки, демонстрирует признаки иного стиля, лишённого потенции к изобретению, экспрессии. Резкая диссонантность, полиладовость, полиритмия, эксперименты в области инструментовки и другие черты, возникающие в результате стремления к новаторству, навсегда покидают его музыкальный язык. Этюд для гитары (1953) Мосолова, вошедший в репертуар Иванова-Крамского, демонстрирует черты «обновлённого» стиля композитора. Он опирается на традиционные средства, создавая лирико-драматическую композицию, в содержании которой смыкаются личное и общенациональное. Возможно, смысл сочинения соотносится с отголосками отгремевшей войны, не оставившей равнодушным никого. Мелодия нижнего голоса содержит черты массовой (во-

енной) песни, одновременно в ней присутствуют аллюзии на напев *Dies Irae*; она вокальна и диатонична, в гармонии чувствуется опора на натуральные лады. Образ переходит из лирической сферы, в музыке повышается градус тревожности. Напевность и арпеджированная фактура первого эпизода сменяются аккордами на фоне «набата» – органного пункта, для которого композитор использует открытые басовые струны *a* и *d*.

Композиция Мосолова небольшая, но чрезвычайно насыщенная по своему содержанию. Композитор, которому пришлось отказаться от собственных убеждений, поисков, экспериментирования в области гармонии и лада, создаёт глубокое, наполненное героико-драматическим содержанием произведение для гитары, используя её гармонические и мелодические возможности, особенности строя, свойства регистров как особую краску. Опираясь на диатонические средства, он применяет выразительность инструмента: возможность создания текучей музыкальной ткани, в которой намечена линия основной мелодии, тревожное остинато на открытых струнах, хоральность, квинты в кульминации, призванные изобразить колокольный звон. В средней части гитара звучит гулко, композитор использует все струны инструмента для достижения драматической кульминации.

Будучи талантливым музыковедом, воспитавшим огромную плеяду учеников, посвятившим тридцать лет научно-педагогической деятельности, создавшим основные учебники по этим дисциплинам, Игорь Владимирович Способин настойчиво интересовался композицией. Обратившись к гитаре, он демонстрирует склонность к использованию красочных возможностей

инструмента. Основным выразительным средством в его Менуэте становится гармония. В рамках простой трёхчастной формы после экспонирования основной тональности *e moll*, удобной для гитары, композитор модулирует поначалу в параллельный *G dur*, а затем – в тональности второй и третьей степени родства, забирается в ещё более удалённые тональные пространства, используя прерванные обороты, энгармонизм и другие средства гармонии. Линеарность играет в Менуэте минимальную роль, мелодические линии проходят в разных голосах и используются практически только лишь для связи аккордов и нейтрализации возникающих перечений. Создаётся впечатление, что эта пьеса носит в целом экспериментаторский характер и является опытным образцом обращения композитора к новому для него инструменту, представляющему неизученное поле.

Подводя итоги проведённому исследованию, отметим, что стилистические особенности произведений для гитары, написанных в 1930–1960-е годы прошлого века, были определены необходимостью удовлетворения обоюдных интересов – руководства страны и самих композиторов. В этой музыке достигнуты цели и задачи государства эпохи сталинского периода, поставленные перед творцами – воспитательные, пропагандистские, что выразилось в близости к фольклору, воплощении черт пролетарской, военной песни.

На первый взгляд эти произведения лишены типичного конформистского «нерва и скрытого драматизма» (Цареградская), который можно усмотреть разве что в пьесе для гитары Мосолова. В сочинениях крупной формы созданы позитивные картины. Так, в Концерте Асафьева, демонстрирующем путь стра-

ны от современности к древности, «советский лик» обозначен в первой части. Сонатина Шебалина содержит эпическую трактовку образа Руси, приближающуюся к более поздним концепциям (Соната для гитары В. Кикты). В творчестве каждого из композиторов намечается неоднократное обращение к гитаре, в результате чего появляется как педагогический репертуар, так и произведения, адресованные взрослым исполнителям. Эксперименты в области звукоизобразительности ограничиваются в это время примерами воссоздания эффекта колокольного звона, подражания звучанию других инструментов (гусли, балалайка).

Несомненно, важным фактором при возникновении произведений для гитары является плодотворный интерес композиторов к новому инструменту. Поиски в специфической области ознаменовались возникновением материала, связанного с имманентными свойствами инструмента и предназначенного исключительно ему. Композиторы ищут средства адаптации своего собственного стиля к особенностям гитары. Несмотря на то, что освоение на собственном опыте специфики инструмента зачастую является «камнем преткновения» [7, с. 151], для многих этот процесс оказался творческим экспериментом, удачные образцы которого представляют высокую художественную ценность. Т. В. Цареградская высказывает справедливую мысль: «В своих лучших творениях советская музыка умудрялась сочетать новации западной техники и экзистенциально ориентированную ментальность» [8]. Б. Асафьев, В. Шебалин, А. Мосолов, Н. Речменский трактуют гитару как универсальный академический инструмент, обладающий собственной спецификой, требующей

реализации в соответствующем материале. Их обращение к гитаре пробудило интерес к ней композиторов следующих поколений – С. Губайдулиной, Э. Денисова, В. Цытовича, А. Волконского, В. Кикты, И. Рехина, К. Волкова, Е. Подгайца, М. Цайгера, Е. Фирсовой, Ю. Каспарова, Е. Попляновой и многих других. Благодаря появлению гитарных сочинений русских профессиональных композиторов происходит слияние национальной самобытности с уже выработанным

на Западе мастерством, которое в свою очередь и приводит к расцвету российского гитарного искусства.

Авторы благодарны исполнителям на классической гитаре Ровшану Мамедкулиеву, Асе Селютиной, Дмитрию Бородаеву, Роману Зорькину, Аркадию Резнику за помощь в овладении материалом. Глубокую благодарность приносим учителю и наставнику, доктору искусствоведения, профессору Татьяне Владимировне Цареградской за вдохновение.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Данной проблеме посвящены труды Л. О. Акопяна [11], Е. С. Власовой [1], М. Раку [6].
- ² Андрес Сеговия дважды побывал в нашей стране (первый его приезд состоялся в 1926 году, второй – десять лет спустя), что говорит о положительном восприятии его творческой деятельности руководством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 43 с.
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Иванников Т. П. Европейская гитарная музыка XX века: феноменология творчества: дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 2018. 498 с.
4. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 640 с.
5. Кондратьев М. Г. О теории национальной музыки: к методологии сравнительного изучения фольклорных музыкально-поэтических систем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 8–19. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.008-019.
6. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
7. Резник А. Л. Гитарное творчество И. В. Рехина: жанрово-стилевые особенности: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2020. 209 с.
8. Цареградская Т. В. Музыка советской эпохи: сто лет спустя // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 1 (21). С. 68–79. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_1%2821%29_5_Tsaregradskaya_Soviet_Hakobian.pdf (28.05.2021).

9. Demchenko A. I. Society as the Paradigm of 20th Century Art (on the Materials of Sergei Prokofiev's Music) // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 89–100. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.089-100.

10. Eustáquio L. Interference Modalities for Interaction and Performance Design // *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2017. Vol. 9, No. 3. DOI: 10.7559/CITARJ.V9I3.431.

11. Hakobian L. *Music of Soviet Era: 1917–1991*. Second Edition. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. xvi, 512 p. (Routledge Russian and East European Music and Culture).

Об авторах:

Финкельштейн Юлия Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия имени Маймонида» (115035, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6584-4835**, ula_df@mail.ru

Финкельштейн Евгений Юльевич, профессор кафедры симфонического дирижирования и струнных инструментов, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия имени Маймонида» (115035, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-8451-6375**, ef.72@mail.ru

REFERENCES

1. Vlasova E. S. *Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda. Bor'ba agitatsionnoy i khudozhestvennoy kontseptsii: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Soviet Musical Art of the Stalin Era. The Struggle of the Propaganda and the Artistic Concepts: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 43 p.

2. Vysotskaya M. S., Grigor'eva G. V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [20th Century Music: From the Avant-garde to the Postmodern]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011. 440 p.

3. Ivannikov T. P. *Evropeyskaya gitarnaya muzyka XX veka: fenomenologiya tvorchestva: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [20th Century European Guitar Music: The Phenomenology of Artistry: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Kiev, 2018. 498 p.

4. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i uchilishch* [History of Performance on Russian Folk Instruments: Textbook for Music Higher Educational Institutions and Colleges]. 2nd Edition, Revised and Expanded. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2018. 640 p.

5. Kondrat'ev M. G. O teorii natsional'noy muzyki: k metodologii sravnitel'nogo izucheniya fol'klornykh muzykal'no-poeticheskikh sistem [About the Theory of National Music: To the Methodology of Comparative Study of Folk Musical and Poetic Systems]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 8–19. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.008-019.

6. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [The Musical Classics in the Myth-Making of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.

7. Reznik A. L. *Gitarnoe tvorchestvo I. V. Rekhina: zhanrovo-stilevye osobennosti: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Igor Rekhin's Guitar Music: Features of Genre and Style: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2020. 209 p.

8. Tsaregradskaya T. V. Muzyka sovetskoy epokhi: sto let spustya [Music of Soviet Era: One Hundred Years Later]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [The Journal of the Society for Theory of Music]. 2018. No. 1 (21), pp. 68–79. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_1%2821%29_5_Tsaregradskaya_Soviet_Hakobian.pdf (28.05.2021).

9. Demchenko A. I. Society as the Paradigm of 20th Century Art (on the Materials of Sergei Prokofiev's Music). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 89–100. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.089-100.

10. Eustáquio L. Interference Modalities for Interaction and Performance Design. *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2017. Vol. 9, No. 3. DOI: 10.7559/CITARJ.V9I3.431.

11. Hakobian L. *Music of Soviet Era: 1917–1991*. Second Edition. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. xvi, 512 p. (Routledge Russian and East European Music and Culture).

About the authors:

Yuliya A. Finkelshtein, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Musicology, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art), Institute “Academy of Maimonides” (115035, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-6584-4835**, ula_df@mail.ru

Evgeniy Yu. Finkelshtein, Professor at the Department of Symphonic Conducting and String Instruments, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art), Institute “Academy of Maimonides” (115035, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-8451-6375**, ef.72@mail.ru





В. Ю. КИСЕЕВ, Е. В. КИСЕЕВА

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

**Особенности осмысления понятий
«перформативность», «перформанс»
в современной отечественной и зарубежной науке***

Перформативность и перформативные формы стали неотъемлемыми составляющими современного музыкального искусства и способствовали обновлению его академических жанров: в музыкальном театре под воздействием перформативных форм рождаются такие разновидности оперного спектакля, как пост-опера, документальный музыкальный театр; в инструментальной музыке на протяжении нескольких десятилетий не утихает интерес к инструментальному театру. В современной музыкальной культуре перформативные формы стали платформой, объединяющей академическую и неакадемическую традиции, что ярко демонстрирует праздничная культура, где синтетические перформативные формы, вбирая черты исторических празднеств и ритуалов, продуцируют новые идеи. Однако в гуманитарной науке при осмыслении понятий «перформанс» и «перформативность» создаётся дискуссионное поле. В отечественном музыкознании проблема их изучения и вовсе не получила должного освещения. Вопросы, связанные с развитием данной проблематики, в настоящее время остаются открытыми и предоставляют широкие возможности для исследования.

Статья посвящена проблеме осмысления понятий «перформативность» и «перформанс». В работе предпринята попытка проследить особенности их становления в современной российской и зарубежной науке, рассмотреть сложившиеся в смежных областях гуманитарного знания подходы к изучению перформанса и перформативности, определить проблемы искусствоведческого дискурса и наметить актуальные для музыкознания перспективы изучения. Авторы предлагают и обосновывают трактовку перформанса как формы представления, объединяющую театр и ритуал, и предполагающую особую трактовку роли зрителя как непосредственного участника происходящих событий. Такая точка зрения позволяет не только объединить столь разные сферы, как академические музыкальные жанры и арт-практики, но и рассмотреть перформативные формы их представления как единый феномен музыкальной культуры последней трети XX – начала XXI века.

Ключевые слова: понятия «перформанс» и «перформативность», театр и ритуал, искусствоведческий дискурс.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры».

Для цитирования / For citation: Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В. Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 52–62.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.052-062.

© Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

VASILY YU. KISEYEV, ELENA V. KISEYEVA

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University
Rostov-on-Don, Russia*

ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru

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

The Particularities of Comprehending the Concepts of “Performativity” and “Performance” in Contemporary Music Scholarship in Russia and Other Countries**

Performativity and performative forms have become an intrinsic part of almost all academic genres, and have contributed to their renewal: in musical theater, under the influence of performative forms, such varieties of opera performance as post-opera and documentary musical theater have appeared; in instrumental music the interest in instrumental theater has not subsided for several decades. In the present-day musical culture, performative forms have become a type of platform for uniting together the academic, classical and the non-academic, popular traditions, which has been vividly demonstrated by the festive culture, in which synthetic performative forms, absorbing the features of historical-ritual and secular festivals, have produced many new ideas. However, in humanitarian scholarship, when comprehending the concepts of “performance art” and “performativity”, a field of debate has been thereby created. In Russian musicology, the issue of studying performativity and the performative forms of contemporary art has not received any proper elucidation. The questions related to the development of this issue currently remain open and provide ample opportunities for research.

The article is devoted to the issue of comprehending the concepts of “performativity” and “performance”. An attempt is made in this work to trace the peculiarities of their formation in modern scholarship in Russia and in other countries, to consider the approaches to the study of performance art and performativity as they have been developed in related fields of humanitarian knowledge, to identify the questions of discourse in art criticism, and to outline the prospects of further research relevant for musicology. The authors propose and substantiate the interpretation of performance art as a form of presentation which combines theater and ritual and assume a special interpretation of the role of the audience member as a direct participant in the events taking place.

** The research was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 20-012-00366-A “Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture.”

This point of view makes it possible not only to unite such different spheres as the academic, classical musical genres and art practices, but also to consider the performative forms of their presentation as a unified phenomenon of musical culture in the last third of the 20th century the beginning of the 21st century.

Keywords: the concepts of “performance” and “performativity”, theater and ritual, discourse in art criticism.

© Elena V. Kiseyeva, Vasily Yu. Kiseyev, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

На протяжении более чем полувековой истории существования искусства перформанса сложился круг исследователей, разрабатывающих различные аспекты проблемы функционирования перформанса и перформативности, такие как определение своеобразия перформанса и его воплощение в разных видах искусства и культуре в целом, характеристика разновидностей перформанса, понимание перформативности в философии культуры и искусствознании. Среди исследователей наиболее известны Дж. Остин, Дж. Батлер, Р. Шехнер, В. Тёрнер, Р. Голдберг (США), Э. Фишер-Лихте, Х.Т. Леман (Германия), В. Бычков и Н. Маньковская, А. Обухова, В. Петров, М. Катунян (Россия).

Парадоксальным образом сложилось так, что понятие «перформативность» изначально было разработано в философии языка – области, напрямую не связанной со сферой бытования перформанса, но объясняющей процессы мышления. Автором термина стал Джон Остин. Согласно ему, «перформативность» происходит от глагола *to perform* (англ. «представлять», «исполнять») и «указывает на то, что произнесение высказывания означает совершение действия» [4, с. 19].

Можно сказать, что учёный совершил революционное открытие, которое ста-

ло отправной точкой для гуманитарных наук, в том числе для искусствознания, доказав идею о том, что языковые высказывания способны не только констатировать факты и объяснять положение вещей, но и обладают возможностью совершения конкретных действий. Такие языковые высказывания он назвал перформативными (в противовес привычным констатирующим выражениям, которые можно классифицировать по признаку «верно» или «неверно»).

Согласно Остину, перформативные высказывания одновременно наделены способностью что-либо сообщать с помощью речи и вместе с тем совершать действие, о котором сообщается. Более того, они обладают возможностью формировать социальную действительность, которую они же и объясняют. Однако применение таких речевых оборотов, для того чтобы они подразумевали совершение действия, должно происходить в определённом контексте, подразумевающим соблюдение институциональных и социальных условий. Ведь перформативные высказывания не существуют сами по себе, а всегда адресованы некоему социальному сообществу, в рамках которого и согласно нормам общественного поведения которого происходит своего рода инсценировка социального акта.

Несмотря на то, что Остин в конце 1950-х применил определение «перформативные» исключительно к речевым действиям, данный термин оказался жизнеспособным и в отношении иных действий, и со временем он перешёл из области речи в сферу языка культуры и языка искусств. Начало для формирования новой теории перформативности положило исследование английского теоретика культуры Джудит Батлер [10]. Для понимания перформативности в искусстве оказалась важна её идея о том, что гендерная идентичность вырабатывается посредством совершения определённых публичных действий в социуме. Важно, что исследователь предложила новый путь, связанный с применением термина «перформативность» по отношению к физическим (словами Батлер – телесным) действиям. «Мы не просто обладаем телом, но в определённом смысле мы создаём его», – пишет Батлер. Действия, которые мы совершаем со своим телом, включая воспроизведение движений и жестов, формируют нашу этническую, культурную, социальную идентичность [10, p. 273].

Для искусствознания особый интерес представляет то, что и Остин в философии языка, и Батлер в философии культуры интерпретируют перформативные действия как публичные спектакли, происходящие в рамках определённой социальной группы и наделённые к тому же чертами ритуала.

Новый поворот в развитии идеи перформативных действий произошёл в немецкой школе, представленной исследованиями Вольфганга Липпа [15], Эрики Фишер-Лихте [7], развивших концепцию «перформативного поворота». Авторы отмечают, что в современной культуре наблюдается процесс стирания границ

как между различными видами искусства, так и между искусством и повседневной действительностью. Во всех сферах культуры (не только в искусстве) появляются организованные особым образом спектакли-события, непосредственными участниками которых становятся зрители¹. Поэтому авторы теории «перформативного поворота» предложили применять понятия «перформативность» и «перформанс» не только для описания художественных, но и нехудожественных феноменов, таких как нехудожественные спектакли или процессы, связанные с театрализацией и эстетизацией повседневной жизни.

То есть в гуманитарной науке сложилась устойчивая точка зрения о том, что перформативность является особым свойством современной культуры и искусства и, будучи адресована определённому социальному сообществу, представляет собой инсценировку социального акта, способствует объединению сообщества, обладает возможностью изменять мир и формировать идентичность индивидуума. Под воздействием перформативности границы между художественными и нехудожественными формами культуры оказываются стёртыми.

Что касается термина «перформанс», то он возник в художественных практиках авангарда предположительно в начале 1950-х годов, когда знаменитый композитор-эксперименталист Джон Кейдж на афишах стал именовать таким образом свои концерты. С конца 1950-х появлялось и исчезало большое количество терминов, с помощью которых музыканты, художники, режиссёры обозначали новаторские поиски. Самые известные из них – хеппенинг, акция, событие. Однако введённое в художественную практику Алланом Капроу слово «хеппенинг»

вскоре вышло из обихода так же, как акция и событие, которые остались в качестве исторических обозначений авангардных практик и оказались нежизнеспособными. Далее, в конце 1960-х, термин «перформанс» стал активно использоваться театральным режиссёром и один из первых теоретиков перформанса Ричард Шехнер для обозначения своих новаторских постановок в *Performing Garage*. Окончательное закрепление термина в лексиконе профессионального сообщества произошло в 1979 году, когда известный искусствовед и куратор выставок современного искусства Роуз Ли Голдберг опубликовала первое масштабное исследование о перформансе [1].

Однако начиная с 1970-х годов и по настоящее время термин «перформанс» не имеет однозначного толкования. В современных искусствоведческих работах явно выражена тенденция разноаспектного анализа и толкования перформанса.

Следует отметить, что в исследованиях 1970–2000-х годов обозначились две магистральные линии, связанные с пониманием перформанса. Одна из них представлена публикациями Роуз Ли Голдберг, Клауса Бизенбаха, Брендона Тейлора, Мойры Рот, Жерома Ротенберга, Хью Адамса и многих других искусствоведов, относящих перформанс преимущественно к сфере искусства и подчеркивающих его художественную сущность. При этом каждый из исследователей акцентирует разные черты в качестве основополагающих для перформанса.

Так, Голдберг называет перформанс «формой прямого обращения к широкой аудитории», обладающей способностью «шокировать публику, заставляя её пересматривать собственные представления об искусстве и его связи с культурой» [1, с. 7]. В работах Голдберг необходимо

выделить важную для понимания перформанса мысль о театрализации как основополагающем свойстве перформанса. Автор называет перформанс «широкомасштабным визуальным театральным действием». И вместе с тем Голдберг отделяет перформанс от академического спектакля: «В отличие от театра, здесь исполнитель и есть художник: редко бывает, чтобы он, подобно актёру, изображал персонажа, а содержание его действия почти никогда не следует традиционному сюжету или нарративу» [там же, с. 8]. Близким оказывается и видение Рот, которая называет перформанс «искусством расширенного театра» [16, р. 86].

Роттенберг, будучи одним из авторов, предпринявших попытку обозначить перформанс как жанр, предложил следующие его характеристики: перформанс связан с воплощением телесности и с разрушением границ между искусством и жизнью, между категориями «искусство» и «не искусство»; он отрицает идею понимания сочинения как «произведения», «опуса» или «шедевра»; в нём функция преобладает над формой; в перформансе актёры не разыгрывают каких-либо ролей, а скорее представляют самих себя, в свою очередь зрители являются участниками события, что меняет характер взаимодействия актёров со зрителями [17, р. 12].

Адамс предложил понимание перформанса как нового вида искусства, которое «...в значительной степени характеризуется отказом от правил, изменением ценностей и непостоянной почвой» [8, р. 3]. Бизенбах определяет перформанс, как «живое искусство, которое появляется на глазах у зрителей, момент, когда художник высвобождает процесс творчества, отделяет его от продукта» [9, р. 19]. Близкой идеи придерживается

Тейлор, делая акцент на взаимозависимости между «художником-ниспровергателем» и системой коммерческого искусства в своей работе «Искусство сегодня» [6, с. 37].

Другая тенденция, представленная работами Шехнера, Марвина Карлсона, Аннеты Кун и других учёных и критиков, связана с трактовкой перформанса как общей для искусства и повседневности формы. То есть искусствоведческие исследования о перформансе в определённой мере развивают идею «перформативности» и «перформативного поворота», сложившуюся в названной выше немецкой школе.

Так, Шехнер отрицает идею причастности перформанса лишь к миру искусства и называет его «формой воплощённого поведения», подразумевая «любое человеческое действие, осуществлённое в повседневной общественной жизни». Согласно Шехнеру, «любое публичное событие, ритуал, традиция и повседневное действие носят перформативный характер» [18, р. 25]. С точки зрения Карлсона, перформанс функционирует в микро- и макрокосмосе, то есть проявляет себя как в искусстве, так и в более широком социокультурном пространстве, и является своего рода «метафорой современной культуры» [11, р. 8]. Согласно мнению Кун, искусство перформанса является прежде всего, «физической акцией, которая задействует все традиционные исполнительские медиа», акцией, или событием, где исполнитель представляет самого себя. Следует отметить, что при всех различиях в трактовке термина «перформанс» все авторы отмечают театральность этой новой формы искусства. Зритель, будучи соучастником событий перформанса, является его неотъемлемой частью.

В отечественных музыковедческих работах последних десятилетий наблюдается определённое запоздание (в сравнении с другими областями искусствознания) в осмыслении перформанса, который и сегодня изучается в совершенно различных направлениях, что и усложняет решение вопроса о создании единой дефиниции. В трудах российских исследователей перформанс обозначается как жанр акционального искусства, самостоятельный вид искусства и форма представления. Такому многозначному толкованию способствуют следующие факторы: свободное употребление термина композиторами и музыкантами-перформерами, многообразие творческой практики, задействующей перформативные формы, синтетическая природа перформанса, вбирающего в себя различные виды искусств и балансирующего на грани художественной и повседневной действительности.

Отметим, что жанровая теория перформанса является одной из исходных для российских музыковедческих исследований последних десятилетий. Например, в исследовании Владислава Петрова – едва ли не единственной в российском музыкознании монографии о перформансе, он трактуется как жанровая разновидность акционального искусства. Автор отсчитывает историю его возникновения от авангардных практик начала XX века [5]. Однако на наш взгляд, идея трактовки перформанса как жанровой дефиниции вызывает сомнения в силу многообразия его воплощения в различных видах искусства. Перформанс ярко заявил о себе в столь широкой области, включая театр, живопись, музыку, видеоарт, хореографию, что не может иметь каких-либо единых жанровых признаков. Жанровой концепции в понимании

перформанса противится и чрезвычайно многообразная проблематика произведений, подразумевающая акцентирование ценности творческого акта как такового и выводящая на первый план не законченный опус, а процесс его создания.

Наиболее целостная и в большей степени лишённая противоречий концепция обозначения перформанса связана с его пониманием как новой формы театрального представления². Например, Маргарита Катунян, давая определение перформансу, понимает под ним «исполнение-действие, выходящее за рамки видовой специфики искусства», при этом исследователь отмечает, что исполнение-действие «не выходит за рамки искусства, а существует на его уже завоёванной расширенной территории» [2, с. 79].

Однако на рубеже XX–XXI веков изменилась практика функционирования перформанса в музыкальном искусстве. Если в период 1970–1980-х перформанс преимущественно воплощался в абстрактных инструментальных композициях и эпатажных композиторских жестах, то с середины 1990-х область его бытования существенно расширилась. Перформанс внедрился в различные академические жанры, в том числе, в один из наиболее консервативных и приверженных традиции – оперный жанр. Соответственно, определения «музыка-действие», «исполнение-действие», указывающие на театральность, но не работающие в рамках академических музыкально-театральных жанров, оказались под вопросом.

С нашей точки зрения, перспективной для музыкознания, учитывая изменившиеся способы функционирования перформанса, видится концепция перформанса как специфической формы представления, ставшей альтернативой

академическому спектаклю и имеющей выраженные черты ритуала. Главное отличие спектакля-перформанса от спектакля академического заключается в особой функции зрителя, который занимает позицию не пассивного наблюдателя, а соучастника разворачивающегося действия. Такая трактовка роли зрителя близка ритуалу. Не случайно в высказываниях теоретиков и практиков 1970–1980-х мелькали идеи о ритуальном характере перформанса³.

Поэтому в спектакле-перформансе, в отличие от академического спектакля, важно создать эффект иммерсивности (присутствия), погрузить зрителя в смоделированную реальность, где стёрты границы между реальным и художественным миром, и спровоцировать ситуацию, пережив которую на собственном опыте, зритель по-новому воспримет ранее знакомые художественные события либо факты из социальной жизни. Перформанс, соединив методы театрального искусства и ритуала, призван погрузить зрителя в особое состояние – лиминальное, или пограничное, в результате чего участники действия, подобно участникам ритуала, должны обрести новый опыт, имеющий символическую основу.

Такая трактовка позволяет объяснить многие новации, связанные с внедрением перформанса в академические жанры. Например, оперные сочинения Филипа Гласса («Эйнштейн», «Сатьяграха», «Эхнатон»), Мередит Монк («Судно», «Атлас»), Стивена Райха («Три истории», «Пещера»), Джона Адамса («Доктор Атомный»), Тан Дуна («Марко Поло», «Девять Песен») невозможно адекватно анализировать, исходя из традиционной для музыкознания методологической базы. Сочинения названных композиторов, во-первых, немыслимы без учёта

политических либо иных институциональных факторов; во-вторых, они полностью отвергают каноны европейской драмы, на которых базировался оперный жанр на протяжении более четырёх столетий; в-третьих, предполагают вовлечение зрителей в процесс конструирования смысла произведения, создавая условия для иммерсии и переживания лиминальности (подробнее см.: [3]).

Так, зрители названных выше опер обладают возможностью конструировать смыслы, опираясь на персональный социокультурный опыт. Для достижения эффекта погружения композиторы вовлекают зрителей в своеобразную игру со смыслами, чему способствуют специфические принципы работы с поэтическим текстом. Если ранее в академической опере текст либретто нес смысловую нагрузку, то теперь композиторы всячески избегают передачи точного смысла, подчёркивая в тексте фонетическую функцию произносимых слов. Так, в оперы Гласса и Адамса включены поэтические тексты на санскрите, иврите, языке Древнего Египта. Тан Дун вводит в оперные спектакли вырванные из контекста фразы и слова на различных, как правило, непонятных зрителям азиатских и европейских языках. Оперы Монк и вовсе апеллируют к игре с абстрактными слогами.

Драматургия этих сочинений выстраивается из событий, не связанных логически и не согласованных исторически; вербальный, музыкальный и сценический тексты не направлены на передачу какого-либо определённого смысла. В операх создаётся ситуация, близкая лиминальной. Ведь зрители не имеют возможности сложить представление о смысле происходящих на сцене событий и потому оказываются дезориентированными. Кроме того, каждый зритель

оказывается в такой ситуации, когда он должен самостоятельно, опираясь на собственные переживания и культурный опыт, решить, каким образом возможно преодоление этого кризиса. С помощью сопоставления фактов из повседневной действительности и органичного соединения их с художественным миром произведения композиторы подталкивают зрителей к идее по-новому взглянуть на уже знакомые социальные и политические факты, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями, понять их в рамках личного для каждого зрителя эстетического опыта.

Таким образом, существенные обновления, произошедшие в музыкальной практике, привели в современной науке к поиску новых подходов в изучении перформативных форм и вновь актуализировали проблему терминологии. Приведённый экскурс в историю становления терминов «перформативность» и «перформанс», несмотря на различия в их трактовке в философии языка, философии культуры и искусствознании, показал очевидные точки соприкосновения. Идеи Остина и Батлер о перформативных речевых актах и перформативных действиях, трактованных в качестве публичных спектаклей, наделённых чертами ритуала и происходящих в определённой социальной группе, оказались актуальными при их проецировании на область новых форм музыкального искусства. Искусствоведческие концепции, объясняющие перформанс как новую форму представления и выступающие доказательную базу на противопоставлении перформанса и академического спектакля (спектакля, опирающегося на законы драмы), с нашей точки зрения, являются наиболее перспективными для изучения перформанса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наглядным примером могут служить праздничные мероприятия, проводимые в общественной и даже политической сферах. Такие массовые праздники могут включать шествие по улицам, праздничные парад, постановки в городском пространстве. Подобно театральным спектаклям-перформансам, праздничные действия обладают способностью превращать публичное пространство в лиминальное, а обыденное время в переходную фазу, тем самым позволяя участникам испытать пограничные ощущения.

² История становления музыковедческой концепции перформанса как формы представления уходит корнями в 1968 год, когда американский исследователь Ричард Костелянец обозначил музыкальные новации своих современников терминами «новый театр», или «театр смешанных средств» [14]. Названная концепция получила продолжение в работах Хью Уайли Хичкока. Исследователь в 1974-ом ввел термин «музыка-действие» (*action music*) для характеристики любых неакадемических музыкальных форм [14, p. 270].

³ Благодаря исследованиям антрополога Виктора Тёрнера и театральной практике Шехнера появилась возможность доказать ритуальный характер перформативных действий в искусстве и культуре. Тёрнер, исследуя точки соприкосновения театра и ритуала, отмечает: «...в театре есть что-то исследующее, оценивающее и даже наказующее, что-то, что носит характер священного, мифического, нуминозного, то, что носит “сверхъестественный” характер религиозного действия» [19, p. 12]. Шехнер также связывает театр с ритуалом, считая, что успешный спектакль-перформанс должен сочетать ритуальные и театральные элементы [18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Голдберг Р. Л. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. 320 с.
2. Катунян М. И. Между концертом и мультимедиа: к проблеме новой исполнительской ситуации // Искусство XX века: Элита и массы: сб. ст. / сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Нижний Новгород, 2004. С. 67–81.
3. Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.
4. Остин Дж. Как производить действия при помощи слов / пер. В. Руднева // Дж. Остин. Избранное. М., 1999. С. 13–135.
5. Петров В. О. Акционизм в искусстве XX века: монография. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. 182 с.
6. Тейлор Б. Актуальное искусство 1970–2005 / пер. с англ. Э. Д. Меленевской. М.: SLOVO, 2006. 256 с.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
8. Adams H. Against a Definitive Statement on British Performance Art // Studio International. 1976. No. 982 (July-August), pp. 3–9.
9. Bisenbach K., Danto A. C., Iles Ch., Spector N., Stokic J., Abramović M. The Artist is Present. NY: Museum of Modern Art, 2010. 224 p.



10. Butler Ju. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory // *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. 5th Edition. NY: Routledge, 2020, pp. 270–282.
11. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. NY: Routledge, 2018. 306 p.
12. Frith S. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harward: Harvard University Press, 1998. 360 p.
13. Hitchcock H. W. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 4th Edition. New Jersey: Pearson, 2019. 432 p.
14. Kostelanetz R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*. NY: Dial Press, 1968. 311 p.
15. Lipp W. *Feste heute: Animation, Partizipation und Happening // Drama Kultur*. Berlin, 1994, S. 523–547.
16. Roth M. A Star is Born: Performance Art in California // *Performing Arts Journal*. 1980. Vol. 4, No. 3, pp. 86–96.
17. Rothenberg Je. “New Models, New Visions”: The Poetics of Performance // *Performance in Postmodern Culture / Ed. by Michael Benamou and Charles Caramello*. Madison, WI: Coda Press, 1977, pp. 11–18.
18. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
19. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

Об авторах:

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

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия); профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru

REFERENCES

1. Goldberg R. L. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dney* [The Art of Performance: from Futurism to the Present Day]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 320 p.
2. Katunyan M. I. *Mezhdu kontsertom i mul'timedia: k probleme novoy ispolnitel'skoy situatsii* [Between the Concert and Multimedia: Concerning the Issue of the New Performance Situation]. *Iskusstvo XX veka: Elita i massy: sb. st.* [20th Century Art: The Elite and the Masses: Compilation of Articles]. Ed. by B. Getselev, T. Sidneva. Nizhny Novgorod, 2004, pp. 67–81.
3. Kiseeva E. V., Dyomina V. N. *Mifologicheskie modeli i ritual'nye formy v sovremennom muzykal'no-teatral'nom performanse* [Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.

4. Ostin Dzh. Kak proizvodit' deystviya pri pomoshchi slov [Austin J. How to Carry Out Actions by Means of Words]. *Dzh. Ostin. Izbrannoe* [J. Austin. Selected Writings]. Moscow, 1999, pp.13–135.
5. Petrov V. O. *Aktsionizm v iskusstve XX veka* [Action in 20th Century Art]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire, 2019. 182 p.
6. Teylor B. *Aktual'noye iskusstvo 1970–2005* [Tylor B. Relevant Art 1970–2005]. Translated from English by E. D. Melenevskaya. Moscow: SLOVO, 2006. 256 p.
7. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. The Aesthetics of Performativity]. Translated from the German by N. Kandinskaya. Ed. by D. Trubochkin. Moscow: Play & Play: Kanon+, 2015. 375 p.
8. Adams H. Against a Definitive Statement on British Performance Art. *Studio International*. 1976. No. 982 (July-August), pp. 3–9.
9. Bisenbach K., Danto A. C., Iles Ch., Spector N., Stokic J., Abramović M. *The Artist is Present*. NY: Museum of Modern Art, 2010. 224 p.
10. Butler Ju. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Performing Feminism. *Feminist Critical Theory and Theatre*. 5th Edition. NY: Routledge 2020, pp. 270–282.
11. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. NY: Routledge, 2018. 306 p.
12. Frith S. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard: Harvard University Press, 1998. 360 p.
13. Hitchcock H. W. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 4th Edition. New Jersey: Pearson, 2019. 432 p.
14. Kostelanetz R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*. NY: Dial Press, 1968. 311 p.
15. Lipp W. Feste heute: Animation, Partizipation und Happening. *Drama Kultur*. Berlin, 1994, S. 523–547.
16. Roth M. A Star is Born: *Performance Art in California*. *Performing Arts Journal*. 1980. Vol. 4, No. 3, pp. 86–96.
17. Rothenberg J. “New Models, New Visions”: The Poetics of Performance. *Performance in Postmodern Culture*. Ed. by M. Benamou and Ch. Caramello. Madison, WI: Coda Press, 1977, pp. 11–18.
18. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
19. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.

About the authors:

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

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia); Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru



А. В. КРЫЛОВА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru***Акусматика в мультимедийных инсталляциях***

Статья посвящена изучению инсталляций – активно развивающемуся художественному явлению современной культуры, сформировавшемуся в рамках концептуализма в 60-х годах прошлого столетия. Её цель – на конкретных примерах показать разнообразие построения акусматических объектов и их функций в рамках мультимедийного типа инсталляций, выявить работу с разного рода звуковым материалом – голосовым, шумовым, музыкальным, раскрыть динамику в построении такого рода инсталляционных объектов и специфику их воздействия на слушателя/зрителя. Инсталляция – искусство среды, основанное на идее взаимосвязи художественного объекта с контекстом. Это синтетичное по природе явление, которое формировалось на пересечении различных видов искусств и творческих практик. Звуковые реалии также явились значимым материалом создания инсталляционных произведений. Путь включения музыки в инсталляции лежал через простое декорирование их пространства, способное усилить суггестию, – к осмыслению объектной сущности звуковых реалий. Процесс этот был стимулирован развитием компьютерных технологий. С появлением мультимедийных инсталляций звук обретает иллюзорно предметные очертания, встраиваясь в инсталляционное художественное пространство наряду с вещными реалиями и визуальными цветосветовыми объектами. В этих новых условиях ярко проявил себя принцип акусматика, усиливший перформативную сущность явления благодаря активному вовлечению зрителя в процесс освоения медийного арт-пространства. Материальной основой инсталляций становятся фактически любые звукообразования, в том числе и человеческий голос. Акусматические голоса – материал, который широко применяется в инсталляциях Х. Гёббельса, на их примерах речевая акусматика показана как своеобразная вербально-звуковая магия, суггестия которой заставляет зрителя продуцировать на основе услышанного свои смыслы, что раскрывает суть инсталляции как пространства интерпретации. Музыкальные инсталляции разделены на интерактивные и те, где зритель остаётся в большей мере воспринимающим субъектом, подвергаясь при этом мощному аудио- или аудиовизуальному воздействию. Такого рода образцы рассмотрены на примерах произведений Ф. Клиена, М. Ментруп, Д. Тейджа, Р. Хенке и др. На основе анализа примеров выявлена многофункциональность акусматических звуковых объектов в пространстве мультимедийных инсталляций.

Ключевые слова: мультимедийные инсталляции, компьютерная музыка, акусматика, суггестивные возможности музыки, пространственное искусство.

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

Для цитирования / For citation: Крылова А. В. Акусматика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 63–75.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.063-075.

© Крылова А. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

ALEXANDRA V. KRYLOVA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru

Acousmatic Sound in Multimedia Installations**

The article is devoted to the study of acousmatic sound in installations – an actively expanding artistic phenomenon of contemporary culture formed within the framework of conceptualism in the 1960s. Its purpose is to show by means of specific examples the diversity of construction of acousmatic objects and their functions within the framework of a multimedia type of installations, to show work with various kinds of sound material – verbal, noise-generated and musical, to reveal the dynamics in the construction of such installation objects and the specificity of their impact on the listener and viewer. Installation is an art pertaining to the environment based on the idea of the relationship between the artistic object and the context. This phenomenon, which is synthetic in its nature, has been formed at the crossroads of various types of arts and artistic practices. Sound realities have also provided significant material for the creation of installation-based works of art. The path of incorporating music into installations stemmed from simple ornamentations of the installation space, capable of enhancing the aspect of suggestion, for the sake of comprehending the object-related essence of the sound realities. This process has been greatly stimulated by the development of computer technologies. With the emergence of the phenomenon of multimedia installations, sound has acquired an illusory object outline, adapting itself into the installations' art space, along with physical realities and visual color and light objects. In these new conditions the principle of acousmatic sound has clearly demonstrated itself, having enhanced the performative essence of the phenomenon by means of actively involving the viewer into the process of mastering the media art space. Virtually any sound production, including the human voice, can become the physical foundation for artistic installations. Acousmatic voices are a type of material widely used in the installations of Heiner Goebbels, in which acousmatic speech is shown as a kind of verbal-sound magic, the suggestion of which makes the viewer produce his own semantic meaning on the basis of what he has heard, which demonstrates the essence of the installation as a space of interpretation. Musical installations may be categorized

** The research was funded by RFBR according to the project № 20-012-00366 “Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture.”

into the interactive types and those in which the audience remains the passive recipient, while being exposed to powerful audio or audio-visual impact. The examples of this kind can be found in the works by Volkmar Klien, Marian Mentrup, Daniel Täge and Robert Henke, among others. The multifunctionality of acousmatic sound objects in the space of multimedia installations has been revealed by the analysis of the aforementioned examples.

Keywords: multimedia installations, computer music, acousmatic sound, suggestive possibilities of music, spatial art.

© Alexandra V. Krylova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Только тайна даёт нам жизнь. Только тайна...

Гарсиа Лорка

Инсталляция – активно развивающееся художественное явление современной культуры. Возникнув в рамках концептуализма 60-х годов прошлого века как энвайронментальное искусство, основанное на концепции взаимосвязи художественного объекта с окружающей средой, инсталляция изначально была синтетична, поскольку формировалась на пересечении различных видов искусств и творческих практик. Определяя инсталляцию как искусство среды, следует выделить в качестве жанровой особенности явления его пространственную и временную специфику. Отделившись от пластических видов искусств (напомним, что корни явления уходят в авангард начала XX века, в опыты Пабло Пикассо в рамках аналитического кубизма с его техникой коллажа, в контррельефные конструкции Владимира Татлина, реди-мейды и ассамбляжи Марселя Дюшана), инсталляционное произведение модулировало от объекта к пространству, подразумевая некую художественно продуманную установку, монтаж в отделённой от общей среды «лакуне»¹, приобретающей символическое значение. Его связь и определённая

зависимость от общего средового контекста несомненна. Эта пространственная локализация и искусная установка разнообразных по происхождению и качеству объектов, образующих инсталляционную композицию – вещных, живописно-цветовых, световых, обонятельных и иных по природе, предопределила невозможность одномоментного зрительного её освоения. Контакт с инсталляцией требует временного её постижения. Художественный опыт формируется постепенно, в определённой мере тяготея к пространственно-временной театральной парадигме. Инсталляция не исключает тактильного контакта с предметным её наполнением, нахождение «внутри» художественного объекта к эмоциональному добавляет телесное восприятие, опирающееся на субъективный опыт. В определённой мере можно говорить о том, что зритель становится неотъемлемой частью художественного целого. Не имеющая конкретики смыслового наполнения, инсталляция переживается им интуитивно, в опоре на феноменологический подход, то есть не через анализ, а через синтез. Это даёт понимание элементов, включённых в художественный

контекст инсталляционного пространства как системы, аккумулирующей сиюминутный эмпирический художественный опыт с ассоциативно активируемым жизненным опытом субъекта. На это указывает и Энни Ринг Петерсен, когда говорит о том, что «инсталляционное искусство сильно сфокусировано на ситуации, в которой активно исследующий и телесно занятый зритель-исполнитель сталкивается с деятельностью по производству смыслов, что становится важной частью эстетики инсталляционного искусства» [8]. По существу этот опыт выступает для создателей и как мотив, и как цель инсталляционных произведений искусства.

Участие зрителя, активно осваивающего пространство инсталляции, позволяет говорить о присущих явлению чертах перформанса (см. об этом: [6; 7]). Особая форма коммуникации с арт-объектом, априори провоцирующая на интерактив, исследование и размышление над загадками окружающего символического пространства, оказывающего сенсорный эффект и субъективизирующего переживания в процессе контакта, приводят к эффекту, близкому ритуальным и перформативным практикам.

В многообразном конгломерате художественных субстанций, используемых при «конструировании» инсталляций, музыкальные и – шире – звуковые реалии, были освоены, пожалуй, последними, однако по факту их всё более активного использования явились не менее значимым компонентом создания инсталляционных произведений наряду с предметным. В первых образцах инсталляций, использующих музыку, звуковая материя привлекалась в качестве декорирующего, привносящего дополнительные смыслы и усиливающего суггестивный фактор.

Примером такого рода явилась первая инсталляция, познакомившая советского зрителя с данным явлением под названием «Рай» (1973). Её авторы – В. Комар и А. Меламид – представили зрителю заполненное предметными символами разных религий квартирное пространство, погружение в которое происходило при свете фонарика и под музыку. К сожалению, обнаружить каких-либо сведений о том, что представляло собой это музыкальное сопровождение, не удалось.

С развитием электронных и компьютерных технологий ситуация кардинально меняется. Экспериментальные опыты по производству новой звуковой материи неакустического происхождения приводят к множественным изменениям, ряд из которых принципиально важен для искусства инсталляции. Так, в электронной музыке звук обнаруживает свою объектную сущность, что отражает введённый П. Шеффером термин «звуковой объект». Можно сказать, что, обретая иллюзорно предметные очертания, он полноправно встраивается в инсталляционное художественное пространство наряду с вещными реалиями и визуальными цветосветовыми объектами. Для процесса эмансипации звука в контексте инсталляций было важно, что иллюзорный аудиальный объект в силу новых технологических условий являлся слышимым, но источник его оставался невидимым. Принцип акустики дал мощный импульс к развитию музыкальных мультимедийных инсталляций. Он позволил звуковой материи вписаться в идеологию явления как искусства художественной трансформации среды, а кроме того, существенно усилил перформативную сущность инсталляционных композиций, поскольку был призван повысить уровень воздействия

на зрителя, вовлечённого в процесс интерактивного освоения необычного медийного арт-пространства. Особая суггестия звучаний со скрытым источником, невозможность координации между аудиальным рядом и производящим его устройством, отсутствие видимого их соответствия порождает соблазн разгадки, проникновения в тайну нахождения смысла через принадлежность к той или иной идее или событию. Этот поиск происходит, как уже было отмечено, на уровне интуиции, так как в этой ситуации принцип акуматики выступает как инструмент психоанализа, апеллируя к сфере бессознательного. В работе с речевым материалом это особенно наглядно. Интересные примеры его использования в виде акустической составляющей мультимедийных инсталляций содержат произведения Хайнера Гёббельса. Композитор поясняет: «Я часто работаю с акустическими объектами – то есть с голосами, происхождение которых понять невозможно (это могут быть голоса людей, которых уже нет в живых, аутентичная этника). Акустические голоса стимулируют желание узнать, откуда они происходят. Меня не столько интересует идентичность говорящего (его язык) или музыканта с его старинным инструментом. Меня интересует дистанция. Именно она инициирует наше восприятие» [2, с. 107]. Это связано с эстетикой композитора, проявляющего интерес к образам, вызывающим напряжение и провоцирующим к размышлениям. Так, в инсталляции «Вещи Штифтера» воспроизводимый человеческими голосами речевой процесс, с одной стороны, создаёт «зону напряжения» за счёт артикуляционной «размытости», заставляя вслушиваться в речевые конструкции в поисках вербальных значений и голосовой принадлеж-

ности их носителей, с другой же – выступает как своеобразный музыкальный компонент², обладающий темповыми, интонационными, ритмическими и тембральными характеристиками. Речевой пласт включает тексты Штифтера, озвученные шотландским актёром Биллом Патерсоном, которые удивительным образом переплетены с речами афроамериканского исламского лидера, борца за права чернокожих Икса Малкольма, с записью интервью антрополога Клода Леви-Строса и фрагментами сочинений Уильяма С. Берроуза – яркого представителя американских писателей бит-поколения.

Акустические голоса известных и неизвестных людей – значимая составляющая другой инсталляции Х. Гёббельса – «GENKO-AN 107031» (Moscow, 2017) для видео, 8-канального звука, воды и волновой машины. Характеризуя используемый материал, композитор подчёркивает музыкальность вербального ряда: «Есть целый ряд писателей, которые вдохновляют меня не только содержанием своих работ, но и музыкальностью своих текстов. Это их голоса как раз можно услышать на инсталляции “GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017)”»: голоса Гертруды Стайн, Алена Роб-Грийе, Хайнера Мюллера и других» [1]. Добавим к названным имена Д. Кейджа, А. Ахматовой, М. Абрамович и Улая, Комитаса, А. Кручёных, Э. Люсиера, С. Намчылак, а также этнографические записи Греции, Африки, Грузии, Азербайджана. Несмотря на то, что театральная эстетика отсутствия по Гёббельсу не предполагает трансляции автором конкретных смыслов – ими наполняет произведение зритель самостоятельно, – очевидно, что обе названные инсталляции, использующие в качестве важнейших

материальных субстанций воду и акустические голоса, концептуально следуют установке одного из «гуру» Х. Гёббельса – Джона Кейджа: «вернуть окружающую среду в искусство». Напомним, что на создание «GENKO-AN 107031» композитора вдохновило созерцание японского сада через круглое и квадратное окна в буддийском монастыре города Киото. Возможно, что это давнее впечатление было столь сильным в силу известной символики сада, органично соединяющего в себе природу и искусство, в которой стихия воды занимает особое место, а круг – символ небес в «союзе» с квадратом – символом земли формируют идею их первозданности и неразделимости [3].

В инсталляции Гёббельса и стихия воды, и обращение посредством акустики к доречевой архаике – ориентир на первичное, природное начало. В этом смысле интересен подбор тексто-голосового материала. Фрагменты из литературной концертной композиции *Empty World* («Пустые слова»), в которой фрагменты из «Дневника» Генри Дейвида Торо³ читаются Кейджем с постепенным – от части к части – семантическим их уничтожением посредством усечения предложений, пауз, слоговых купюр и т. п. [4], футуристические языковые абстракции поэзии Кручёных, горловое архаичное пение-говорение и подражание звукам природного происхождения Сайнхо Намчылак – этих примеров достаточно, чтоб понять установку автора на язык творческого бессознательного. Добавим к сказанному разноязычие, особые манеры произнесения, акустически причудливые, не имеющие прямого вербального смысла речевые послы, бытующие в особых художественного происхождения практиках – всё это, шокируя

своей необычностью, невозможностью понять, отсутствием привычного, ожидаемого, активизирует зрителя на поиск ответов в мире своих личностных смыслов, неподконтрольных сознанию. Речевая акустика – своего рода вербальная «магия», суггестия которой, в союзе с визуальными, световыми, цветовыми, природными субстанциями, заставляет зрителя, реконструируя воображаемые источники звука, продуцировать свои аудиовизуальные смыслы. Это позволяет говорить об инсталляции как о пространстве интерпретации, в процессе «освоения» которого слушатель, благодаря искусству, раскрывает в себе новые грани.

Рассмотрев некоторые особенности использования тексто-голосовой акустики, следует подчеркнуть, что отсутствие в инсталляции как особом виде творчества формальной заданности имеет следствием абсолютную индивидуализацию решений. Главным формализованным параметром, как ранее было отмечено, является установка объектов, в том числе и звуковых, в ограниченном художественно означенном пространстве. Разнообразие аудиальных решений с использованием акустики позволяет разделить все многообразие инсталляционных образцов в самом широком плане на интерактивные и те, где зритель остаётся в большей мере воспринимающим субъектом, подвергаясь при этом мощному аудио- или аудиовизуальному воздействию. Остановимся на некоторых примерах интерактивных звуковых инсталляций, в которых участие зрителя оказывается принципиально важным для формирования звукового пространства, где он становится одновременно и исполнителем, и в определённой мере автором, управляющим движением звукового материала и его пространственным

размещением, то есть композицией. Простой и, одновременно, показательный пример – инсталляция берлинской студии дизайна и искусства *White Void*, установленная в музее Мендельсона-Бартольди в Лейпциге в 2014 году «Эффекториум – интерактивный виртуальный оркестр»⁴ и позволяющая каждому посетителю почувствовать себя в роли дирижёра музыки великого композитора. На основе электроакустического музыкального материала в режиме интерактивной звуковой среды строит свою инсталляцию *Padded Perception* («Мягкое восприятие») австрийский композитор Фолькмар Клиен. И оно реально мягкое, поскольку установка представляет собой мягкий полый куб-комнату, поверхности которого оснащены сенсорными датчиками, тактильное соприкосновение с которыми передаётся на специальную звуковую установку, создавая дистанцию между ожидаемым и искусственным звучанием: целостность физической и звуковой реальности размывается⁵.

Другой пример – интерактивная музыкально-лазерная инсталляция *Forest* («Лес») лондонской студии дизайна *Marshmallow Laser Feast*. Эта гигантская установка занимает 450 квадратных метров, на которых расположено около 150 музыкальных «деревьев». Исследуя это особое пространство, зрители воздействуют на конструкции – постукивая по ним или сотрясая их, они вызывают звуковую и световую реакцию. Каждое «дерево» настроено на определённый звук, совокупность которых при множественном тактильном контакте создаёт пространственные гармонии, воспроизводимые с помощью системы объёмного звука. Погружение в виртуальный лесной массив и своего рода «разговор»

с деревьями, не просто одухотворяют образ леса, но несут экологическое послание, заставляя ощутить единство с миром природы, активируют индивидуальный опыт общения с ним, формируют чувство взаимозависимости.

Специфика интерактивной музыкальной инсталляции, с применением акустики, помимо силы воздействия на воображение участников, не осознающих реального происхождения звуковой материи, возникающей в силу случайных или целенаправленных прикосновений к тем или иным осязаемым составляющим инсталляционного пространства, заключена в непредсказуемости и непрерывной обновляемости звукового потока, который полностью подчинён фактору случайности. В этом – специфика такого рода установок, не подчинённых традиционным законам линейного развёртывания музыкального произведения от начала к завершению, после чего может последовать только его повторение. Так, в светозвуковой инсталляции *Resonate*⁶ («Резонанс»), представляющей подобие огромных масштабов щипкового инструмента на открытом воздухе, светящаяся движущаяся струнная структура генерирует атмосферные звуки и изображения, реагируя на контакты с посетителями, которые находятся внутри этой искусственно созданной трёхмерной интерактивной пространственной композиции, и длится, непрерывно, постоянно изменяя свою звуковую ауру.

Поражает красотой и наукоёмкостью художественной идеи интерактивная инсталляция «Флюиды: скульптура в движении» студии *White Void*, представленная в 2019 году на выставке *Hyundai* в рамках Миланской недели дизайна. Множество (1200) маленьких круглых сфер, закреплённых на потолке и свисающих в виде

трёхмерного массива, под воздействием лазерных лучей образуют видимость облака светящихся точек – флюидов⁷, находящихся в непрерывном динамическом движении, которое активировано жестами публики в результате установленной системы трёхмерного отслеживания. Вследствие жестикюляции возникает эффект скопления «молекул», создающих меняющиеся световые скульптуры – трёхмерные графические композиции, воплощающие идею первоизданной природной материи, находящейся в непрерывном движении и развитии. Авторами звукового оформления – Мариан Ментруп и Даниэлем Тейджем – эта идея была реализована на основе технологий генеративного звукового дизайна. Вследствие алгоритмически запрограммированных видоизменяемых повторений, звуковые формы в непрерывном преобразовании звуковой материи выстраиваются в определённом соответствии формам визуальным, создавая то более рассредоточенную ткань, то акцентируя более плотные контуры визуальных форм⁸.

Второй тип инсталляций, использующих акустические звуковые реалии, сохраняет черты преподносимого вида искусства, трансформированные перформативной составляющей. Такие произведения (а их в большом числе случаев можно обозначить именно так) предполагают не меньшую вовлечённость слушателя в силу того, что «осмотр» подобного рода инсталляций предполагает возможность смены ракурсов, как внешних, так и внутренних, вследствие пребывания непосредственно в «поле» транслируемой свето-цвето-звуковой информации и объектного расположения разного рода конструкций. Непривычность ситуации восприятия, активность «освоения» пространства инсталляций,

необычность звукового и иного материала, из которого выполнена та или иная установка, многоканальность влияния на сенсорную систему человека имеют следствием переживание, по силе сопоставимое с лиминальным. Не случайно создание такого рода расширенных по степени воздействия инсталляционных представлений одновременно являются объектом исследования поведенческих, эмоциональных реакций человека, возникающих под воздействием мощных художественно-технологических ресурсов. Чрезвычайно интересен в этом плане опыт Центра экспериментальных медиа- и перформативных искусств⁹. Его инфраструктура – концертный и театральный залы (на 1200 и на 400 мест) с совершенной акустикой, компьютерным оснащением и проекционными экранами, несколько оборудованных электроакустической аппаратурой студий и т. п. – позволяет осуществлять междисциплинарные художественные проекты любой степени сложности, к выполнению которых привлекаются современные композиторы, работающие в сфере электроакустической музыки. Так, ранее упомянутому австрийскому композитору Фолькмару Клиену Центром был заказан ремикс на его композицию *Start-Ziel-Siege*, название которой составила фраза, используемая в немецком гоночном мире, означающая «победа от старта до финиша». Работа в системе 360-градусных видеопроекций и объёмного звучания с более чем 40 динамическими звуковыми устройствами, окружающими зрителей¹⁰, открывала возможность достижения удивительных по необычности проекции звуков, направленных на слушателей «под разным углом». Композиция в новой версии представила аудиальную инстал-

ляцию разнообразных акустических объектов, слуховое освоение которых производилось зрителем, находящимся в центре этого пространства и имеющим возможность двигаться внутри него или изменять ракурс «слышания», сидя на вращающихся стульях. Подобные художественные опыты, попадая в ракурс Лаборатории когнитивных и иммерсивных систем (CISL) при ЕМРАС, становятся материалом для изучения сенсорного опыта человека, его взаимодействий с компьютерными системами, проблем расширенной визуализации, акустики, тактильных ощущений и пр.

Художественные идеи, лежащие в основе подобного рода работ, как и их воплощение, чрезвычайно разноплановы и зависят от технической оснащённости проекта. Рассмотрим несколько примеров – от скромных по ресурсам до технологически продвинутых. Звуковая инсталляция Фолькмара Клиена *Strömen-Queren* («Перетекание-пересечение») для комнаты с видом на море, установленная в библиотечном зале *Lentos Museum*¹¹ (2018) представляет пустой читальный зал со скамейкой для посетителей в центре, окружённой восемью громкоговорителями. С одной стороны окно отделяет созерцающего водный ландшафт зрителя от внешнего мира, но при этом микрофоны, прикреплённые к фасаду здания, размыкают замкнутое пространство внешними звуковыми реалиями, образуя гибридную звуковую среду, нарушающую гармонию видимого и слышимого.

Интересны инсталляционные работы немецкого композитора Роберта Хенке, создаваемые им для больших концертных специализированных площадок на основе современных мультимедийных технологий, позволяющих соединять кинети-

ку, цвет, свет, звук, туман в динамичные художественно-пространственные композиции. Имея инженерное образование, Хенке увлечён красотой геометрических пропорций и фигур, лазерно-световой «танец» которых, сопровождающийся перемещающимся и изменяющим пространственные очертания музыкальным рядом, составляет суть его работ. Своего рода гипнотическое воздействие – погружение в интенсивную по насыщенности необычных художественных синтетических конструкторов, беспрестанно преобразующих свою форму и локацию, заставляющих следить за пространственными и визуально-аудиальными метаморфозами, – имеет результатом восприятия транс, переструктурирующей обыденное состояние сознания, расширяющий эмоционально-сенсорный опыт человека. Приведём в пример две из его работ. Первая – *Cos / Sin* («Косинус / синус») посвящена юбилейной дате – столетию Баухауза – и представлена, что символично, в здании школы менеджмента и дизайна Цольферайн в городе Эссене¹². Визуальная часть на первый взгляд аскетична, основана на простой геометрической фигуре круга, которая многократно спроецирована на бетонные стены здания. Но это лишь исходная точка. Посредством нескольких лазерных сканеров цвет, текстура, расположение кругов начинают меняться, захватывая воображение немыслимым множеством красочных преобразований. Компьютерная программа синхронизирует визуальные «события» с музыкальными, рождая сложную партитуру пространственной аудиовизуальной композиции.

Другая монументальная инсталляция Хенке – *Deep Web* («Глубокая паутина») была представлена в Берлине в огромном пространстве зала *Kraftwerk*,

переоборудованном из старой электростанции в районе Берин-Митте для показа произведений современного искусства, транслирующих духовную энергию. Как следует из технического описания, «это инсталляция с использованием 12 высокоточных лазеров и матрицы из 175 движущихся воздушных шаров для создания впечатляющей трёхмерной скульптуры из линий и точек, парящих в пространстве над аудиторией. Хореография синхронизируется с партитурой, воспроизводимой с 8-канальным объёмным звуком»¹³. Шестидесятиминутная композиция, управляемая авторами-исполнителями в реальном времени, заставляет публику заворожённо следить за разнообразием электронных звучаний – точечно-ударных, пульсирующих, глиссандирующих, «капающих», кластерно-гармонических и прочих в их сменах и соответствиях визуальным трансформациям в пространстве.

Завершая обзор мультимедийных инсталляций, использующих акустические звуковые объекты, следует ещё раз вернуться к сути термина «акузматика». Говоря о причинах приверженности к данному термину, Франсуа Бейль – французский композитор, стоявший у истоков явления, подчёркивает, что акузматика – это не только пифагорейский термин, но и соответствующий взгляд на мир, означающий «...максимальную открытость в восприятии сферы звука — всего, что только возможно услышать!» [5]. И это действительно так, поскольку мощный ресурс художественных средств, которые предлагает художнику цифровая техника, имеет следствием немислимое разнообразие художественных решений и авторских подходов. Всё это «море» новой экспериментального характера информации представля-

ет благодатную почву для изучения как специфики явления, так и ряда проблем, неизбежно встающих при его рассмотрении, таких, например, как воздействие на слушателя экспериментального электронно-акустического искусства, специфика его восприятия, разнообразие форм и материалов, техническая обеспеченность, бытование в новых акустических средах, особые условия воспроизведения инсталляций, интерактивная их природа и пр. Очевидно и то, что особенностью акузматической музыки и – шире – звука – является качество необычного аудиального материала, нередко представляющего эксклюзивную, глубоко индивидуализированную звуковую материю. По словам Ф. Бейля, «электродинамические процессы, происходящие вне области слышимого, дают нам очертания проявлений *другой природы*, в контексте которой возникают новые звуковые объекты, никогда не имевшие реального существования» [там же].

С другой стороны, отсутствие визуализированного источника звучания, при необычности его колорита и формы, вызывает своего рода когнитивный диссонанс у слушателя, активизируя мыслительные реакции, поскольку наличие некоей тайны заставляет искать способ её объяснения. А поиск этот осуществляется прежде всего через сосредоточение на самом звуковом потоке, на его содержании. Сказанное объясняет многофункциональность акузматических звуковых объектов в пространстве мультимедийных инсталляций, основные из которых – участие в создании архитектуры расстановки объектов, усиление эстетического компонента, создание «поля напряжённого восприятия», стимулирующего на поиск ключа к пониманию слышимого.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

¹ Напомним, что в буквальном смысле Installation – установка, размещение, монтаж.

² Гёббельсу присуще широкое понимание звуковой материи: «Даже если говорить только о визуальной составляющей моих работ, мы всё равно найдём в ней музыкальный аспект, ритм пространства или мелодию говорящего» [1].

³ Философия Генри Дейвида Торо, как известно, основана на руссоистской идее возвращения к простой жизни в природе. Интерес к ней Гёббельс проявлял и ранее, создав в 1998 году оркестровую композицию по роману «Уолден, или Жизнь в лесу», отдельные фрагменты которой использованы и в данной инсталляции. Это ещё раз подчёркивает пересечение идей Гёббельса и Кейджа через философию Торо.

⁴ См.: EFFEKTORIUM – interactive virtual orchestra.

URL: <https://www.whitevoid.com/effektorium/> (дата обращения: 10.04.2021).

⁵ Описание и видеоиллюстрацию инсталляции см.:

URL: <http://www.volkmarklien.com/works/installations/padded-perception.html> (дата обращения: 10.04.2021).

⁶ Инсталляция была представлена в 2012 году на выставке Luminale во Франкфурте, см. видео: URL: https://www.youtube.com/watch?v=IoiDzCZ10_Q (дата обращения: 10.04.2021).

⁷ Жидкие и газообразные легкоподвижные компоненты магмы или циркулирующие в земных глубинах насыщенные газами растворы.

⁸ «Флюиды: скульптура в движении» студии White Void, музыкальный пример см.: URL: <http://marianmentrup.com/mmsound/wordpress/2019/01/09/fluidic-sculpture-in-motion/> (дата обращения: 10.04.2021).

⁹ Experimental Media and Performing Arts Center (EMPAС).

¹⁰ Длина экранной конструкции – 12 метров, ширина – 4,5.

¹¹ Музей современного искусства в городе Линце (Австрия).

¹² Школа расположена в уникальном по архитектуре здании Sanaa-Kubus, построенном в 2006 году японскими архитекторами в виде куба с ассиметричными окнами на территории объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО – шахты Цольферайн.

¹³ Премьера состоялась в рамках фестиваля популярной и экспериментальной музыки СТМ-2016 в Берлине: Deep Web. Audiovisual kinetic installation by Christopher Bauder and Robert Henke [2016]. См.: URL: <https://www.roberthenke.com/installations/deepweb.html> (дата обращения: 10.04.2021).

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Борисова А. Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога. В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 09.03.2021).

2. Диалог о театре. Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса // Вопросы театра PROSCAENIUM. 218. № 3–4. С. 99–108. URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_tetra/vt_2018_3-4_nov.pdf (дата обращения: 01.02.2021).

3. Театр Наций. Инсталляция Хайнера Гёббельса GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017). URL: <https://www.theatreofnations.ru/performances/installyatsiya-hainera-gyobbelsa-genko-an-107031-moscow-2017> (дата обращения: 10.05.2021).

4. Хаскинс Р. Быть Джоном Кейджем. Американский «плодотворный анархизм»: танец души. URL: <http://www.gefter.ru/archive/18580> (дата обращения: 10.04.2021).
5. Что такое акузматика? Создатель «акусмониума» — композитор Франсуа Бейль и другие участники фестиваля Acousmonium о том, зачем нужна пространственная музыка. URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/18395-что-такое-akusmatika?page=7&part=2 (дата обращения: 10.04.2021).
6. Шорникова А. В. Перформативные черты документального музыкального видеотеатра Стива Райха // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarships, 2020. № 2. С. 27–36. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.027-036.
7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels interviewed by Stathis Gourgouris // A Journal of Performance and Art. 2004. Vol. 26, No. 3, pp. 1–16.
8. Spacial Formations. Installation Art: Between Image and Stage by Anne Ring Peterson. An English Summery. URL: <https://www.artsandculturalstudies.ku.dk/uploads/installationart-imagestage.pdf/> (08.03.2021).

Об авторе:

Крылова Александра Владимировна, проректор по научной работе, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

REFERENCES

1. Borisova A. *Nekotorye zriteli govorili mne, chto videli Boga. V Novom prostranstve Teatra Natsiy otkrytye instalyatsii Khaynera Gyobbel'sa* [Some Audience Members Told Me They Saw God. Heiner Goebbels' Installations Have Been Set Up in the New Space of the Theatre of Nations]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (09.03.2021).
2. Dialog o teatre. Beseda Lyudmily Bakshi i Khaynera Gyobbel'sa [A Dialogue about Theater. A Conversation between Ludmila Bakshi and Heiner Goebbels]. *Voprosy teatra PROSCAENIUM*. 218. No. 3–4, pp. 99–108. URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_tetra/vt_2018_3-4_nov.pdf
3. *Teatr Natsiy. Installyatsiya Khaynera Gebbel'sa GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017)* [The Theater of Nations. Installation by Heiner Goebbels GENKO-AN 107031 (Moscow, 2017)]. URL: <https://www.theatreofnations.ru/performances/installyatsiya-hainera-gyobbelsa-genko-an-107031-moscow-2017> (10.05.2021).
4. Khaskins R. *Byt' Dzhonom Keydzhem. Amerikanskiy "plodotvornyy anarkhizm": tanets dushi* [To Be John Cage. The American "Fruitful Anarchism": The Dance of the Soul]. URL: <http://www.gefter.ru/archive/18580> (10.04.2021).
5. *Chto takoe akusmatika? Sozdatel' "akusmoniuma" – kompozitor Fransua Beyl' i drugie uchastniki festivalya Acousmonium o tom, zachem nuzhna prostranstvennaya muzyka* [What is Acousmatics? The Creator of the "Acousmonium" – Composer Francois Bayle and Other Participants of the "Acousmonium" Festival about Why We Need Spatial Music].



URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/18395-chto-takoe-akusmatika?page=7&part=2 (10.04.2021).

6. Shornikova A. V. Performativnye cherty dokumental'nogo muzykal'nogo videoteatra Stiva Raykha [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.

7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels interviewed by Stathis Gourgouris. *A Journal of Performance and Art*. 2004. Vol. 26, No. 3, pp. 1–16.

8. *Spatial Formations. Installation Art: Between Image and Stage* by Anne Ring Peterson. An English Summery. URL:

<https://www.artsandculturalstudies.ku.dk/uploads/installationart-imagestage.pdf/> (08.03.2021).

About the author:

Alexandra V. Krylova, Pro-rector for Research, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Arts), Professor, Head of the Department of Musical Management, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru



А. В. ПОПОВА, С. С. ГОРОХОВА

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

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

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

Г. М. АЗНАГУЛОВА

*Институт законодательства и сравнительного правоведения
при Правительстве Российской Федерации
г. Москва, Россия*

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

М. Г. АБРАМОВА

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

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

**Феномен цифровизации музыки
как фактор новых социокультурных трансформаций**

В предлагаемой статье рассматривается проблема взаимодействия классической и современной музыки, созданной на основе инновационных технологий, в том числе с использованием цифровых технологий. Анализируются вопросы их воздействия на все этапы музыкальной индустрии, начиная с создания музыкальных произведений различных жанров, их исполнения и заканчивая фиксацией результата на носителях информации. Авторы уделяют внимание историческим вехам внедрения в музыкальное искусство передовых технологий. В работе поднимаются проблемы культурологических последствий воздействия новых технологий на музыкальный мир, а также затрагиваются некоторые аспекты, связанные с научно-техническим прогрессом в музыке.

Авторы приходят к выводу, что в целом, независимо от отсутствия в музыкальном сообществе парадигмы восприятия электронных инноваций, процесс «цифровизации» музыки (хотя бы в какой-то части её создания, воспроизведения или же восприятия) достаточно релевантен современным трендам развития культуры в целом и музыкальной культуры в частности. Поэтому, указывая на некоторые негативные аспекты цифрового воздействия технологий на музыку, авторы приходят к выводу о закономерности указанного процесса, продолжающего тенденцию совершенствования классических музыкальных инструментов и акустики концертных залов, только на принципиально новом уровне, соответствующем современному состоянию развития технологий.

Ключевые слова: музыка, музыкальная композиция, фонограф, синтезатор, вокодер, компьютерные технологии, сэмпл, сэмплирование, микширование.

Для цитирования / For citation: Попова А. В., Горохова С. С., Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г. Феномен цифровизации музыки как фактор новых социокультурных трансформаций //

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 76–85.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.076-085.

© Попова А. В., Горохова С. С., Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г., 2021
© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

ANNA V. POPOVA, SVETLANA S. GOROKHOVA

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

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

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

GUZEL M. AZNAGULOVA

*Institute of Legislation and Comparative Law
under the Government of the Russian Federation
Moscow, Russia*

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

MARIANNA G. ABRAMOVA

*Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia*

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

**The Phenomenon of Digitalizing Music
as a Factor of New Sociocultural Transformations**

The article examines the issue of interaction between classical and contemporary music created on the basis of innovational technology, including those using digital technologies. Analysis is made of their impact on all the stages of the musical industry, beginning with the creation of musical compositions of various genres, their performance and ending with fixating the result on information holders. The authors draw our attention to the historical landmarks of incorporating the forward technologies into the art of music. The work raises issues of culturological consequences of this implementation into the musical world, and in addition certain aspects connected with the scientific and technological progress in music are touched upon. The authors come to the conclusion that overall, regardless of the absence in the musical community of the paradigm of perceiving electronic innovations, the process of “digitalizing” music (at least in a certain part of its creation, replication or perception) is quite relevant to the contemporary trends of development of culture in general and music culture in particular. For this reason, when mentioning on some of the negative aspects of digital impact of technologies on music, the authors come to the conclusion about the consistent pattern of the indicated process which continues the tendency of perfection of classical musical instruments and the acoustic of concert halls, only on an essentially new level corresponding to the present-day state of scientific knowledge.

Keywords: musical composition, phonograph, synthesizer, vocoder, computer technologies, sample, sampling, mixture.

© Anna V. Popova, Svetlana S. Gorokhova, Guzel M. Aznagulova, Marianna G. Abramova, 2021
© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Когда речь заходит о переменах в технологиях, может показаться, что искусство во всём многообразии его индивидуальных проявлений остаётся в стороне, однако музыка так же подвержена технологическому воздействию и прогрессу, потому что она охватывает наибольший круг сопричастных к этому явлению (или процессу) людей [17, р. 165]. Инновации в аппаратном и программном обеспечении давно уже преодолели границы поп-культуры, обновив саму структуру коммуникаций в том, как мы слушаем музыку, как её создаём и как доносим до восприятия слушателя [12, р. 3]. На страницах этого журнала ранее авторы неоднократно обращались к вопросам применения высоких технологий, поэтому в этой статье хотелось бы уделить внимание цифровым технологиям, принимаемым на вооружение практически всеми участниками музыкальной индустрии.

Известно, что современное развитие электронной музыки началось с 1877 года, когда Т. Эдисон изобрёл фонограф, способный воспроизводить записанный звук. Уже в первой половине XX века начался процесс технологизации создания музыкального ряда и появилась многока-

нальная (многодорожечная) запись звука и синтезаторы, а также электронные музыкальные инструменты – телгармоний, траутониум, «Ондес Мартено» и терменвокс. В 1948 году канадский инженер Хью Ле Кейн завершил конструирование электронного *sackbut*, предшественника управляемых напряжением синтезаторов, с чувствительностью клавиатуры, позволяющей управлять вибрато, глissандо и атакой.

В России первый прототип электронного синтезатора звука (синтезатор ANS, получивший своё название по инициалам Александра Николаевича Скрябина) был создан Е. А. Мурзиным в 1957 году (фото 1) [6; 10].



Фото 1. Евгений Александрович Мурзин и его синтезатор ANS¹

В начале XXI века распространение получил цифровой интерфейс музыкального инструмента, или MIDI, который позволяет пользователям подключаться к компьютеру или другому музыкальному устройству, чтобы играть на нескольких электронных инструментах одновременно.

К *midi*-контроллерам относят различные виды аппаратного или программного обеспечения, которое отвечает за создание и передачу потока данных на совместимое цифровое или электронное оборудование (синтезаторы, звуковые модули и т. п.),

преобразующее полученную информацию в звуки. Список подобных устройств достаточно обширен и, исходя из их предназначения, может включать: управляющий *midi*-контроллер (предназначен для управления плагинами, синтезаторами, виртуальными библиотеками и т. д.); цифровое устройство для исполнения музыки (сюда можно отнести электронное пианино, синтезатор, электронный аккордеон, драм-машину, электронные барабаны, DJ-контроллер и др.).

Также существуют конвертеры, позволяющие превратить в *midi*-сценарий звучание голоса человека, гитары и т. д., секвенсоры (служат для записи и хранения информации в формате *midi* или для создания автоаккомпанемента для концертного выступления), MMC (*Midi Machine Control*, устройство, которое предназначено для управления различными рекордерами), DAW (*digital audio workstation*, см. фото 2) и другое звукозаписывающее оборудование [16]. Все эти технологии позволяют управлять процессом записи музыкального произведения, громкостью, панорамой, переключением между дорожками и прочими функциями DAW в автоматическом режиме. Кроме MMC в группу студийных контроллеров входят миди-микшеры, фейдеры, миди-футсвитчи и т. п.

В последние годы так называемая «компьютерная революция» не только объединила и упростила использование всех перечисленных технологических инноваций, но и породила возможность использования принципиально иных цифровых технологий, которые стано-

вятся всё более популярными среди музыкантов. Это, в свою очередь, привело к необходимости разрешения целого ряда проблем, связанных с установлением авторства или оригинальности музыкальных произведений. К числу таких технологий безусловно относится *sampling*. В музыке традиция «сэмплирования», или использования фрагментов чужих, записанных различными способами произведений, освящена веками – музыканты и композиторы, работавшие в разных жанрах, часто опирались на восприятие, переработку и частичное использование музыки предшественников. Классическая музыка также процветает на образцах (*sample*) и дала нам то, что может быть одним из самых известных образцов – Канон *D dur* Пахельбеля, ставший в XX–XXI веках популярной музыкальной цитатой [5]. Примерами использования классической музыки прошлых веков при создании современных композиций может служить применение итальянским композитором Л. Берлиози в названии третьей части своей Симфонии *In ruhig fliessender Bewegung* (1970)

наименования третьей части Симфонии *c moll* № 2 Г. Малера (*Resurrection*), а также присоединение музыкальных цитат композиторов различных эпох – Г. Берлиоза, М. Равеля, И. Стравинского, А. Берга, К. Штокхаузена, Л. ван Бетховена и др. [18].

Тем не менее, открытым остаётся вопрос о том, где заканчивается «заимствованная» композиция и начинается современная. Ведь теперь, помимо применения фрагментов нотной записи

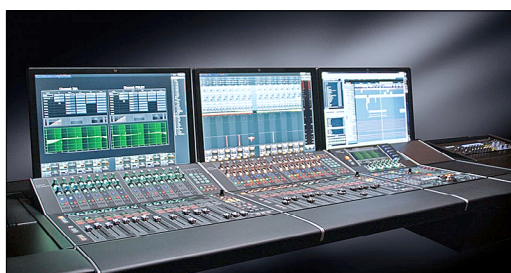


Фото 2. Digital Audio Workstation (DAW)²

на бумаге, создатели музыки могут записать «в цифре» все свои музыкальные инструменты или использовать фрагменты записей с аналоговых и цифровых носителей. Поскольку создание сэмплов происходит полностью внутри DAW и плагинов, любой цифровой звук является потенциальным материалом для сэмплирования. Также с помощью сэмплов возможно воспроизводить звуки национальных инструментов, причём это будет компьютерная имитация, а не аутентичный записанный звук [2].

В настоящее время существует множество библиотек оркестровых образцов (сэмплов), начиная с универсальных, которые содержат все стандартные разделы оркестра и имеют самые основные и фундаментальные артикуляции (*The Albion Series, Symphobia, Metropolis Ark 1* и др.), и заканчивая библиотеками конкретных оркестровых секций (*Berlin Strings, Mural Symphonic Strings, Mural Symphonic Strings, Hollywood Orchestral Woodwinds, Spitfire Percussion* и др.)³. Таким образом, можно говорить о таком явлении, как «сэмплированный оркестр» (*The Sampled Orchestra*)⁴.

Заметно противоречие внутри тенденции воздействия современных технологий на процесс создания и исполнения музыки: с одной стороны, имеет место популяризация и повышение доступности оркестровой музыки для начинающих композиторов, с другой – происходит обесценивание мастерства, школы и таланта или даже, напротив, появляется конкретная денежная цена. Вероятно, всё-таки желание учиться созданию композиций и добиваться мастерства в исполнении музыкальных произведений всегда будут в приоритете, но интерес, детерминируемый новыми возможностями, будет постоянно расширяться, в том

числе за пределами профессионального обучения.

Интересным фактом можно считать появление такой концепции, как «симфо-электронная музыка» (СЭМ), которая, согласно определению, предложенному российским композитором и музыкальным теоретиком А. Энфи, представляет собой вид электронной по своей стилистической, инструментальной и структурной специфике и симфонической по своей композиционной атрибутивности и внутреннему содержанию. Она зарекомендовала себя глубокой в философском плане и наиболее значимой в плане мировоззренческом, и имеет признаки серьёзной интеллектуальной музыки достаточно крупной концептуальной формы [11]. И несмотря на то, что указанное музыкальное направление в своё время вызвало неоднозначную реакцию среди критиков⁵, тем не менее многие исследователи высказались в её поддержку [3].

Близкой к симфо-электронной музыке по духу концепцией можно считать «академическую электронную музыку» [13, р. 31]. Это вид академической музыки, при создании и исполнении которой используются электронные музыкальные инструменты и технологии [14, р. 6]. К композиторам, работавшим в этом направлении, относят Л. Берио, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Д. Кауфмана, частично Д. Лигети, Л. Ноно, Б. Мадерну, П. Булеза, Я. Думитреску и др. Таким образом, можно наблюдать феномен своеобразного проникновения элементов, зародившихся в лоне популярной музыки (в первую очередь, технических решений, электронных музыкальных инструментов), в музыку классическую, и обратное движение – использование элементов (музыкальных цитат, сэмплов оркестровых музыкальных инструментов и др.) академической

в полном смысле этого слова музыки при создании популярных современных или же авангардных произведений. В ряде случаев это приводит к размыванию границ между жанрами и сферами, которые прежде были совершенно чётко разделены по целому ряду параметров.

Информационные компьютерные технологии, электронные инструменты, синтезаторы звука и голоса стали частью музыкальной индустрии во всех её проявлениях. И даже там, где отсутствуют радикальные эксперименты по смешению жанров, инструментов и техник, всё равно происходит проникновение технологий в альма-матер глубочайшего музыкального искусства – в его классический жанр. Особое значение приобретают современные технологии съёмки, записи и очистки звучания.

Современная и классическая музыка опираются на одни и те же базовые основы для воплощения в жизнь – от использования микрофонов и аудиоинтерфейса (устройства для записи музыкального исполнения), необходимости микширования (процесса оптимизации и объединения многодорожечных записей в конечный продукт) или DAW для достижения правильного баланса микширования источников звука – до достижения оптимальной громкости и баланса между треками для создания сплочённого классического альбома. Вместо стерильной акустики студии звукозаписи классические произведения записываются на природе, где акустика уже тщательно учтена. Помимо локации и первоклассного музыкального исполнения, необходимость в микрофонах и оборудовании, способном эффективно улавливать все эти тонкие нюансы классической музыки, является абсолютной. Проникновение цифровых технологий в музыкальный

мир неизбежно и необратимо, причём чем дальше развиваются технологии, тем больше сфер воздействия и применения они находят в музыкальной индустрии.

Исходя из сложившихся реалий, можно выделить ряд ключевых моментов, которые характеризуют восприятие новых цифровых технологий в современном мире и детерминируют некоторые специфические тренды последнего времени. Профессиональные музыканты открывают для себя новые возможности в коммерциализации своего творчества и исполнительского мастерства, например, создавая сэмплы звучания отдельных музыкальных инструментов, записанных в различных тональностях и ритмах. С одной стороны, такая ситуация может оцениваться позитивно, так как невероятно расширяет возможности для творчества неопределённо широкого круга лиц: любой, у кого есть дома персональный компьютер, соответствующее программное обеспечение и оборудование, может позволить себе генерировать музыкальные произведения в любом жанре и даже создать собственный «сэмплированный оркестр». С другой стороны, она провоцирует целый ряд проблем, связанных, во-первых, с возможным постепенным обесцениванием музыкального таланта и получаемых путём титанических усилий навыков профессиональной игры на музыкальных инструментах. Во-вторых, со временем доступность «лёгких» инструментов и материалов для творчества может значительно снизить интерес к получению музыкального образования и изучению музыкальной науки даже для тех, кто имеет к этому явные природные склонности. Это, очевидно, не такая большая проблема для состоявшихся композиторов и исполнителей, но это может стать серьёзным вызовом для будущих поколений.

В-третьих, складывающаяся ситуация выводит на принципиально иной уровень проблему авторства музыкальных композиций, созданных посредством компиляции готовых музыкальных фрагментов.

Новые технологии генерируют новые возможности, и, вероятно, самое главное в этом процессе – не допустить необратимого разрушительного влияния технологий на тонкую сферу музыкального искусства. Так часто происходило в других

областях, куда прогресс добрался значительно раньше, растворив секреты старых мастеров под шум новомодных паровых и иных машин. В этом контексте необходимо следить за тенденцией изменения баланса, делая акцент на том, что любые технологии представляют собой лишь инструменты, и как бы они ни облегчали жизнь творца, вероятно, следует сделать усилие для того, чтобы сохранить то, что можно считать достоянием эпох.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Фотография с сайта pult.ru в широком доступе. URL: <https://www.pult.ru/articles/interesting/artillerist-udivil-muzikantov/> (дата обращения: 12.04.2021).
- ² Создание собственной музыки с помощью DAW. URL: <https://www.fl-studio.ru/news/20-sozdanie-sobstvennoj-muzyki-s-pomoschju-daw.html> (дата обращения: 12.04.2021).
- ³ Walid Feghali. A Guide To Orchestral Sample Libraries. URL: <https://www.evenant.com/music/a-guide-to-orchestral-sample-libraries/> (дата обращения: 12.04.2021).
- ⁴ Stewart D. The Sampled Orchestra: Part 1 / SOUND ON SOUND. URL: <https://www.soundonsound.com/techniques/sampled-orchestra-part1> (дата обращения: 12.04.2021).
- ⁵ Two Free Orchestra Kontakt Instruments. URL: <https://www.sonuscore.com/free-orchestra-chords/> (дата обращения: 12.04.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. П., Аленин А. А. Методы внедрения информации в звуковые файлы формата MIDI // Инфокоммуникационные технологии. 2011. Т. 9. № 1. С. 84–89.
2. 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.
3. Волошина Л. К. Концепт учебной программы А. Энфи «симфо-электронная музыка» как «духовный инжектор» российской педагогики искусства // Педагогика искусства. 2015. № 2. С. 350–355.
4. Живайкин П. Л. Современный подход к аранжировке классических произведений для синтезатора и детского ансамбля синтезаторов // Музыкально-компьютерные технологии: сб. ст. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2018. С. 15–23.
5. Лавелина Ж. А. Канон И. Пахельбеля в массовой музыке XX–XXI веков // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 149–156.
6. Мурзин Е. А. О природе и закономерностях эстетического восприятия и путях становления музыки электронной и цвета. М.: Композитор, 2008. 340 с.

7. Попова А. В., Горохова С. С., Азнагулова Г. М., Абрамова М. Г. К вопросу об определении роли искусственного интеллекта в музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 7–17. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.007-017.
8. Саттаров И. MIDI как основа музыкально-компьютерных технологий // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2005. № 3. С. 193–195.
9. Смирнов Д. Н. Эволюция многоканальных пространственных систем воспроизведения звука // Медиамузыка. 2020. № 11.
URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/11_6.html (дата обращения: 13.04.2021).
10. Хрущёва Т. С. Особенности светомузыки в творчестве А. Н. Скрябина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (70). С. 105–108.
11. Энфиаджян А. С. (Арам Энфи). Симфо-электронная музыка: генезис // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 1 (12). С. 36–41.
12. Bevins G. Computer Technology in Modern Music: A Study of Current Tools and How Musicians use Them. California State University, Monterey Bay. Digital Commons @ CSUMB, 2013. 32 p.
13. Collins N., d'Escriván J. The Cambridge Companion to Electronic Music. Cambridge University Press, 2017. DOI: 10.1017/9781316459874.
14. Demers J. Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music. Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195387650.001.0001.
15. Gawboy, A. M., Townsend, J. Scriabin and the Possible 2012 // Journal of the Society for Music Theory. Vol. 18, No. 2. DOI: 10.30535/mto.18.2.2.
16. Gorbunova I. B., Pankova A. A., Rodionov P. D. Digital Audio Workstation: teoriya i praktika. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2016. 123 p.
17. Greasley A., Lamont A. Exploring Engagement with Music in Everyday Life using Experience Sampling Methodology // Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009). Jyväskylä, Finland, 2009, pp. 163–174.
18. Hicks M. Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia // Perspectives of New Music. Vol. 20, No. 1/2 (Autumn, 1981 – Summer, 1982), pp. 199–224.

Об авторах:

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

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

Азнагулова Гузель Мухаметовна, доктор юридических наук, доцент, профессор кафедры государственного управления, общеправовых и социально-гуманитарных дисциплин, руководитель Аппарата директора, Институт законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве Российской Федерации (117218, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7265-2399**, agm09@mail.ru

Абрамова Марианна Григорьевна, кандидат исторических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой государственной политики, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (1991, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3367-1938**, abramova-m@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseev A. P., Alenin A. A. Metody vnedreniya informatsii v zvukovye fayly formata MIDI [Methods of Introducing Information into Sound Files of the MIDI Format]. *Infokommunikatsionnye tekhnologii* [Info-Communication Technologies]. 2011. Vol. 9, No. 1, pp. 84–89.
2. Baybekov O. M., Kurmangalieva M. S. Semplirovanie kak protsess integratsii novykh tekhnologiy v muzykal'nyuyu kul'turu Kazakhstana [Sampling as the Process of Integration of New Technologies into the Musical Culture of Kazakhstan]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 65–76. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.065-076.
3. Voloshina L. K. Kontsept uchebnoy programmy A. Enfi “simfo-elektronnaya muzyka” kak “dukhovnyy inzhektor” rossiyskoy pedagogiki iskusstva [The Concept of Aram Enfi’s Curriculum “Sympho-Electronic Music” as a “Spiritual Injector” of Russian Pedagogy of Art]. *Pedagogika iskusstva* [Pedagogy of Art]. 2015. No. 2, pp. 350–355.
4. Zhivaykin P. L. Sovremennyy podkhod k aranzhirovke klassicheskikh proizvedeniy dlya sintezatora i detskogo ansamblya sintezatorov [The Modern Approach to the Arrangement of Classical Works for Synthesizer and Children’s Ensemble of Synthesizers]. *Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: sb. st.* [Musical Computer Technologies: Compilation of Articles]. Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2018, pp. 15–23.
5. Lavelina Zh. A. Kanon I. Pachel'belya v massovoi muzyke XX–XXI vekov [Johann Pachelbel’s Canon in 20th and 21st Century Mass Music]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2018. No. 1 (19), pp. 149–156.
6. Murzin E. A. *O prirode i zakonomernostyakh esteticheskogo vospriyatiya i putyakh stanovleniya muzyki elektronnoy i tsveta* [On the Nature and Regularities of Aesthetic Perception and Paths of Formation of Electronic and Color Music]. Moscow: Kompozitor, 2008. 340 p.
7. Popova A. V., Gorokhova S. S., Aznagulova G. M., Abramova M. G. K voprosu ob opredelenii roli iskusstvennogo intellekta v muzyke [On the Question of Determining the Role of Artificial Intelligence in Music]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 7–17. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.007-017.
8. Sattarov I. MIDI kak osnova muzykal'no-komp'yuternykh tekhnologiy [MIDI as the Basis for Musical Computer Technologies]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]. 2005. No. 3, pp. 193–195.
9. Smirnov D. N. Evolyutsiya mnogokanal'nykh prostranstvennykh sistem vosproizvedeniya zvuka [Evolution of Multichannel Systems of Spatial Sound Reproduction]. *Mediamuzyka* [Media Music]. 2020, No. 11. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/11_6.html (13.04.2021).
10. Khrushcheva T. S. Osobennosti svetomuzyki v tvorchestve A. N. Skryabina [Features of Light Music in the Works of Alexander Scriabin]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2016. No. 2 (70), pp. 105–108.
11. Enfiadzhyan A. S. (Aram Enfi). Simfo-elektronnaya muzyka: genezis [Simfo-Electronic Music: Genesis]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2013. No. 1, pp. 36–41.



12. Bevins G. *Computer Technology in Modern Music: A Study of Current Tools and How Musicians use Them*. California State University, Monterey Bay. Digital Commons @ CSUMB, 2013. 32 p.
13. Collins N., d'Escriván J. *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge University Press, 2017. DOI: 10.1017/9781316459874.
14. Demers J. *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195387650.001.0001.
15. Gawboy A. M., Townsend, J. Scriabin and the Possible 2012. *Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 18. No 2. DOI: 10.30535/mto.18.2.2.
16. Gorbunova I. B., Pankova A. A., Rodionov P. D. *Digital Audio Workstation: teoriya i praktika* [Digital Audio Workstation: Theory and Practice]. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2016, 123 p.
17. Greasley A., Lamont A. Exploring Engagement with Music in Everyday Life using Experience Sampling Methodology. *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. Jyväskylä, Finland, 2009, pp. 163–174.
18. Hicks M. Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's *Sinfonia*. *Perspectives of New Music*. Vol. 20, No. 1/2 (Autumn, 1981 – Summer, 1982), pp. 199–224.

About the authors:

Anna V. Popova, Dr.Sci. (Law), Ph.D. (Philosophy), Associate Professor, Professor at the Department of International and Public Law, Financial University under the Government of the Russian Federation (125993, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-6019-8878, anna0710@yandex.ru

Svetlana S. Gorokhova, Ph.D. (Law), Associate Professor at the Department of International and Public Law, Financial University under the Government of the Russian Federation (125993, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-4919-1093**,
 swettalana@yandex.ru

Guzel M. Aznagulova, Dr.Sci. (Law), Associate Professor, Professor at the Department of State Studies, General Legal and Social and Humanitarian Disciplines, Head of the Office of the Director, Institute of Legislation and Comparative Law under the Government of the Russian Federation (117218, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7265-2399**,
 agm09@mail.ru

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





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 781.6

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.086-096

LIUDMILA N. SHAYMUKHAMETOVA

Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies”

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-1355-9677, lab234nt@yandex.ru

The Semantic Structures of the Musical Text and Practical Semantics

The content of the musical text, as opposed to the text of the musical score with its parameters of composition and musical grammar, has not been described by theoreticians or practitioners in structural categories. There exists a stable tradition of a narrow grammatical directedness of teaching to read and interpret the text of the musical score. In analysis of musical composition there is a prevalence of either the *grammatical-syntactic* aspects (in the music theory disciplines), or the *intuitive-artistic* ones (in the historical disciplines). The structural approach makes it possible to change the results of penetration into the depths of musical content. This article acquaints the reader with this direction of elaboration of the technology of analysis and reading the semantic organization of the musical text. Examination is made of the structure of intonational formulas with established meanings and their features of accumulation of secondary semantic formation upon their migration from one musical text of a particular composer to another, or compositions of various genres and styles. The article contains information and references towards results of research works and publications in the sphere of practical semantics – a new direction in the works of Russian scholars under the tutelage of the author of this article in the community of scholars and researchers from the Laboratory for Musical Semantics.

Keywords: musical semantics, analysis of musical compositions, Laboratory of Musical Semantics, intonational lexis, migrating intonational formula.

For citation / Для цитирования: Liudmila N. Shaymukhametova. The Semantic Structures of the Musical Text and Practical Semantics // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 86–96. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.086-096.

© Liudmila N. Shaymukhametova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

Научно-методический центр «Инновационное искусствознание»

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0002-1355-9677, lab234nt@yandex.ru

Смысловые структуры музыкального текста и практическая семантика

Содержание музыкального текста, в отличие от нотного текста с его параметрами композиции и грамматики, не описывается теоретиками и практиками в структурных категориях. Устойчива

традиция узкой грамматической направленности обучения чтению и интерпретации нотного текста. В анализе музыкального произведения преобладают либо *грамматико-синтаксический* (в теоретических дисциплинах), либо *интуитивно-художественный* (в исторических дисциплинах) аспекты. Структурный подход позволяет изменить результаты проникновения в глубины музыкального содержания. С этим направлением по разработке технологии анализа и чтения смысловой организации музыкального текста знакомит читателей предлагаемая статья. Рассматривается структура интонационных формул с закреплёнными значениями и их свойства наращивания вторичных смысловых образований при миграции из текста в текст одного композитора или сочинений разных жанров и стилей. Статья содержит информацию и ссылки на результаты исследований и публикации в области практической семантики – нового направления в работе российских учёных под руководством автора статьи в научно-исследовательском коллективе Лаборатории музыкальной семантики.

Ключевые слова: музыкальная семантика, анализ музыкальных произведений, Лаборатория музыкальной семантики, интонационная лексика, мигрирующая интонационная формула.

© Шаймухаметова Л. Н., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

Analysis of musical content as a sphere of knowledge encompasses a very broad circle of phenomena. In order to shape a particular position in this multidimensional research-related and practical perspective, it is important to trace the boundaries within it, to choose a methodology and to formulate the issue. In recent years the most important issue to be perceived is that of “*the musical text and the performer*” with the possibility of its elaboration on the basis of a *methodology of semantic analysis*.

With the aim of carrying out musical research and also for the sake of adaptation of the obtained scholarly knowledge to the field of pedagogy and performance in 2001 I founded the *Laboratory for Musical Semantics* [<http://lab-ms.narod.ru/>]. At the beginning of my presentment I wish to draw attention towards several apparent paradoxes which have manifested themselves both in musical scholarship and musical practice.

The paradox of musical scholarship is apparent, because investigative thought continues to direct its efforts at elaborating

the issue of form generation, the technical side of the musical composition, compositional logic and the grammatical rules of the musical language. At the same time, the most significant content-based categories – *the idea, the theme, the subject, the hero, the protagonist, the image* – are still not given sufficient attention and pertain to a sphere which is hardly scholarly in its nature: they continue to exist on the borderline of free rendition and descriptiveness of the subjective results of perception. This leads to a substitution of the content of the musical text with the content of the listener’s perception, or else serves as a non-binding occasion for free artistic associations from the sphere of universal culture and the contiguous arts.

In other words, content, unlike form, is virtually not recognized as a structural category, which inevitably eternalizes the stability of the tradition of the narrow-grammatical directedness of musical study. In the research of musical content and in analysis of musical thematicism up

to the present day there is a prevalence of either *grammatical-syntactic* aspects (in theoretical subjects), or of *intuitive-artistic* ones (in historical subjects).

And, indeed, research acknowledges that content is endowed with its own structural organization which is subdivided into a chain of independent, logically interconnected notional segments. The semantic structures of the musical text – for example, *musical quotations, retorts (in narrative dialogues), utterances made by the main protagonist (monologues), rhetorical figures and intonational lexis – expressions of speech with fixed meanings, etc.* – constantly migrate from one musical text to another and form an independent semantic logic which does not coincide with the syntactic structures and the form-generating logic of a musical composition.

The paradox of musical practice lies in the fact that in Russian musical education (as well as that of a number of other countries as well) there is an absence of the tradition of structural analysis of content. From the first steps of studying music theory and playing an instrument the student learns to read the signs of the *musical text of the score*, but nobody teaches him or her in any circumstances to interpret the meanings of the musical text [2].

There is no less amount of paradoxes in the professional system of the relationship of “the musical text vs. the performer.” The most important of them is the authoritativeness of the “intermediary” between the musical text and the performer in the likeness of the editor or the pedagogue. Both attempt to achieve an efficacy of the authorial version. However, notwithstanding the entire axiomatic character of the perceptions of the musical composition as the “bearers of the musical image,” every performer (just as every editor or pedagogue) convinces

himself or herself of the same thing: the regular laws of interpretation of the meaning, even within the boundaries of the artistic space of a musical theme, remain a secret of the seven seals. In the present day this is obvious to an equal degree both to a scholar and to a practicing musician. Incidentally, let us note that the types of relation to the musical text (within the conditions of graphical fixations) formed during later times – namely, the Classical and Romantic periods – are automatically transferred to the earlier urtext, as well, which is absolutely extraordinary, since in this case it is not considered that this type of musical text is intrinsically mobile, flexible, variable or demonstrably intended not only for the multivariate performance, but also for active transformation. And while the tradition of the authoritative replication of the editor’s version (or of following the pedagogue’s version) evolved in connection to the Classical and Romantic musical text, in connection to early music a complete disregard of the specificity of the urtext. The consequences of such a phenomenon are known as the lack of skills of free music-making: a mastery of the technique of arrangements, adaptations and transcriptions. The successful solution for many of the aforementioned problems, including the establishment of adequate relations in the sphere of “the musical text vs. the performer” depends on the mastery of the contemporary developments in the sphere of a competent application of interpretation of the semantic structures of thematicism, as well as of the intonational lexis permeating it. And here it becomes fitting to emphasize the prioritized role of semantic analysis in the sphere of performance articulation and interpretation, since it is primarily important for a musician to ascertain, what he or she is performing,

and then already to determine *how* to achieve this (Heinrich Neuhaus).

If we are to give a concise formulation of the position in relation to the issue of analysis of the content of a musical composition in general, it comes down to the necessity of cultivation of *systemic perceptions* of the musical language and musical speech (phonetics, grammar, syntax and semantics), where the semantic component, or the level of the intonational lexis forms the leading element in the analysis of semantic structures and the content-based logic of a musical composition. In connection with the indicated requirements, it is important to realize the necessity of a purposeful formation of an alternative tradition of interpreting the musical text from the point of view of poetics, semantics and the stylistic domain, and not only (as it is customary) from the positions of phonetics, grammar and syntax.

The prospect of forming a system is perceived in two main directions: 1) in further development and perfection of a scholarly methodology in the sphere of analysis of musical content (implicitly, by collective means); 2) in an active inoculation of applied scholarly-methodological elaborations into the tutorial process with the aim of adapting academic results towards it. It is necessary to relate the sphere of *practical semantics* to the latter.

The second field obtained its right to existence and made a claim about itself with serious and effectual results.

In the sphere of practical semantics, a number of stably functioning universals of a sign character has already been revealed, and with their aid it becomes possible to achieve a competent and quite reasonable analysis of the connection of the theme with the musical image, of the “sign” with the “meaning” and “signification” (according

to Algirdas Greimas). Undoubtedly, the scholars are correct: it is both important and essential to make sense of the theory of signs, especially by applying scholarly terminology with the aim of a substantial intromission into the issue of the specific features of music and the laws of organization of the content of musical compositions. However, there is and should be no direct interdependence between the constant search for more perfected classifications and practical actions in interpreting the semantic structures of the musical text.

In scholarly elaborations it is important to proceed from the fact that the musical texts of various epochs and styles are organized according to the principle of a “semantic musical score” which creates a peculiar “polyphony of semantic strata.” Whereby, in music it possesses both horizontal and vertical projections. Each musical text is divided into semantic segments, which do not coincide with the traditional form-generating structures. Thus, a retort *in a dialogue*, which is a semantic segment of the musical texts, may equal to one measure, as well as to an integral syntactical construction.

A significant role in interpreting semantic structures is played by the *intonational lexis* and the phenomena of *intertext*, possessing not only a textual etymology proper (the quotation, the monogram, the emblem), but also a sign-situational one.

Intonational lexis (the migrating intonational formulas) is formed by stable constructions with fixed meanings, capable of arousing concrete subject-related and image-related perceptions. Intonations with fixed meanings migrate actively in the thematicism of various musical texts, enriching the musical language and concretizing the content of musical compositions. But while the grammatical

approach relies principally on mythological and syntactical structures (a tonal plan, chords, meter-rhythm, the structure of motives, phrases, the form of a musical composition), the main goal of semantic analysis is the definition of the intonational-lexical components of a musical theme, the key intonations of a musical composition¹. They present the possibility of a subsequent competent articulation which would be pertinent to the authorial conception. For example, the appearance of pastoral intonations is concretized by quite an ascertainable amount of intonational lexis, such that is clear for setting the goals of articulation. In Haydn's sonatas it is a whole set of constantly appearing migrating intonations: "the gallant figure" (a characteristic motive with dotted rhythms frequently embellished with melismas) is an intonational stereotype of a plastic nature; textual clichés in the forms of parallelisms of thirds and sixths (the so-called "ribbon voice-leading") include the "duo of two panpipes": "he and she" ("the shepherd and the shepherdess"); "the golden progression of horns" in various structural and semantic modifications ("the triadic signal," "the gleaming tone"), "the figure of longing" (a descending chromatic embellishment of the cadence), and "the bourdon bass" (in the rural pastoral). Their fanciful combinations, exquisitely encrusted into ornaments, frequently set up complex analytical goals of interpreting image-related meanings. But particularly the details of the musical text and their semantic realities create within the context of 18th century "regulated feelings" such an immensely indispensable stylistic effect of refined and intricate articulation [3].

Analysis of intonational lexis may help exacerbate the already well-known perceptions of the textual situation of a

"genre within a genre," at the same time substantially specifying the goals of artistic replication and performing articulation. Thus, the performance of minuets in Haydn's piano sonatas, which are familiar to everybody and seemingly simple and clear, by means of replication of general genre-related traits circumvolves with most interesting and considerably more profound "theatrical producer" solutions, if the performer is familiar with the techniques of its manifestation by the composer. Thereby, in Haydn's piano sonatas several means of manifesting the minuet are demonstrated:

1) the *narrative-plastic* (the depiction of a dance), 2) the *narrative-musical* (the depiction of scenes of music-making, accompanying dances with characteristic instruments – the flute or the harpsichord), 3) the *narrative-pictorial* (the pastoral), 4) the *narrative-theatrical* (dialogues of opera characters), 5) the *non-narrative* (embellishments) [3].

In all cases Haydn makes use of very varied intonational lexis, however, the key intonation inalterably remains to be the "rhythmic formula of the dactylic step" (F. Caroso) which assimilates the plasticity of the soft manner of the dance. The peculiarity of the gallant style and the means of manifestation of "regulation of feelings" was formulated most precisely by British aesthician Thomas Read, who defined it as a form of conveying "the innermost by means of the outer." After this, it becomes unnecessary to prove the importance of the performer's orientation in interpreting the extra-musical components of the composer's musical text.

It is especially indispensable to highlight such a semantic structure of the musical text as *embellishment*. Being essentially an extra-musical component of the composer's text, it plays an important artistic role,

adorning the main segment of the musical text, or its construction. Regardless of the means of introducing the embellishment into the melodic or harmonic base, both its varieties – the outer (melismas) and the inner (diminutions, figurations) fundamentally remain to be the “supplementary” (according to Dmitri Likhachev), and not the basic element of the musical text. The realization of the functional role of the definition of “the *supplementary element vs. the basic element*” helps in the theatrical production of the musical composition’s dynamic planes and its separate segments, in the correct classification of the musical material into *background* and *relief*, the *accompanying voices* and the theme, the *embellished* and the main segments of the melodic line. Embellishment, upon its appropriate interpretation as the supplementary element, can no longer lay any claims in this case on the role of the leading construction, which would provide for a competent articulation, one that corresponds to the composer’s conception.

The extra-musical components are not limited to embellishment. Broadly familiar, for example, are the *theatrical insertions* into the content and the musical language of Mozart’s instrumental compositions. In particular, the piano sonatas and concertos contain an entire gallery of “migrating plots and images,” scenes and characters from 18th century comic operas [4].

The expositions of many of the piano sonatas contain specimens of intonational theatricality and dramaturgy representing an array of protagonists. The scenes of courtship (Sonata No. 1 in C major, K. 279, 3rd movement), conflict-laden dialogues (Sonata No. 7, K. 309, exposition of the 1st movement, Sonata No. 14, K. 457, 1st movement) and “migrating images” recognizable from other musical and non-musical (literary or

theatrical) works present the performer with the obligation of being extremely precise in the replication of dialogical retorts, since they belong to opera protagonists and concrete characters and are saturated with the lexis characteristic to them.

Musical texts which broadly incorporate non-musical elements serve as excellent material for elaborating problem-related situations and roleplaying in professional instruction. Their competent interpretation by the performer provides for a variable setting of semantic goals in the process of search for appropriate stylistic articulation. At the same time, consideration must be given to the protagonist’s *character* (his or her age, temperament, manner of behavior, or social affiliation), as well as his or her demonstration of *character in the situation* (“Susanna complains,” “Susanna flirts,” “The countess defends herself,” etc).

In the expositions of many sonatas it is easy to discover and recognize an individual “protagonist-related” lexis of many “migrating images,” – for example, of Susanna (or, otherwise, her prototype – Rosina from Mozart’s early opera “La finta semplice”). Besides the “gallant” intonations of plastic origin², they are frequently manifested in the musical text through characteristic “*images of speech*,” *clichés of Italian tongue-twisters* (the 3rd movement of the 1st Sonata, K. 279, the first and third movements of the 10th Sonata, K. 330), *coloratura effects* conveying the excitement and affect and depicting a tempestuous temperament (the first movement of the 5th Sonata, K. 283, the first movement of the 15th Sonata, K. 545), *exclamations, invocations and interjections* (the first movement of the 7th Sonata, K. 309). A constant cliché accompanying the “migrating image” of Susanna is also a harmonic figuration (more frequently as Alberti basses: see the

first movements of Sonatas No. 1 and 15), or a rhythmic figuration (for example, an intense conflicting scene in the exposition of the first movement of Sonata No. 7). As a rule, the clichéd figuration sounding in a fast tempo and creating the necessary inner “nerve” of the image in many cases organizes the indispensable tempo-rhythm of the “theatrical” scenes³.

The intonational lexis reveals both the protagonist’s character (the social status, age, temperament, outer manners corresponding to the “regulations of the etiquette”) and the peculiarities of the situation (the conflicting dialogue). The lyrical and sedate Countess is presented in the sonatas exclusively through the “character in the situation” in her dialogues with the Count: her retorts and full-scale utterances. Thus, in the first parallel period in the 14th Sonata in C minor, K. 457 she participates in a conflicting dialogue and “pronounces” laconic, but extremely succinct retorts in these situational-narrative specifics (the situation of “the Count accuses” vs. “The Countess defends herself.” The figures of curtseying, ornamentally embellished, combined with *lamento* intonations, correspond to the utmost the means of demonstration of the feelings of the gallant age: the conflict is capable of making the noble lady lose her balance, while the inquietude of the soul remains within the confines of etiquette in all circumstances.

The short retorts are gradually transformed into an unfolded utterance in the exposition of the 7th Sonata, where the change of the emotional states (from wonderment and bewilderment (mm. 10–14) to dissatisfaction and rage (mm. 15–20) demands from the performer a conscious separation of the musical text into “semantic parts of the role” (Konstantin Stanislavsky). The splitting of the musical text into

semantic segments, the manifestation of content-based structures and the analysis of the intonational lexis ultimately determines the appropriateness and the quality-based efficiency of the setting of the performance-based (and production-based) goals in the work on the musical text.

The analogy between the work of the pianist on the musical composition and the work of the producer (or actor) in a theater, made by Samariy Savshinsky in his time, has great perspectives hitherto unrealized either in pedagogy or performance practice. The methodology of work on the expressive (intonational-semantic) pronouncing through setting the “super-objective of the role,” the “emotional germ of the role,” the tempo-rhythm of the scene” (the semantic segment of the musical text) or the performance (or the musical composition) could organically fit into contemporary pedagogical technology of elaboration of roleplaying and problem-based situations in order to activate the performer’s imagination and his or her artistic initiative [5]. The use of the narrative-figurative basis regulates the performer in the necessity of subordinating the articulation to the figurative-semantic side of the performed action, since the retorts are pronounced in this type of dialogue on behalf of concrete protagonists⁴. At the same time, the change of the narrative action, its development stimulate a constant search for solutions and choice of variants of this pronouncing, including consideration of the reaction of the partner – the participant of the dialogue.

Analysis of intonational lexis makes it possible not only to decide efficiently the artistic aims of performance articulation, but also to overturn many entrenched conceptions in the sphere of the theory of thematicism. Semantic analysis presents the possibility of passing from approximate and

amorphous descriptions of the “character of the music” and the “character of the musical theme” to a more in-depth interpretation of the etymology of musical significations, the connections of the theme with the musical image. Thus, analysis of the lexical constitution of a musical theme of the figured bass genres convinces of the necessity of a reevaluation of conceptions about it as being “petrified” and “changeless,” since baroque musical themes in Western European music turned out to be saturated by a diverse and quite concrete intonational lexis. The latter possesses both substantive and emotional-affective meanings. Its interaction with its own supra-ostinato stratum indicates at a process of active intertext migration, while its inclusion in the intonational-lexical constitution of diverse formulas testifies about intensive intertext interactions [1].

The issue of “Semantics and Articulation of the Musical Theme” has been highlighted by us as one of the most important in the sphere of practical semantics. It is currently being developed on the basis of integration of musicological and performing disciplines, which helps deepen the technique of performance analysis and is conducive to subsequent development of the theory of musical significations.

In addition to analysis of intonational lexis, we must consider a resultative movement of technologies of practical semantics to be the interpretation of the *segments of the intertext* (“the text within the musical text”). It has been observed that in the musical compositions in many genres by Western European composers from the 17th and 18th centuries we may recognize without difficulty and readily discover semantic universals which carry out the roles of narrative-situational signs. Practically in all baroque musical texts for clavier in a “folded” (sign) appearance

there is a replication of the typical models of dialogues reflecting the interrelations between the participants of music-making ensembles: *continuo – solo* (the vertical projection) and *ripieno – concertino* (the horizontal projection). Due to the fact that these musical textual constructions are of a sign-situational nature, they may serve as a foundation for the organization of problem-based situations and roleplaying in teaching and formation of the skills of “expanding a work for clavier into a musical score for ensemble.” In other words, the baroque musical text for clavier itself creates the conditions for organization of roleplaying, imitating the situation and conditions for music-making. When performing a fragment of a musical text (a musical theme or another, more expanded semantic segment of a musical composition), we immutably discover our participation in the narrative, comfortable and quite fitting for work in the problem-based situation “And how this would sound in performance by a historical orchestra?” In the dispensation of the main “roles” – the *continuo* (invariant) and the *solo* (variant) between two partners (the first and second piano) – the playing situation of everyday music-making from the Baroque period is recreated. This gives the opportunity of a multiple variation-type transformation of fragments and sets forward before the performer the tasks of transformation according to the laws of the specific features of the early urtext (application of registers, doublings, the technique of diminution, the technique of coloration, double counterpoint of the octave – the so-called “baroque mirror”). The assortment of skills obtained during the process of work on the “concerto dialogue” (which is how we label this type of exercises) presents the opportunity of coping with many specific types of “free music-making”

which are unfamiliar to the contemporary performer, including improvising on the musical text following an assigned matrix-model. The ideal artistic specimens of such kind are the everyday type of 16th and 17th music and, in particular, J. S. Bach's instructive compositions for clavier: "The Notebook of Anna Magdalena Bach," "The Notebook of Wilhelm Friedemann Bach," the Inventions and Sinfonias. The latter are perceived by us as a "school of free-music-making," in which the work on creating various editorial and performance versions, expansions of musical text for clavier into "orchestral" musical scores with the use of the possibility of timbral imitations in performance "with eight hands" or on two pianos. Interesting results are also achieved by free performance of Bach's Inventions and Sinfonias in the textural-acoustic space of two instruments ("orally" – without any notation) in various versions. This provides a true path towards mastery of the skills of transformation of the text, the use of intonational lexis and stylistic features of the Baroque period [7].

The semantic conditions of the inclusion of *intertext* (in this case – a "non-clavier" musical text in Baroque clavier compositions) places before the performer the additional goals of articulation connected with the skills of timbral imitations by means of the contemporary piano.

In the music for clavier of the 17th and 18th centuries the "migrating images" of the musical instruments of the epoch are broadly

disseminated. The intonational lexis of the flute, violin, trumpet and horn, organ and harpsichord has entered the intonational-lexical vocabulary of the clavier music by the old masters. While migrating from one musical text to another, it has formed the semantic vocabulary and the artistic context of the clavier musical theme of the Baroque period.

Students and pupils majoring in piano become accustomed to the integral perception of the musical text and the content of a musical composition, while working on the technology of unfolding clavier music into a musical score for an ensemble with the participation of one or several partners. What is perceived to be valuable here is that the dialogue comprised of two or more semantic structures-retorts of various durations obtains artistic manifestation in the process of sound of an integral semantic segment of a musical text. An ensemble-like participation of two partners in a dialogue makes it possible to change in a variational manner the goals of articulation in various "proposed circumstances" (to use Konstantin Stanislavsky's term).

The efforts of researchers in the field of practical semantics and the development of innovational technologies on its basis are indispensable, since they in particular are capable of providing for music the status of the art of expressive intonating, and for performers and musicologists an artistically appropriate attitude towards the composer's musical text.

NOTES

¹ With the aid of the concept of "crucial intonations" perceptions are created about the intonational lexis among beginning musicians, starting with the youngest age.

² In Italian comedies and in the Spanish "comedies of the cloak and the sword" the servants always presented the "mirror" of their masters.



³ It is characteristic that the identical lexis (the “gallant intonations” against the background of Alberti basses in fast tempos) comprises the essence and the “emotional cell” of Susanna’s role in the opera itself.

⁴ We ascribe to the concept of “theatrical dialogue” typified manifestations of narrative-based actions with the participation of the heroes and protagonists not only in Mozart’s compositions, but also in music of various different epochs and styles. For more about this, as well as about the development of a didactic system of dialogues-etudes (problem-based situations and roleplaying) on a semantic basis see: Shaymukhametova L. N. *Osnovy muzykal'nogo intonirovaniya. Programma dlya studentov fortepiannykh otdeleniy muzykal'nykh vuzov.* [Foundations of Musical Intonating. Program for Students of Piano Departments of Musical Institutions of Higher Education]. Ufa, 1998. Recommended by the Ministry of Culture of the Russian Federation.

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of West European Baroque Instrumental Music: Research]. Ufa State Academy of Arts. Ufa: Gilem: Bashkirskaya entsiklopediya [Bashkir Encyclopedia], 2013. 292 p.
2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
3. Asfand'yarova A. I. *Fortepiano i sintezator. Tembroye eskizy klavirnykh sonat Y. Gaydna* [The Piano and the Synthesizer. Timbral Sketches for Haydn’s Clavier Sonatas]. St. Petersburg: Lan', 2017. 80 p.
4. Gareeva M. A. Strukturno-semanticheskiy fenomen geroya kak atribut teatral'nosti v tematizme fortepiannykh sonat Motsarta [The Structural-Semantic Phenomenon of the Main Protagonist as an Attribute of Theatricality in the Thematicism of Mozart’s Piano Sonatas]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 118–126. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.118-126.
5. Shaymukhametova L. N. Rolevye igry v klasse fortepiano [Role Playing in Piano Instruction]. *IKONI / ICONI*. 2021. No. 1, pp. 160–167. DOI: 0.33779/2658-4824.2021.1.160-167.
6. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of a Musical Theme]. Moscow: Russian Gnesins’ Academy of Music, 1998. 298 p.
7. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
8. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

Liudmila N. Shaymukhametova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Editor-in-Chief of the Russian Journal “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship,” Chair of the Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies” (450106, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-1355-9677, lab234nt@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфа: Гилем, Башк. энциклопедия, 2013. 292 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. Асфандьярова А. И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавирных сонат Й. Гайдна. СПб.: Лань, 2017. 80 с.
4. Гареева М. А. Структурно-семантический феномен героя как атрибут театральности в тематизме фортепианных сонат Моцарта // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 118–126. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.118-126.
5. Шаймухаметова Л. Н. Ролевые игры в классе фортепиано // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 1. С. 160–167. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.1.160-167.
6. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 298 с.
7. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2016. № 3. С. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020/
8. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 1. С. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Шаймухаметова Людмила Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор российского журнала «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», председатель Научно-методического центра «Инновационное искусствознание» (450106, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1355-9677**, lab234nt@yandex.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 785.11

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.097-111

ROBERTO ALONSO TRILLO

Hong Kong Baptist University
Hong Kong SAR, People's Republic of China
ORCID: 0000-0001-9744-5468, robertoalonso@mac.com

**Mozart's *Sinfonia Concertante*, K. 364:
An Enlightened Operatic Reading**

In his biographical book on Mozart Julian Rushton states that dialogic writing is an inherent feature of Mozart's concertos, but one that "usually occurs between the soloist and the orchestra, rather than between two individual 'characters'", a fact that leads Rushton to envision the *Sinfonia Concertante* [K. 364] as a brief consolation "for the lack of an opportunity to write an opera". This article morphs that statement into a question: why and how could have Mozart channelled his operatic yearning through the *Sinfonia Concertante*? In an attempt to find an answer, I will analyse a number of aspects of Mozart's approach to the genre of *sinfonia concertante* from two main perspectives. First, I will introduce a brief historical background on Mozart's K. 364 as the basis for the consideration of Barry S. Brook's understanding of the *concertante* as an enlightened genre and Mozart's potential interest in the aspects that might have made it so, an argument that is actually related to and based on Mozart's exploration of dramatic dialogue. Second, I analyse the interplay between the operatic and instrumental elements found in the second movement of K. 364, mapping them to a selection of Mozart's operatic works, particularly those composed at the same time and right after the *Sinfonia Concertante*. I also contrast Simon Keefe's interpretation of the dialogic-dramatic dimension of Mozart's instrumental music, the influence of opera on his piano concertos, to Charles Rosen's study of the influence of the formal developments that Mozart adapted from his instrumental music to his operatic writing.

Keywords: *Sinfonia Concertante*, Enlightenment, Wolfgang Amadeus Mozart, sonata-theory, musical dramatism, opera.

For citation / Для цитирования: Roberto Alonso Trillo. Mozart's *Sinfonia Concertante*, K. 364: An Enlightened Operatic Reading // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 97–111. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.097-111.

© Roberto Alonso Trillo, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

РОБЕРТО АЛОНСО ТРИЛЛО

Гонконгский баптистский университет
Специальный административный район Гонконг, Китайская Народная Республика
ORCID: 0000-0001-9744-5468, robertoalonso@mac.com

**Концертная симфония, К. 364 Моцарта:
оперные традиции Просвещения**

В своей биографической книге о Моцарте Джулиан Раштон утверждает, что диалогическое письмо является неотъемлемой чертой концертов Моцарта, но оно «обычно происходит между

солистом и оркестром, а не между двумя отдельными “персонажами”», и этот факт побуждает Раштона рассматривать Концертную симфонию [К. 364] как краткое утешение «при отсутствии возможности написать оперу». Данная статья переводит это заявление в вопрос: почему и каким образом Моцарт мог перенаправить своё стремление сочинить оперу на Концертную симфонию? В попытке найти ответ автор статьи анализирует ряд аспектов подхода Моцарта к жанру концертной симфонии с двух основных точек зрения. Во-первых, представляет краткую историческую справку о К. 364 Моцарта как основу для рассмотрения понимания Барри С. Бруком жанра *concertante*, как относящегося к настроениям эпохи Просвещения, и потенциального интереса Моцарта к ним, что возможно ведёт Моцарта к внедрению драматических диалогов. Во-вторых, проводит анализ взаимодействия между оперными и инструментальными особенностями, обнаруженными во второй части К. 364 в сопоставлении с некоторыми оперными произведениями Моцарта, особенно созданными одновременно или сразу после написания Концертной симфонии. Затрагиваются также интерпретация Саймоном Кифом диалогически-драматического подхода к инструментальной музыке Моцарта; вопросы влияния оперы на фортепианные концерты; исследование Чарльза Розена, изучающего воздействие принципов развития, перенесённых Моцартом из его инструментальной музыки в оперные сочинения.

Ключевые слова: Концертная симфония, эпоха Просвещения, Вольфганг Амадей Моцарт, теория сонаты, музыкальный драматизм, опера.

© Роберто Алонсо Трилло, 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

In his biographical book on Mozart, Julian Rushton states, “dialogue is always a feature of Mozart’s concertos, but usually between the soloist and the orchestra, rather than between two individual ‘characters’, and the *Sinfonia Concertante* [K. 364]¹ ‘may briefly have consoled him for the lack of an opportunity to write an opera’” [15, p. 79]. This article morphs that statement into a question: why and how could Mozart channel his operatic inclinations through the *Sinfonia Concertante*? In an attempt to find an answer, I shall analyse a number of aspects of Mozart’s approach to the genre of the *symphonie concertante* from two main perspectives. First, I shall introduce a brief historical background on Mozart’s K. 364 as the basis for the consideration of Barry S. Brook’s understanding of the *concertante* as an enlightened genre and Mozart’s potential interest in the aspects that might have made it so, an argument that

is actually related to and based on Mozart’s exploration of dramatic dialogue. Second, I shall analyse the interplay between the operatic and instrumental elements found in the second movement of K. 364, mapping them to a selection of Mozart’s operatic works, particularly those composed at the same time and right after the *Sinfonia Concertante*. I also contrast Simon Keefe’s interpretation of the dialogic-dramatic dimension of Mozart’s instrumental music, the influence of opera on his piano concertos, to Charles Rosen’s study of the influence of the formal developments that Mozart adapted from his instrumental music to his operatic writing.

Mozart’s *Sinfonia Concertante* may have been composed in Salzburg in 1779 after his return from his long trip (1777–1779) to Paris, where the genre was very fashionable at the time. Little is known about the genesis of the work, since the original score has been lost and the “autograph fragments that

do survive bear no indications of date or provenance” [19, p. 146]. What we do know is that the composer was simultaneously working on a parallel work in the *concertante* style for violin, viola, cello, and orchestra (K. 320e),² which he eventually abandoned, but where he also explored the possibilities of *scordatura* for the viola part. In Mozart’s *Sinfonia Concertante* K. 364 the employment of *scordatura* can be seen as an attempt to increase the equal status of both solo instruments; raising the viola’s tuning by a half step adds more brilliance to its sound and allows it to compete in equal or at least similar terms with the violin [3]. The focus of this article shall be the second movement of the work, a rather unique Andante, similar in a number of ways to the second movement of Mozart’s Piano Concerto K. 271, which has captured the attention of various Mozart scholars. Rosen, for example, points out, that “as an expression of grief and despair, this movement [referring to K. 271], stands, with the slow movements of the *Sinfonia Concertante* and of K. 488, almost alone among Mozart’s concerto movements; not until the Andante con moto of Beethoven’s G Major Concerto is the same tragic power recaptured” [13, p. 211].

The potential influences on Mozart’s work, There is no spacing between words here but will not be explored in depth in this article, could be historically framed through a number of geographical references. On the one hand, we have the composers from the Mannheim school, which is closest to Mozart’s circle of influence, including Carl Stamitz, Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer, and Franz Danzi. These composers not only cultivated the *concertante* genre, but also maintained deep connections with the Parisian musical scene, “which throughout the period remained the great centre of attraction for the Mannheimers in view of its

important publishing trade and flourishing concert life, both public and private” [9, p. 129]. Interestingly, Mozart was personally acquainted with Cannabich; they first met in 1763 in Schwetzingen, then again in Paris in 1763 and in Mannheim in 1777 [5, pp. 34–35]. Mozart admired Cannabich’s conducting, but not the composer’s music, as shown by his correspondence [16, p. 165],³ even though Cannabich supported his vain efforts to secure a position in Mannheim. The *symphonies concertantes* by Johann Christian Bach (who spent an important part of his life in London) represent a further significant exponent of the genre, presenting an undoubtable French connection, since they were commissioned by the *Concert Spirituel*. The contribution by Italian composers was not as significant, being exemplified by the works of Giovanni Battista Viotti, Luigi Boccherini, and Gaetano Brunetti.

The *concertante* style manifested in Mannheim, London, and Italy grew out of the genre born in Paris at the hands of a selective list of composers, including François Devienne, François-Joseph Gossec, Ignace Joseph Pleyel, Jean-Baptiste Bréval, Jean-Baptiste Davaux, and Giuseppe Cambini [12]. Cambini was supposedly responsible for the failure of the performance of Mozart’s *Symphonie Concertante* for four wind instruments by the *Concert Spirituel*, according to the composer’s own letter to his father on 11 May 1778 [12, p. 152].⁴ The influence that the works of some of these composers might have had on Mozart would be an interesting topic for further research, but one which is necessarily left open here, since the main focus of this article is to frame the *Sinfonia Concertante* K. 364 within Mozart’s output.

In his comprehensive study of the historical development of the *Sinfonia*

*Concertante*⁵ Barry S. Brook stresses how the short-lived genre, which emerged in the 1770s and had almost disappeared by the 1820s, represented a “fusion of elements from the divertimento forms <...>, the symphony and the solo concerto” that marked the “application of the developing Classic symphonic style to a *concertato* principle,” emerging from the “pre-Revolutionary Parisian *casserole*” [17; 11; 1, p. 131; 2, p. 496]. Its relevance in France is further stressed by the fact that, of the almost six hundred works which have survived, half were written by French composers. The development of the genre mirrors the deep social changes taking place at the time; the appearance of “bourgeois audiences, the public concert halls, the larger orchestras; musically, it embodied the tastes of these audiences, to wit: an increasing fascination by virtuoso display, a fondness for big sonorities, and particularly, an all-pervading love affair with the pleasing melodic line” [2, p. 497]. Brook’s most interesting hypothesis relates the development of the *Sinfonia Concertante* to the Enlightenment, asserting that it was a vehicle for the instrumental composer to channel his increased independence. The genre can then be linked to the *Sturm und Drang* movement, which it opposes in many ways (representing what he refers to as a convergence of opposites), but to which it is nevertheless connected; both stem from a critical approach to the particular change in the musician’s role in society, slowly and unevenly moving from church or aristocratic-related patronage to a conception of the self as a representative of the bourgeoisie, a process defined by Brook as the composer’s “problem of identity.” The disappearance of the genre towards the 1820s is accounted for in the following terms: “the cult of the individual, the glamour of the virtuoso enjoying star billing, replaced

and overwhelmed the concept of ‘concerted’ action”; the problem of identity had been temporarily solved or, rather, replaced by a completely different one [1, p. 147]. Its significance in Mozart’s own case has been explored in the second chapter of Nicholas Till’s study of the composer’s operas and their relation to Enlightenment ideals, entitled “The education of a bourgeois artist” [18, pp. 9–17].

Till’s reflections can be used to take Brook’s reading of the *Sinfonia Concertante* as an enlightened genre a step further to an approach that might bring it closer to Mozart’s own interest without relinquishing its enlightened dimension. The *concertante* style offered Mozart a form of purely instrumental writing that was as close as possible to dramatic operatic writing. In opera it is possible to find a division between two interconnected but distinct worlds: the musical-instrumental and the theatrical dimensions (the libretto, the setting, etc.). Furthermore, the stage, as an intricate arena of artistic interaction, makes possible the combination of the elements enabling the existence of an operatic dramatic narrative: opposing forces engage in a dialectic process that eventually arrives at some sort of resolution. The *concertante* style parallels this division. On the one hand, the orchestra is a source of internal dialogue; on the other, both soloists embody dramatic forces that establish another analogous, quasi-theatrical exchange of ideas representing, in a certain way, the operatic stage. The verticality of the individual element against the orchestra is abandoned for a new level of horizontal parity between both soloists and a resultant increase of the orchestra’s significance as an interlocutor in the dialogic shaping of the work. The onstage operatic drama, manifested by the dialogue between characters initially presented as equal, is adopted here in a turn

that might be linked to Enlightenment ideals; for instance, the *Ancien Régime*'s political structure, centred around the sole figure of the king, was criticised for its negation of equality and political freedom in texts as relevant as Montesquieu's *Spirit of the Laws* (published in 1748) or Voltaire's *Political Essays* (published in 1750), which went as far as to defend parliamentary republican government as an ideal model [6, pp. 405–416; 7, pp. 416–424]. In a similar fashion, the lone soloist in Mozart's K. 364 gives way to a dialogue between equals. Furthermore, even if Mozart did not consciously realise the ideas of coetaneous philosophers, his music and "his musical expression reflects a core of assumptions that permeated the eighteenth century thought" [14, p. 5].

The dialogic-dramatic element in Mozart's piano concertos has been thoroughly analysed by Simon Keefe in his book *Mozart's Piano Concertos* [10]. A number of arguments raised by Keefe can be easily applied to the second movement of Mozart's K. 364 in a revelatory manner that clarifies the hypothesis raised in the previous paragraph. Keefe, taking Heinrich Christoph Koch's 1787 treatise *Versuch einer Anleitung zur Composition* and Antoine Reicha's 1814 *Traité de mélodie* as foundational references, associates the classical concerto with dramatic rather than conversational dialogue; as a result, the relationship between orchestra and soloist(s) in terms of cooperation and competition/confrontation (a dualism linked to the diffuse potential readings of the etymology of the term 'concerto') needs to be approached from a renewed perspective, cooperation becoming the dominant dialogic motivation in Mozart's music. In his view, even though Mozart's piano concertos contain instances of dialogue, they cannot be considered as purely dialogical works. Those dialogic occurrences can be traced through

alterations in the overall behaviours of the work's different "characters." My previous hypothesis is reinforced by Keefe's argument; there is a significant difference in "the relationship between Mozart's operatic and concerto dialogue <...> namely the presence of textual and musical dialogue in opera" [10, p. 102]. Mozart's malleability to adapt his technique of dramatic dialogue became more intricate throughout the Viennese period as his "operatic orchestra consistently demonstrates a more sophisticated level of involvement in dramatic dialogue in *Figaro* and *Don Giovanni* [mature operas] than in *Idomeneo* and *Die Entführung* [earlier operatic works]" [10, p. 145]. Keefe argues that Mozart's intergeneric dialogic processes engage his piano concertos and operas from the 1780s in their own types of dialogue: the concertos demonstrate the influence of his earlier operatic writing and, at the same time, influence the operas that followed them. Furthermore, Keefe asserts that Mozart develops and reinforces over time:

<...> the inter-generic quality of his dramatic dialogue, a quality transcending fundamental differences in the makeup of concerto and operatic interlocutors. Moreover, just as musical dialogue is nothing if not dynamic, so the relationship between Mozart's concertos and operas is itself a vibrant one, each genre drawing inspiration from the other. Formal and gestural parallels between Mozart's operas and concertos cannot in themselves characterize the vitality of the reciprocal process; the energy and verve of Mozart's dramatic dialogue, however, captures the real spirit of stylistic confluence. [10, p. 146]

The ensuing section will demonstrate how the behavioural alterations of the different characters in Mozart's K. 364 construct the work's dramatic-dialogic structure and how some of those elements might be

related to a number of arias from Mozart's operatic output: can we trace an intergeneric dialogue between K. 364 and the composer's operas? This perspective will then lead to a consideration of Rosen's own approach to Mozart's dramatic writing, which will serve both as a counterargument to and an expansion of the ideas developed hitherto.

An overall analysis of the timeline included in Appendix I is necessary here: it is in the interplay among the ritornello/solo structure, the placement of the thematic areas, the alternating or simultaneous entrances of the violin and the viola, and the location of the different accompaniment patterns where Mozart shapes the dramatic-dialogic dimension of the *Sinfonia Concertante*. It is also there where the listener can trace those instances of dialogue marked by what Keefe defines as the characters' changes of behavioural models. Furthermore, those are the elements that make this an unusually complex sonata form, untypical even for Mozart's slow movements of his concertos. The following accompaniment patterns shall be employed in the forthcoming analysis and are included here for reference (see Example Nos. 1–7).

Example 1 W. A. Mozart,
Sinfonia Concertante, K. 364,
mm. 1–2, celli and basses, pattern 1



Example 2 *Sinfonia Concertante*, K. 364,
mm. 1–2, viola I, pattern 2



Example 3 *Sinfonia Concertante*, K. 364,
mm. 6–7, violin I, pattern 3



Example 4 *Sinfonia Concertante*, K. 364,
mm. 9–10, violin II, pattern 4



Example 5 *Sinfonia Concertante*, K. 364,
mm. 21–24, violin I, pattern 5 (contrapuntal)



Example 6 *Sinfonia Concertante*, K. 364,
mm. 28–30, violin I, pattern 6 (syncopated)



Example 7 *Sinfonia Concertante*, K. 364,
mm. 53–55, orchestral strings, pattern 7
(combinatory)



The first shift that has a clear dramatic dimension can be found in the second rotation proper: it is a solo, marked as **R(P¹)** in the Appendix, that counters the procedure employed in all the preceding thematic areas, which are always structured as a ritornello and a subsequent thematically reiterative solo. This change is arguably designed to intensify the reappearance of the opening material. Even if the orchestra, in measures 58–61, seems to introduce the beginning of rotation 2, its actual commencement is only accurately articulated in the violin solo from measure 62 (see Example 8).

Example 8

Sinfonia Concertante, K. 364,
mm. 58–68, solo violin and viola



On a different musical level Mozart articulates dramatic shifts through the employment, variation, and subtle combination of a limited amount of accompaniment patterns. The appearance of different patterns within the same thematic area throughout the second rotation exemplifies this: **R(P¹)** employs patterns IV (see Example 9, celli and basses, m. 63) and V (see Example 9, violin I, mm. 63 to 65), paralleling the viola's imitative repetition of the solo in **P** instead of its original simpler employment of pattern IV alone. Something similar happens with **Tr**: in the second rotation, we find one new accompaniment pattern, which is a variation of II (see Example 10). These shifts are designed to strengthen the dialogic relationship between both soloists and the orchestra.

Example 9

Sinfonia Concertante, K. 364,
mm. 63–65, orchestral strings

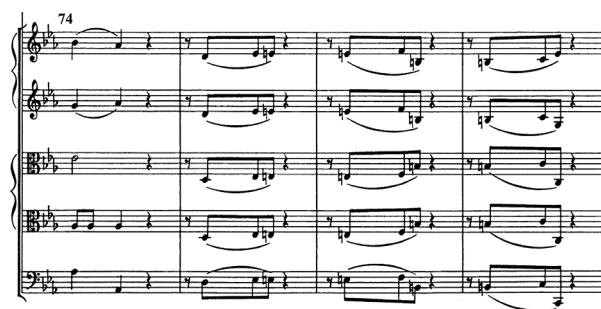


The dialogue between both solo instruments is clearly depicted in Appendix I and needs to be considered in detail before a comparison to the dramatic-dialogic structure of Mozart's arias is introduced. The opening statements of the theme are separately presented by the violin and the viola before a transitional passage with intercalated entrances leads to the orchestral introduction of the second

theme. That material is repeated by both soloists in a sustained parallel entrance that lasts until the third ritornello. In the second rotation Mozart varies the original sequence: the opening material is compressed and presented by both instruments before they engage in a short exchange that leads to a parallel presentation of material in **Tr**.

Example 10

Sinfonia Concertante, K. 364,
mm. 74–77, orchestral strings



The original structure of **S** and **C** is then repeated. Crucial significance for the forthcoming comparative analysis is the manner in which the relationships between both soloists and that with the orchestral section are structured and how in both rotations (although in a much faster fashion in the second) the initial separation of violin and viola leads to a dialogic alternation and a final discursive concurrence.

The range of arias considered in the preparation for this essay includes works that predate K. 364 such as *La Finta Giardinera* (1774)⁶ or *Zaide* (1779)⁷ and works composed at the same time and after the *Sinfonia Concertante*, from *Idomeneo* (1780)⁸ to *Die Zauberflöte* (1791).⁹ Since parallelisms with earlier works proved difficult to establish, only three arias from later compositions shall be considered here: the aria *Se il padre perdei* from *Idomeneo* (Act II, Scene 2, n° 11), the duet *Meinetwegen sollst du sterben!* from *Die Entführung* (Act III, n° 20)¹⁰ and in the counter-analysis based on Charles Rosen's understanding of sonata form, and the sextet *Riconosci in questo amplesso una madre* from *La Nozze di Figaro* (Act III, n° 18).¹¹

Appendix II includes an analysis of the overall structure of *Se il padre perdi*. This aria exemplifies Mozart's exploration of different aria forms in *Idomeneo*, an opera that combines, according to Tim Carter, ternary *da capo*, compound-ternary, and compound-binary formal patterns [4, p. 235]. The aria's ABAB structure, the option that most closely approached the sonata form, represented a shorter version of the Metastasian pattern: "it merged with the most common strategy of 18th-century tonal grammar [common to sonata form], whereby the A section starts in the tonic, modulates to a related key to the B section, returns to the tonic by or in the A section, and ends in the tonic with the second B section transposed" [4, p. 236]. The dramatic shifts take place here on a number of different levels. First, in the relationship between text structure and thematic areas, we can find that the setting of the stanzas does not fit the formal structure of Mozart's aria. Second, if we consider the strings, winds, and voice as differentiated characters (the consideration of the winds as an independent character in the second movement of K. 364

is not applicable since they constitute a very small section and are only used as harmonic reinforcement of cadences), we discover an interesting dialogic parallelism with the *andante* from the *Sinfonia Concertante*: the orchestra introduces the opening theme (Example 11), reiterated then by the voice from measure 15 onwards, in T1 (Example 12); an intercalated dialogue between voice and winds leading to a concurrent entrance of voice and strings at first and, eventually, all the available instrumental forces in T2 follow throughout the transitional motivic material; the second appearance of T1 is purely vocal (Example 13), skipping the orchestral introduction and leading to a shorter intercalated fragmentation of the material before the ensemble as a whole leads the aria to its concluding gesture and fades away with a small intercalation of material between winds and strings. Once again, an initial fragmentation leads to a dialogic alternation and a final discursive concurrence.

Example 11 *Idomeneo*, Kv. 366, Act II, no 11, mm. 1–6

Example 12 *Idomeneo*, Kv. 366, Act II, no 11, mm. 14–17



Example 13 *Idomeneo*, Kv. 366, Act II, no 11, mm. 53–58

Example 16 *Die Entführung*, Kv. 384, Act III, no 20, mm. 24–30

One more enlightening example that explores parallelisms between Mozart's K. 364 and his operatic writing can be found in the duet *Meinetwegen sollst du sterben!* from *Die Entführung* (the analysis can be found in Appendix II). Here Mozart explores a sonata-related form in a completely different way. **T1** (Example 14) and **T2** (Example 15) can be seen as a unified primary thematic area (**P**), followed by a transitional passage (Example 16, measures 25–31) which leads to a secondary thematic area (**S**) in **T3**. The material that follows measure 41 and up to the reappearance of the opening theme in measure 54 can be seen as compressed development that parallels the structure of a slow-movement sonata form (what Darcy and Hepokosky would define as a Type 2 sonata) [8, pp. 353–386].

Example 14 *Die Entführung*, Kv. 384, Act III, no 20, mm. 1–5, Belmonte

Example 15 *Die Entführung*, Kv. 384, Act III, no 20, mm. 10–15, Konstanze

The second rotation of the opening material does not follow the initial order: instead, Mozart fragments the opening motives and mixes them in an intercalated duet between Belmonte and Konstanze. The tonal plan of the aria also matches that of a sonata. The first remarkable coincidence with K. 364 is the composer's emphasis on changing the order of events at the beginning of the second rotation, a dramatic effect that was not common in his instrumental music in the late 1770s (modified recapitulations were more common in Haydn's music at the time) but which would gain a greater relevance in his operatic writing and his mature Viennese instrumental works. Other interesting similitudes can be traced with the dialogic construction of K. 364: both soloists are represented here by Belmonte and Konstanze. This is a connective aria: it attempts to achieve a greater dramatic continuity, linking the preceding and following music through the elimination of the orchestral introduction or concluding postlude. If one does not account for the lack of an orchestral introduction in the opening theme, a number of striking similarities remain: the first theme (**T1**) is presented by Belmonte

and contested by Konstanze (T2) before they engage in a short dialogic exchange that leads to simultaneous singing at the end of T3, paralleling the structure of the first solo section of the Andante in K. 364. The following passage, transitioning from measure 41 to the reintroduction of the opening material, is a sustained dialogic exchange that prepares Mozart's fragmentary exposition of the material in the recapitulatory area. This dialogic tension is resolved in the closing entrance of T3 where Belmonte and Konstanze sing in parallel steadily until the end of the section, following the structure of the final solo and orchestral entrances in K. 364.

One further analytical perspective that will both counter and complement the one developed hitherto is introduced by Charles Rosen in his study of the influence and adaptation of the sonata form, instrumental in origin, into the complex arias of Mozart's mature comic operas. Rosen employs his conception of sonata form as an organic developing structure that lacks fixed rules; it is the work itself, instead, which "provides its own expectations, disappoints and finally fulfils them" [13, p. 296]. The adaptability of the sonata style cannot be seen as a result, as the forceful imposition of a fixed form on a dramatic genre since "the symmetry and resolution of the sonata form were permanent needs of the classical composer, not dispensable elements of form" [13, p. 293]. This perspective leads us to question, on a purely formal level, the relation between the Andante from Mozart's K. 364 and the sextet *Riconosci in questo amplesso una madre* from *La Nozze di Figaro* (Act III, n° 18),¹² shedding a different light on the previous Keefe-influenced comparison of the behavioural changes of the composition's "characters."

We have seen that the Andante from Mozart's K. 364 exemplifies a unique interpretation of what is usually termed as a slow-movement sonata form: it lacks a differentiated development and the second rotation emerges in a blurred manner, both at a level of motivic and tonal articulation (the recapitulation does not start in the original key), from the use that Mozart makes of the material in the final part of the exposition. An adaptation of this flexible structure can be found in the sextet from *Figaro* (see Appendix III for a detailed analysis): a proper development is once again missing, and the tonal shifts are unexpected within the sonata scheme, deviating from the original F Major to the dominant C Major and one step further to a tonicization of G Major (the secondary dominant), which, given its insistence and length, could be considered a modulation proper. The parallelism between both works moves here from a dramatic-dialogic perspective to a formal one: the flexibility that characterises the Mozartian approach to sonata in his mature operatic works can be found in the second movement of K. 364. The lack of a developmental section as a source of contrast, linked to the significance of recapitulation as a point of return and closure, and the need for symmetry and resolution characteristic of the Classical style are explored in an unusual manner in the examples considered here: Mozart draws on dialogue as a source of differentiation and disappointment of the work's own expectations (the key shifts that precede the beginning of the second rotation) and the varied repetition of material as the forces that articulate the dramatic structure of the movements.

The opening hypothesis, which was originally presented as an open interrogation questioning the possibility of an operatic



reading of Mozart's K. 364, can now be reassessed. All the preceding research has shown that a number of dramatic-dialogic and formal parallelisms can be traced between Mozart's *Sinfonia Concertante* and his subsequent operatic output. An argument could be proposed to consider K. 364 as an exemplification of Mozart's exploration of some of the constructive dramatic elements that would anticipate his mature operatic writing, late chamber music, and piano concertos composed in Vienna. One could even posit that the differentiation between Mozart the composer of instrumental music and Mozart the operatic composer has been a biased musicological apriorism position that this type of intergeneric studies might attempt to deconstruct; instead of departing from a given dualism, the composer's stylistic coherence and dramatic malleability can be placed as a starting point from which the instrumental and the operatic emerge

only as different expressions of a unified reality, with the different genres working as communicating vessels that interconnect Mozart's exploration of dramatic dialogue. Furthermore, the centrality of dialogue links this research to the secondary hypothesis relating Mozart's interest in the concertante genre to Enlightenment ideals. Keefe argues that Mozart's piano concertos constituted a locus of pedagogy, an argument that can also be applied to K. 364, "as thorough workings out of the quest for harmonious, cooperative existence, Mozart's piano concertos [and the *Sinfonia Concertante*] offered exemplary models to their contemporary audiences of how to live their lives – less immediate than textual models in musical and spoken theatre, but not less powerful or enlightening" [10, p. 185]. Rushton's fragment can now be reinterpreted, and the article's title can be rewritten as a statement: Mozart's K. 364, an enlightened operatic reading.

NOTES

¹ Mozart W. A. *Sinfonia Concertante in E-Flat major, KV. 364*. (Urtext of the New Mozart Edition). Edited by Christoph-Hellmut Mahling. NY: Bärenreiter-Verlag, 2009.

² A version of the first movement has been reconstructed by Philip Wilby and recorded by Iona Brown (violin), Nobuko Imai (viola), and Stephen Orton (cello) with the Academy of St. Martin in the Fields for the Philips-Decca label.

³ According to Robert Spaethling, "Cannabich, who is the best conductor I have ever seen, commands the love and respect of his musicians."

⁴ Robert Spaethling also says, "Ramm and Punto came up to me all worked up and asked why my Sinfonie Concerto was not on the program? I don't know (...) I do think, however, the reason behind it all was Cambini."

⁵ Other detailed analyses of the genre can be found in these two doctoral dissertations which have been considered on the preparation of this article, but they are not quoted in its body, since they have not provided any significant data to enlighten the proposed hypothesis.

⁶ Mozart W. A. *La Finta Giardinera, KV. 196*. (Urtext of the New Mozart Edition). Edited by Rudolf Angermüller and Dietrich Berke. NY: Bärenreiter-Verlag, 2006.

⁷ Mozart W. A. *Zaide, KV. 344*. (Urtext of the New Mozart Edition). Edited by Friedrich H. Neumann. NY: Bärenreiter-Verlag, 1957.

⁸ Mozart W. A. *Idomeneo, KV. 366*. (Urtext of the New Mozart Edition). Edited by Daniel Hertz. NY: Bärenreiter-Verlag, 2011.

⁹ Mozart W. A. *Die Zauberflöte*, KV. 620. (Urtext of the New Mozart Edition). Edited by Gernot Gruber and Alfred Orel. NY: Bärenreiter-Verlag, 1970. The complete list includes: i. *La Finta Giardinera* (Dolce d'amor compagna); ii. *Thamos, König in Ägypten*; iii. *Zaide*; iv. *Idomeneo* (Se il padre perdei); v. *Die Entführung* (Traurigkeit ward mir zum and Meinetwegen sollst du sterben); vi. *La Nozze di Figaro*; vii. *Don Giovanni* (Tra quest'arbori celata and Or che tutti, o mio tesoro); viii. *Così Fan Tutte* (Ah, guarda, sorella and A signor son rea di moris); ix. *La Clemenza di Tito* and x. *Die Zauberflöte* (Tamino mein).

¹⁰ Mozart W. A. *Die Entführung aus dem Serail*, KV. 384. (Urtext of the New Mozart Edition). Edited by Gerhard Croll. NY: Bärenreiter-Verlag, 2005.

¹¹ Mozart W. A. *La Nozze di Figaro*, KV. 492. (Urtext of the New Mozart Edition). Edited by Ludwig Finscher. NY: Bärenreiter-Verlag, 2001.

¹² See 11.

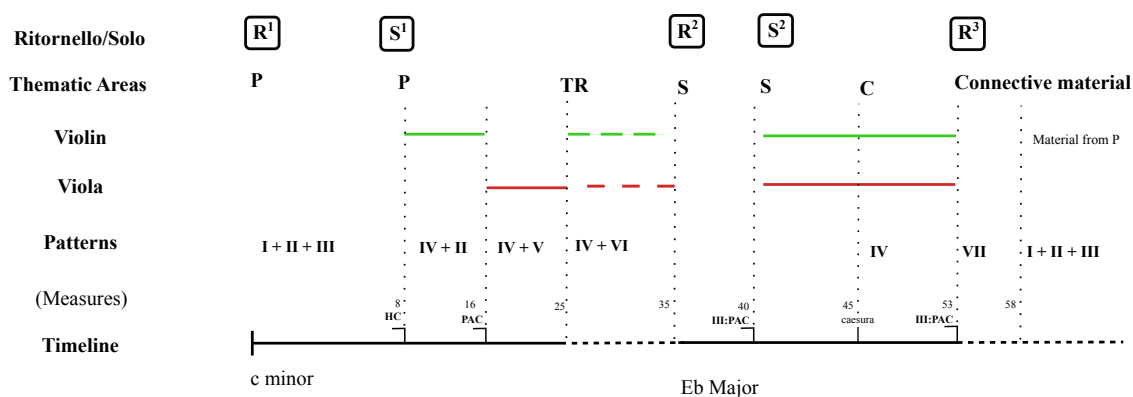
APPENDIXES

Wolfgang Amadeus Mozart

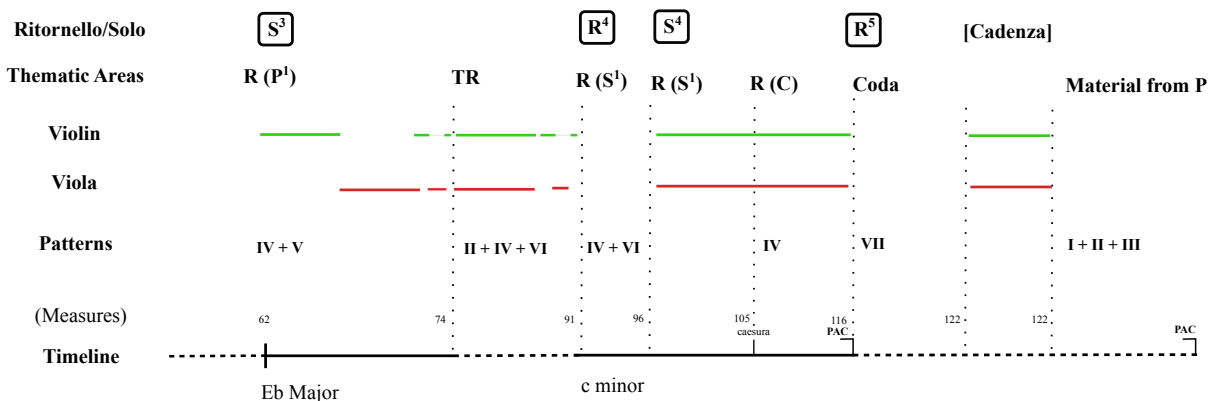
Sinfonia Concertante, K. 364

II - Andante

EXPOSITION



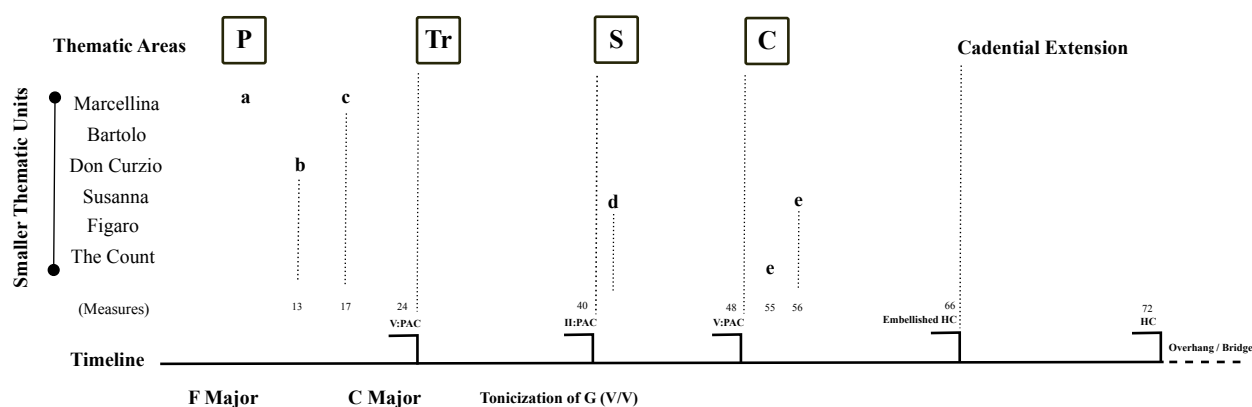
ROTATION 2



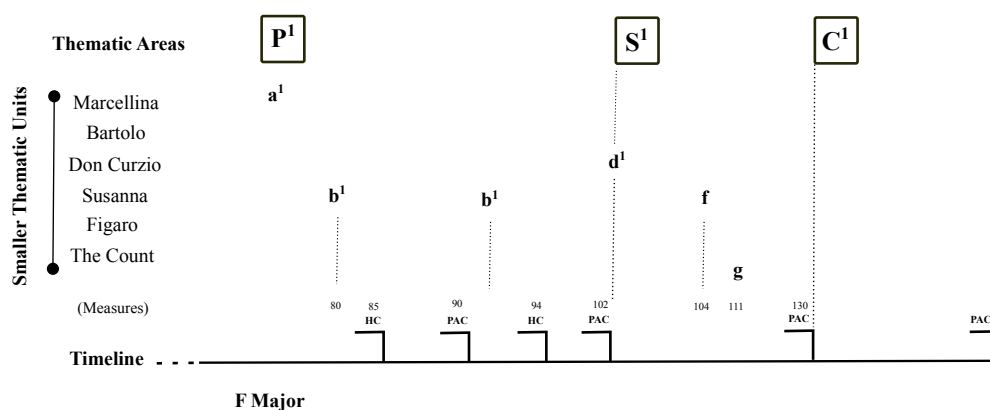
Wolfgang Amadeus Mozart

Le Nozze di Figaro K. 492Act III, № 18, *Riconosci in questo amplesso una madre*

EXPOSITION



ROTATION 2



REFERENCES

1. Brook B. S. The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1994. Vol. 25, No. 1/2, pp. 131–148.
2. Brook B. S. The “Symphonie Concertante”: An Interim Report. *The Musical Quarterly*. 1961. Vol. 47, No. 4, pp. 493–516.
3. Chiang C. *A Historical Technique from a Modern Perspective: The Transcription Scordatura in Mozart’s Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra in E-flat Major K. 364*: Dissertation for Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati, 2011. 70 p.
4. Carter T. Two into Three Won’t Go? Poetic Structure and Musical Forms in Mozart’s Idomeneo. *Cambridge Opera Journal*. 2012. Vol. 23, No. 3, pp. 229–248.
5. Clive P. *Mozart and his Circle: a Biographical Dictionary*. NH: Yale University Press, 1993. 242 p.
6. De Montesquieu B. *The Spirit of the Laws*. Ed. Isaac Kramnick. NY: Penguin Books Ltd., 1995. 704 p. (In The Portable Enlightenment Reader).



7. de Voltaire F. A. *Political Essays*. Ed. Isaac Kramnick. NY: Penguin Books Ltd., 1995, 704 p. (In *The Portable Enlightenment Reader*).
8. Hepokosky J. & Darcy W. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. NY: Oxford University Press, 2006. 692 p.
9. Jones P. W. The Concerto at Mannheim c. 1740–1780. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1969–1970. Vol. 96, pp. 129–136.
10. Keefe S. P. *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*. Rochester, NY: Boydell Press, 2001. 216 p.
11. Kim K. E. *Jean-Baptiste Davaux and his symphonies concertantes*: Dissertation for Ph.D. University of Iowa, 2009. 468 p.
12. Parcell A. D. *The "Symphonies Concertantes" of Giuseppe Maria Cambini*: Dissertation for Ph.D. University of Cincinnati, 1984. 214 p.
13. Rosen C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. NY: W. W. Norton, 1998. 729 p.
14. Rumph S. *Mozart and Enlightenment Semiotics*. LA: University of California Press, 2011. 286 p.
15. Rushton J. *Mozart*. NY: Oxford University Press, 2009. 320 p.
16. Spaethling R. (Ed. and trans.). *Mozart's Letters, Mozart's Life*. NY: W.W. Norton & Company, 2006. 494 p.
17. Stoltie J. M. *A Symphonie Concertante Type. The Concerto for Mixed Woodwind Ensemble in the Classical Period*: Dissertation for Ph.D. University of Iowa, 1962. 284 p.
18. Till N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*. NY: W. W. Norton, 1996. 371 p.
19. Zaslaw N. (Ed.) *The Complete Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*. NY: W. W. Norton & Company Inc., 1990. 368 p.

About the author:

Roberto Alonso Trillo, Dr. (DMA), Assistant Professor at the Augmented Creativity Lab of the Music Department, Hong Kong Baptist University (999077, Hong Kong SAR, People's Republic of China), **ORCID: 0000-0001-9744-5468**, robertoalonso@mac.com

Об авторе:

Роберто Алонсо Трилло, DMA (доктор музыкального искусства), доцент Лаборатории расширенного творчества Музыкального факультета, Гонконгский баптистский университет (999077, Специальный административный район Гонконг, Китайская Народная Республика), **ORCID: 0000-0001-9744-5468**, robertoalonso@mac.com



JUNITA BATUBARA

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

SRI RUSTIYANTI

Institut Seni Budaya Indonesia, Bandung, Jawa Barat, Indonesia
ORCID: 0000-0003-2099-7111, rustiyantisri@yahoo.com

STEPANUS HANGGAR BUDI PRASETYA

Institut Seni Indonesia, Kabupaten Bantul, Yogyakarta, Indonesia
ORCID: 0000-0002-6278-2373, hanggarbp@gmail.com

***Maria Zaitun: The Journey from a Novel
to Razak Abdul Aziz's Opera***

The aim of this article is to analyze Western and Asian cross-cultural trends in music on the example of compositions by Razak Abdul Aziz (Abdul Aziz Razak) and Maria Zaitun's opera. The main idea of Maria Zaitun's opera is to explore the aesthetic cross-cultural issues and musical elements, as well as to redefine the role of the modern composer in the multiracial society of the 21st century. As a Malaysian composer, Razak is particularly interested in combining together various different musical practices in order to create composition combining contemporary techniques with his own personal style.

Razak obtained his idea from a few short novels by Fatimah Busu titled "Perkembalian Seorang Maria Zaitun," which was then transformed into an operatic work titled "Maria Zaitun's Opera," a chamber opera for 8 singers with 6 violins, 3 violas, 3 cellos, 2 double-basses, harps, 2 pianos, celesta, glockenspiel, vibraphone, xylophone, marimba and a set of drums. Additional percussion instruments include triangle, temple bell, bell tree, finger cymbals, hand cymbals, suspended cymbals, Malay gongs, tam-tam, glass chime, sand blocks, slapstick, wood block, temple blocks gedung, snare drum, tambourine, tom-toms and bass drum. There are eight types of choral sonorities: namely, 1st soprano, 2nd soprano, 3rd soprano, 1st alto, 2nd alto, 1st tenor, 2nd tenor and bass. Razak made a study of every page contained in Fatima Busu's short novels in order to choose which sentences from the number are to be included into the libretto of his work.

Keywords: Razak Abdul Aziz, Fatimah Busu, Short Novels "Perkembalian Seorang Maria Zaitun," cross-cultural issues, libretto.

For citation / Для цитирования: Junita Batubara, Sri Rustiyanti, Stepanus Hanggar Budi Prasetya. *Maria Zaitun: The Journey from a Novel to Razak Abdul Aziz's Opera* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 112–122.

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.112-122.

© Junita Batubara, Sri Rustiyanti, Stepanus Hanggar Budi Prasetya, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

ДЖУНИТА БАТУБАРА

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

ШРИ РУСТИЯНТИ

*Институт индонезийской культуры и искусств
г. Бандунг, Западная Ява, Индонезия
ORCID: 0000-0003-2099-7111, rustiyantisri@yahoo.com*

СТЕПАНУС ХАНГГАР БУДИ ПРАСЕТЬЯ

*Индонезийский институт искусств
Регентство Бантул, Джокьякарта, Индонезия
ORCID: 0000-0002-6278-2373, hanggarbp@gmail.com*

**«Мария Зайтун»: путь от романа к опере
Разак Абдул Азиза**

В статье анализируются западные и азиатские кросс-культурные тенденции в музыке на примере произведения «Опера Марии Зайтун» Разак Абдул Азиза (Абдул Азиз Разак). Основная задача «Оперы Марии Зайтун» заключается в исследовании эстетических межкультурных проблем и музыкальной стороны, а также пересмотре роли современного композитора в многорасовом обществе XXI века. Малазийский композитор Разак особенно заинтересован в сочетании различных музыкальных традиций для создания композиции, сочетающей современные техники с его собственным стилем.

Разак пришел к замыслу оперы, ознакомившись с рядом повестей писательницы Фатимы Бусу под общим названием «Perkembalian Seorang Maria Zaitun» («Возвращение Оливковой Марии Зайтун»), которые затем были преобразованы в произведение «Опера Марии Зайтун» – камерную оперу для 8 певцов с 6 скрипками, 3 альтами, 3 виолончелями, 2 контрабасами, арфой, 2 фортепиано, челестой, гlockеншпилем, вибратоном, ксилофоном, маримбой и набором ударных. Дополнительные ударные инструменты отличаются большим разнообразием: треугольник, храмовый колокол, колокольчик, пальчиковые тарелки, ручные тарелки, подвесные тарелки, малайские гонги, там-там, стеклянный колокольчик, песочные блоки, хлопучки, вуд-блок, темпл-блок, малый барабан, тамбурин, том-том и большой барабан. Существует восемь партий хоровой партитуры: 1-е сопрано, 2-е сопрано, 3-е сопрано, 1-е альты, 2-е альты, 1-е тенора, 2-е тенора и басы. Разак изучил каждую страницу повестей Фатимы Бусу, чтобы выбрать из них подходящие фрагменты для либретто своей оперы.

Ключевые слова: Разак Абдул Азиз, Фатима Бусу, новеллы «Возвращение Оливковой Марии Зайтун», кросс-культурные вопросы, либретто.

© Джунита Батубара, Шри Рустиянти, Степанус Ханггар Буди Прасетья, 2021
© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

Introduction

The creation of a musical composition requires fortitude, strength, broad knowledge and experience, in addition the presence of the creative process. Each composer has a different understanding of the subject of his or her musical work and a unique way of interpreting his or her ideas. The creative process is carried out by analyzing the cultivation of novel musical techniques used in contemporary works. Continuing the process of musical experimentation means finding ways of choosing, considering, creating and contrasting in order to achieve integrity and unity in the various undertaken attempts. This is followed by deduction of the musical innovations, paying close attention to the musical compositions which would be created and enhancing them in the composer's own work. It is important for a composer to succeed in the creation of his or her musical work.

Writing a composition depends not only on natural talent, instinct and spontaneity but also on the process of working on a musical work in any form, involving thought process and energy and the accumulation of experience. In addition, it involves the ability to develop ideas and insights or intellect, accuracy, and perseverance in concentration or in contemplation [6, pp. 72–73].

There has been a considerable amount of absorption of the aesthetics of cross-culture of Western and Eastern musical traditions in many musical works. According to Suka Hardjana [7, p. 215] in his book titled *Music: Between Criticism and Appreciation* the approach to music composition in the West generally involves meeting between ideas and conceptions which are then streamed into structures or forms and transformed into musical techniques.

Cook [4, p. 3] comments that cross-cultural trends in music provide a foundation for contemporary culture, and the elements contained in a musical composition must be based on the semantic meanings derived by the composers themselves. Many composers have embraced a cross-cultural approach to creating a musical composition, as has especially been shown by Western composers, thereby demonstrating their opposition to the hegemony of Western culture.

Michael Asmara, Indonesian composer from Yogyakarta has composed musical works by combining elements of traditional Javanese music with elements of the Western atonal musical system. He expressed an opinion, namely that, “the use of atonality turns the Javanese and the Western musical tradition into equals, and with its use both of which are able to stand alone.” This may be demonstrated in his composition titled *Symphony No. 1*, where he compiled a set of pitches each of which is joined with particular rhythmic patterns, such as, for instance, C# from the equal-tempered chromatic scale is aligned with quarter notes, the *slendro siji* scale – with sixteenth notes and the *pelog* scale – with 32nd notes, then combining the *slendro & pelog* scales by means of serial techniques, such as the prime, inversion, retrograde and retrograde inversion. In his work he combined 10 pitches such as: C# as an equal-tempered chromatic pitch, D from *siji slendro*, E from *pelog*, and others, where each pitch is ordered in such a way that the equal-tempered chromatic, *slendro* and *pelog* pitches were interspersed among each other (from an interview with the composer, dated November 17, 2010).

According to Yang [15, pp. 395–396], in the 20th century Asian musical traditions played an important role

in Western musical art as a source of inspiration for contemporary composers. A considerable number of discussions of Asian musical influences has demonstrated the incorporation of elements of Oriental melodies formed from the pentatonic scale. Composers have brought in Asian percussion instruments, as well as particular references and titles originating from ancient philosophies and religions from Asian countries, adopting them to a Western context. The most obvious manifestation is the use of the pentatonic scale and the gong to demonstrate an abundance of musical practices, as found in Lou Harrison's work titled *La Koro Sutra* or *Heart Sutra*, which made use of the Oriental pitch scale and also combined chorus, organ and musical collections of *gamelan* instruments from the Javanese tradition, which, albeit, were built in the United States (Coal. 2013, pp. 16–17). Another composer who combines Western musical traditions with *gamelan* instruments is Steve Reich, as demonstrated in his work *Mallets, Voices and Organ*, in which he uses Balinese *gamelan* instruments which delineate a peculiar pentatonic scale, namely C, Db, F, Gb, A (Batubara, 2013: 22). Benjamin Britten also created a cross-cultural musical environment in his opera *Death in Venice*, where he brought in a twelve-tone series by mixing different sound-related styles, patterns and techniques derived from the Balinese *gamelan* tradition [3, p. 334].

Contemporary composer Jack Body is well-known for his involvement with the culture of Asian countries. According to him, the transcription of music and the musical transformation of Asian countries

has influenced an entire generation of composers in New Zealand. In addition to the traditional appeal of Asian countries and non-Western music for Westerners, particularly the use of abstract sound with the intention to dissipate and explore the inner human condition has become the principal theme of many of his works (from an interview with the composer, May 14 2011).¹

Jack Body's practice regarding the transformation of sound in musical instruments may be distinguished from his response to the original approach, which allows the examination of certain musical techniques. He has also composed an opera titled *Alley*, based on the life of Rewi Alley, performed at the New Zealand International Art Festival 1998. According to Jack Body, the process of writing the opera was carried out in various different ways, one of which was that Chinese musicians were trained in music schools and hence have learned to read Western notation easily. They were invited to perform contemporary music in *Alley* (from an interview with the composer, May 14, 2011).

Alley is represented by two characters, one of them being young and one in his old age. In *Alley* the main protagonist sings in English, whereas the other three characters are Chinese and sing in Chinese. The work also includes a chorus which also sings music to Chinese texts. A number of Chinese songs that use pentatonic scale are included in the opera. The other relevant musical elements of the opera are the diatonic and chromatic scales. The full score of *Alley* includes Chinese (*sheng*, *gaohu* and *di*) and Western musical

¹ The interviews were carried out by e-mail to obtain information on the interpretation and use of musical instruments in the composition of the opera titled *Alley*.

instruments (oboe, clarinet, trombone and percussion).

Among the influences of Eastern musical aesthetics, the Malay culture is especially prominent. In Malaysia composers turn to the genre of opera rather seldom, in comparison to works in instrumental genres. Composition of opera in the form of an academic genre based on Western musical traditions is also still very rare, as are cases of combining Western musical styles with those of Malay music. The opera *Maria Zaitun* was written in 2004 by Razak Abdul Aziz from Malaysia [8, p. 464]. The composer stated that the rhythmic ideas contained in the opera were based on the rhythmic subtleties of the Malay language. In addition, the influence of Islamic aesthetics such as the concept of geometry also inspired him in the form of introducing particular structures and harmonies, using a variety of different techniques connected with the language of atonality. He has also carried out preliminary investigations of rhythm in his musical composition titled *Nelayan* (1999), as well as an in-depth investigation of rhythm, harmony and structure in the work titled *Five Piano Etudes* (2002). This article examines the opera *Maria Zaitun* composed by Razak Abdul Aziz in terms of the mastery of musical elements, as well as the sound and rhythm of the Malay language spoken in the text set to music in the opera.

According to Theodore K. Rabb [9, pp. 321–330] in *Opera, Musicology and History*, it is known as a formula that in the 20th century various forms of opera were created by composers, such as epic opera, tragedy, expressionist opera, naturalist opera, fantasy, allegorical opera, grotesque comedy, patriotic, irony, and political satire. The definition of opera is found

in Copland's book [5, p. 174], according to which opera contains characters and a storyline which are expressed through music, and not the usual dialogue found in drama.

The opera consists of a combination of purely orchestral and vocal sections accompanied by the orchestra. The vocal sections consist of choral numbers, duos and solos, whereby the chorus contains the usual contrasting textures of soprano, alto, tenor and bass. Especially prominent in the opera are the vocal duos sung by contrasting voices. The costumes and props for the opera are adapted to the storyline. Steib [10, p. 387] states that in an opera, music is always associated with singing, and this vocal element is formed from the storyline narrated in the *libretto* (which, incidentally, in Italian means "little book"), and each libretto differs to a certain degree from the synopsis or scenario of the storyline.

Razak Abdul Aziz is a composer from Penang, Malaysia. He has written numerous musical works in instrumental genres and for chorus, the latter include such a substantial work as *The Fisherman* for SSATB and string orchestra. A number of his works contains cross-cultural elements, expressed in the combination of Western and Malay musical traditions. In his opera *Maria Zaitun* he stresses the importance of organically combining a Western musical style with an approach emphasizing the rhythmic expression of every word or sentence from the Malay language, best defined with the term "hook-shaped." He mixed and matched the "hook-shaped" attributes of the Malay language with Western musical techniques. Razak asserts that expressions were based on his own views (from an interview with the composer, July 24, 2013).

Methods

The research method used by the writer is the descriptive qualitative method [11, p. 2]. According to Strauss and Corbin [12, p. 19], this method is best expressed when several theories are used to apply an approach related to a particular discussion. Following them, Octavia [13, p. 98] asserts that to carry out research by using the method of qualitative research presents the most viable musicological approach. In this article the author describes the data and facts connected the original literary novel which is adapted into a compositional work in the genre of opera. The goal is to be able to find new perspectives which were previously known only by a very small group of people.

The Idea and Concept of Creation of the opera *Maria Zaitun*

According to Annisa and Lusi [1, p. 70], the idea itself can be created through popular culture. Popular culture, similar to movies, has been known as one of the most influential mediums to spread views or beliefs. According to Nalan [14, p. 13], the conception of theatrical music may be contained in either a short illustration or complete musical composition demonstrated in a complete performance. *Maria Zaitun* was derived from a short story by Fatimah Busu, *Perkembalian Seorang Yang Bernama Maria Zaitun (The Return of a Woman Named Maria Zaitun)*, which was printed in several literary journals in Indonesia and Malaysia in 1980. In her short story, Fatimah Busu presented a scathing criticism of her community in the 1970s. This short story depicts the absurd aspects of society to which Fatimah Busu belongs. It demonstrates the deception, loss of belief and injustice that occurs

when moral values are misinterpreted or distorted.

Discussion / Analysis

Maria Zaitun is an opera set for 8 voices accompanied by 6 violins, 3 violas, 3 violoncellos, 2 double-basses, harp, 2 pianos, celesta, glockenspiel, vibraphone, xylophone, marimba and percussion. The latter includes triangles, temple bells, bell tree, finger cymbals, hand cymbals, suspended cymbals, Malay gongs, tamtam, glass chime, glass, sand blocks, slapstick, wood blocks, temple blocks, *geduk*, snare drums, tambourine, tomtoms and bass drums. There are eight vocal textures, namely, 1st soprano voice, 2nd soprano voice, 3rd soprano voice, 1st alto voice, 2nd alto voice, 1st tenor voice, 2nd tenor voice and bass voice.

With the approval of Fatimah Busu, a number of sentences contained in this short story has been adjusted to form the libretto for Razak's opera. One of them is the very final section of the Fatimah Busu's short story, and it becomes the initial section of Razak's libretto. This can be seen in the example below:

'Tepat pada waktu yang saat di pinggir hutan Beringin berhampiran dengan Lebuh raya Timur – Barat, Maria Zaitun sedang diturunkan perlahan-lahan ke dalam liang lahad. Beberapa orang pekerja perempuan yang pekak, bisu dan buta sedang bekerja dengan bersungguh-sungguh menyempurnakan pengkebumian tersebut dengan tertib dan hormat di bawah pengawasan malaikat-malaikat'

(translation into English)

"Precisely in due time, at the edge of the nearby forest, close to the East-Coast Highway, Maria Zaitun is being lowered slowly into the pit. A number of deaf, dumb and blind female employees are working earnestly to ensure that

the funeral rites are carried out in order under the supervision of the angels.”

The quotation above is the final section of the short story by Fatimah Busu which was adjusted by Razak to present the introduction of Scene 1.

‘Di pinggiran hutan, sekumpulan wanita yang pekak, bisu dan buta sedang memperkebumikan Maria Zaitun. Wanita-wanita ini terdiri daripada koir Soprano 2, Soprano 3 dan Alto 2. Untuk memenuhi jumlah pekerja-pekerja ditapak perkebumian, ketiga-tiga penyanyi lelaki (Tenor 1, Tenor 2 dan Bes) juga berada di pentas. Namun mereka tidak menyanyi’

(translation into English)

“On the edge of the forest, a group of women who are deaf, dumb and blind are burying Maria Zaitun. The ladies form Soprano 2, Soprano 3 and Alto 2 of the chorus. To bring in the required number of workers at the burial site, three male singers (Tenor 1, Tenor 2 and bass) are also present on stage. However, they do not sing.”

From the two lines above Razak has demonstrated that he had changed the placement of the lines at the end of the short story into the introductory section in Scene 1 of his opera. The final section of the short story, which was considered especially important by Razak, becomes the main subject matter of his opera, the theme of the funeral and the burial. The following example is a phrase spoken by the people who admit that they drove Maria Zaitun from the mosque. This is found very close to the end of Fatimah Busu’s short story:

“Perempuan yang kami halau dari masjid satu waktu dulu, sewaktu dia ating hendak sembayang berjemaah!”

(translation into English)

“The woman who we drove away from the mosque, when she came to pray during the congregation!”

The above sentence was revised by Razak in his libretto:

“Siapakah yang mereka sedang memperkebumikan?”
(dinyanyikan oleh suara alto 1)

“Agaknya perempuan yang telah dihalau dari masjid itu”
(dinyanyikan oleh suara soprano 1)
(kalimat kedua-dua di atas terdapat pada bar 41 hingga bar 46)

(translation into English)

“Whom are they burying?” (Sung by alto 1)
“Presumably the woman who was driven out of the mosque” (sung by soprano 1)
(both of these lines are located in mm. 41-46 of the musical score).

The aforementioned line has been incorporated with elements of the music sung by the narrator in the score of Razak’s opera. This can be seen in the musical example listed below:

Example 1 Scene 1, mm. 41–46

41 *mp* Narrator's friend
Si - a - pa - kah yang me - re - ka se - dang mem - per - ke - bu - mi - kan?

43 *mp* Narrator
A - gak - nya pe - rem - pu - an yang te -

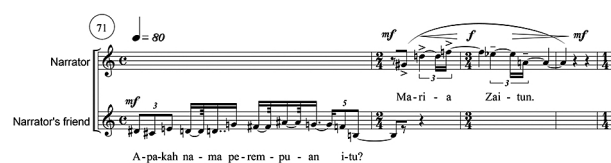
45 *mp* Narrator
lah di - ha - lau da - ri mas - jid i - tu.

The musical elements contained in the music score above are as follows: (1) By use of the subdivided chromatic pitch scale C, C# / Db, D, D# / Eb, E, F, F# / Gb, G, G# / Ab, A, A# / Bb, B, (2) by use of a changing time signature, i.e. 3/4, 1/8, C or 4/4, which is adjusted to Razak’s Malay language pattern

expression, (3) by use of different note durations, such as eighths, sixteenths, 32nd and 64th notes arranged in such a way as to support the chromatic pitch spectrum and transform it into a melodic arrangement, which semantically expresses the text of the libretto, (4) by use of irregular rhythmic patterns, such as triplets and quintuplets with the intention of matching each word expression with a rhythmic unit and a chromatic pitch, (5) by means of a dynamic sign which is aligned with the lines by the narrator.

In m. 71 there is a dialogue between the narrator and his friend, whereby the two men want to reveal the name of the woman who was driven away from the mosque. Razak arranges 4 words, namely “What is the woman’s name?” in a particular way. They are pronounced by the narrator’s friend, who sings them in one melodic phrase containing the pitch series D, D#, C#, E, F, F#, G, A, B, with the use of triplets and quintuplets brought in for the sake of supporting the four words comprising the question. Then the narrator pronounces two words: “Maria Zaitun,” which are placed into a melodic phrase consisting of pitches D, Eb, F, G#, A and two triplets brought in to support the words of answer. This can be seen in the example below:

Example 2 Scene 1 mm. 71–72



By setting to music the Malay text presented in Example 2, Scene 1, mm. 71–72 in this fashion, Razak has demonstrated a Malay style of musical expression, as shown by the pitches selected by him matched by different durations (eighth, sixteenth

and 32nd notes), the dynamic signs and the metric changes between 2/4, 3/4, 1/4, 4/4 and back to 2/4. Thereby, the selected pitches, as shown above, are arranged into series of melodies to express the intonations of the questions and answers.

The next example is demonstrated by the words contained in Fatimah Busu’s short story incorporated by Razak into the libretto of his opera. The words contained in the short story are:

“Tidak tahu dari mana bermulanya wabak kebencian kepada Maria Zaitun itu....”

(translation into English)

“I don’t know when the hatred for Maria Zaitun began...”

The words above, as used by Razak in this section of the opera, are presented in mm. 353–357, sung by soprano:

Tidak tahu dari mana bermulanya wabak kebencian kepada Maria Zaitun itu....

(translation into English)

“I don’t know when the hatred for Maria Zaitun began...”

Example 3 Soprano 1 begins in the passage on mm. 353–357



The first two words, which mean “I don’t know” are sung to 4 pitches: C, D, Db, E, matched to different durations, such as fourth, eighth, sixteenths and 32nd notes. The affirmation of the words “I don’t know” is also followed by dotted rhythms on the

syllables “ti” and “ta.” This is followed by an extension of the notes by means of ties on the syllables “no” and “hu.” This can be seen in the example listed below.

Example 4 m. 353

The musical instruments accompanying the words “I don't know when the hatred for Maria Zaitun began” are from the string section: 6 violins, 3 violas, 3 violoncellos and 2 double-basses. Each string instrument is endowed with its own melodic line and is played one after the other successively with the use of the angular bowing technique, applied for the sake of producing the impression of a chaotic background. During the vocal pause between the phrases “I don't know” and “where” there is a short instrumental interlude played by the string instruments angular bowing techniques. The purpose of placing the string instruments between the two phrases is to express the chaotic atmosphere created by the words. This lasts from m. 353 to m. 357.

Example 5 The passage of the string instruments in mm. 353–355

*Bowing irregularities and unevenness would be somewhat audible.

Conclusion

Most operas are set to librettos which depend on adaptations of the available literary sources, such as dramatic plays, novels, short stories, chronicles, and fairy tales, rather than the sources in their original forms, and therefore depend on the writers of the librettos, who demonstrate the skills of shortening and summarizing the original texts. From the examples above it becomes possible to understand the mechanisms used by Razak to adapt Fatimah Busu's short story “The Restoration of Maria Zaitun” into an opera. Razak made a thorough study of virtually each word of the short story, in order to be able to choose the particular sentences which would become parts of the libretto in his opera.

However, Razak wished not merely to compose an opera which would contain elements of the main plot of the short story, but, instead, he desired to focus on the in-depth message the short story had to offer, in his effort to create the opera “Maria Zaitun,” which stresses on what words are the most appropriate for the libretto and the best equipped to be set to the vocal lines. Fatimah Busu never even thought of creating music for expressing every word contained in her short story. With the appearance of the opera “Maria Zaitun” composed by Razak, she was given the opportunity of witnessing her short story transformed into an operatic performance.



REFERENCES

1. Anissa, Syeikha Marabessy & Lusi, Lucia Ani Handayani. Musical Aspects for Empowering the Black Characters in the Movie Get Out. *Journal of Resital (Journal of Performing Arts)*. 2017. Vol. 20, No. 2, pp. 70–80.
2. Batubara, Junita. *Thesis for Ph.D.: Pengkaryaan Opera Dua Zaman-Hkayat Siboru Deakparujar: Penggabungan Muzik Atonaliti dan Muzik Batak Toba* [The Creation of Siboru Deakparujar's Two Age-Hkayat Opera: Merging Atonal Music and Toba Batak Music]. Pusat Pengajian Seni: Universiti Sains Malaysia (USM), 2013. 47 p. (In Indonesian)
3. Cooke, Mervyn. *Britten and Bali*. *Journal of Musicological Research*. Cambridge University Press: United Kingdom, 1988. No. 7, pp. 330–369.
4. Cook, Lisa M. *Thesis for Ph.D: Living in Northwest Asia: Transcultural and Postwar Art Music*. Department of Musicology, University of Colorado, 2009, pp. 1–24.
5. Copland, Aaron. *What to Listen for in Music*. First Signet Classics Printing: United States of America, 2002. 308 p.
6. Hardjana, Suka. *Corat-Coret Musik Kontemporer: Dulu dan Kini*. *Ford Foundation dan Masyarakat* [Contemporary Music Doodles: Past and Present. Ford Foundation and Society]. Seni Pertunjukan: Indonesia, 2003. 318 p. (In Indonesian)
7. Hardjana, Suka. *Musik: Antara Kritik dan Apresiasi* [Music: Between Criticism and Appreciation]. PT Kompas Media Nusantara: Jakarta, 2004. 542 p. (In Indonesian)
8. Matusky & Sooi Beng. *Muzik Malaysia: Tradisi Klasik Rakyat dan Sinkretik* [Malaysian Music: Folk Classical and Syncretic Traditions]. Penerbit Universiti Malaya: Kuala Lumpur, 2012. 464 p. (In Indonesian)
9. Rabb, Theodore K. Opera, Musicology and History. *Journal of Interdisciplinary History*. Massachusetts Institute of Technology. 2006. Vol. 36, No. 3, pp. 321–330.
10. Steib, Murray. *The Reader's Guide to Music: History, Theory, Criticism*. Fitzroy Dearborn Publishers: Chicago and London, 1999. 928 p.
11. Subagyo, Joko. *Metode Penelitian dalam Teori dan Praktek* [Research Methods in Theory and Practice]. Jakarta: Rineka Cipta, 2011. 135 p. (In Indonesian)
12. Sujarweni, Wiratna. *Metodologi Penelitian* [Research Methodology]. Yogyakarta: Pustakabarupress, 2014. 205 p. (In Indonesian)
13. Octavia, Maria. *Analisis Teknik Komposisi Musik "Variation on a Theme of Sepasang Mata Bola" Karya Jazeed Djamin* [Technical Analysis of Musical Composition "Variation on a Theme of a Pair of Eyeballs" by Jazeed Djamin]. *Journal of Resital (Journal of Performing Arts)*. 2018. Vol. 17, No. 2, pp. 98–117. (In Indonesian)
14. S. Nalan, Arthur. *Pertunjukan Musik Teatrikal "IBU" Produksi Teater Koma* [Theatrical Music Performance "IBU" Produced by Koma Theater]. *Journal of Resital (Journal of Performing Arts)*. 2017. Vol. 18, No. 1, pp. 13–26. (In Indonesian)
15. Yang, Mina. American Music. *Journal The Board of Trustees of the University of Illinois Press*. 2005. Vol. 23, pp. 395–397.

About the authors:

Junita Batubara, Ph.D., Associate Professor at the Music Department, Faculty of Language and the Arts, Universitas HKBP Nommensen (20234, Medan, North Sumatera, Indonesia), **ORCID: 0000-0001-5149-2453**, nitabtbara72@gmail.com

Sri Rustiyanti, Dr. (Arts), Associate Professor at the Culture Anthropology Department, Faculty of Culture and Media, Institut Seni Budaya Indonesia (40265, Bandung, Jawa Barat, Indonesia), **ORCID: 0000-0003-2099-7111**, rustiyantisri@yahoo.com

Stepanus Hanggar Budi Prasetya, Dr. (Arts), Associate Professor at the Puppetry Department, Faculty of Performing Art, Institut Seni Indonesia (55001, Kabupaten Bantul, Yogyakarta, Indonesia), **ORCID: 0000-0002-6278-2373**, hanggarbp@gmail.com

Об авторах:

Джунита Батубара, Ph.D., доцент кафедры музыки, факультет языка и искусств, Университет Номменсена Батакской Протестантской Христианской Церкви (20234, г. Медан, Северная Суматра, Индонезия), **ORCID: 0000-0001-5149-2453**, nitabtbara72@gmail.com

Шри Рустиянти, доктор искусств, доцент кафедры антропологии факультета культуры и медиа, Институт индонезийской культуры и искусств (40265, г. Бандунг, Западная Ява, Индонезия), **ORCID: 0000-0003-2099-7111**, rustiyantisri@yahoo.com

Степанус Ханггар Буди Прасетья, доктор искусств, доцент кафедры театра кукол, факультет исполнительского искусства, Индонезийский институт искусств (55001, Регентство Бантул, Джокьякарта, Индонезия), **ORCID: 0000-0002-6278-2373**, hanggarbp@gmail.com





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 784.1

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.123-136

NATALYA V. KOSHKAREVA

*State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0003-3831-3419, nkoshkarevav@gmail.com

A Multimodal Analysis of *Hommage à Marina Tsvetaeva* by Sofia Gubaidulina

The article reveals the stylistic features of the contrapuntal technique Sofia Gubaidulina applied in her choral composition *Hommage à Marina Tsvetaeva*. This study analyzes Sofia Gubaidulina's contrapuntal technique of synthesizing the poetic and musical texts. It examines the genre archetypes of each movement of the suite, analyzes the types of contrapuntal approaches in terms of the parameters of tradition and innovation, and carries out a contextual analysis of the suite as an exemplary contemporary choral composition. The five movements of the composition are categorized into three genre archetypes (canon, motet, and psalmody), five types of contrapuntal techniques (canonical imitation, hoquet, antiphon, continuous imitation and responsory) and four types of 20th century compositional techniques (sonorism, pointillism, quotations and sonoric aleatory technique). Nine vocal techniques and five types of vocal sound are utilized in this composition. These vocal techniques and types of sounds are especially distinctive in the third, fourth, and fifth movements of the work. This is, in all likelihood, the first article to examine the technique of contrapuntal writing as a separate phenomenon in contemporary Russian music on the example of Sofia Gubaidulina's composition of *Hommage à Marina Tsvetaeva*, written in the genre of a cycle of pieces for a cappella chorus.

Keywords: Sofia Gubaidulina, Marina Tsvetaeva, contemporary polyphonic writing, choral polyphony, choral suite, canon, psalmody, motet.

For citation / Для цитирования: Natalya V. Koshkareva. A Multimodal Analysis of *Hommage à Marina Tsvetaeva* by Sofia Gubaidulina // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 123–136. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.123-136.

© Natalya V. Koshkareva, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Н. В. КОШКАРЕВА

*Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова
г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0003-3831-3419, nkoshkarevav@gmail.com

Мультимодальный анализ «Посвящения Марине Цветаевой» Софии Губайдулиной

В статье раскрываются стилистические особенности полифонического письма Софии Губайдулиной, использованного ею в хоровой композиции «Посвящение Марине Цветаевой».

Показаны результаты анализа техники полифонического письма Софии Губайдулиной в синтезе поэтического и музыкального текста. Рассматриваются жанровые архетипы каждой части сюиты, анализируются типы полифонического подхода с точки зрения традиции и новаторства, проводится контекстуальный анализ сюиты как современной хоровой композиции. Пять частей композиции были разделены композитором на три жанровых архетипа (канон, мотет и псалмодия), пять полифонических техник (каноническая имитация, хокку, антифон, имитация непрерывности и отзывчивость) и четыре композиционных техники (сонорика, пуантилизм, аллюзия и сонорика-алеаторика). Автор использовал девять вокальных приёмов и пять звуков. Они ярко проявили себя в третьей, четвёртой и пятой частях сочинения. На примере произведения Софии Губайдулиной «Посвящение Марине Цветаевой», написанного в жанре сюиты для хора а cappella, статья впервые рассматривает полифоническое письмо как самостоятельное явление в современной русской музыке.

Ключевые слова: София Губайдулина, Марина Цветаева, современное полифоническое письмо, хоровая полифония, хоровая сюита, канон, псалмодия, мотет.

© Кошкарева Н. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

Introduction

The artistic legacy of Sofia Gubaidulina holds a specific place in the history of world musical culture of the 20th and early 21st centuries. Gubaidulina's music is widely known throughout the world. Sofia Gubaidulina incorporates contrapuntal writing which follows other composers, inheritors of the legacy of the Viennese Classicists, such as Dmitri Shostakovich, Alexander Scriabin, and Olivier Messiaen¹ (Fanning and Assay 2019; Artamonova 2019 [4; 11], and etc.). Numerous musicologists have studied her choral styles (Kholopova 1973 [3], and etc.). Other music scholars have studied her rhythmic and numerical structures, the originality of her sonoristic pieces [1, p. 121] and her instrumental compositions (Moskvina 2015, and etc.). However, only a few scholarly works (e.g., Kholopova 1973) have explored the artistic heritage and spiritual nature of Sofia Gubaidulina's music.

This work carries out a semantic analysis of the spiritual nature of the poetical texts the composer has set to her music to fill this existing gap. Awang (2016)² stated that Peynircioglu's poetical texts play a significant role in evoking the listeners' emotions through the melody inherent in the songs. The poetical texts combined with melodies evoke the audience's senses and emotions by means of a semantic process, thereby enhancing their perception of their message. Therefore, the composer's focus is on innovative techniques which enhance choral counterpoint. Gubaidulina's musical compositions reveal three types of genre archetypes, which are canon, psalmody, and motet (Warwick 2011 [20]). These prototypes symbolize the eternity of spiritual entities and the infinity of historical and temporal categories. By bringing in innovative tone painting methods and referring to compositions written in different years, as well as the poetic cycles set to music by her, Gubaidulina managed to express her desperation and alienation sense

of from the world (Dyganova 2017 [10]). This combination has made Gubaidulina's musical legacy distinctly different from that of other composers. Research has shown that composers find it more challenging to emphasize and demonstrate the poetry they set to music by making use of various contrapuntal writing techniques without damaging the poem's subtle musical qualities (Dyganova 2017).

This research work contributes to the musical literature in three ways. First, this study makes use of a multidimensional research model and contributes to the repertoire of educational and professional ensembles. Research reveals that Sofia Gubaidulina's music has not been sufficiently represented in concert programs (Dyganova 2017). For instance, the composition *Hommage à Marina Tsvetaeva* has not yet been sufficiently studied in the musicological literature.³ This is, in all likelihood, the first research work which explores this composition in the context of a cappella choral music.

Second, by examining such a capacious concept as counterpoint in Gubaidulina's choral music, this study provides a substantial contribution to the musicological literature on contemporary music (Dyganova 2017) and research which analyzes aspects of performing practice and issues of interpretation (Moskvina 2015 [1], and etc.). This work explores the genre archetypes in *Hommage à Marina Tsvetaeva*. Only a small number of research works has examined the various genre archetypes (Dyganova 2017), and their discoveries are not consistent (Lepri and Mcpherson 2019 [14]). For example, Lepri and Mcpherson discovered that the partially correct responses to the elements associated with the music's genre or instrumental usage were directly linked to the designer's

background. This study analyzes the *Hommage à Marina Tsvetaeva* comprised of five movements and unearths three genre archetypes: namely, canon, psalmody, and motet. These discoveries continue along the line of Warwick's (2011 [20]) elaborations of the genre archetypes. These discoveries are consistent with Awang's (2016) semantic analysis of the influence of patriotic songs on people's hearts and minds. It also provides a response to Awang's (2016) call to examine utilized vocabulary (namely, selected words) in music and its effect on the listener's emotions.⁴

Finally, this study integrates practice and theory by proving the uniqueness of Sofia Gubaidulina's contrapuntal writing. However, with the presence of numerous genre archetypes, the multifaceted nature of the contrapuntal technique becomes all the more resourceful as an applied concept. In striving to uphold the organic trinity of the fundamental directions of musicology (history, theory and practice), this work explores the paradigm of choral music performance which reveals itself in Gubaidulina's music. For many decades composers have focused on writing music for grandiose choruses characterized by an intensification of chamber music-making, as manifested in instrumental, vocal and choral music (Kholopova 1973). In such performances every single performer essentially becomes a soloist. The increased interest of composers in chamber genres has led to the emergence of small choruses. For example, many arrangements for a cappella chorus have been made by many composers in the 20th century, such as Schnittke and Gubaidulina.⁵ However, these practices have not been researched. Therefore, this work brings all the practical aspects of music to the level of music theory.

Literature Review Polyphonic Music

The earliest known polyphonic music dates back to the early 10th Century, which includes a setting of a short chant dedicated to St. Boniface, the patron saint of Germany (Plotnikova 2016 [2]; Helsen 2015 [12]). The term polyphony originates from Greek *poluphōnia* (from *polu-* “many” and *phōnē* “sound”) and refers to a significant number of voices (Schneider and Zerfass 2019). Polyphony is associated with the independence of multiple voices or instruments (Schneider and Zerfass 2019 [18]). In polyphonic music, every participant is independent and part of a common polyphonic texture.⁶ However, the starting and ending point of any note or voice may overlap with the previous or the next note. Polyphonic music is always intentionally composed with a focus on independent melodic lines (Helsen 2015).

The earliest known polyphonic music comes from a collection known as *The Winchester Troper* (Bennett 2009 [6], and etc.). According to Bennett (2009), polyphonic music is mostly associated with Baroque and Renaissance music (Collins 2018 [8]), as well as composer Johann Sebastian Bach (Atwood 2019 [5]). Many different musical styles, such as canons, fugues, and Dixieland jazz, are considered to be polyphonic (Plotnikova 2016). According to Plotnikova (2016), in a canon a melody is played in canon the first time (the leading melody), and then after that a fixed set of times, the same melody is replayed (succeeding melody). The most popular canons are children’s songs.⁷ A fugue introduces a melodic theme and imitates that theme throughout a piece (e.g., Baroque music Atwood 2019). A fugue

differs from a canon in two ways. First, its melodic repetitions can make changes in the notes or rhythms (in leading and the subsequent melody). Second, a fugue contains different sections and lasts longer than a canon. Dixieland Jazz, also known as hot jazz or traditional jazz, emerged in the 1910s and 1920s in New Orleans (Leo 2020 [13]). A standard Dixieland jazz ensemble is comprised of a trumpet, clarinet and trombone as the main horn section, alongside a rhythmical instrumental section comprised of a double-bass, a piano, a guitar/banjo, drums, and washboard (Leo 2020). In Dixieland Jazz, the trumpet, clarinet, and trombone play different, melodies, unrelated to each other throughout a song. The trumpet typically plays the leading melody, and the clarinet plays fast and intricate melodies, while the trombone plays a slower, more straightforward melody in the background (Leo 2020). There are usually two or more variations of a single melodic line played simultaneously. Two people sing the same melody, but one adds extra embellishing notes and variations, such as is usually done in Turkish, Arabic, Japanese, or Thai folk music.

Folk music constitutes a significant part of choral music. Contemporary choral music is characterized by innovative methods of sound production and a radical reassessment of its quality. It must be remembered, after all, that the present age is the time of the emergence of various new musical styles and techniques. These factors have transformed the vocal process of choral music (Phipps 2011 [17]; Dyganova 2017 [10]). The foundation of choral music aims at increasing the attention of composers and performers to the Gregorian chant and the traditions of Renaissance polyphony (Collins 2018 [8]), as well as to the Second Viennese School (Fanning and Assay 2019

[11]; Artamonova 2019 [4]; Moskvina 2015 [1]). We can cite as an example, Luigi Dallapiccola's *Dodecaphonic Bel Canto* (Phipps 2011 [17]) comprised of a cycle of six pieces with written in the twelve-tone technique full chorus. Dallapiccola made full use of the dodecaphonic technique by organically merging it with intonations of various different ancient vocal music, such as the madrigal style, declamation, sensory perceptions of the words set to music, and characteristic intonations⁸ (Phipps 2011).

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina is a contemporary composer whose music is characterized by philosophical depth, high spirituality, and vivid emotionality (Dyganova 2017). Her artistic heritage includes various musical genres and compositions that are complex and diverse, including music for a capella chorus,⁹ the choral suite *Hommage à Marina Tsvetaeva* and arrangements of folk songs. Although Gubaidulina's choral works are few in number, they have formed a critical foundation, which characterizes the features of many composers' styles. Unfortunately, Gubaidulina has not been composing in choral genres in recent years; she explained that her compositions are not in demand.

The suite *Hommage à Marina Tsvetaeva* is composed of five pieces for full chorus a cappella, the titles of which are: *Fallen Deeper than the Waves*, *The Horse*, *Splendour of the Pipes Interlude*, and *The Garden*. Gubaidulina used four poems by Marina Tsvetaeva in her suite and combined two separate lines from previous movements of the cycle to create *The Interlude* (Lukomsky 1999 [16]). In *Hommage à Marina Tsvetaeva* the poetic text presents a multi-layered structure. Emotionally, the suite demonstrates a

combination of external and internal conflict; dramatically, it is a composition consisting of five examples of Fabula and narration.¹⁰ *Hommage à Marina Tsvetaeva* was composed when Tsvetaeva returned to her homeland and was engulfed by the whirlwind of the Soviet reality. She felt like a stranger because everyone around her proved to be a liar and hypocrite and glorified pagan idols (e.g., the leader, themselves, or Satan). It is typical to include Gubaidulina in the *Big Troika* of the late-Soviet avant-garde musical movement (Chambers and Krivosheyev 2016 [7]). As emphasized by the leading figures of contemporary choral performing arts, the choral heritage of modern composers (Chambers and Krivosheyev 2016; Dyganova 2017) presents the most exciting material for choral singers. Choral avant-garde music is characterized by a new perception of sound, dissonant chords, free chromaticism, an uneven pulse, an innovative musical language, and a combination of sharply contrasting singing techniques (Fanning and Assay 2019; Artamonova 2019; Moskvina 2015; Phipps 2011).

In Gubaidulina's choral output the vocal techniques are complex and difficult to perform (Lukomsky 1999). They are similar to dramatic actors' speech, where great importance is attached to the intonation. The composer considers choral voices as multifaceted and capable of producing various vocal and speech techniques. For instance, unlike many other contemporary techniques of writing for the chorus, breath-like singing is easy to perform. Gubaidulina made a considerable amount of use of different modern performing techniques, such as bringing in numerous divisi that turn chorus singers into soloists. Moreover,

the use of non-fixed pitches of sounds and non-traditional methods of articulation are also widespread techniques of choral sonorics (Dyganova 2017). The suite's choral texture is comprised of sound complexes (sonors), in which not only individual intervals, but also regular sounds are indistinguishable. The use of frequent glissandi in various forms leads to the formation of microtonality, as well as a random combination of sounds due to the alternate introduction of choral parts simultaneously performing different vocal and speech-like techniques (including aleatory relationships of sounds),¹¹ and etc.

A striking example of sonorism, which is partly similar to the methods of Gubaidulina, is the third movement of Ligeti's Requiem (Levy 2013 [15]). The words, being whispered, are divided into syllables of relatively short durations (eighths and triplet eighths). Since these syllables are rhythmically stressed, the exact pitch and structure of the chords may not be audible. As Ligeti (Levy 2013, mm. 35–46) observed, the intonation is outlined only in general terms. Gubaidulina made use of choral sonorism, where a consonance is whispered, while another one replaces the leading consonance. It is difficult to differentiate these two consonances.

Research Questions

In order to fulfill our research objectives, the following research questions have been developed:

RQ1: *Can Gubaidulina's polyphonic technique and genre archetypes be revealed through semantic analysis?*

RQ2: *Can Gubaidulina's vocal techniques and sounds be distinguished in the composition?*

Methodology and Procedure

This study analyzes the five movements of Sofia Gubaidulina's choral suite *Hommage à Marina Tsvetaeva*. The five movements (Table 1, column 2) are then analyzed using a multi-modal research design. Moreover, it uses semantic analysis to examine the stylistic features of the contrapuntal writing of Sofia Gubaidulina's music. This study extracts data for the analysis from each movement. The simultaneously selected movements were taken by means of extraction of key words. Moreover, Valentina Kholopova's expression parameter was used to analyze each movement's emotional parameters. According to Kholopova, Gubaidulina's compositions are usually grouped into five expression parameters (EP), which are articulation and sound production, melody, rhythm, texture, and compositional writing. These parameters are typically used as either consonant or dissonant EPs.

Data Analysis

The objective of the data analysis is to determine the lyrics and text used in the five movements, using semantic analysis. The keyword extraction was performed to identify words in lyrics and semantic contexts or the characteristics of the choice of words in the lyrics. The keywords (synonyms and antonyms) were double-checked by Russian linguists from a large university in Russia. The data analysis process went through two steps: (1) synonyms and antonyms were developed for each movement through word clustering, and (2) the movements were then assigned several clusters to identify the genre archetype, polyphonic techniques, and compositional techniques. The five movements were grouped into five consonant and five dissonant EPs.

These EPs were generated by analyzing the keywords and linking them to their respective themes.

Results

RQ1: Can Gubaidulina's polyphonic technique and genre archetypes be revealed through semantic analysis?

Gubaidulina's polyphonic technique in a cappella choral music is revealed in synthesizing the poetic and musical text. Table 1 shows that all five movements can be categorized according to the genre archetype, polyphonic technique, and sonoric technique. The results of the word and lyric extraction reveal that each movement has a renewed musical language, sometimes achieved by a combination of sharply contrasting, literary and folk, singing techniques. These words and lyrics are characterized by philosophical depth, high spirituality, and vivid emotionality. These characteristic features are revealed in the third and fifth movements, which incorporate psalmody. In these movements the composer makes use of a different type of psalmody. In the third movement an antiphonal chant is used, which produces allusions to the Gregorian chant. In the fifth movement a responsorial psalmody is complemented by polyphonic cluster chords in the background (in the bass). The fourth movement combines a continuous imitation technique supplemented by sonoristic–aleatoric compositional techniques with the archetype of a motet. The arrangement was inspired by early music genres and modern composition techniques. These discoveries answer our first research question.

The analysis of Gubaidulina's *Hommage à Marina Tsvetaeva* reveals the theme in its primary form (Example 1) and a reversed theme in the ultra-contrapuntal choral parts (Example 2). In the fifth movement

(*The Garden*), the soloist synthesizes allusions to the lyric sixth, which correlates the motives with the previous movements' themes. In the choral part clusters diverge in different directions in the volume of a diminished fourth, which appears in response to the soloist's calls. This technique indirectly refers to the intervallic structure of the first movement of the cycle. In sum, the development of the musical themes in the composition is replaced by the development of the overall poetic idea.

Example 1 The beginning of Sofia Gubaidulina's *Fallen Deeper than the Waves* (Movement 1)



Example 2 Measures 5–9 of Sofia Gubaidulina's *Fallen Deeper than the Waves* (Movement 1)



As shown in Example 3, Gubaidulina followed the pointillist technique (Phipps 2011) by placing sound points in different registers and separating them with prolonged pauses. Example 4 shows the

use of antiphonal psalmody in the third movement. The musical and textual material appears three times between different groups of the chorus. Continuous imitation is the technique that culminates the fourth movement (*Interlude*). As shown in Example 5, the text's emotional coloring develops from imitations through the double canon to the chant, made use of chords that complete this movement in the fifth movement. These discoveries answer our second research question.

Example 3 The beginning of Sofia Gubaidulina's *Horse* (Movement 2)

Example 4 Sofia Gubaidulina's *Splendor of the Pipes* (Movement 3)

RQ2: Can Gubaidulina's vocal techniques and sounds be distinguished in the composition?

Gubaidulina used fourteen different vocal techniques in her composition. The vocal techniques include singing, breathy singing, intoned speech, intoned breathy speech, direct speech, breathy speech, whisper, breath sound-in, and breath sound-out. The sounds are notated as sonorities with approximate pitches, indeterminate pitches, glissading speech, non-rhythmical

glissading speech, and sequential increasing in pitch with an undefined non-fixed pitch. The vocalist used the lower part of the vocal range, which causes intonation inaccuracies in the composition.

These discoveries reveal that the composer used varied vocal techniques and sounds in her composition. In the fourth movement (the *Interlude*), the composer incorporated intoned speech (commonly known as “sprechgesang,” Covach 2018 [9]), intoned breathy sound, and plain-breathy speech. Intoned speech (*sprechgesang*) is demonstrated by the composer's use of adjectives such as delightedly, joyfully, enthusiastically, festively, frivolously, thoughtfully, with great dignity (with well-trained voice), affirmatively (with crying out), and terrifyingly affirmative. These adjectives change the vibrant color of the fourth movement. Intoned breathy sounds are dynamically low but have a greater expressive variety. Plain and breathy speech is a technique that makes speech slurred and causes dynamic decay. Breathing sounds-in and -out were used in the fifth movement (*The Garden*). To produce these sounds effectively, the performers have to perform in halls with extraordinary acoustic capabilities. The listener may interpret these sounds as simple moaning. The glissading speech was used in the texts of the third (*Splendor of the Pipes*) and fourth movements (*Interlude*). In these movements the composer dramatically used the words and by passing them through a series of rhythmic, intonational, and dynamic transformations. These discoveries answer our third research question.

Discussions

The five movements of this cycle are influenced by early music genres and contemporary composition techniques.

Marina Tsvetaeva's poems have unified all the five movements. Sofia Gubaidulina's composition conveys the poetical text in a multi-layered structure. Therefore, this study fulfills its objective of examining *Hommage à Marina Tsvetaeva's* composition by Sofia Gubaidulina in the following way.

First, this work employed a multidimensional research design to extrapolate the genre archetypes, polyphonic techniques, and modern composition techniques of the five movements of the cycle. The discoveries presented in Table 1 present us with grounds to assert that Gubaidulina's interpretation of *Hommage à Marina Tsvetaeva* can be subdivided into three genre archetypes (canon, motet, and psalmody), four polyphonic techniques (canonical imitation, hoquet, antiphon, and continuous imitation), and four compositional techniques (sonorism, pointillism, allusions, and sonoricleatory technique). The analysis of the fourth movement also reveals the use of semantics to evoke the listeners' emotions and enhance their understanding of the composition.

Second, the study introduces a capacious concept of genre archetypes in Gubaidulina's music and *Hommage à Marina Tsvetaeva*. This research identifies three genre archetypes (canon, psalmody, and motet) in the five movements. These archetypes reflect a renewed choral texture. For instance, the genre prototype of the first movement is canon, which elicited symbols of spirituality and infinity of categories. The second movement's genre prototype is the early historical genre of *hoquet*, which has been neglected by composers for a lengthy period of time, but was revived in the pointillism prominent among the works by the composers of the Second Viennese School. Gubaidulina followed

Anton Webern's pointillist aesthetic canons (Sternberg, Kaufman, and Pretz 2001 [19]) by placing sound points in different registers and separating them with prolonged pauses. (Example 3). As shown in Example 4, the third movement is an antiphonal psalmody. Here, musical and textual material appears three times between the different choral groups. Stylistically, the music alludes to the Early Middle Ages and the rigid rhythmic compositions exemplified by that era.

Finally, this study unveils that the polyphonic technique's multifaceted nature is resourceful as an applied concept. Continuous imitation is the technique of the culminating movement titled *Interlude*. A short motive with the words that *Splendour of the Pipes* goes through various emotional and psychological states, from soft intonation to *affirmative fervor*. It is also noteworthy that, following the song text's vibrant coloring, the polyphonic technique develops from imitations through the double canon to the chant using chords that complete this movement of the suite (Example 5). The final piece, entitled *The Garden*, is based on the genre archetype of psalmody.

Example 5 The begging of Sofia Gubaidulina's *Interlude* (Movement 4)



The musical score for Example 5 shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 8/8. The Soprano part begins with a fermata, followed by a melodic line with the lyrics "Of all the pi - pes,". The Alto part enters with a melodic line and the lyrics "Splen-dor of the pi - pes,". The Tenor part enters with a rhythmic pattern and the lyrics "Splen-dor of the pi - pes,". The Bass part enters with a rhythmic pattern and the lyrics "Splen-dor of the pi - pes,". The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*.

In contrast to the previous movement, in this movement this study discovers a responsive type of psalmody, with calls and responses between the soloist and

the chorus. The soloist's part synthesizes allusions to the lyrical sixth movement, which is typical of the works by 19th century Romantic composers (Dyganova 2017). This lyrical movement is complemented by the correlation of motives with the themes of the previous movements. In the choral part clusters diverge in different directions in the range of a diminished fourth, which appears in response to the soloist's calls. This technique produces an indirect reference to the intervallic structure of the first movement of the cycle.

Conclusions

The musical art of the late 20th and early 21st Centuries is replete with innovative ideas and techniques. In particular, choral polyphony emphasizes the role of

symbolism and irrationality. *Hommage à Marina Tsvetaeva* by Sofia Gubaidulina is one of the most impressive examples of contemporary choral music. This composition for a cappella chorus makes use of new techniques. Moreover, the composer conveys the poetics of Tsvetaeva's text in a nuanced way. In Sofia Gubaidulina's choral work the artistic text is presented as a multi-layered structure. Emotionally, the suite shows a combination of external and internal conflict, while dramatically, it demonstrates a combination of narrative and narration. The narrative of the five-movement composition is presented by four poetic texts written at different times. These texts were selected because of the most potent manifestation of central ideas in the works of Tsvetaeva.

APPENDIX

Table 1: Movements in *Hommage à Marina Tsvetaeva* by Sofia Gubaidulina

No.	Title	Genre Archetype	Polyphonic Technique	The compositional Technique
1	<i>Fallen Deeper than Waves</i>	Canon	Canonical imitation	Sonoric
2	<i>The Horse</i>	Motet	Hoquet	Pointillism
3	<i>Splendor of the Pipes</i>	Psalmody	Antiphon	Allusions
4	<i>Interlude</i>	Motet	Continuity imitation	Sonoric-aleatoric
5	<i>The Garden</i>	Psalmody	Responsory	Sonoric

NOTES

¹ Bohlman P. V., Celestini F. Editorial: Reckoning with Musicology's Past and Present. *Acta Musicologica: International Musicological Society*. 2020. Vol. 92, No. 2, pp. 117–119.

² Awang A. A., Lokman A. M., Fathir M. F. M., Salleh S. M. A Semantic Analysis of Malaysia's Patriotic Songs. *Advanced Science Letters*. 2016. Vol. 22, No. 5, pp. 1373–1379. DOI: 10.1166/asl.2016.6616.

³ Bohlman P. V., Celestini F. Editorial: Reckoning with Musicology's Past and Present. *Acta Musicologica: International Musicological Society*. 2020. Vol. 92, No. 2, pp. 117–119.

⁴ Awang A. A., Lokman A. M., Fathir M. F. M., Salleh S. M. Op. cit.



⁵ Daunoravičienė G. Classes and Schools of Lithuanian Composers: A Genealogical Discourse. *Lituanistika*. 2018. Vol. 19, pp. 121–160.

⁶ Szamosi G. Polyphonic Music and Classical Physics: The Origin of Newtonian Time. *History of Science*. 1990. Vol. 28, No. 2, pp. 175–91. DOI: 10.1177/007327539002800203.

⁷ Raju M., Välja L., Ross J. Estonian Children's Improvisational Songs, the Nature of Performance and Songs' Coherence with the Western Tonal Musical Canon. *Musicae Scientiae*. 2015. Vol. 19, No. 3, pp. 282–300. DOI: 10.1177/1029864915598663.

⁸ Mangani M., and Sabaino D. Tonal Types and Modal Attributions in Late Renaissance Polyphony: New Observations. *Acta Musicologica*. 2008. Vol. 80, No. 2, pp. 231–250.

⁹ Lupishko M. On the 'Melodic Quality' of Tsvetaeva's Lyric Verse: Hommage à Marina Tsvetaeva by Sofia Gubaidulina (1984). *Russian Émigré Culture: Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines*. 2018. URL:

https://www.academia.edu/38242825/On_the_Melodic_Quality_of_Tsvetaeva_s_Lyric_Verse_Hommage_à_Marina_Tsvetaeva_by_Sofia_Gubaidulina_1984 (25.07.2021).

¹⁰ Lupishko M. On the 'Melodic Quality' of Tsvetaeva's Lyric Verse: Hommage à Marina Tsvetaeva by Sofia Gubaidulina (1984). *Russian Émigré Culture: Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines*. 2018. URL:

https://www.academia.edu/38242825/On_the_Melodic_Quality_of_Tsvetaeva_s_Lyric_Verse_Hommage_à_Marina_Tsvetaeva_by_Sofia_Gubaidulina_1984 (25.07.2021).

¹¹ Bernard J. W. Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. *Music Analysis*. 1994. Vol. 13, No. 2/3, p. 227. DOI: 10.2307/854260.

REFERENCES

1. Moskvina O. A. "Dve tropy" S. Gubaydulinoj: lyubov' zemnaya i lyubov' nebesnaya (prochtenie "syuzheta" o Marii i Marfe v kontserte dlya dvukh solistov i orkestra) [The "Two Paths" of Sofia Gubaidulina: Earthly Love and Heavenly Love (Reading The 'Plot' About Maria and Marpha In The Concerto For Two Soloists and Orchestra)]. *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]. 2015. Vol. 9, No. 59, pp. 118–124.

2. Plotnikova N. Yu. *O tekhnike kanona v muzyke russkogo barokko: Na primere polikhoral'nykh proizvedenij Vasiliya Titova* [On the Technique of the Canon in the Music of the Russian Baroque: On the Example of the Polychoral Works of Vasily Titov]. Moscow: Nauka, 2016. 347 p.

3. Kholopova V. N. Ob odnom printsipe khromatiki v muzyke XX veka [On one Principle of Chromaticism in the Music of the 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Issues of Musical Scholarship]. Vol. 2. Moscow, 1973. 331 p.

4. Artamonova E. Multifaceted Creativity: Legacy of Alexander Ivashkin Based on Archival Materials and Publications. *Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education*. Ed. E. Artamonova. Paris: Atlantis Press, 2019, p. 162. DOI: 10.2991/icassee-19.2019.165.

5. Atwood G. E. Time, Death, Eternity: Imagining the Soul of Johann Sebastian Bach. *New Trends in Psychobiography*. Eds. C. H. Mayer, Z. Kovary. Cham: Springer International Publishing, 2019, pp. 299–323. DOI: 10.1007/978-3-030-16953-4_17.

6. Bennett D. D. The Winchester Troper. *Speculum*. 2009. Vol. 84, No. 2, pp. 487–488. DOI: 10.1017/S0038713400018662.
7. Chambers D., Krivosheyev M. Mikhail Butkevich: The Bridge to the Contemporary Russian Avant-Garde. *Stanislavski Studies*. 2016. Vol. 4, No. 2, pp. 125–135. DOI: 10.1080/20567790.2016.1234017.
8. Collins D. Approaching Renaissance Music Using Taneyev's Theories of Movable Counterpoint. *Acta Musicologica*. 2018. Vol. 90, No. 2, pp. 178–201.
9. Covach J. The Americanization of Arnold Schoenberg? Theory, Analysis, and Reception. *Journal of the German-Speaking Society of Music Theory*. 2018. Vol. 15, No. 2, pp. 155–175. DOI: 10.31751/991.
10. Dyganova E. Sofia Gubaidulina's "Dedication to Marina Tsvetaeva" as the Example of Staginess in Choral Performance. *4th International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts SGEM 2017: Conference Proceedings*. Book 6. Science and Arts. Volume II, pp. 207–214.
11. Fanning D., Assay M. Shostakovich's 'Leningrad' Symphony. *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945*. Eds. D. Fanning, M. Assay. Routledge: Arts, 2019, pp. 418–447. DOI: 10.4324/9781315230610-22.
12. Helsen K. Neumes for Novices. *Early Music*. 2015. Vol. 43, No. 2, pp. 319–320. DOI: 10.1093/em/cav028.
13. Leo K. M. Early Blues and Jazz Authorship in the Case of the 'Livery Stable Blues. *Jazz Perspectives*. 2020. Vol. 12, No. 3, pp. 311–338. DOI: 10.1080/17494060.2020.1833071.
14. Lepri G., McPherson A. Fictional Instruments, Real Values: Discovering Musical Backgrounds with Non-Functional Prototypes. *Proceedings of the 2019 Conference on New Interfaces for Musical Expression*. 2019, pp. 122–127. URL: <https://zenodo.org/record/3672890#.YS9mZ7AzBIU> (25.07.2021).
15. Levy B. R. Rules as Strict as Palestrina's': The Regulation of Pitch and Rhythm in Ligeti's Requiem and Lux Aeterna. *Twentieth-Century Music*. 2013. Vol. 10, No. 2, pp. 203–230. DOI: 10.1017/S1478572213000029.
16. Lukomsky V. *'Hearing the Subconscious': Interview with Sofia Gubaidulina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 31 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/946672?seq=1>.
17. Phipps G. H. The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola. *Notes*. 2011. Vol. 68, No. 1, pp. 102–105. DOI: 10.1353/not.2011.0104.
18. Schneider L., Ansgar Z. Polyphony in Corporate and Organizational Communications: Exploring the Roots and Characteristics of a New Paradigm. *Communication Management Review*. 2019. Vol. 3, No. 2, pp. 6–29. DOI: 10.22522/cmr20180232.
19. Sternberg R. J., Kaufman J. C., Pretz J. E. The Propulsion Model of Creative Contributions Applied to the Arts and Letters. *The Journal of Creative Behavior*. 2001. Vol. 35, No. 2, pp. 75–101. DOI: 10.1002/j.2162-6057.2001.tb01223.x.
20. Warwick E. Word Setting in a Perfect Musical World: The Case of Obrecht's Motets. *Journal of the Alamire Foundation*. 2017. Vol. 3, No. 1, pp. 52–75. DOI: 10.1484/J.JAF.1.102193.

About the author:

Natalya V. Koshkareva, Ph.D. (Arts), Professor, Head of the Academic Choral Conducting Department, State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov (109147, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3831-3419**, nkoshkarevav@gmail.com



ЛИТЕРАТУРА

1. Москвина О. А. «Две тропы» С. Губайдулиной: любовь земная и любовь небесная (прочтение «сюжета» о Марии и Марфе в концерте для двух солистов и оркестра) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. Т. 9, № 59. С. 118–124.
2. Плотникова Н. Ю. О технике канона в музыке русского барокко. На примере полихоральных произведений Василия Титова. М.: Наука, 2016. 347 с.
3. Холопова В. Н. Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки / сост. В. Н. Холопова. М., 1973. 331 с.
4. Artamonova E. Multifaceted Creativity: Legacy of Alexander Ivashkin Based on Archival Materials and Publications // Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education / Ed. E. Artamonova. Paris: Atlantis Press, 2019, p. 162.
DOI: 10.2991/icassee-19.2019.165.
5. Atwood G. E. Time, Death, Eternity: Imagining the Soul of Johann Sebastian Bach // New Trends in Psychobiography / Eds. C. H. Mayer, Z. Kovary. Cham: Springer International Publishing, 2019, pp. 299–323. DOI: 10.1007/978-3-030-16953-4_17.
6. Bennett D. D. The Winchester Troper // Speculum. 2009. Vol. 84, No. 2, pp. 487–488.
DOI: 10.1017/S0038713400018662.
7. Chambers D., Krivosheyev M. Mikhail Butkevich: The Bridge to the Contemporary Russian Avant-Garde // Stanislavski Studies. 2016. Vol. 4, No. 2, pp. 125–135.
DOI: 10.1080/20567790.2016.1234017.
8. Collins D. Approaching Renaissance Music Using Taneyev's Theories of Movable Counterpoint // Acta Musicologica. 2018. Vol. 90, No. 2, pp. 178–201.
9. Covach J. The Americanization of Arnold Schoenberg? Theory, Analysis, and Reception // Journal of the German-Speaking Society of Music Theory. 2018. Vol. 15, No. 2, pp. 155–175.
DOI: 10.31751/991.
10. Dyganova E. Sofia Gubaidulina's "Dedication to Marina Tsvetaeva" as the Example of Staginess in Choral Performance // 4th International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts SGEM 2017: Conference Proceedings. Book 6. Science and Arts. Volume II, pp. 207–214.
11. Fanning D., Assay M. Shostakovich's 'Leningrad' Symphony // The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945 / Eds. D. Fanning, M. Assay. Routledge: Arts, 2019, pp. 418–447. DOI: 10.4324/9781315230610-22.
12. Helsen K. Neumes for Novices // Early Music. 2015. Vol. 43, No. 2, pp. 319–320.
DOI: 10.1093/em/cav028.
13. Leo K. M. Early Blues and Jazz Authorship in the Case of the 'Livery Stable Blues // Jazz Perspectives. 2020. Vol. 12, No. 3, pp. 311–338. DOI: 10.1080/17494060.2020.1833071.
14. Lepri G., McPherson A. Fictional Instruments, Real Values: Discovering Musical Backgrounds with Non-Functional Prototypes // Proceedings of the 2019 Conference on New Interfaces for Musical Expression. 2019, pp. 122–127.
URL: <https://zenodo.org/record/3672890#.YS9mZ7AzbIU> (25.07.2021).
15. Levy B. R. Rules as Strict as Palestrina's': The Regulation of Pitch and Rhythm in Ligeti's Requiem and Lux Aeterna // Twentieth-Century Music. 2013. Vol. 10, No. 2, pp. 203–230.
DOI: 10.1017/S1478572213000029.

16. Lukomsky V. 'Hearing the Subconscious': Interview with Sofia Gubaidulina. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 31 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/946672?seq=1>.
17. Phipps G. H. The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola // Notes. 2011. Vol. 68, No. 1, pp. 102–105. DOI: 10.1353/not.2011.0104.
18. Schneider L., Ansgar Z. Polyphony in Corporate and Organizational Communications: Exploring the Roots and Characteristics of a New Paradigm // Communication Management Review. 2019. Vol. 3, No. 2, pp. 6–29. DOI: 10.22522/cmr20180232.
19. Sternberg R. J., Kaufman J. C., Pretz J. E. The Propulsion Model of Creative Contributions Applied to the Arts and Letters // The Journal of Creative Behavior. 2001. Vol. 35, No. 2, pp. 75–101. DOI: 10.1002/j.2162-6057.2001.tb01223.x.
20. Warwick E. Word Setting in a Perfect Musical World: The Case of Obrecht's Motets // Journal of the Alamire Foundation. 2017. Vol. 3, No. 1, pp. 52–75. DOI: 10.1484/J.JAF.1.102193.

Об авторе:

Кошкарева Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой дирижирования академическим хором, Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова (109147, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3831-3419**, nkoshkarevav@gmail.com





Н. О. БАРКАЛАЯ

*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0001-6680-1327, nina_barkalay@mail.ru

**На пути духовного самопознания.
О монографии В. Н. Холоповой «София Губайдулина»**

Статья представляет собой рецензию на монографию доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории и крупнейшего исследователя В. Н. Холоповой «София Губайдулина», вышедшую в издательстве «Композитор» к 90-летию С. Губайдулиной. Её вступительная часть рассказывает об уникальности данной монографии, связанной с многолетним изучением творчества и плодотворным личным сотрудничеством автора книги и композитором. Основная часть статьи посвящена истории создания книги и её пяти изданиям. Здесь описывается и анализируется содержание и структура монографии, а также её основные особенности. В их числе оказывается рассмотрение термина Холоповой «параметр экспрессии», применённого ею для анализа сочинений Губайдулиной. Однако главной задачей статьи является демонстрация показанной в книге диалектики творческого пути Губайдулиной, которая естественным образом связана с неуклонным движением к самореализации её таланта, что отражено и в названии статьи. В рецензии указаны объективно сильные стороны монографии, а также обусловленный двухлетней пандемией недостаток в доступе к зарубежной библиографии, критике и периодике последних лет. Основным выводом является закономерное обнаружение данным исследованием сущности творческого кредо композитора.

Ключевые слова: София Губайдулина, Валентина Холопова, «параметр экспрессии», каталог сочинений Губайдулиной, анализ музыкальных произведений.

Для цитирования / For citation: Баркалая Н. О. На пути духовного самопознания. О монографии В. Н. Холоповой «София Губайдулина» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 137–144. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.137-144.

© Баркалая Н. О., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

NINO O. BARKALAYA

*Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0001-6680-1327, nina_barkalay@mail.ru

**Along the Path of Spiritual Self-Knowledge.
About Valentina Kholopova's Monograph "Sofia Gubaidulina"**

The article presents a review of a monograph by Doctor of Arts, Professor of the Moscow Conservatory and a most significant researcher Valentina Kholopova "Sofia Gubaidulina," which

has recently been published at the “Kompozitor” publishing house in honor of Gubaidulina’s 90th anniversary. Its introductory section describes the uniqueness of this monograph, which is connected with a longstanding study of her musical works and a productive personal cooperation of the author of the book with the composer. The main section of the article is devoted to the history of the creation of the book and its five editions. Here a description and analysis are given of the monograph’s content and structure, as well as its main particularities. The latter include an examination of Kholopova’s term “parameter of expression” applied by her for analysis of Gubaidulina’s musical compositions. However, the article’s main goal is to demonstrate the dialectics of Gubaidulina’s artistic path shown in the book, which is connected in a natural way with the unswerving motion towards the realization of her talent, which is also reflected in the article’s title. The review indicates at the monograph’s objectively strong aspects, as well as the limitation of access of bibliography, criticism and periodicals of recent years from countries, which was stipulated by the two-year-long pandemic. The main conclusion of this review is the obligated discovery by means of this research of the essence of the composer’s artistic creed.

Keywords: Sofia Gubaidulina, Valentina Kholopova, “parameter of expression,” catalogue of Gubaidulina’s compositions, analysis of musical compositions.

© Nino O. Barkalaya, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021



Холопова В. Н. София Губайдулина: монография.

Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Композитор, 2020. 444 с.: ил., нот.
ISBN 978-5-6043750-6-8

Valentina N. Kholopova. Sofia Gubaidulina: Monograph.

4th Edition with Amendments and Additions. Moscow: Kompozitor, 2020. 444 p.
ISBN 978-5-6043750-6-8

Книга Валентины Николаевны Холоповой «София Губайдулина», вышедшая к 90-летию композитора, без преувеличения является трудом всей её жизни. Хорошо известны и другие монографии автора, посвящённые Антону Веберну (в соавторстве с Ю. Н. Холоповым), Альфреду Шнитке, Родиону Щедрину, Владимиру Спивакову. Однако настоящее исследование занимает в обширном каталоге трудов

музыковеда особое место, что является следствием важного факта: на протяжении многих десятилетий, буквально со студенческой скамьи, С. А. Губайдулину и В. Н. Холопову связывает глубокая дружба и тесное творческое общение. Данный факт, казалось бы, сугубо личного характера, безусловно, отразился не только на количестве изданий настоящей монографии (включая зарубежное, это уже пятое по счёту), но и в особом ра-

курсе исследования. Здесь композитор и исследователь находятся вне привычной дистанции – уникальный случай, аналог которому в истории музыки найти сложно. Именно об этом свидетельствуют слова Губайдулиной – «моему духовному двойнику», адресованные Холоповой ещё в 1972 году на подаренной ей партитуре Пяти этюдов для арфы, контрабаса и ударных.

Книга Холоповой чрезвычайно ценна именно тем, что она, в силу объективных обстоятельств и чуткости исследователя, реально показывает путь композитора во всех подробностях, отмечая не только основные вехи творчества, но и постепенный процесс его духовного становления. Губайдулина – композитор счастливой судьбы. Несмотря на трудности исторического порядка, включающие наличие идеологических установок в искусстве, цензуру и прочее, ей удалось встретить тех, кто помог открыть её музыку миру. Это Гидон Кремер, Наталия Гутман, Владимир Каган, Владимир Тонха, Марк Пекарский, Фридрих Липс и др. Одновременно с этим, с самых первых шагов композитора, не прерываясь ни на один год (включая и юношеские поиски, и годы почти полного «безмолвия» в плане исполнительской реализации), её творчество становилось объектом исследования крупного музыковеда. То, что в иной сфере считалось бы «конфликтом интересов» (имеется в виду связь личного и профессионального), в данном случае дало впечатляющий результат: мы имеем возможность познакомиться с трудом, соединившим в себе особенности исторического, теоретиче-

ского, биографического и справочно-библиографического исследования. Этот факт в полной мере отражается и на композиции книги: она включает разные материалы, объединённые общей драматургией, не отклоняющиеся от главной цели – осмысления творчества композитора.

Впервые настоящий труд был опубликован под редакцией Энцо Рестаньо к 60-летию композитора в 1991 году в Италии¹, став самым первым крупным исследованием о Губайдулиной, вошедшим в обширную серию туринского издательства EDT о композиторах второй половины XX века. В основе книги – две части: интервью Рестаньо с Губайдулиной и монографическое исследование Холоповой. Впоследствии данная композиция изложения материалов была сохранена Холоповой и в последующих четырёх изданиях на русском языке (1994–2020). Однако монографическая часть с каждым новым изданием не только увеличивалась в объёмах, но и становилась по сути основной. Она включала ряд важнейших по смыслу и жанру компонентов и материалов, значительная часть которых была предоставлена автору книги самим композитором.

Уже в первом издании 1994 года на русском языке появились фрагменты тогда ещё неопубликованных партитур, авторские аннотации некоторых сочинений, неизданные до той поры фотографии, а также расширена библиография. В качестве документальных свидетельств были представлены также фрагменты архивных стенограмм Союза композиторов СССР 1950–1980-х годов.

¹ Gubaidulina. A cura di E. Restagno. Torino: EDT, 1991. I. La vita. – E. Restagno; II. Le opère. – V. Cholopova [Губайдулина / под ред. Э. Рестаньо. Турин. EDT, 1991. I. Жизнь / Э. Рестаньо; II. Творчество / В. Холопова].

Второе русское издание (2008 года) было дополнено новыми аннотациями и анализом произведений, созданных между 1991-м – годом отъезда Губайдулиной в Германию – и 2006-м в соответствии с новым каталогом композитора от издательства Sikorski. Третье русское издание, вышедшее вскоре после второго, в 2011 году, включило не только новые сочинения и библиографию, но и воспоминания сестры композитора – Иды Губайдулиной «О наших ранних годах». Настоящее, четвёртое русское издание, отмечено созданием новой пятой главы («Но: чтобы я любил...») с аннотациями к сочинениям с 2011 по 2020 год. Нетрудно заметить, что все издания совпадают с основными вехами творчества композитора.

Подробнее остановимся на каждом разделе последнего издания книги. Помещённое здесь интервью Энцо Рестаньо было взято у Губайдулиной в течение десяти дней 1991 года. Оно до сих пор является единственной подробной профессиональной беседой с композитором о её творчестве.

Следующая за интервью Губайдулиной монография Холоповой под заголовком «Шаг души» определяет и методику анализа сочинений композитора. Монография состоит из пяти глав с не менее поэтичными названиями, что отражает манеру описания собственных произведений самой Губайдулиной, поскольку «из двух основных видов литературы – поэзии и прозы – Губайдулина предпочитает поэзию» (с. 184). Каждая из пяти глав очерчивает, с одной стороны, периоды творчества композитора, а с другой – представляет анализ отдельных сочинений. Во второй и третьей главе они расположены в соответствии с жанрами: камерные, вокально-инструментальные

и оркестровые сочинения. В четвёртой и пятой главе мы видим их представленными уже в сквозном порядке – в виде аннотаций Губайдулиной и авторизованных аннотаций Холоповой.

В первом разделе первой главы монографии «Западно-восточный композитор» в сжатой форме раскрываются религиозные, философские, культурные, эстетические и поэтические истоки творчества Губайдулиной. Во втором её разделе тезисно представлены главные особенности музыкального языка в следующих важнейших аспектах: в ритме, драматургии и «параметре экспрессии». Особое внимание уделено тому факту, что музыкальная символика Губайдулиной напрямую связана с её композиторской техникой, включающей сплав упомянутой символики со специфическими способами инструментальной и вокальной артикуляции. Поскольку используемая Губайдулиной техника объективно не укладывалась в рамки уже известной терминологии, автором книги было введено новое понятие – «параметр экспрессии». При этом Холопова отмечает, что «“Параметр экспрессии”, обнаруживающийся не только в музыке Губайдулиной, но и других композиторов XX века, включает артикуляцию, способы звукоизвлечения, а также особым образом организованную мелодику, ритмику, фактуру. <...> У Губайдулиной “параметр экспрессии” достиг такой степени разработанности, что стал претендовать на роль одного из видов композиторской техники» (с. 109).

Вторая глава «Сад разбегающихся тропок» охватывает период с 1965 по 1977 год. Холопова называет его «первым двенадцатилетием зрелого творчества Софии Губайдулиной» (с. 115), тем самым указывая, что облик композитора,

находившегося на протяжении всей жизни в состоянии непрерывного поиска, сформировался именно в это время. Совсем не случайно, что обзор этого периода Холопова начинается с камерной музыки, обращая внимание на то, что большая часть сочинений написана Губайдулиной именно в этом жанре. И именно здесь, по словам Холоповой, композитор разрабатывает собственную «лабораторию экспрессии», главным элементом которой является звуковая краска. В этой связи важнейшее значение приобретает и индивидуальность исполнителей, воплощающих замыслы композитора на сцене. Главными особенностями композиторской техники становятся тщательно разработанная драматургия сочинений и математически выверенный расчёт как формы и ритма, так и других компонентов музыкального языка, которые, как правило, расположены в соответствии с постоянно присутствующей в её сочинениях дихотомией двух противоположных начал. Сходные принципы организации отмечены и в вокальных, и в оркестровых сочинениях. Холопова обращает внимание на то, что «с течением времени Губайдулину всё больше привлекают возможности человеческого голоса» (с. 161). Во многом с ним связана также шкала параметра экспрессии, постепенно расширяющаяся от сочинения к сочинению. Особое значение здесь имеет и глубокое проникновение в суть и в звучание любимой Губайдулиной поэзии разных времён и народов.

Сходным образом построена и композиция третьей главы «Сольются воедино огонь и роза» (1978–1990). Однако в её преамбуле Холопова обращает внимание на коренное изменение понимания композитором содержания музыкального символа. Другой важной чертой

этого периода является иное осознание ритма и особенно музыкальной формы, находящихся в тесной взаимосвязи друг с другом, что в полной мере показано в обзоре избранных произведений. Однако в отличие от предыдущего этапа, отражённого во второй главе, автор монографии начинает здесь свой рассказ с произведений для симфонического оркестра: симфонии «Слышу... Умолкло», концерта для скрипки с оркестром *Offertorium*, концерта для фортепиано с оркестром *Introitus*, «Семи слов» для виолончели и баяна с оркестром и *Pro et contra* для оркестра. К очевидно новому в творчестве Губайдулиной принадлежит и идея инструментальной мессы, воплощённая в последних двух из выше-названных.

Говоря о камерных сочинениях этого периода, Холопова отмечает, что они по-прежнему преобладают. Это во многом связано с их ролью «лаборатории экспрессии» композитора. Вместе с тем в них прослеживается определённое тематическое единство, которое обрисовано следующим образом: «Характер замысла, тематика произведений, как всегда у Губайдулиной, – интровертны. <...> Многочисленные камерные сочинения как бы притягиваются к нескольким центрам, определяемым или конкретными исполнителями, или возможностями музыкального языка, или идеей синтеза Запада и Востока, или религиозно-символическими концепциями» (с. 213).

Губайдулина также придаёт большое значение «зримости символа», его музыкальной «материализации» (с. 221), что с особой яркостью представлено в *In croce* для виолончели и органа, в «Саде радости и печали» для флейты, арфы, альты и чтеца. Важное место занимают и сочинения для ударных или с их участием:

«Юбилея» для четырёх и «В начале был ритм» для семи ударников. Это, безусловно, связано с личностью Марка Пекарского, но главное – с реализацией идей композитора в области музыкального ритма, среди которых – использование ритмической системы, основанной на числах Фибоначчи. Идея инструментальной мессы не оставляет композитора и в произведениях камерного жанра, воплотившись в сонате «Радуйся» для скрипки и виолончели.

Не менее плодотворным данный период является также в области вокальной и хоровой музыки. В таких сочинениях, как *Perception* на стихи Франсиско Танцера и «Посвящение Марине Цветаевой», шкала параметра экспрессии, связанная с возможностями голоса, невероятно расширяется, что затем отразилось и на сочинениях последующих периодов. В заключение третьей главы также отмечается, что у Губайдулиной «на новых началах стал складываться синтез её музыки и поэзии – словно бы в единой “вокальной поэзии”» (с. 275–276).

Четвёртая и пятая главы книги под названием «Контрапункт земли и неба» и «Но: чтобы я любил...» посвящены сочинениям 1991–2020 годов. Каждую из глав открывает обширное эссе, описывающее не только основные особенности композиторской техники, но и события жизни Губайдулиной, связанные со встречами, почти каждая из которых дала толчок к созданию нового сочинения. В этой связи чрезвычайно важным стало общение с коллегами-композиторами – Луиджи Ноно, Джоном Кейджем, Альфредом Шнитке, Виктором Суслиным, а также с исполнителями Валерием Гергиевым, Андресом Мустоненом, Владимиром Тонха, Фридрихом Липсом, Юрием Башметом, Вадимом Репиным, исполнитель-

ницей на кото Казуе Савай, поэтом Геннадием Айги, баянисткой Миё Микки, создателем музыкальных инструментов из природных материалов Манфредом Блефффертом. В каждом из вступительных очерков звучит и прямая речь композитора из различных интервью.

В этот период Губайдулина, как и ранее, продолжает черпать своё вдохновение из самых разных источников: в поэзии Рильке, философии Бердяева и Бубера, священных книгах, религиозных обрядах, языческом ритуале, антропософской эстетике, импровизации на нетрадиционных инструментах вне наличия опыта владения ими и исполнительской школы. Важнейшую роль в это время играют математические разработки пианиста и дирижёра Петра Мещанинова в области акустических рядов, что выразилось в создании таких сочинений, как *Silenzio*, «Размышление о хорале И. С. Баха “И вот я пред Троном Твоим”», «Теперь всегда снега», «И: Празднество в разгаре». Многомерность и многоплановость предпринятых поисков привели к созданию монументального диптиха «Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну», первая часть которого – «Страсти по Иоанну» – была заказана для Штутгартского фестиваля-миллениума 2000 года. Однако несмотря на множественность поисков, именно в это время стиль и эстетика композитора становятся столь узнаваемыми, что жанровая сторона как бы отходит на второй план, тогда как на авансцене оказывается сама идея сочинения. Этот факт диктует и новую композицию четвёртой и пятой глав, где аннотации произведений представлены в сквозном порядке, в соответствии не с их жанровой принадлежностью, а с символическим содержанием и временем их создания.

Если своего рода «кульминацией» периода до 2001 может считаться диптих «Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну», то следующее двадцатилетие венчает глобальный замысел 15-частной оратории «О любви и ненависти», одна из тем которой вошла в посвящение Губайдулиной «Великому Бетховену», приуроченное к 200-летию юбилею немецкого гения.

Монографию завершают Заключение и Приложение. Последнее состоит из нотных примеров, кратких биографических сведений, обширного списка премий и наград, небольшого эссе Иды Губайдулиной, сестры композитора, об их детстве, именного указателя, полного списка сочинений до 2020 года включительно и библиографии на русском и иностранных языках.

Поскольку законы жанра рецензии диктуют описание и слабых сторон рецензируемого издания, то укажем на единственный недостаток, связанный не столько с упущением автора, сколько с объективными обстоятельствами – затруднённым доступом в последние годы к исследованию зарубежной литературы о композиторе. Однако нет никаких сомнений, что в последующих возможных изданиях книги данный пробел будет восполнен.

Настоящий труд является не только монографией, но и свидетельством эпох, меняющегося «цвета времён» и судьбы целого поколения композиторов и музыковедов. Губайдулина и Холопова принадлежат к «оттепельному» поколению, которому пришлось преодолеть разрыв времён, обусловленный почти полувековым «железным занавесом». Именно это поколение проделало колоссальный труд по преодолению данного разрыва и усвоению практически всей мировой культуры первой половины XX века в условиях подполья. Одновременно с этим им предстояло найти свой путь.

И сегодня композитор продолжает находиться в состоянии непрерывного созидания новых звуковых миров, отражающих его внутренние искания в области философии, эстетики, поэзии, науки. Широко интерпретированные этические и религиозные идеи стали для Губайдулиной фактором одновременно и сопротивления, и становления, что ярко продемонстрировано в пяти изданиях книги Холоповой.

Автор рецензии благодарит профессора В. Н. Холопову и издательство «Композитор» за предоставленные материалы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Н. София Губайдулина: монография. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Композитор, 2020. 444 с.: ил., нот. ISBN 978-5-6043750-6-8.
2. Belge, Boris. Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik und Gesellschaftsgeschichte des Spatsozialismus. Köln (und andere): Böhlau Verlag, 2018. 312 S. ISBN 978-3-412-51066-4.
3. Gubaidulina / A cura di E. Restagno. Torino: EDT, 1991. I. La vita. – E. Restagno; II. Le opère. – V. Cholopova. 292 p. ISBN 8870631117.
4. Mika, Anna. Tausend Jahre – ein Tag: Betrachtungen zur Musik von Hildegard von Bingen und Sofia Gubaidulina. Hohenems; Vaduz; München; Zürich: Bucher, 2019. 60 p. ISBN 978-3-99018-518-6.

5. Sofia Gubaidulina. Sikorski Musikverlage Hamburg. SIK KAT 9945.
URL: https://www.gubaidulina_printed_editions_2016.pdf (sikorski.de) (29.06.2021).

Об авторе:

Баркалая Нино Оттовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия); доктор музыковедения и эстетики, Университет Париж 8 (93526, Сен-Дени, Франция), **ORCID: 0000-0001-6680-1327**, nina_barkalay@mail.ru

REFERENCES

1. Kholopova V. N. *Sofiya Gubaydulina: monografiya* [Sofia Gubaidulina: Monograph]. 4th Edition with Amendments and Additions. Moscow: Kompozitor, 2020. 444 p.: With Illustrations and Musical Examples. ISBN 978-5-6043750-6-8.
2. Belge, Boris. *Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik und Gesellschaftsgeschichte des Spatsozialismus*. Köln (und andere): Böhlau Verlag, 2018. 312 S. ISBN 978-3-412-51066-4.
3. *Gubaidulina. A cura di E. Restagno*. Torino: EDT, 1991. I. La vita. – E. Restagno; II. Le opère. – V. Cholopova. 292 p. ISBN 8870631117.
4. Mika, Anna. *Tausend Jahre – ein Tag: Betrachtungen zur Musik von Hildegard von Bingen und Sofia Gubaidulina*. Hohenems; Vaduz; München; Zürich: Bucher, 2019. 60 p. ISBN 978-3-99018-518-6.
5. Sofia Gubaidulina. Sikorski Musikverlage Hamburg. SIK KAT 9945.
URL: https://www.gubaidulina_printed_editions_2016.pdf (sikorski.de) (29.06.2021).

About the author:

Nino O. Barkalaya, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia); Doctorate degree, Paris 8 University (93526, Saint-Denis, France), **ORCID: 0000-0001-6680-1327**, nina_barkalay@mail.ru





М. В. СКУРАТОВСКАЯ

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7421-754X, littlestur@gnesin-academy.ru*

Вторая редакция «Псковитянки» в контексте оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова

Статья посвящена второй редакции оперы Николая А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (1876–1877). Эта версия создавалась композитором во время его самостоятельной учёбы и начала работы в консерватории и стала наиболее знаковым сочинением этого периода. Однако в истории она осталась практически незамеченной – постановка в Мариинском театре, вопреки желанию автора, не состоялась, не были изданы ни клавир, ни партитура, и в итоге редакция сохранилась лишь в виде разрозненных рукописей. Нами проведено текстологическое исследование сохранившихся фрагментов, впервые обобщён весь их пласт и составлен перечень имеющихся материалов (по источникам из отдела рукописей Российской национальной библиотеки), а также сделана попытка сопоставить их с планом оперы, содержащимся в одном из черновиков, и представить в наиболее полном виде замысел Римского-Корсакова. Кроме того, проведён сравнительный анализ трёх редакций, а именно их сценарных планов – подробно исследованы отличия драматургии и композиции всех версий оперы; на основании этого сделаны выводы о целостности и художественной ценности второй редакции.

Помимо этого, в статье рассматривается рецепция второй редакции – отношение к ней в целом и к отдельным эпизодам в частности самого композитора, его соратников по «Могучей кучке», Надежды Римской-Корсаковой и Василия Ястребцева, а впоследствии – исследователей, занимавшихся изучением этой редакции. В заключение выдвигается гипотеза: негативное отношение ко второй редакции «Псковитянки» утвердилось в музыковедении и в издательской практике в основном из-за мнения композитора о собственном произведении без детального критического анализа музыкального текста. Такая позиция, как нам кажется, может быть пересмотрена после того, как партитура будет собрана из имеющихся фрагментов, что позволит более точно и объективно оценить её положение в творчестве Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Николай Римский-Корсаков, опера, «Псковитянка», вторая редакция, текстология.

Для цитирования / For citation: Скуратовская М. В. Вторая редакция «Псковитянки» в контексте оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 145–153. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.145-153.

© Скуратовская М. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

MARIA V. SKURATOVSKAYA

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
 ORCID: 0000-0002-7421-754X, littlekur@gnesin-academy.ru

The Second Version of *The Pskov Maid* in the Context of Nikolai Rimsky-Korsakov's Opera Legacy

The article is devoted to the second version of Nikolai Rimsky-Korsakov's opera "The Pskov Maiden" (1876–1877). This version was written by the composer during the time of his independent studies and beginning of work at the Conservatory and has become the most significant composition of this period. Nonetheless, it became virtually unnoticed in music history – there was no production at the Mariinsky Theater, despite the composer's wishes, neither the piano-vocal score, nor the full score was published, and as the result this version was preserved only in the form of segmental manuscripts. We have undertaken a textological research of the preserved fragments, for the first time having provided a scholarly generalization of their entire core, and having made a list of all the available materials (according to the sources from the Manuscript Section of the Russian National Library), and the attempt has been made to compare and juxtapose them with the plan of the opera contained in one of the manuscripts, and to present Rimsky-Korsakov's initial conception most completely. A comparative analysis of all three editions of the opera is made, particularly, their scenario plans – detailed research is made of the differences of dramaturgy and composition of all the opera's versions; conclusions are made about the integrality and artistic value of the second version.

In addition to this, the article examines the reception of the second version, as well as the attitudes towards the entire work, as well as to separate episodes from it, in particular, of the composer himself, his associates from the "Mighty Handful," the composer's wife Nadezhda Nikolayevna and the greatest researcher of his works Vassily Yastrebtsev, and subsequently – of the researchers engaged in studying this version of the opera. In conclusion, the hypothesis is brought out, according to which the negative attitude towards the second version of the "Pskov Maid" has gained a foothold in musicology and in publication practice for the most part as the result of the composer's own opinion about his own composition, without any detailed critical analysis of the musical text. In our opinion, such a position may be reevaluated, after the score is assembled from the existing fragments, which will make it possible to evaluate its position in Rimsky-Korsakov's musical legacy in a more precise or objective manner.

Keywords: Nikolai Rimsky-Korsakov, opera "The Pskov Maid," second version, textology.

© Maria V. Skuratovskaya, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Первая опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» занимает в творчестве композитора особое место. Она существует в трёх редакциях, а целый ряд фрагментов оперы использован в «Музыке к драме» Л. А. Мея и

других сочинениях. В общей сложности работа над оперой заняла более 30 лет, что свидетельствует о значимости этого материала для композитора.

Из всех версий «Псковитянки» наименее известна вторая редакция. Она

никогда не была издана (в отличие от первой и третьей), ни разу не исполнялась на сцене и не существует на данный момент в виде целостной партитуры – лишь в рукописных фрагментах. Музыковедами этот материал также изучен мало – по одной статье есть у А. М. Виханской [1] и В. В. Горячих [2], а в целом ряде работ [3; 4; 12; 14] редакция лишь упоминается. В статье мы впервые обобщаем все сохранившиеся рукописи этой версии оперы и соотносим её с оценками автора и современников.

Вторая редакция «Псковитянки» была написана Римским-Корсаковым в 1876–1877 годах, вскоре после снятия со сцены Мариинского театра постановки первой редакции. Импульсом к редакции стали сразу три причины. Первая из них – критика первой редакции. После того как в прессе Римскому-Корсакову «ядовито советовали поучиться» [5, с. 102], он стремился усовершенствовать своё письмо: «Я сознавал, что моя тогдашняя композиторская техника была недостойна моих музыкальных идей и прекрасного сюжета» [там же, с. 135–136]. Второй причиной была работа над изданием партитур «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, по словам Римского-Корсакова, – «неожиданная школа» [там же, с. 134] контрапункта, инструментовки и голосоведения. В третьих, композитор именно в это время начинал преподавать в Санкт-Петербургской консерватории и параллельно самостоятельно обучался гармонии, контрапункту и оркестровке. Именно поэтому, в первую очередь, он хотел внедрить в «Псковитянке» новую полифоническую технику, усложнить гармонию и переоркестровать партитуру¹.

Редакция была «вчерне» окончена в середине 1877 года². Римский-Кор-

саков написал в дирекцию Императорских театров обращение с предложением о постановке новой версии³. Сохранился черновик письма композитора барону К. К. Кистеру, управляющему дирекцией Императорских театров, в котором Римский-Корсаков предлагает возобновить оперу в её новой версии⁴: «Все... изменения уже сделаны мною за исключением инструментовки, которая может быть вполне окончена в сентябре месяце, в продолжение же лета я бы мог представить, если понадобится, все хоровые нумера и либретто с последовавшими изменениями»⁵. Фрагменты второй редакции, написанные после этого письма, датированы летом и осенью 1877 года, то есть, вероятно, ответ Кистера был положительным. Исходя из данных, приведённых в письме и «Летописи», из воспоминаний В. В. Ястребцева, который также перечисляет некоторые нововведения второй редакции, а ещё из сохранившегося в одном из фрагментов второй редакции сценарного плана, можно свести воедино все разрозненные части манускрипта Корсакова.

Из 25 сцен, отмеченных в сценарном плане, 11 написаны заново (их не было в первой редакции) – то есть почти половина оперы. В черновике письма к Кистеру композитор обозначил все предпринятые им в опере изменения: «Мною сделаны в опере существенные и значительные добавления и некоторые изменения, введены новые сцены и новые лица. Главнейшие из них следующие: А) Сочинён пролог к опере в 1-й картине; Б) В 1-м действии согласно драме Мея вставлено дуэтино; В) В 3-м действии сочинено вновь трио и заключительный ансамбль; Г) В 4-м действии хор калик переходящих, сцена прихода Царя Ивана Васильевича,

гроза, каватина Ивана Грозного и написан новый заключительный хор»⁶.

Пролог, прежде «совершенно отброшенный, но играющий такую видную роль в драме Мея» [5, с. 134–135], впоследствии превратился в оперу «Боярыня Вера Шелога». В нём раскрывалась тайна рождения Ольги, главной героини «Псковитянки», которая до этого лишь вкратце пересказывалась. Расширение партии Стеши Матуты и появление нового персонажа – Четвёртки Терпигорева, друга Михайла Тучи, – «удвоило» дуэтные сцены: рядом с дуэтами Ольги и Тучи появилось по дополнительному дуэту, вероятно, чтобы оттенить лирическую пару комической. Да и в целом бытовая линия оперы стала намного веселее – с удлинением сцены «Горелок» в первом действии и добавлением «Игры в бабки» во втором. Последнее действие дополнилось обширной сценой с калитами переходными и Юродивым, которая привнесла в оперу новую, религиозную линию (впервые в творчестве Римского-Корсакова) и в целом существенно изменила сюжет «Псковитянки»⁷. Наконец, очень разрослась последняя картина – с новыми сольными эпизодами Грозного. По сути, практически неизменным в драматургическом плане осталось лишь «Вече».

После завершения второй редакции Римский-Корсаков вёл переговоры о её постановке, однако до этого дело так и не дошло: «На какой-то репетиции последний [К. К. Кистер. – М. С.] спросил Направника, видел ли он мою новую партитуру. Тот отвечал, что нет. Тем дело и кончилось, и “Псковитянка” возобновлена не была» [там же, с. 137–138]. Странно было бы предполагать, что только из-за сложных отношений Римского-Корсакова и Направника опера не вернулась на

сцену, однако следы второй редакции в этом месте действительно обрываются – больше никаких сведений о предполагаемой постановке оперы нет.

Полная партитура или клави́р второй редакции не сохранились, имеются лишь более или менее протяжённые рукописные фрагменты, и дело, судя по всему, не в том, что многое было утеряно с годами. Об «уцелевших отрывках» [10, с. 382] пишет ещё в 1895–1896 годах Ястребцев, то есть на тот момент и у самого композитора уже не было полного текста этой версии оперы. Мы можем предположить, что Римский-Корсаков изначально предоставил в дирекцию театров не полную партитуру, а ряд номеров, которые были написаны заново, существенно переделаны либо переоркестрованы. Об этом говорит и внешний вид партитуры одной из рукописей, наиболее полной (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, фонд 640, № 47) – все номера здесь написаны чернилами (а не карандашом, как в большинстве других автографов второй редакции) и «набело» – преимущественно без дополнительных помет.

Все фрагменты второй редакции сейчас хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Из четырёх архивов, содержащих автографы «Псковитянки» (Российская национальная библиотека, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория и Российский национальный музей музыки), только в Российской национальной библиотеке есть материалы второй редакции. Наиболее полный материал оперы из одиннадцати «тетрадей» содержит две – упомянутый № 47, партитура (с клави́ром на нижних строках) и № 65, клави́р (с подзаголовком «Наброски для

пения с ф-п. с указанием на инструментальную часть»). Все остальные сохранившиеся номера – это антракты, увертюры и прочие инструментальные фрагменты, однако не сольные сцены. Вероятно, целенаправленная работа Римского-Корсакова над ними связана с тем, что композитор стремился «приспособить» эпизоды неудавшейся второй редакции для других целей. Так, вскоре увертюра к прологу, «Игра в бабки» и три инструментальных антракта (перед сценой Веча, перед сценой с Ольгой и перед сценой с Николой Салосом) были выделены в Музыку к драме «Псковитянка». Также отдельным произведением стал «Стих об Алексее Божьем человеке», который во второй редакции был основой сцены Салоса и Грозного⁸. Наконец, на материале заключительного хора оперы будет построен заключительный же хор «Сервилии» – спустя два десятилетия⁹.

Ястребцев говорит об этом так: «Чтобы хотя отчасти утилизировать музыку своей второй редакции, Римский-Корсаков выделил из неё целый ряд номеров» [10, с. 115]. То есть все новые сцены, которые композитор считал достойными, он приспособил для других целей, а что-то в изменённом виде даже вошло в третью редакцию. Однако масса сольных фрагментов оказалась забыта – из-за распространённого мнения о том, что сам Римский-Корсаков считал эту музыку слабой. В «Летописи» он пишет, что Направник «был тысячу раз прав» и что сам он «точно чувствовал, что это к лучшему» [5, с. 138]. Ястребцев подтверждает: «Как видим, все было до такой степени удлинено массой побочных сцен, что в этом своём новом виде “Псковитянка” стала едва ли удобной для постановки, а потому самому автору вскоре уже пришлось отказаться от мысли когда-либо

увидеть эту оперу на сцене Императорских театров» [10, с. 114–115]. О «длиннотах» пишет и сам композитор: «Я чувствовал... что в новом виде опера моя длинна, суха и тяжеловата, несмотря на лучшую фактуру и значительную технику» [5, с. 137].

Это мнение о второй редакции в целом разделяли и близкие композитора – опять же по словам Римского-Корсакова. «Пролог хвалили, хотя более или менее сдержанно, Кюи, Мусоргский и Стасов, Балакирев же относился к нему равнодушно, равно и ко всей опере в её новом виде, за исключением хора калек, грозы и финального хора. Что же касается до прочих переделок и вставок в “Псковитянке”, то Мусоргский, Кюи и Стасов одобряли их, но относились в общем сухо и сдержанно к её новому виду. Жена моя как будто тоже сожалела о её прежней форме и мало сочувствовала её изменениям» [там же].

Это привело к тому, что и мнения исследователей оказались практически единогласными – все музыковеды, анализирувавшие или хотя бы затрагивавшие вторую редакцию, отзывались о ней преимущественно негативно. А. М. Виханская, например, пишет, что сцена с Салосом снизила образ Грозного, а введение Стеши и Четвёртки отвлекало «от центральных лирических персонажей Ольги и Тучи» [1, с. 8]. В. В. Горячих называет сцену с Салосом «малоудачной с музыкальной стороны» [2, с. 47], а о редакции в целом говорит так: «Почти все новации были реализованы... в либретто. Найти адекватное музыкальное решение композитору в целом не удалось» [там же, с. 50], ссылаясь, опять же, на оценку самого Римского-Корсакова и выделяя на общем фоне «слабых» сцен лишь Каватину Грозного.

А. Н. Дмитриев, составитель «Полного собрания сочинений», пишет, что опера оказалась «рыхлой и громоздкой», а «вставки новых сцен... лишь замедляли общий ритм действия» [6, с. XIII]. Наконец, Ричард Тарускин назвал вторую редакцию «неудачной переделкой, в которой в творце, безусловно, возобладал педант [перевод мой. – М. С.]» [14, p. 168].

Подытоживая эти комментарии, мы можем выделить три главных упрека второй редакции: длинно, рыхло, малоудачно. Если субъективность последней оценки очевидна и не требует комментариев, то первые две нуждаются в пояснении. Стремление Римского-Корсакова к разнообразию «Псковитянки» в драматургическом и жанровом планах привело к тому, что опера стала выглядеть более объёмной и многоплановой. Рядом оказались «святые» (Никола Салос) и «шуты» (Стеша и Четвёртка), быт (мамки Власьевна и Перфильевна) и любовная линия (Ольга и Туча), охотники и калики перехожие, словом, – всё разнообразие мира.

Однако всё это же мы можем увидеть и в главном «спутнике» «Псковитянки» – «Борисе Годунове»: здесь «соседей» Юродивый и Варлаам с Мисаилом, Шинкара и Марина Мнишек с Самозванцем и т. д. Однако парадокс состоит в том, что одно и то же свойство в «Годунове» становится поводом для восхищения, а в «Псковитянке» – для порицания¹⁰. Как нам кажется, очень важно оценить вторую редакцию «Псковитянки» как важный для композитора опыт освоения большой исторической оперы, чья концепция опирается на пушкинское понимание историзма. Этот опыт не был столь убедителен и органичен, как «Годунов», уже хотя бы потому, что

редакция оперы осталась, по сути, незавершённой, однако общее намерение Римского-Корсакова, как нам кажется, очевидно.

Так, собственная оценка композитора стала причиной того, что ко второй редакции так и не стали относиться «всеерьёз», а исследователи ставили перед собой цель лишь подтвердить сказанное автором. Однако негативные оценки должны быть «проверены» исполнительской практикой – так, как случилось, например, с каватиной Грозного из второй редакции. Она была впоследствии вставлена (и осталась именно как вставной номер) в финальную версию оперы и была очень любима Ф. И. Шаляпиным, главным исполнителем партии Грозного. Этот факт стал причиной обращения к материалу арии (и редакции в целом) В. В. Горячих, который осуществил важнейшее исследование. То есть до сих пор есть некоторая «предубеждённость» музыковедов против этой музыки, и преодолеть её может только подробное исследование.

Таким образом, вторая редакция «Псковитянки» стала особым феноменом и в многолетней истории этой оперы, и в наследии композитора. Издание всех сохранившихся материалов этой версии, на наш взгляд, необходимо не только с точки зрения текстологического обобщения и сведения воедино всего текста оперы. Намного важнее то, что благодаря этой версии мы сможем подробнее изучить «переходный» период творчества Римского-Корсакова, когда создавались, в основном, учебные сочинения, а редакция «Псковитянки» оказалась наиболее крупной работой тех лет, и по-настоящему оценить значение этого материала в эволюции стиля композитора.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

¹ Эмили Фрей пишет об этом: «Вдохновлённый, возможно, изучением Баха и Керубини, чего требовала новая должность в консерватории, Римский-Корсаков работал своей профессорской красной ручкой над “Псковитянкой”, оперой, которую он всего за несколько лет до этого писал ещё как кучкист, пренебрегающий традициями [перевод мой. – М. С.]» [13, p. 73].

² Римский-Корсаков датирует окончание работы над редакцией в «Летописи» 1878 годом, однако наиболее поздняя из сохранившихся рукописей датирована 18 октября 1877 года.

³ Римский-Корсаков также указывает в «Летописи» за 1878 год: «По окончании работы над “Псковитянкой” в 1878 году я написал в дирекцию импертеатров о желании своём видеть её на сцене в новом виде» [5, с. 137], однако в письме говорится о желании композитора «возобновить оперу в течение будущего сезона 1877–1878», что свидетельствует (в числе прочего) о датировке этого текста 1877 годом.

⁴ Письмо не датировано самим Римским-Корсаковым, однако нами установлено, что оно было написано между 17 мая и 25 июня 1877 года: 17 мая был окончен последний из номеров сохранившегося клавира, 25 июня датирован план второй редакции, упомянутый ниже. В письме Римский-Корсаков говорит о четырёх действиях оперы (как указано в клавире и как было в первой редакции), в плане же их уже три – как в сохранившихся фрагментах партитуры, датированных летом-осенью 1877 года.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Письмо управляющему дирекцией Петербургских имп. театров бар. Карлу Карловичу [Кистеру] с просьбой о возобновлении постановки оперы «Псковитянка» и с описанием авторских изменений и добавлений, внесённых в оперу (1877) // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. № 640. Ед. хр. № 803. Л. 3.

⁶ Там же.

⁷ Подробнее о сцене Ивана Грозного с Николой Салосом см.: [7].

⁸ Об истории этого стиха в творчестве Римского-Корсакова см.: [9].

⁹ «Главнейшее из финального хора второй редакции “Псковитянки” взято в заключительное *Credo* из “Сервилии”, и в “Псковитянке” эти гармонии сопровождали слово “аминь”. “Остальное же из этого хора, – сказал Николай Андреевич, – пусть навсегда пропадёт”» [11, с. 213].

¹⁰ Подробнее о параллелях между «Псковитянкой» и «Борисом Годуновым» см.: [8].

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Виханская А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории музыки и исполнительства. Л., 1974. С. 5–12.

2. Горячих В. В. Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Вып. 10. СПб., 2006. С. 37–55.

3. Кандинский А. И. История и легенда: Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: сб. ст. / МГК им. П. И. Чайковского М., 2000. С. 9–36.

4. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 240 с.
5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.
6. Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. В 50 т. Т. 1А / подгот. А. Н. Дмитриев. М., 1966. VII–XIV; 302 с.
7. Скуратовская М. В. Римский-Корсаков, Мусоргский и Никола Салос // Музыка и время. 2019. № 11. С. 28–34.
8. Скуратовская М. В. «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М. П. Мусоргского: диалоги и пересечения // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Междунар. науч. конф., 11–15 ноября 2019 г. Т. 1 / РАМ имени Гнесиных. М., 2019. С. 313–321.
9. Теплова И. Б. Духовный стих «Алексей Божий человек» в народной культуре и творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Год за годом. Римский-Корсаков – 175: материалы междунар. науч. конф. 18–21 марта 2019 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. СПб., 2019. С. 161–169.
10. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. 1886–1897. Л., 1959. 525 с.
11. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. 1898–1908. Л., 1960. 623 с.
12. Abraham G. Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera // Musical Quarterly. 1968. Issue 1, Vol. LIV, pp. 58–73.
13. Frey E. Rimsky-Korsakov, Snegurochka and Populism // Rimsky-Korsakov and his World / Ed. by M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018, pp. 63–97.
14. Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov // On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009, pp. 166–178.

Об авторе:

Скуратовская Мария Владимировна, аспирантка кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-7421-754X**, littlestur@gnesis-academy.ru

REFERENCES

1. Vikhanskaya A. M. Neopublikovannaya redaktsiya opery “Pskovityanka” [Unpublished Edition of the opera “The Maid of Pskov”]. *Russkaya i zarubezhnaya muzykal'naya klassika. Voprosy teorii muzyki i ispolnitel'stva* [Musical Classics of Russia and Other Countries. Questions Concerning the Theory of Music and Performance]. Leningrad, 1974, pp. 5–12.
2. Goryachikh V. V. Ariya Ivana Groznogo i nekotorye voprosy istorii sozdaniya 2-y redaktsii “Pskovityanki” N. A. Rimskogo-Korsakova [The Aria of Ivan the Terrible and Some Questions of the Creation History of Nikolai Rimsky-Korsakov's “The Maid of Pskov” Second Edition]. *Mirovaya muzykal'naya kul'tura v fondakh Otdela rukopisey Rossiyskoy natsionalnoy biblioteki. Вып. 10* [World Musical Culture in the Funds of the Department of Manuscripts of the Russian National Library. Issue 10]. St. Petersburg, 2006, pp. 37–55.
3. Kandinskiy A. I. Istoriya i legenda: Obraz Pskovityanki v opere Rimskogo-Korsakova [History and Legend: The Image of the Maid of Pskov in Rimsky-Korsakov's Opera].

N. A. Rimskiy-Korsakov. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya i 90-letiyu so dnya smerti: sb. st. [Nikolai Rimsky-Korsakov: Towards the 150th Anniversary of his Birth and the 90th Anniversary of his Death: Compilation of Articles]. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 2000, pp. 9–36.

4. Rakhmanova M. P. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov* [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1995. 240 p.

5. Rimsky-Korsakov N. A. *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [Chronicles of My Musical Life]. Moscow: Muzyka, 1980. 454 p.

6. Rimsky-Korsakov N. A. *Poln. sobr. soch. V 50 t. T. 1A* [Complete Works. In 50 Volumes. Vol. 1A]. Prepared. by A. N. Dmitriev. Moscow: Muzyka, 1966. VII–XIV; 302 p.

7. Skuratovskaya M. V. Rimskiy-Korsakov, Musorgskiy i Nikola Salos [Rimsky-Korsakov, Mussorgsky and Nikola Salos]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2019, No. 11, pp. 28–34.

8. Skuratovskaya M. V. “Pskovityanka” N. A. Rimskogo-Korsakova i “Boris Godunov” M. P. Musorgskogo: dialogi i peresecheniya [“The Maid of Pskov” by Nikolai Rimsky-Korsakov and “Boris Godunov” by Modest Mussorgsky: Dialogues and Intersections]. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': materialy Mezhdunar. nauch. konf., 11–15 noyabrya 2019 g. T. 1* [Opera in Musical Theater: History and Modernity: Proceedings of the International Scholarly Conference, November 11–15, 2019. Vol. 1]. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2019, pp. 313–321.

9. Teplova I. B. Dukhovnyy stikh “Aleksey Bozhiy chelovek” v narodnoy kul'ture i tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova [The Sacred poem “Alexey God’s Man” in Folk Culture and the Music of Nikolai Rimsky-Korsakov]. *God za godom. Rimskiy-Korsakov – 175: materialy Mezhdunar. nauch. konf. 18–21 marta 2019 g.* [Year after Year. Rimsky-Korsakov – 175. Proceedings of the International Scholarly Conference on March 18–21, 2019]. St. Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art. St. Petersburg, 2019, pp. 161–169.

10. Yastrebtsev V. V. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya. T. 1. 1886–1897* [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov: Memoirs. Vol. 1. 1886–1897]. Leningrad, 1959. 525 p.

11. Yastrebtsev V. V. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya. T. 2. 1898–1908* [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov: Memoirs. Vol. 2. 1898–1908]. Leningrad, 1960. 623 p.

12. Abraham G. Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov’s First Opera. *Musical Quarterly*. 1968. Issue 1, Vol. LIV, pp. 58–73.

13. Frey E. Rimsky-Korsakov, Snegurochka and Populism. *Rimsky-Korsakov and his World*. Ed. by M. Frolova-Walker. Princeton: Princeton University Press, 2018, pp. 63–97.

14. Taruskin R. The Case for Rimsky-Korsakov. *On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009, pp. 166–178.

About the author:

Maria V. Skuratovskaya, Post-graduate Student at the Analytical Musicology Department, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),

ORCID: 0000-0002-7421-754X, littlestur@gnesein-academy.ru





Л. П. КАЗАНЦЕВА, П. С. ВОЛКОВА

*Астраханская государственная консерватория
г. Астрахань, Россия*

*Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции
краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко
г. Краснодар, Россия*

ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

«Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему»

В статье ставится вопрос о том, как видится «русское» композиторами, принадлежащими другим национальным культурам. Судить об этом позволяет внушительный корпусopus на «русскую тему». «Русское» в них реализуется посредством уточняюще-разъясняющих заголовков и арсенала музыкальных средств и приёмов. Весьма многообразные подходы к теме систематизированы и объединяют три «лика» «русского». В одном из них оно трактуется как обозначение государства («русское» отождествляется с «российским»), маркерами которого становятся географические названия (Россия, её реки, регионы, столицы и города), Север как географическая дислокация, вехи исторического прошлого, коронованные особы и события жизни царской семьи. Другой аспект показывает общественную и частную жизнь человека («русское» превращается в «этнографическое»), открывающуюся через использование в названиях слов русского лексикона, русских имён собственных, атрибутов быта (сани, тройка), через звучание русской песни и наигрыша, танцевальные жанры, тембры национальных инструментов, фрагменты из произведений русских композиторов и тексты русских литераторов. Третий ракурс освоения русского акцентирует православие как религиозную составляющую русского мира («русское» предстаёт как «конфессиональное»). Религиозный аспект русского раскрыт усилиями Бальдассаре Галуппи, Катерино Кавоса, Джона Тавенера, Арво Пярта.

Обзор многочисленных примеров воплощения «русской темы» зарубежными композиторами показывает гибкость, расплывчатость географических и этнических границ «русского» в их музыке.

Ключевые слова: русская тема в музыке, Бальдассаре Галуппи, Катерино Кавос, Джон Тавенер, Арво Пярт, русская народная песня.

Для цитирования / For citation: Казанцева Л. П., Волкова П. С. «Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 154–166. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166.

© Казанцева Л. П., Волкова П. С., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

LIUDMILA P. KAZANTSEVA, POLINA S. VOLKOVA

Astrakhan State Conservatoire

Astrakhan, Russia

*Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution Red Banner School
named after Army General S. M. Shtemenko*

Krasnodar, Russia

ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

“The Russian Element” in the Music on “the Russian Theme” by Composers from Outside Russian

The article poses the question, how the “Russian element” is viewed by composers who belong to other national cultures. We are able to judge about this by a convincing number of works written on the “Russian theme.” The “Russian element” is realized in it by means of finely illuminative subtitles and an arsenal of musical means and techniques. Very diverse approaches to this theme are systematized and combine three “images” of the “Russian element.” In one of them it is interpreted as an appellation of the state (“russky,” i.e. “Russian” in the sense of the nationality is identified with “rossiyskiy,” i.e., “Russian” in the meaning of pertaining to the state), whose referential substance is expressed by the geographic names (Russia, its rivers, regions, capitals and cities), the North as a geographical dislocation, the landmarks of the historical past, the crowned heads and the events of the life of the tsar’s family. Another aspect shows the social and private lives of people (the “Russian element” is transformed into the “ethnographic”), which reveals by endowing musical compositions titles with words from the Russian lexicon, Russian proper names, attributes of everyday life (“sani,” i.e. sleds or “troika,” i.e. three horse carriage), through the sound of Russian songs and folk tunes, dance genres, timbres of national instruments, fragments from works by Russian composers and texts by Russian poets and writers. The third angle of reclamation of the “Russian element” accentuates Orthodox Christianity as the religious constituent of the Russian world (the “Russian element” manifests itself as the “confessional element”). The religious aspect of the Russian element is revealed by the efforts of such masters as Baldassare Galuppi, Caterino Cavos, John Tavener and Arvo Pärt.

An overview of the numerous examples of manifestation of the “Russian theme” by composers from other countries shows the flexibility and the diffuseness of the geographical and the ethnic boundaries of the “Russian element” in their music.

Keywords: Russian theme in the music of Baldassare Galuppi, Caterino Cavos, John Tavener, Arvo Pärt, Russian folksong.

© Liudmila P. Kazantseva, Polina S. Volkova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Вопрос, обозначенный в названии статьи, масштабно и остро встаёт, когда обнаруживается непреодолимая дистанция между самоидентификацией россиян и тем, как

Россию воспринимают за её пределами. Однако возник он не сегодня, о чём свидетельствуют, например, историки, изучавшие донесения иностранцев, посещавших Россию в далёком прошлом;

и обсуждается он не только в области политики, психологии («загадочная русская душа»), культуры (скажем, историческая миссия России, достижения России в области литературы и искусств и её вклад в процесс становления общемировой культуры), но и музыки.

Задуматься над отображением нашей родины в музыкальных произведениях позволил большой корпус исследований творчества зарубежных музыкантов [1; 4; 7 и др.] и российско-европейских культурных взаимодействий [2; 3], сложившийся в последние годы и значительно обогативший собою фундаментальные труды прошлого¹. Представляя собою весьма ценные материалы, эти публикации тем не менее не нацелены на вопрос, которому посвящена данная работа: *как понимается «русское» музыкантами, принадлежащими другим национальным культурам*. При широком охватеopusов, написанных в разных жанрах («чисто музыкальных» и «синтетических» – вокальных и хоровых, музыкально-театральных), наиболее информативными для нас в этом плане оказываются произведения иностранцев с заявленной «русской» тематикой, как правило, с «говорящими» программными (словесными) названиями.

«Русское» как идея

Задумываясь о том, как понимается «русское» представителями других национальных культур, логично оттолкнуться от тех идей, которые выдвигались и разделялись российским обществом (в рамках данной публикации вряд ли целесообразно вступать в полемику по существу этих идей). Одной из таковых стала высказанная в XVI веке идея «Москва – третий Рим», провозглашавшая Москву преемницей Римской Империи,

несущую единение светского и духовного, утверждавшая Москву как всемирный центр православия. Во времена царствования Николая I бытовавшая ранее идея сменилась государственной идеологией, сформулированной в концепции С. С. Уварова «Православие – Самодержавие – Народность».

То или иное идеологическое «самоопределение» пронизывало собою жизнь россиян, и оно не могло остаться незамеченным представителями других культур. Вместе с тем было бы неоправданным упрощением полагать, что каждая компонента некоей идеологической формулы напрямую материализовалась в их музыкальном творчестве. Думается, было бы вернее считать каждый отдельно взятый идеологический посыл соединением множества различных граней жизни. Именно они и попадали в поле зрения зарубежных композиторов. Пытаясь обобщить многокрасочное видение и художественное впечатление «русского» «чужестранцами», выделим такие концептуальные статусы России, как её *государственность, общественная и частная жизнь россиянина, религиозность*. Убедимся в их эвристической энергии, обратившись к музыкальному (преимущественно программному), словесно-музыкальному (вокальному и хоровому) и музыкально-театральному творчеству зарубежных мастеров.

«Русское» как творческое задание композитора

На первый взгляд, иностранцы легко улавливали культурно-политические тенденции российского общества и творили в полном соответствии с ними.

Прежде всего, в сознании иностранного музыканта складывался образ России как другого, своеобразного **государства**.

Можно сказать, что в данном случае «русское» отождествляется с «российским».

Легко узнаваемыми маркерами государства в заголовках произведений по праву стали географические названия: *Russia*, её реки (*Néwa, Wolga, Don, Dwina, Tschussowaja*), её столицы (*Moscow/Moskwa/Mosca; St. Pétersburg, Petrograd, Leningrad* с пригородами *Pawlowsk, Peterhof, Gatschina, Oranienbaum*), её регионы (*Crimée/Krymée; Siberia*), её города (*Nishnij Nowgorod, Stalingrad, Odessa, Vologda, Voronezh, Kalouga, Smolensk, Pskov, Livadia, Aloupka*). Топонимы могут быть привязаны к какому-то событию (военным действиям), а могут возникать как метки личной судьбы оперного персонажа (ссылного графа Бенёвского, сибирячки Елизаветы – Прасковьи Луполовой, царя Петра I) или самого автора – его поездок и пребывания в тех или иных местностях России (в многочисленных музыкальных «Воспоминаниях о...»).

Из музыки прошлых веков видно, что европейцы ясно осознавали специфическое географическое положение России – Север. Об этом свидетельствуют, например, «развлечения для молодёжи на любимые русские песни» под названием «Цветы Севера» op. 103 (*Bluettes du Nord*, 1852) немецкого композитора и пианиста Ф. Бейера (Ferdinand Beyer, 1803–1863), русские «Песни Севера» (*Chants du Nord*) op. 88 b французского пианиста-виртуоза и композитора А. Гория (Alexandre Édouard Goria, 1823–1860), «Шесть северных песен без слов» для цитры (6 *Nordische Original-Lieder ohne Worte*, 1861) немецкого гитариста, цитриста, певца и композитора А. Дарра (Adam Darr, 1811–1866), среди которых № 1 и 2 – русские. Немецкий композитор и дирижёр XIX века К. Э. Бах (Carl Emanuel Bach) сочинил множество салонных

пьес, связанных с теми местами, которые он посетил; его наследие включает фантазию на русские мелодии *Nordisches Bouquet* (1896) и *Nordische Quadrille* по мотивам русских песен op. 183. Вполне естественно, что «Север» конкретизируется в представлениях европейца его природными явлениями – такими, как «сибирская выюга» (*Siberian Snowstorm*) и *Toundra*. Симптоматично при этом, что от исконно русского «Севера» отличается более многонациональный «Юг» – таким он видится, например, датскому композитору, дирижёру и пианисту В. Бендиксу (Victor Emanuel Bendix, 1851–1926), который завершил Симфонию № 2 «Летние звуки юга России» *D dur* op. 20 для оркестра (*Sommerklänge Syd-Rusland*, 1887–1888) украинской плясовой темой.

Россия как государство неизбежно осознаётся иностранными музыкантами, при жизни которых происходят судьбоносные исторические события. Их творчество превращается в своего рода музыкальный «дневник», или музыкальный «архив», по «документам» которого мы узнаём о вторжении в Россию Наполеона и его изгнании, о победе русского оружия в русско-турецких войнах, подвигах русских моряков на Дальнем Востоке, тяжелейших боях Второй мировой войны и других баталиях. В своих опусах музыканты-иностранцы увековечили *Sébastopol, Navarin, Oczakow, Inkermann, Cronstadt, Port-Arthur, Stalingrad*. Почётное место в их пьесах-посвящениях заняли *Suworow, Skobeleff, Malakoff, Potemkin* и другие исторические персонажи, олицетворяющие славную историю нашей страны.

Россия как государство открывается ещё одной своей стороной во множестве пьес западных композиторов,

приуроченных к таким событиям все-российской (а на деле – международной) значимости, как коронации. Иностранцы (особенно придворные, служившие царской или императорской короне) музыканты спешили засвидетельствовать свои верноподданнические чувства разнообразными пафосными «торжественными маршами», полонезами, вальсами и т. д. Длинные и витиеватые названия подобных опусов обычно содержат не только наименование самого события (венчания на царство, приезда монарха или наследника с визитом в европейскую страну, дня рождения или похорон), но и точное указание регалий и статуса «одаряемого» (*Ihrer Majestät Elisabeth Alexiowna Kaiserin aller Russen, Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies Alexandre Nicolaievicz*), дату происходящего и другие факты (как, например, в «Триумфальном марше союзных войск после взятия Лейпцига, сочинённом для фортепиано и покорнейше посвящённом великой матери всемирного освободителя Её Величеству Императрице Марии Фёдоровне В. фон Ауманом, бывшим адъютантом главнокомандующего русской армии в Персии» (*Triumph-Marsch der verbündeten Krieger nach dem Sturme von Leipzig fürs Forte-Piano / Componirt und der erhabener Mutter des Weltbefreyers Ihre Majestaet der Kaiserinn Maria Feodorowna unterthanigst dedicirt von W. von Aumann vormals Adjutant des Oberbefehlshabers der russischen Armee in Persien, 1814*) (Wilhelm Fridrich Johann von Aumann, 1792–1815).

В оперных произведениях прошлых времён носителями государственной власти становятся русские цари и императоры: Иван Грозный, Лжедмитрий I, Пётр I, Екатерина II. В советское время в славильных одах, кантатах, ораториях, песнях появляются соответствующие личности, аккумулирующие в себе всю

государственную власть в нашей стране, – Lenin, Stalin.

Наконец, добавим, что неизменным символом власти как в дореволюционной России, так и в советские годы, мыслится *Kremlin*.

Творческая личность, открытая к познанию неродной для неё культуры, неизменно наблюдает происходящее рядом с нею в повседневной действительности. Так ей открывается ещё один аспект национального – **общественная и частная жизнь человека**. Иностранцы музыканты, кратковременно посещавшие Россию или долго жившие в ней, не могли обойти своим вниманием то, что их окружало; преимущественно именно здесь они искали истинное, укоренённое, специфически русское. Тем самым «русское» отождествлялось с «этнографическим».

Нужно сказать, что этнографизм вообще не был продуктом творческого поиска отдельно взятого творца. «Художественная этнография» (Н. А. Добролюбов) вызревала как заметная эстетическая тенденция и в самом российском обществе (стилизиция «под старину» сказок А. С. Пушкина, запечатление сцен из крестьянской жизни на полотнах живописцев, собрание литературного и музыкального фольклора, обсуждение судьбоносных для общества идей философской мысли и художественной критики). Коснулась она и иностранных музыкантов, у которых этнографическое порой граничило с экзотическим. Передать «местный колорит», «характер» – такая творческая задача ставилась ими многократно, достаточно вспомнить многочисленные сюитные циклы разнонациональных «характерных» пьес (*Pièces caractéristiques*) – шотландских, немецких, венгерских, польских, среди которых, как правило, место

находилось и *Danse russe, Chanson russe*, пьесам *À la Russe*.

Спектр признаков такого «русского» велик. Его составляют безотказные лексические маркеры – слова из русского лексикона (*bajuschki baju, douchinka/dushenka, Czar, Czarine, Tsarewna, isba, briska, muzhichek, samovar, matrioshka, sarafan, vodka*) и русские имена собственные (*Alyosha, Antonida, Ivan, Katinka, Katioucha, Lida, Lisinka, Luba, Marfa, Maroussia, Nadeshda, Nadia, Natalia, Natasha, Nikita, Olga, Olenka, Prascovia, Sacha, Tatiana, Zinaide; Iwanowna, Fedorowna, Petrovich; Romanow*). Они в изобилии разбросаны среди наименований программных пьес, встречаются и в оперных либретто. Давнюю французскую традицию портретирования прекрасных дам продолжила «галерея» «москвичек» (*Moscovites*).

Поскольку в заснеженной «северной» России невозможно было обойтись без саней, в музыке мчались «Тройки» (*La Troïka/Das Dreigespann*), неслась «Русская санная почта» (*Russische Schlittenpost*), дарило смех и радость «Русское катание на санях» (*Russian Sleigh Ride/Schlittenfahrt*).

Иностранцев музыкантов увлекла даже русская сказка: «Василиса Прекрасная» (*Die schöne Wassilissa*) современного немецкого композитора и рок-музыканта Эрика Кросса (Erik Gross) поставлена в 2000 году в *Märchenmusik Theater* г. Циттау.

Достоверным и убедительным открывалось иностранцу «русское», услышанное сквозь призму народной песни. Безусловно, сам факт её присутствия в опере или программной инструментальной пьесе уже способствовал образованию «местного колорита». Такая роль отводилась популярным песням «Калин-

ка», «Дубинушка» («Эй, ухнем!»), «Выйду ль я на реченьку» и менее известным: «Вдоль по улице метелица метёт», «Колыда». В этнографически-знаковой – как первостепенной – ценности фольклорной песни убеждает тот факт, что некоторые широко известные авторские мелодии утрачивали имена своих создателей и афишировались западноевропейскими коллегами как «русская народная песня». Такая участь постигла национальный гимн «Боже, Царя храни!» А. Львова с текстом В. Жуковского, который часто представлялся безымянным или с указанием «русская народная песня», а также ставшие в XIX веке «визитными карточками» «русского» романсы «Красный сарафан» А. Варламова, «Соловей» А. Алябьева, «Скажите ей» княгини Е. Кочубей.

Справедливости ради следует, однако, сказать, что немало музыкантов проявляли к русской народной песне гораздо более глубокий интерес. О нём свидетельствует целенаправленная работа по сбору песен в той естественной среде, в которой они бытовали. Помимо авторов известного в Европе сборника Н. А. Львова – И. Прача², гигантскую работу по сбору и записи русских песен проделал, например, швед по происхождению В. Н. Гартевельд (Julius Napoleon Wilhelm Hartevelde, 1859–1927), в 1906 предпринявший путешествия по Сибири с целью собирания и публикации тюремного и каторжного фольклора, а позже издавший сборник «1812 год. 35 русских и французских песен, маршей, танцев и пр. эпохи вторжения Наполеона I в Россию в 1812 году» для мужского хора. Опубликовано в середине XIX века немецким композитором, дирижёром и преподавателем фортепиано Л. Кёлером (Christian Louis Heinrich Köhler, 1820–1886) издание «Русские

народные песни: собранные и положенные для одного фортепиано» (*Album national russe*, публ. до 1875) включало 194 мелодии. Искренний профессиональный интерес к специфически «русскому» сквозит в несметном количестве аранжировок образцов русского фольклора: более 100 аранжировок (1869) выполнены российским пианистом, композитором, издателем немецкого происхождения М. Бернардом (Moritz [Matvey] Bernard, 1794–1871); «Народные звучания» (*Volkstöne*, 1878) композитора и пианиста Н. фон Вильма (Peter Nicolai von Wilm, 1834–1911) содержат 150 русских и цыганских народных песен и т. д.

Любопытно проявили себя танцевальные жанры. С одной стороны, на «подиум» вышли услышанные и увиденные иностранцами традиционные этнические русские танцы – *Trepak*, *Kozáček*, *Kamarinskaya*, что было естественно и закономерно. С другой же, появились танцы с симбиотическими названиями, отражающими геополитический статус России, включавшей в себя на определённых исторических этапах Польшу и Украину: *Mazurka russe*, *Polonaise russe*, *Russian Krakoviak*, *Russian gopak*, *Gopak (Russian dance)*. И программа, и собственно музыка здесь подают сигнал о национально-стилевой неоднозначности. С третьей, происходило парадоксальное скрещивание весьма дистанцированных культур, что невольно вызывает аналогию с известным грибоедовским выражением из «Горя от ума» «смесь французского с нижегородским»: *Gigue russe* француза Э. К. де Л’Ервилье (Etienne Caillette de L’Hervilliers, 1889), *Gavotte russe* (Marousia-Gavotte) француза А. Луиджини (Alexandre Clément Léon Joseph Luigini, 1897), «Танец русских апашей» (*Russischer Apachentanz*)

немецкоязычного композитора Р. Пфарра (Reinhard Pfarr, запись 1987). О мотивах таких «гибридов» (эксперимент в области стиля национальной культуры, музыкальное приношение западноевропейской культуры – русской, в случае с *Gavotte russe* символизация дружбы России и Франции – тема, кстати, актуальная в конце XIX века) остаётся только гадать.

Музыкальная составляющая быта русского человека – человека поющего и танцующего – обеспечивалась соответствующими музыкальными инструментами, постоянно имитируемыми в пьесах на «русскую» тему. Как знаковые выделялись *Balalaika*, *Garmoshka*, *Bells* (колокола), *Les Grelots* (бубенцы).

Наконец, особое место в творческом диалоге с русской культурой заняли художественные произведения наших соотечественников. Среди них музыкальные опусы (А. Гурилёва, А. Алябьева, П. Чайковского, И. Стравинского и др.), фигурирующие в виде цитат, аллюзий, тем для вариационных композиций, различных интертекстуальных переключек. Узнаваемой «визитной карточкой» русского стало творчество наших литераторов – поэтов (А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Ахматовой), чьи стихи инспирировали множество романсов и камерно-инструментальных композиций, и писателей (Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова), чьи произведения получили продолжение в многочисленных операх.

Безусловно, в наименьшей степени в музыкальных опусах иностранных специалистов запечатлелась **религиозная (православная)** составляющая русского мира, и это неудивительно. Очевидно, на менталитете иностранцев сказывалось довление других, ранее (по жизни) сформировавшихся у них католических или

протестантских религиозных (возможно, и атеистических) ценностей. Вероятно, давал о себе знать «закрытый», интимный характер религиозных переживаний. Тем не менее православие как неотъемлемая часть жизни россиянина всё же нашло своё запечатление, при этом «конфессиональное» приверженцами других религий трактуется как эквивалент «русского». К нему порой располагали, например, оперные сюжеты (особенно XVIII века), в которых духовные лица и церковные ритуалы приносили «местный колорит».

Отдадим должное церковному напеву «Гимн к вечерне» (*Vesper Hymn*) Д. Бортнянского (хотя авторство Бортнянского все же окончательно не подтверждено). К нему обратился Дж. Стивенсон (John Andrew Stevenson, 1761–1833) и сделал аранжировку для вокального квартета (или смешанного хора) с фортепиано с английским текстом Т. Мура *Hark! The Vesper Hymn is Stealing*, в которой Гимн стал широко известен в Европе и был аранжирован многими другими музыкантами для иных исполнительских составов (Henry Rowley Bishop, Jean-Baptiste Duvernoy, Franz König, Carl Lafite, Ferdinand Ries) или положен в основу вариаций (Thomas Aptommas, Augusta Garrett Browne, Charles B. Grobe, James Pethel, Carl Reinecke, William H. Swan).

Приведём ещё один, едва ли не исключительный пример – творчество английского композитора XX века Джона Тавенера (John Tavener, 1944–2013). К традициям православия его подтолкнули некоторые жизненные обстоятельства – брак (хотя и непродолжительный) с православной гречанкой, временное проживание в Греции с изучением восточного христианства, творческий союз

с рождённой в России монахиней Фёклой, крещение в 1977 году, в возрасте тридцати трёх лет (в христианстве именуемом «возрастом Христа»), митрополитом Антонием Сурожским (Блумом). В течение крайне значимого и плодотворного двадцатилетнего православного периода в жизни Тавенера появились столь серьёзные опусы, как канонический православный религиозный цикл *Liturgy of St. John Chrysostom* (1977) для смешанного хора *a cappella*, *The Grateful Akathist* (1987) для хора и симфонического оркестра, опера *Mary of Egypt* (1991) (подробнее см.: [6]).

Не ограничиваясь внешними, ритуальными атрибутами православной культуры, композитор погружается в её основы, овладевает старинным знаменным распевом – основным видом древнерусского богослужебного пения, что особенно ярко дало о себе знать в песнопении для смешанного хора *Funeral Ikos* (1981). И хотя впоследствии музыкант искал более широкие духовные ориентиры в других религиозных практиках (в Евангелии, текстах американских индейцев, суфиев, индусов, последователей ислама), русская духовная традиция оставила в сознании Тавенера неизгладимый след, который отпечатался в крупных, значимых для композиторского становления опусах центрального периода его творчества.

Несложно заметить, что православная культура достаточно долго запечатлевалась весьма поверхностно и даже (в случае с «Гимном к вечерне» Д. Бортнянского) косвенно. Вместе с тем более глубокое проникновение в религиозный аспект жизни россиянина, сопряжённый с изучением и творческим воспроизведением музыкальных традиций, всё же стало вероятным (усилиями

Б. Галуппи, К. Кавоса, Дж. Тавенера, А. Пярта).

Этнические границы «русского»

Обзор зарубежной музыки, воплощающей концепт «русское», вскрывает весьма важное обстоятельство: некоторую размытость, подвижность, неоднозначность ключевого понятия. Она даёт о себе знать в тех случаях, когда «русское» тесно соприкасается (и даже взаимопроникает) с каким-то другим ярко выраженным национальным. Симбиотический посыл доносится уже из таких названий пьес, как *Bohemien Russe*, *Russisches Zigeunerlied*. Разумеется, цыганская культура органично встроена в жизнь русского человека. Однако объединение Ференцом Листом (Ferenc Liszt, 1811–1886) в «Две русские мелодии» для фортепиано (1842) «Соловья» А. Алябьева и «Цыганской песни» («Ты не поверишь, как ты мила») П. Булахова или же расшифровка наименования «Цыгане» подзаголовком «русская мелодия для фортепиано» op. 27 (*Les Bohémiens*, публ. до 1852) композитора и пианиста К. Леви (Charles Lewy, 1823–1883) заставляют усмотреть тенденцию к уравниванию, отождествлению, стиранию национальной специфичности.

Намного очевиднее эта тенденция при тесном соприкосновении «русского» и «украинского». Недвусмысленно её декларирует полное название произведения чеха по происхождению Эрнеста Ванжуры (Arnošt Vančura, 1750–1802): «Русская симфония на украинские темы». Английский и немецкий богослов и филолог Б. Бересфорд (Benjamin Beresford, 1750–1819), некоторое время служивший священником в Москве, собрал и опубликовал сборники немецких, шотландских и русских песен с англий-

скими текстами, посчитав возможным один из них назвать «Русский трубадур» («Собрание украинских и других народных мелодий») [*The Russian Troubadour (A Collection of Ukrainian, and other national Melodies)*, 1816], очевидно, исходя из геополитического статуса Украины того времени как окраины России. Польский скрипач и композитор С. Сервачиньский (Stanisław Serwaczyński, 1781–1859) как автор пьесы *Kołomejka* для скрипки и фортепиано op. 10 (1851) не мог не знать украинского происхождения избранного им жанра, и всё же разместил сопутствующий уточняющий комментарий «блестящая фантазия на русские национальные мотивы». Точно то же можно сказать о чешском классическом гитаристе и композиторе Ш. Раке (Štěpán Rak), в 1945 году родившемся в Закарпатьи, который тем не менее назвал одну из своих пьес *Ruska Dumka*; её украинско-польский жанровый генезис подкрепляется интонациями украинского фольклора.

Своеобразное место на этнографической карте Евразии заняла песня *Schöne Minka*. Корни её уходят в украинскую культуру – автором песни «Їхав козак за Дунай» считается запорожский казак Семён Климовский. Вскоре она завоевала Россию, а затем Польшу и соседние страны. Наполеоновские войны «экспортировали» её во Францию. В Австрии и Германии популярность ей обеспечил новый немецкий текст поэта К. Тигде, где героиня получила имя Минка, а песня – название *Schöne Minka, ich muss scheiden*.

Для нас важно то, что в Европе и даже за её пределами песня идентифицировалась однозначно как русская, что подтверждают, например, Девять вариаций на русскую песню (*Schöne Minka*) (9 *Variations sur un air russe* [*Schöne Minka*], 1814–1815) op. 37/40 К. М. фон Вебера

(Carl Maria von Weber, 1786–1826); Десять варьированных тем для фортепиано op. 107 (*Zehn variierte themen*, 1817–18) Л. ван Бетховена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), где под № 3 значится «Малороссийская песня», а под № 7 «Русская песня» (*Schöne Minka*). На этой мелодии построена пьеса современного американского композитора и аранжировщика К. Л. Грузеля (Carrie Lane Gruselle) «Открытка из России» (*Postcards from Russia*).

Несложно убедиться в том, что понимание «русского» вполне соответствовало историко-географической реалии, этническая идентичность была соотнесена с географическими границами России на определённом этапе её исторической эволюции. Поэтому, поскольку Российская империя конца XVIII и XIX века включала в себя Украину и Польшу, композиторами в то время вполне может быть названо русским, например, украинское или же польское. Очевидно, по этой причине композитор и пианист из Нидерландов Й. Ашер (Josef Ascher, 1829–1869) посчитал допустимым опубликовать в 1857 году каприз-мазурку «Русский крестьянский танец» (или «Польский танец») (*Danse des Paysans russes / Danse polonaise*) op. 55. А вот титул напечатанного в Сиднее польского танца для фортепиано *Volga* op. 36 К. Дуфолта (Claude Dufault; 1877–1934) выглядит достаточно курьёзно.

Симптоматичны заголовки многочисленных инструментальных пьес «Кзаки» (*Kosakenritt*), которые не содержат определённой национальной идентификации. Осведомлённость об истории казачества – генетическом плюрализме казачьего сообщества и большой географической распространённости на территории Российской империи – не позволит соотне-

сти их с какой-то определённой (скажем, русской) национальной культурой.

Неотчётливость, непрояснённая «русского» становится очевидной ещё в одном плане – при его рассмотрении с точки зрения культурологически-психологической идентификации: насколько русское воспринимается и осознаётся именно как таковое европейским «ухом». Наши наблюдения показывают, что «слышимое» отнюдь не обязательно совпадает с «истинным». Приведём тому примеры.

В 1776–1784 годах тон музыкальной жизни Петербурга задавал приехавший из Италии Дж. Паизиелло (Giovanni Paisiello, 1741–1816) – композитор и капельмейстер императрицы Екатерины Второй и учитель музыки великой княгини Марии Фёдоровны. Пребывание в России сказалось на его творчестве, в частности, на двухактной опере «Любовь с препятствиями, или Мельничиха» на либретто Дж. Паломбы (*L'amor contrastato, ossia La molinara*), поставленной в Неаполе в *Teatro dei Fiorentini* уже после отъезда композитора из России в 1788 году. В основу арии главной героини *Nel cor più non mi sento* («В своём сердце я больше не чувствую ликования юности») из II действия (в другой версии оперы – дуэта) положена русская народная песня «На то ль, чтобы печали» (в XIX главе романа «Новь» И. С. Тургенев описывает исполнение этой песни супругами стариками Фомушкой и Фимушкой Субочевыми и приводит её текст: *На то ль, чтобы печали / В любви нам находить / Нам боги сердце дали, / Способное любить?*). Ария настолько полюбилась в Европе, что десятки композиторов (среди которых столь именитые, как Дж. Боттезини, Л. ван Бетховен, Н. Паганини) сделали её аранжировки, преобразовали в свои Фантазии, Вариации и другие пьесы. Однако ни в одном

случае (как, впрочем, и у Паизиелло) в нотном тексте не указывается её русское происхождение, из чего можно сделать предположение, что её русские корни, скорее всего, не были известны европейцам.

Похожее произошло и с музыкой другого итальянца – Дж. Россини (Gioachino Rossini, 1792–1868), который в самой популярной своей опере «Севильский цирюльник» процитировал мелодии русских народных песен «Ты поди, моя коровушка, домой» и «Ах, зачем бы огород городить», но, судя по исследовательским и критическим статьям о произведении, никто их как этнографические документы не воспринял.

Нужно признать, что определённая «глухота» при национальной атрибуции музыки присуща отнюдь не только западноевропейским музыкантам по отношению к русской культуре. Явление это много распространённое и сложнее. Достаточно сказать, что оно простирается также на область национальной самоидентификации. Кажется, ясно видел перед собою А. Ф. Львов задачу государственного масштаба, говоря в своих «Записках» о сочинении гимна России: «Задача эта показалась мне весьма трудною, когда я вспоминал о величественном гимне английском *God, save the King!*, об оригинальном гимне французов и умирительном гимне австрийском. Несколько времени мысль эта бродила у меня в голове. Я чувствовал надобность написать гимн величественный, сильный, чувствительный, для всякого понятный, имеющий отпечаток национальности, годный для церкви, годный для войска, годный для народа, от учёного до невежды»³. Однако же эта благородная цель не была оценена по достоинству – крупный знаток русской культуры В. В. Стасов,

характеризуя творческую деятельность А. Ф. Львова, безапелляционно констатировал, что ни гимн, ни душа автора «не имеют ничего национального» [5, с. 143].

Наконец, завершая наш обзор, добавим, что словесное указание на нечто русское может носить и вовсе сугубо условный характер, никоим образом не сопрягаясь с самой музыкой. И явление это в массиве «русских» опусов композиторов-иностранцев весьма распространено.

Итак, выяснилось следующее: зарубежным музыкантам «русское» представляется весьма многообразно. Оно открывается как обозначение государства. Ещё более привлекателен тот его слой, в котором просматривается жизнь россиянина. Значительно (хотя и оправданно) уступает им ещё один аспект русского – аккумулярованный в религии.

Воплощению «русского» способствует арсенал средств и приёмов, среди которых заметно выделяется уточняюще-разъясняющая роль программного заголовка и цитирование специфического музыкального материала (фольклорного или же авторского, получившего большую европейскую известность как *quasi*-фольклорный).

В ходе обзора выяснилось, что само «русское» как архетипический музыкально-художественный концепт весьма расплывчато, его географические и этнические границы размыты. Уже это располагает к тому, чтобы задаться вопросом: позволительно ли при довольно широком охвате признаков русского, да и динамичности самого художественного концепта говорить о глубине его постижения иностранцами музыкантами? Поддаётся ли у них расшифровке «национальный код» – «национально-культурная ДНК» россиянина?

Сказанное убеждает в том, что обозначения проблемы – «русская» тема в музыке композиторов-иностранцев (что, собственно, и сделано в данной публикации) – явно недостаточно. Потребуется её дальнейшая глубокая раз-

работка, при которой понадобится как поиск данных об обстоятельствах создания и исполнения произведений в широком историко-культурологическом контексте, так и тщательный анализ самой музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Музгиз, 1935. 190 с.
- ² Львов Н. А., Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. СПб., 1790. 192 с.
- ³ Львов А. Ф. Записки А. Ф. Львова // Русский архив. 1884. Кн. 2, № 4. С. 241. Цит. по: Алексей Курбатов. Композитор А. Ф. Львов. «Боже, Царя храни!» URL: <http://wordweb.ru/2007/12/06/kompozitor-a.f.-lvov.html> (07.01.2013).

ЛИТЕРАТУРА

1. Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и музыка для православной литургии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 28. С. 49–66.
2. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в её связях с европейской культурой. СПб.: Композитор, 2014. 446 с.
3. Каяк А. Б. Русско-евразийская цивилизация: взаимодействие музыкальных культур (IX – начало XX вв.) // Полигнозис. 2007. № 1 (29). С. 76–95.
4. Рыжкова Н. А. Музыкальные баталии в России // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 127–141.
5. Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. М.: Музыка, 1977. Вып. 3. 1880–1886. 354 с.
6. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноимённой повести Л. Н. Толстого // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.
7. Шигаева Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2014. 327 с.

Об авторах:

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания, Астраханская государственная консерватория (414000, г. Астрахань, Россия), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru

Волкова Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка, Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

REFERENCES

1. Antonenko E. Yu. Bal'dassare Galuppi i muzyka dlya pravoslavnoy liturgii [Baldassare Galuppi and Music for the Orthodox Christian Liturgy]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Ser. V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. Ser. V. Questions of History and Theory of Christian Art]. 2017. Issue 28, pp. 49–56.
2. Dolgushina M. G. *Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka v ee svyazyakh s evropeyskoy kul'turoy* [Chamber Vocal Music in Russia during the First Half of the 19th Century in its Connections with European Culture]. St. Petersburg: Kompozitor. 2014. 446 p.
3. Kayak A. B. Russko-evraziyskaya tsivilizatsiya: vzaimodeystvie muzykal'nykh kul'tur (IX – nachalo XX vv.) [The Russian-Eurasian Civilization: The Interaction of Musical Cultures (From the 9th to the Early 20th Century)]. *Polygnosis*. 2007. No. 1 (29), pp. 76–95.
4. Ryzhkova N. A. Muzykal'nye batalii v Rossii [Musical Battles in Russia]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2011. No. 1–2, pp. 127–141.
5. Stasov V. V. *Stat'i o muzyke: v 5 vyp.* [Articles about Music: In 5 Issues]. Issue 3. 1880–1886. Moscow: Muzyka, 1977. 354 p.
6. Shamkhalova P. Sh., Kazantseva L. P. Dzh. Tavener. Monodrama “Smert' Ivana Il'icha”: k voprosu ob interpretatsii odnoimennoy povesti L. N. Tolstogo [The Death of Ivan Ilyich: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy's Novelette of the Same Title]. *Promlemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.
7. Shigaeva E. Yu. *Russkaya tema v zapadnoevropeyskom muzykal'nom teatre (konets XVIII – nachalo XX vv.): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Russian Theme in Western European Musical Theatre (From the Late 18th to the Early 20th Century): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2014. 327 p.

About the authors:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Head of the Laboratory of Music Content, Astrakhan State Conservatory (414000, Astrakhan, Russia), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru

Polina S. Volkova, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Philology), Professor at the Russian Language Department, Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution Red Banner School named after Army General S. M. Shtemenko (350063, Krasnodar, Russia), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru



В. В. АЗАРОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-1049-2259, azarova_v.v@inbox.ru

Порядок благодати в опере Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток»

В статье рассматривается пространство духовного смысла и система его организации в «Диалогах кармелиток» – опере Франсиса Пуленка, раскрывающей тему духовного подвига во имя Христа. Пуленк охарактеризовал особенности духовного пути монахини Бланш от Смертной Муки Христовой, которая оказалась в числе жертв республиканской власти и вместе с остальными сёстрами-кармелитками приняла мученическую смерть на гильотине. Монашеская жизнь *in spiritualibus* главных героинь оперы представлена композитором как «обычная совершенная христианская жизнь» (Дж. Омэнн). Автор приходит к следующим выводам: проекция универсальных понятий христианской философии католицизма в базисную часть духовного смысла оперы «Диалоги кармелиток» формирует представление об особенностях художественного мира данного произведения; эпизоды, обнаруживающие в опере отдельные разновидности мистического опыта и аскетических практик монашеской жизни, функционируют как системообразующие элементы порядка благодати в пространстве её духовного смысла; в опере «Диалоги кармелиток» представление Пуленка о мистерии благодати отражено *par excellence*.

Ключевые слова: Франсис Пуленк, опера «Диалоги кармелиток», христианство, благодать, монахини, мученичество, духовный мир.

Для цитирования / For citation: Азарова В. В. Порядок благодати в опере Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 167–174. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.167-174.

© Азарова В. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

VALENTINA V. AZAROVA

Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0003-1049-2259, azarova_v.v@inbox.ru

The Order of Grace in Francis Poulenc's *Dialogues of the Carmelites*

This paper looks into the structure of spiritual domain in *Dialogues of the Carmelites*, a work by Francis Poulenc which depicts a monastic feat in the name of God. Poulenc shows

in detail how sister Blanche of the Agony of Christ ends up mounting the scaffold among other Carmelites. The composer reveals the main characters' inner world in *spiritualibus* as an ordinary development of a perfect Christian life (ref. Jordan Aumann). The study has identified that: the projection of universal catholic philosophy notions onto the foundation of the opera's spiritual sense forms an understanding of its world's special features; the opera gives a glimpse of particular mystical experiences and ascetic practices related to monastic way of living that work as major elements to the order of Grace; the world of *Dialogues of the Carmelite* shows Poulenc's perfect understanding of the Grace as a mystery.

Keywords: Francis Poulenc, *Dialogues of the Carmelites*, Christianity, Grace, nuns, martyrdom, spiritual world.

© Valentina V. Azarova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Немного есть в истории оперы XX века произведений, в которых показано невидимое воздействие на человека дара Святого Духа, а также деятельное участие человека в делах благодати. Опера Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток» – сочинение, отразившее свободный выбор духовного подвига во имя Христа. Жизненный путь и мученическая смерть монахинь-кармелиток истолкованы композитором как порядок *in spiritualibus* (порядок «в духовной сфере»). Понятие порядка, имевшее универсальное значение в теологии святого Фомы Аквинского, в XX веке развивал выдающийся французский философ-неотомист и богослов Жак Маритен (1882–1973). Католический мыслитель определил благодать Святого Духа как основной принцип «в порядке от Нового Завета» [4, с. 72]. Аспекты католического учения о благодати составили идейную основу пьесы французского мыслителя Жоржа Бернаноса (1888–1948) «Диалоги кармелиток». В одноимённой опере Франсиса Пуленка (1953–1957) события и образы исторической реальности

1794 года во Франции представлены композитором сквозь призму подчинённой порядку благодати христианской жизни монахинь-кармелиток. В художественном мире оперы «Диалоги кармелиток» доминирует пространство духовного смысла.

История создания «Диалогов кармелиток», структура, действие на сцене, развитие музыкальной драматургии и аспекты музыкального смысла, а также отдельные особенности реальной духовной жизни главных героинь оперы освещены в нашей монографии ««Диалоги кармелиток». Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка» (2020) [1]. Для понимания художественного мира оперы актуально исследование её духовного пространства – той базисной части христианской жизни человека, основу которой составляет благодать Святого Духа. Как можно предположить, основу организации названного пространства составляют воздействие благодати на духовный мир человека, передача благодати, а также участие человека в деле благодати Святого Духа.

Цель статьи – сформировать представление об особенностях многогранного художественного мира оперы, рассмотрев организацию базисной части пространства её духовного смысла. Ставятся следующие задачи: охарактеризовать базисную часть в пространстве духовного смысла оперы «Диалоги кармелиток», определив тем самым основу её художественного мира; обозначить системообразующие элементы порядка благодати Святого Духа в пространстве духовного смысла произведения; определить значение литургических текстов на латыни в художественном мире «Диалогов кармелиток».

Изучая порядок благодати как базисную часть в пространстве духовного смысла оперы «Диалоги кармелиток», автор статьи определяет основу её художественного мира, устанавливает системообразующие элементы порядка благодати Святого Духа, выявляет функции литургических текстов на латыни и отмечает в опере особые признаки жанра мистерии, что составляет методологию исследования.

В художественной концепции «Диалогов кармелиток» действует система организации духовного смысла – порядок благодати Святого Духа. Сквозь призму воздействия благодати/участия человека в порядке благодати Святого Духа в произведении отражены особенности духовного пути главной героини – монахини-кармелитки Бланш от Смертной Муки Христовой и других сестёр-монахинь, ставших мученицами и беатифицированных Папой Пием X в 1920 году.

Духовную жизнь главной героини оперы Бланш де Лафорс определяет глубокое внутреннее единение с Богом. Вместе с тем в распорядок частной жизни Бланш вторгаются преследования

со стороны республиканских властей, проводящих кампанию дехристианизации. Прямое и косвенное отражение названных событий представлено в 1 и 3 картинах I действия, в 3 и 4 картинах II действия, в 1 и 2 картинах III действия, во II интерлюдии III действия, а также в 4 картине III действия оперы.

В 1 картине I действия композитор уделит особое внимание обнаружению напряжённого душевного состояния Бланш, испытывающей постоянное чувство мучительного страха и привыкшей считать страх своим основным недугом. Возвращаясь к мысли о страхе Христа в Гефсиманском саду, Бланш также размышляла о воскресении Спасителя; она с особым трепетом упоминала о Пасхе, символизирующей христианское обновление человека [6, р. 21]. Не находя для себя места в окружающей жизни, пятнадцатилетняя героиня приняла твёрдое решение вступить в монашеский орден Кармеля. Убедив отца в том, что её предназначение состоит в служении Господу, Бланш отказалась от всех привилегий высокого социального положения. Отказ от безбедного существования в особняке Маркиза и добровольное решение Бланш поселиться в обители, живущей на подаяния горожан, указывают на её стремление следовать заповеди Христа о невозможности богатому войти в Царство Небесное. Начало духовного пути главной героини отмечено воздействием благодати.

Во 2 картине I действия (сцена собеседования Бланш и настоятельницы монастыря госпожи де Круасси) Пуленк передал душевное смятение главной героини, неизбывный страх которой глава монастыря истолковала как готовность будущей монахини участвовать в тайне смерти Христовой. Композитор раскрыл ту невидимую духовную связь, которая

возникла между Бланш и госпожой де Круасси, как воздействие порядка благодати. Названное невидимое участие благодати формирует пространство духовного смысла оперы: мир души Бланш озарён божественным светом личности Христа.

В 4 картине II действия выражено её примечательное высказывание о Спасителе как о Царе Славы и одновременно как об Агнце Божьем [Ibid., p. 180]. В монастыре кармелиток послушница Бланш от Смертной Муки Христовой следует строгой дисциплине обители. Распорядок подобной жизни Дж. Омэнн, автор книги «Христианская духовность в католической традиции», определил как «обычную совершенную христианскую жизнь» [5, с. 92]. Вместе с другими монахинями общины, в отсутствие настоятельницы, Бланш принимает участие в голосовании об обете мученичества и в обряде принесения данного обета.

Преклонив колени, Бланш вверяет свою жизнь Богу (1 картина III действия). Порядок благодати формирует в её душе глубокое внутреннее соединение с Христом; тот же порядок регулирует принятие/исполнение обетов мученичества. Порядок благодати является базисной частью в пространстве духовного смысла оперы. В день казни сестёр-монахинь сестра Бланш от Смертной Муки Христовой без тени страха на лице вошла на эшафот, где она оказалась последней.

С пением *Veni, creator Spiritus* (гимна Святому Духу) Бланш приблизилась к гильотине и приняла мученическую смерть (4 картина III действия). Подвигом во имя Христа главная героиня завершила свою судьбу; её христианская жизнь не имела отклонений от предназначенного Богом пути. Исполняемый на латыни гимн – молитвенный призыв Святого Духа – занимает особое положение в пространстве

духовного смысла произведения. *Veni, creator Spiritus* – это апогей развития главной идеи произведения, идеи благодати.

На протяжении оперы композитор показал воздействие порядка благодати на духовный мир ровесницы Бланш – юной сестры Констанции от святого Дионисия. В 1 сцене 3 картины I действия Констанция – послушница монастыря в Компьене – вспоминает о свадьбе своего брата в деревне. Пуленк отметил примечательный оттенок смысла: незадолго до вступления в орден Констанция весело танцевала весь день напролёт; рассказывая об этом событии Бланш, Констанция с увлечением повторяет танцевальные движения. Композитор, возможно, предполагал ассоциацию с хороводами монахинь, разрешёнными в испанском ордено «босоногих» кармелиток при жизни его основательницы – святой Терезы Авильской (1515–1582). Пуленк был осведомлён о своде духовных правил (*disciplina*) ордена кармелиток, учреждённого в 1562 году, по прочтении книги реформаторских «Оснований» святой Терезы Иисуса. Исследователь христианства и авторитетный итальянский публицист А. Ауджиас указал на существование в католической духовной практике малоизвестной разновидности мистического экстаза в виде иступлённого массового танца: «С самых истоков христианства песнопение и танец представляют собой инициацию мистического пути, целью которого является ангельский хоровод. В раю, как выясняется из многочисленных иконографических изображений от Средневековья до Нового времени, блаженные и ангелы кружатся в хороводе вокруг Всевышнего – выражая небесную гармонию» [2, с. 163].

Пуленк выразил в опере особый дар сестры Констанции, которая знала то, что произойдёт в скором будущем; окружа-

ющие не принимали всерьёз «озарения» героини. Тайнственная психологическая особенность Констанции имела отношение к порядку духовной жизни *Sub specie aeternitatis* («С точки зрения вечности»). Смысл слов и поступков этой юной монахини находится на глубине, не доступной обычному пониманию. Например, в 3 сцене 3 картины I действия Констанция внезапно предложила Бланш преклонить колени и вместе принести в жертву Богу свои жизни во спасение умирающей госпожи де Круасси (ц. 70) [6, p. 62]. Зная о том, что, не дав ей времени состариться, Господь пошлёт ей смерть в один день с Бланш, Констанция «хотела умереть молодой» (ц. 72) [Ibid., pp. 64–65]. Образ действий сестры Констанции для Бланш был непостижимым, вызывающим недоумение и досаду. Пуленк обнаружил скрытый смысл отношения Констанции к смерти: она желает следовать примеру Христа, умиравшего в свободном повиновении воле Отца.

В I интерлюдии между 1 и 2 картинами (II акт) композитор передал воздействие порядка благодати. По словам Констанции, замысел Бога осуществился в том, что настоятельница умерла смертью, предназначенной для другого человека [Ibid., pp. 111–112]. Предназначение, о котором ведёт речь героиня, связано с порядком благодати Святого Духа. В 3 сцену 3 картины III действия оперы (ц. 46) композитор поместил эпизод таинственного «озарения» сестры Констанции, предсказавшей заключённым в тюрьму сёстрам-монахиням возвращение исчезнувшей из обители Бланш [Ibid., p. 223]. Названный эпизод отмечает ведущее значение порядка благодати в пространстве духовного смысла оперы. В финале произведения показано участие приговорённых к смерти монахинь-кармелиток в действиях благодати Святого Духа. Поющие взывают к Мате-

ри милосердия – кроткой, благой, нежной Деве Марии. Находясь на эшафоте, сестра Констанция продолжала пение литургического гимна *Salve Regina*, с которым монахини принимали мученическую смерть. Восьмая строфа гимна – обращение к Благодатной Деве Марии – оборвалась на полуслове в момент падения ножа гильотины. Образ Царицы Небесной в опере «Диалоги кармелиток» является олицетворением «обычной совершенной христианской жизни». Предсмертная молитва сестёр-монахинь выражает христианскую идею синтеза времени и вечности в пространстве духовного смысла оперы.

Глава монастыря монахинь-кармелиток в Компьене госпожа де Круасси – одна из главных героинь рассматриваемого произведения. Её участие в деле благодати Святого Духа показано во 2 и 4 картинах I действия оперы. Духовное наставление, данное Бланш смертельно больной настоятельницей, раскрывает смысл её аскетической духовной жизни. Слова настоятельницы о жизни монахинь-кармелиток в бедности и о молитве за всех страждущих имеют экзистенциальный смысл. Настоятельница предостерегает Бланш об опасности иллюзий, подчёркивая, что заблуждения являются источником зла для каждого человека. В 4 сцене 2 картины I действия Пуленк передал тревогу настоятельницы в связи с её размышлением об имени, избранном Бланш для монашеского служения («сестра Бланш от Смертной Муки Христовой»). Госпожа де Круасси вспоминает: много лет тому назад она не решилась избрать имя, обязывающее монахиню пребывать в молитвенной скорби о смерти Спасителя. В окончании 2 картины I действия оперы композитор поместил эпизод, раскрывающий смысл понятия «предопределение». Руководствуясь тайным знанием о предопределённом ей

духовном поступке, настоятельница перед смертью сознательно совершила примечательное действие. В качестве своей последней воли она назначила послушание матери Марии от Воплощения: защищать и оберегать объятую страхом сестру Бланш от Смертной Муки Христовой. Таким образом, настоятельница последовала порядку благодати Святого Духа.

4 картина I действия оперы содержит эпизод, в котором показано мистическое проявление благодати: умирающую пророрессу посещает пророческое видение. Эпизод, обнаруживающий один из видов аскетической духовной практики монашеской жизни, представляет собой системообразующий элемент порядка благодати в пространстве духовного смысла оперы. Здесь композитор раскрыл смысл монашеской жизни *in spiritualibus* – принцип глубинной взаимосвязи благодати и совершенной природы (естества) человека. Названный эпизод отмечает глубину духовного смысла оперы. Итогом долгой монашеской жизни госпожи де Круасси стало экстраординарное действие: преподобная мать-настоятельница наивысшим напряжением физических и духовных сил, приняв «на себя» перед смертью духовную слабость Бланш, передала ей дар благодати (4 сцена 4 картины I действия). Сакральное пространство мистерии благодати – глубинная основа духовного смысла оперы Пуленка. Невидимое сверхъестественное явление, о котором идёт речь, имеет отличительную особенность: в нём одновременно принимают участие Божественное естество, «освящающая благодать» Святого Духа и воля смертного человека. В опере «Диалоги кармелиток» ярко отражено представление Пуленка о мистерии благодати.

Новая настоятельница монастыря в Компьене, госпожа Лидуан, следуя по-

рядку от Нового Завета, не отступает от тех правил, которые при жизни поддерживала в монастыре прежняя глава монашеской обители. Деятельность новой настоятельницы началась в период преследований христиан со стороны республиканских властей, когда существование монастыря в Компьене находилось под угрозой уничтожения, а монахиням угрожала смерть (2 картина II действия). Принимая традиционный обет послушания монахинь, новая настоятельница внятно выразила собственное отношение к практике принесения христианскими подвижниками обетов мученичества. Как казалось, мученичество могло стать достойным ответом христиан на действия властей, развязавших антирелигиозную кампанию. Однако госпожа Лидуан призвала монашескую общину занять позицию мирного сосуществования с республиканцами, заявив, что мученичество является наградой. Какой смысл имело подобное утверждение? Несомненно, он исходил от слова ап. Павла: «А когда умножился грех, стала преизобиловать благодать» (Рим. 5:20, 21). В начале 2 картины II действия оперы композитор показал, что госпожа Лидуан выразила намерение следовать той стратегии, о которой она заявила на церемонии традиционного приносимого монахинями обета повиновения. В новых условиях существования монастыря стратегией настоятельницы по-прежнему являлась дисциплина, подчинённая порядку благодати Святого Духа.

За названной церемонией последовала общая молитва монахинь *Ave Maria* (3 сцена 2 картины II действия). Перед лицом грозящей смерти монахини выразили надежду на защиту Благодатной Девы Марии. Следуя порядку благодати и находясь в «сознательном и действенном

повиновении», монахини подтвердили готовность исполнить правило *disciplinae* [3, с. 60]. Как Пресвятая Дева Мария всецело подчинилась благодати Святого Духа, продолжая при этом жить самой обычной жизнью, так и монахиням-кармелиткам подобает следовать установленному порядку жизни в монастыре. Согласно убеждению новой настоятельницы, в поддержании спокойного повиновения власть предрержающим и состояла цель её практического руководства распорядком жизни в обители. Заботясь о спасении жизни служившего в монастыре священника, настоятельница направляет ему соответствующее предостережение (I интерлюдия между 1 и 2 картинами III действия оперы). Узнав о внезапном исчезновении сестры Бланш из монастыря, приоресса поручает матери Марии от Воплощения разыскать её и спасти от смертельной опасности.

Настоятельница осознаёт угрозу неизбежной смерти, ожидающей монахинь обители в результате действий республиканских властей. Госпожа Лидуан обещает сёстрам-монахиням исполнить обет мученичества, который она не приносила лично, так как находилась в отъезде по делам монастыря. Необходимость исполнить данный обет побуждает настоятельницу сообщить монахиням о своей готовности ответить перед Господом за поспешно совершённое ими действие. Пуленк показал способность к самоотречению новой настоятельницы в 1 и 3 сценах 3 картины III действия [6, pp. 198–199]. Христоцентризм – *credo* госпожи Лидуан. Находясь в тюрьме и благословляя сестёр-монахинь исполнить обет мученичества, преподобная мать-настоятельница напомнила сёстрам-монахиням о той духовной свободе, с которой Христос исполнил волю Отца. Действия

и слова госпожи Лидуан выражают христианское смирение и всеобъемлющую любовь к человеку. Порядок благодати, характеризующий пространство духовного смысла оперы, доминирует в «Диалогах кармелиток» во многом благодаря всестороннему показу участия госпожи Лидуан в делах благодати Святого Духа.

Подводя итоги, отметим:

– Проекция универсальных понятий христианской философии католицизма в базисную часть духовного смысла оперы «Диалоги кармелиток» формирует представление об особенностях художественного мира данного произведения;

– Эпизоды, обнаруживающие в опере отдельные разновидности мистического опыта и аскетических практик монашеской жизни, функционируют как системообразующие элементы порядка благодати в пространстве её духовного смысла;

– Особыми векторами порядка благодати в пространстве духовного смысла оперы являются интегрированные композитором в основной текст произведения на французском языке литургические гимны на латыни. Это часть псалмического стиха о Лазаре (1 картина II действия), молитва *Ave Maria* (3 сцена 2 картины II действия), строфы гимнов *Ave verum corpus* (2 сцена 4 картины II действия), *Salve Regina* (4 картина III действия) и *Veni, creator Spiritus* (4 картина III действия). Чередуясь с основным текстом оперы на французском языке, фрагменты литургических текстов на латыни расширяют пространство духовного смысла оперы, в которой язык Католической церкви (латынь) представляет отличительную особенность художественного мира;

– В опере «Диалоги кармелиток» представление Пуленка о мистерии благодати отражено *par excellence*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова В. В. «Диалоги кармелиток». Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка. М.: Эдитус, 2020. 204 с.
2. Ауджиас К., Качитти Р. Исследование христианства. Как воздвигается религия. М.: Международные отношения, 2014. 304 с.
3. Бернанос Ж. Диалоги кармелиток (Пьеса. Перевод Юлии Гинзбург) // Иностранная литература. 1993. № 10. С. 10–63.
4. Маритен Ж. Знание и мудрость. М.: Научный мир, 1999. 244 с.
5. Омэнн Дж. Христианская духовность в католической традиции.
URL: https://litlife.club/books/196170/read?page=1#section_2 (дата обращения: 05.04.2021).
6. Poulenc F. *Dialogues of the Carmelites*. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. 256 p.

Об авторе:

Азарова Валентина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1049-2259**, azarova_v.v@inbox.ru

REFERENCES

1. Azarova V. V. “*Dialogi karmelitok*”. *P'esa Zh. Bernanosa i opera F. Pulenka* [“Dialogues of the Carmelites”. Play by J. Bernanos and Opera by F. Poulenc]. Moscow: Editus, 2020. 204 p.
2. Audzhias K., Kachitti R. *Issledovanie khristianstva. Kak vozdvigaetsya religiya* [Aujias K., Cachitti R. Study of Christianity. How Religion Is Established]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2014. 304 p.
3. Bernanos Zh. *Dialogi karmelitok (P'esa. Perevod Yulii Ginzburg)* [Dialogues of the Carmelites (Play. Translated by Julia Ginzburg)]. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature]. 1993. No. 10, pp. 10–63.
4. Mariten Zh. *Znanie i mudrost'* [Mauritain J. Knowledge and Wisdom]. Moscow: Nauchnyy mir, 1999. 244 p.
5. Omenn Dzh. *Khristianskaya dukhovnost' v katolicheskoi traditsii* [Omann J. Christian Spirituality in the Catholic Tradition]. URL: https://litlife.club/books/196170/read?page=1#section_2 (04.05.2021).
6. Poulenc F. *Dialogues of the Carmelites*. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. 256 p.

About the author:

Valentina V. Azarova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Organ, Harpsichord, and Carillon, Saint Petersburg State University (199034, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-1049-2259**, azarova_v.v@inbox.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.8

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.175-184

М. Л. ЗАЙЦЕВА, Я. И. СУШКОВА-ИРИНА, А. В. БУДАНОВ

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство)

Институт «Академия имени Маймонида»

г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5084-3944, yankelika@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9931-1057, avbudanov@mail.ru

Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века

Статья посвящена вопросам исследования синтетических жанров современного искусства. Обоснована актуальность в современной арт-практике жанра саунд-драмы, впитавшего традиции музыкального и драматического театров и ставшего притягательной экспериментальной площадкой для поиска новых средств выразительности и режиссёрских приёмов. На основе изучения библиографических источников и музыковедческой литературы выявлены стилистические особенности жанра саунд-драмы. Определены традиционные и инновационные приёмы использования музыкального звучания в акустическом пространстве избранных спектаклей студии SounDrama и Творческой лаборатории «Акустическая читка» под руководством В. Н. Панкова, Центра драматургии и режиссуры г. Москвы (ЦДР).

Ключевые слова: саунд-арт, саунд-драма, Владимир Панков, студия SounDrama, Таисия Каныгина, Центр драматургии и режиссуры.

Для цитирования / For citation: Зайцева М. Л., Сушкова-Ирина Я. И., Буданов А. В. Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 175–184.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.175-184.

© Зайцева М. Л., Сушкова-Ирина Я. И., Буданов А. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

MARINA L. ZAITSEVA, YANKELIKA I. SUSHKOVA-IRINA,
ANATOLY V. BUDANOV

*Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
Institute "Academy of Maimonides"
Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5084-3944, yankelika@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9931-1057, avbudanov@mail.ru

Sound Drama: Stylistic Features and the Experience of Presentation in Early 21st Century Russian Art

The article is devoted to issues of research of synthetic genres of modern art. Substantiation is made of the relevance of the genre of sound drama in contemporary artistic practice, which has incorporated the traditions of music and drama theaters and has become an attractive experimental platform for searching for new means of expression and theater production techniques. The stylistic features of the sound drama genre are revealed on the basis of the study of bibliographic sources and musicological literature. Descriptions are given of the traditional and innovative methods of incorporating musical sound in the acoustic space of selected performances of the SoundDrama Studio and the Acoustic Reading Creative Laboratory under the leadership of Vladimir Pankov, as well as the Center for Drama and Directing in Moscow (CDR).

Keywords: sound art, sound drama, Vladimir Pankov, Sound Drama Studio, Taisiya Kanygina, Drama and Theater Production Center.

© Marina L. Zaitseva, Yankelika I. Sushkova-Irina, Anatoly V. Budanov, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

Разнообразные понятия с приставкой «саунд» (sound) – саунд-арт, саунд-дизайн, саунд-драма – применяются для характеристики различных видов или форм аудиальной культуры, звукового творчества. В начале XXI века появляется ряд изданий, посвящённых аудиальной культуре и определяющих наряду с терминологическим аппаратом круг основных проблем: статьи и монографии по культуре слышания и культуре звука М. Булла [15], Ф. Эрлмана [16] и др. В данных исследованиях основное внимание уделяется технологии аудиального восприятия. На наш взгляд, не менее продуктивным является онтологический ракурс, изложенный в трудах Б. Кейна [7],

выводящего исследования аудиального восприятия на социокультурный и аксиологический уровни.

Звук в современных художественных или коммерческих (рекламных) проектах зачастую используется в синтезе с изображением, становясь частью аудиовизуального (звуко-зрительного) целого. Технические новации, изменяющие привычные формы трансляции, тиражирования аудиовизуальных объектов, формируют «новую коммуникативную парадигму, дополняющую традиционные формы общения между людьми – культуру непосредственного общения и культуру письменную» [6, с. 78]. Осуществление коммуникации со зрителем в саунд-драме

предполагает особую роль звуковой атмосферы, которая придаёт концептуальное измерение сценическому действию. Неслучайно в одном из определений жанра саунд-драмы подчёркивается именно музыкальная составляющая сценического действия: «Soundrama – это театр, в котором драматическое действие строится по музыкальным законам» [5, с. 560].

Синтетический жанр саунд-драмы возник на стыке музыкального и драматического театров. Несмотря на свой молодой возраст, он имеет довольно глубокие корни. Безусловно, существуют общие черты в саунд-драме и жанре оперы, причём именно в тех образцах, которые относятся к периоду становления оперного жанра или его исторических метаморфоз. В первую очередь речь идёт о произведениях в жанре *drama per musica* («драма на музыке», «драма через музыку»), ставших результатом творческих экспериментов Ренессанса. Подлинно революционным значением обладал принцип флорентийской камераты не только возродить традиции античной монодии, но и сделать её важным элементом драматургии. Как отмечает А. В. Куклев, «“драма через музыку” должна была, прежде всего, привлечь внимание слушателей к семантическому ряду поэтического текста исполняемого произведения. И если ранее выразительные возможности музыки и голоса использовались только для достижения “акустического удовольствия”, то отныне музыка становилась своего рода “кардиограммой” текста и следовала за интонационными взлётами и падениями голоса, подобно декламации драматического актёра» [8, с. 386].

Театральная практика XX века оказывается наиболее хронологически и художественно-эстетически близкой к новациям XXI века, во многом подготовленным

экспериментальной деятельностью режиссёров предшествующего века. Понимание важности звукового оформления театральных проектов привело к тому, что уже в 60-е годы XX века в Америке начинается подготовка специалистов в области звукового дизайна, а чуть позднее, в начале 1970-х годов, в американской арт-индустрии появляются первые театральные звукорежиссёры. Театральное искусство рубежа XX–XXI веков при помощи цифровых технологий демонстрирует расширяющиеся возможности построения звукового образа спектакля на основе синтеза сверхтехнологичных визуальных и звуковых эффектов [1, с. 145].

Истоками саунд-драмы можно также назвать экспериментальные явления в области академического искусства, в которых также наметился процесс синтетизирования возможностей музыкального и театрального искусств. Результатом подобных экспериментов стало появление жанра инструментального театра, в котором актёрская игра, пластика движений, сценическое движение, голос стали полноценными компонентами исполнительского процесса, позволяющего раскрыть художественный замысел сочинения [10, с. 3]. Свобода передвижения музыкантов в процессе сценического действия сближает их деятельность с практикой инструментального театра, популярность которого в музыке XX века обусловлена тем, что данный жанр оказался «“выгоден” как для композиторов (визуальный ряд позволяет расширить смысловую сферу) и исполнителей (визуальный ряд способствует проявлению их актёрских способностей), так и для слушателей (визуальный ряд приковывает внимание и расшифровывает смыслы композитора)» [10, с. 4]. Безусловно, участие музыкантов в постановках инструментального театра и саунд-драме

требует помимо профессионального исполнительского мастерства артистических навыков, мобильности и чуткости к происходящему на сцене.

Тенденции театрализации проявляются не только в жанре инструментального театра, но также и в пространственной музыке, что позволяет обнаружить глубинное родство этих явлений в области музыкального искусства, выявить их общность в стремлении к синтетизму, объединению различных видов искусств. Это качество феноменов музыкального искусства XX века не ускользает от внимания музыковедов, отмечающих, что «в некоторых случаях пространственную музыку отождествляют с явлениями инструментального театра: это вполне понятно и закономерно, так как перемещение инструменталистов по залу во время исполнения – есть и изменение пространственной локализации одновременно, и проявление театрализации процесса исполнения» [4, с. 7]. Для послевоенной музыкальной практики в целом характерно расширение представлений о характере музыкального звучания. В этот период «музыка привела в движение все течения и направления, развивавшиеся параллельно в её недрах, которые пришли к функциональному взаимодействию, как и различные составляющие современного звукового спектра» [9, с. 23].

Фактором, сближающим пространственную музыку, инструментальный театр и саунд-драму, является расширение границ выразительных возможностей звучания в арт-объектах. Однако если саунд-арт стремится предельно широко раздвинуть рамки академических традиций восприятия музыкального звука за счёт введения экспериментальных электронных инструментов, изобретения новых художественных техник и видов твор-

чества (препарирование инструментов, звуковая инсталляция, саунд-коллажи, «концерты тишины», сонорная поэзия и т. д.), то в саунд-драме мы обнаруживаем достаточно консервативное использование темброво-колористического звучания голоса и музыкальных инструментов.

Музыка в саунд-драме – так же, как и слово – стремится к усилению эффекта реализма, отражающего спонтанную естественность творческого процесса. В драматических постановках, как отмечает К. К. Чухрова (Чухрукидзе), «музыка позволяет превзойти травму и даже самую трагическую историю через перформативный акт и его исполнительскую акцидентальность» [13, с. 140].

Помимо тенденции синтетизма, в саунд-драме не менее ярко проявляется качество импровизиционности. XX век стал временем господства в академической музыке традиции безусловной опоры исполнителя на нотный текст. Альтернативой данной установке, как отмечает А. А. Сердюков, стала «импровизиционная культура джаза, сохраняющиеся устные фольклорные формы, алеаторические техники» [11, с. 3]. На рубеже XX–XXI веков происходит усиление интереса исполнителей академической традиции к импровизиционности в процессе концертного выступления, проявляющееся в актуализации жанров парафраз и транскрипций.

Импровизиционное начало, объединяющее фольклорные традиции и саунд-драму, специфически раскрывается даже на уровне сюжета. Так, первый спектакль в жанре саунд-драмы «Красной ниткой» (постановка В. Н. Панкова по пьесе Александра Железцова) посвящён истории молодого человека, который приехал в деревню собирать фольклор, знакомиться с народной культурой, изучать обряды. В спектакле задействованы

контрабас, ударные инструменты, перкуссия, пять калюк, придающих своеобразный архаический колорит действию.

В постановках современных театральных режиссёров присутствует качество, которое мы выделяем и в жанре саунд-драмы – перформативность (от англ. *performance* – «выступление, представление»). Перформативность, по определению Г. Г. Гадамера, является «выполнением нормы соответствия мысли и действия, нормы действующего мышления и осмысленного действия» [3, с. 41], это прорыв от условности и театральности в область реального события, проявление контртеатрализации искусства.

Перформанс, включающий в себя четыре основных элемента – площадку (место), время, исполнителей и зрителей, является паратеатральным явлением. Проявления перформативной практики исследователи обнаруживают в религиозной практике, указывая, что в ветхо- и новозаветной традиции «божественное слово приравнивалось к поступку» [12, с. 116]. Однако позднее слово всё больше обрастало метафорическими «шлейфами», пластами многих ассоциативных дополнительных значений (коннотаций). Художественная практика XX века в лице футуристов, дадаистов, сюрреалистов демонстрирует разнообразные попытки «очистить» слово, вернуть ему первоначальную глубину и яркость изначального значения, добиться неразрывной связи между словом и сопровождающим его действием. Как отмечал Р. Барт, перформативность есть свойство текста, который не столько повествует о чём-то, сколько демонстрирует нечто, что происходит в действии, подтверждающем подлинность слова [2, с. 89]. Целью вводимых в театр перформативных практик является усиление эффекта реализма,

искренности и правдивости сценического действия, усиление коммуникативного воздействия на зрителя через слово.

Обобщая вышеизложенное, отметим основные стилистические черты жанра саунд-драмы:

- синтетичность, проявляющаяся в сближении драматического и музыкального видов искусства, при этом значение аудиоряда спектаклей возрастает, он и является важным драматургическим средством;

- импровизационность в процессе музыкального исполнения; мгновенная реакция исполнителя на изменяющуюся реальность ансамблевого выступления;

- перформативность.

Показателен пример становления жанра саунд-драмы в отечественном искусстве. Одним из первых режиссёров, осваивающих этот жанр в московской театральной среде, стал Владимир Николаевич Панков – режиссёр, актёр, композитор, выпускник ГИТИСа (мастерская О. Л. Кудряшова), основатель и руководитель студии *SounDrama* и позднее – Творческой лаборатории «Акустическая читка». Открытие студии *SounDrama* состоялось в 2003 году дебютным спектаклем «Красной ниткой» по одноимённой пьесе А. Железцова. С этого спектакля начинается история освоения жанра саунд-драмы, однако творческий метод режиссёра оформился раньше: самыми первыми его театральными опытами были фольклорные спектакли «Прощай, зима» (2000), «Музыка русского костюма» (2001), «Время ноль» (2002). В этих постановках принимали участие Молодёжный фольклорный центр «Ветка», Центр традиционной культуры «Согласие» и фольклорный ансамбль «Русская музыка». Выбор фольклорных коллективов в качестве основных участников первых

спектаклей не случаен – любовь к народному искусству прививалась будущему режиссёру с детства: будучи подростком, Панков ездил в экспедиции для сбора и записи примеров устного народного творчества. Одним из таких мест было село Плехово Курской области. Закономерно, что личный опыт режиссёра В. Н. Панкова перекликается с тематикой вышеупомянутого его дебютного спектакля «Красной ниткой».

Важная особенность перечисленных спектаклей – исключительное значение звука как основополагающего компонента саунд-драмы. Анализируя эффект, производимый спектаклями студии Панкова, критик отмечал, что в них «музыка сама дирижирует и ведёт спектакль, создавая “саунд-атмосферу”, похожую на звуковое сопровождение действительности, куда влезает разный звуковой “мусор”: от обрывков радиопередач до шарканья при ходьбе. Музыка ведёт игру, подчиняя действие на сцене своему ритму, то хаотично-джазовому, то сурово-роковому, то игрово-фольклорному» [14].

В первых спектаклях Лаборатории «Акустическая читка» уже раскрывается импровизационное начало актёрской работы и стремление к использованию акустических музыкальных инструментов, отказ от электроинструментов, синтетических тембров. В частности, в спектакле «Лета впадает в Стикс» режиссёра И. В. Дерендяева (2019) столкновение двух противоборствующих цивилизаций и культур – европейской и азиатской – раскрывается при помощи сопоставления мелодий и звучания этнических музыкальных инструментов (композитор Л. Кошечая).

Сюжет спектакля по одноимённой пьесе Д. Ретиха связан с драматическими событиями на Дальнем Востоке, разворачивающимися в период Гражданской войны

1920–1921 годов. Стремительному «ветру перемен» революционных преобразований в России противостоит тысячелетняя традиция духовного подвижничества, что находит отражение в музыкальной сфере спектакля. Сцены с участием основных действующих лиц озвучены двумя основными темами: мелодией популярного вальса И. А. Шатрова «На сопках Маньчжурии» и буддистской мантры «Ом тарэ тутгаре туре соха». Данные темы то звучат продолжительно, то сокращаются до попевок, становясь лейтмотивами основных действующих лиц и противоборствующих сил истории. Театральное действие при этом обогащается приёмами, почерпнутыми из оперной драматургии.

В спектакле был использован характерный набор музыкальных инструментов и перкуссии: виолончель, рояль, гитара, басовый и малый барабаны, губная гармошка, паровозный гудок. Основной акцент сделан на этнических инструментах и ритм-секции. Желанием композитора было максимальное соответствие колориту местности. По этой причине в составе спектакля появились моринхур, тибетские чаши, варганы, рог. Благодаря инструментальному составу подчёркивается не только противостояние, но и глубинное родство двух мировоззренческих систем и двух исторических сил: виолончель и моринхур близки по природе звукоизвлечения. Передвижение музыканта по сцене с виолончелью визуально эффектно, он становится значимым элементом сценического действия. Для передачи метаморфоз образно-эмоционального содержания отдельных сцен применялись импровизации, основанные на экспериментальных практиках по созданию оригинального темброво-колористического звучания: игра на струнах «препарированного» фортепиано, осо-

бые приёмы звукоизвлечения на джембе и т. д. В драматургически важных сценах музыкальный ряд подготавливал смысловую и эмоциональную кульминацию.

Одним из значительных событий в истории отечественной саунд-драмы стала постановка спектакля «Повести Белкина» (Творческая лаборатория молодых режиссёров и композиторов под руководством В. Н. Панкова, 2019; композитор А. В. Ким). Здесь применяется достаточно традиционный подход в использовании выразительных и темброво-колористических возможностей инструментов: струнные звучат в сценах лирического характера, ударные и духовые – в батальных эпизодах. Песни в исполнении женского хора позволяют создать идиллический фон для сцен деревенско-усадебной жизни. Инструментальное звучание выполняет роль эмоционального подтекста сцен, оно позволяет сформировать «волны» динамического нарастания и спада, объединить фрагментарные реплики и действия в общий драматический поток.

В жанре саунд-драмы решен спектакль «Птишка» режиссёра Таисии Каныгиной (Центр драматургии и режиссуры, 2019) по повести нидерландской писательницы Йоке ван Леувен «Пип». Музыкальный ряд спектакля был подготовлен композитором Львом Тернером, сделавшим аранжировку импровизаций музыкантов – участников спектакля и создавшим саунд отдельных сцен. В постановке были использованы разнообразные по тембру вокальные и инструментальные звучания (ударные инструменты, электрогитара, вибрафон). Виолончель здесь выступала преимущественно в качестве связующего инструмента, её звучание выполняло функцию интермедий между сценами, своеобразного «голоса автора». В диалогических сценах реплики вио-

лончели также объединяли акустическое пространство эпизода, то эмоционально сближаясь с экспрессией актёрской речи, то создавая ощущение отстранённости и как бы «взгляда со стороны».

Подытоживая вышесказанное, отметим, что стилистическими чертами саунд-драмы являются синтетичность, основанная на доминировании звукового ряда в аудиовизуальном объекте, импровизационность, перформативность. Акустическое пространство постановок российских режиссёров в жанре саунд-драмы выстраивается на традициях академического оперного искусства (система лейтмотивного развития) и экспериментальных практик (инструментальный театр, пространственная музыка, авангардные приёмы «препарирования» инструментов и т. п.). Вкладом отечественных режиссёров в процесс развития жанра саунд-драмы является актуализация принципа историзма, проявляющегося в стремлении использовать аутентичные народные инструменты, популярные фольклорные и эстрадные мелодии, связанные с музыкальной культурой различных периодов русской и мировой истории. Применение данного принципа позволяет придать режиссёрским исканиям важный социокультурный смысл: новая лексика художественных языков осовременивает хорошо знакомые зрителю тексты литературных шедевров, находит адекватный звуковой образ постановкам, отражающим реалии текущего времени. Ценностью сохранения баланса традиций и экспериментов в освоении отечественными режиссёрами и артистами жанра саунд-драмы является производимый постановками художественный эффект: они позволяют зрителю углубиться в самого себя, прислушаться к своим новым ощущениям, услышать «обертоны истории» в своём жизненном опыте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Хатиб И., Зайцева М. Л. Особенности сценической интерпретации оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского режиссёром Е. Арье в постановке Большого театра (2019) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 145–153.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.145-153.
2. Барт Р. Работы о театре / пер. с фр. М. Зерчанинова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
3. Гадамер Г. Г. Истина и метод. М.: Прогресс. 1988. 733 с.
4. Гудачев О. М. Пространственная композиция в новой музыке конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. 24 с.
5. Жуковская А., Нефедова А., Дорожкина Е., Насырова И., Репина М. Словарь soundrama // Замыслы. 2019. № 4 (6). С. 559–563.
6. Казакова С. В. Аудиальная культура: многообразие исследовательских дискурсов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2010. № 3 (35). С. 77–82.
7. Кейн Б. Саунд-стадиз в обход аудиальной культуры: критика онтологического поворота (пер. М. Шкурко, В. Бродской) // Городские исследования и практики. 2017. № 4 (2). С. 20–38.
8. Куклев А. В. «Коронация Поппеи» как образец оперного стиля К. Монтеверди // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 2 (1). С. 386–389.
9. Лаврова С. В. Две стороны звукового восприятия новой музыки: Х. Лахенманн – энергия исполнительского жеста и новый тип слушания // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2013. № 3 (4). С. 23–27.
10. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 48 с.
11. Сердюков А. А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 35 с.
12. Сизова М. И. Перформативность «новой драмы» // Вестник Самарского государственного университета. 2011. № 7 (17). С. 115–119.
13. Чухров К. К. Антропология перформативности: к вопросу о критике театра в современной философии // Вестник Российского государственного гуманитарного университета (Вестник РГГУ). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2012. № 17 (97). С. 134–143.
14. Театральные впечатления Павла Руднева // Новый мир. 2006. № 9. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/9/teatralnye-vpechatleniya-pavla-rudneva-17.html (дата обращения: 04.05.2021).
15. Bull M., Back L. Auditory Culture Reader // Quine and Ontology. Principia. 2003. Vol. 7, No. 1–2, pp. 41–74.
16. Erlmann V. Hearing Cultures. Essays on Sound // Listening and Modernity. 2004. Vol. 6, No. 2–3, pp. 23–33.

Об авторах:

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения, Российский государственный университет

имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия имени Маймонида» (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru

Сушкова-Ирина Янкелика Игоревна, кандидат культурологии, директор, профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия имени Маймонида» (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-5084-3944**, yankelika@mail.ru

Буданов Анатолий Валерьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения и хорового дирижирования, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия имени Маймонида» (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-9931-1057**, avbudanov@mail.ru

REFERENCES

1. Al'-Khatib I., Zaytseva, M. L. Osobennosti stsenicheskoy interpretatsii opery “Evgeniy Onegin” P. I. Чайковского режиссером Е. Ар'е в постановке Bol'shogo teatra (2019) [The Particularities of the Stage Interpretations of Piotr Tchaikovsky’s “Eugene Onegin” Directed by Eugene Aryeh in the Production of the Bolshoi Theater (2019)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 145–153. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.145-153.
2. Bart R. *Raboty o teatre* [Barthes R. Works about the Theater]. Translation from French by M. Zerchaninov. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 176 p.
3. Gadamer G. G. *Istina i metod* [Gadamer H. G. The Truth and Method]. Moscow: Progress, 1988. 733 p.
4. Gudachev O. M. *Prostranstvennaya kompozitsiya v novoy muzyke kontsa XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Spatial Composition in the New Music of the Late 20th and Early 21st Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2019. 24 p.
5. Zhukovskaya A., Nefedova A., Dorozhkina E., Nasyrova I., Repina M. Slovar' soundrama [Soundrama Dictionary]. *Zamyshly* [Conceptions]. 2019. No. 4 (6), pp. 559–563.
6. Kazakova S. V. Audial'naya kul'tura: mnogoobrazie issledovatel'skikh diskursov [Auditory Culture: The Diversity of Research Discourses]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2010. No. 3 (35), pp. 77–82.
7. Keyn B. Saund-stadiz v obkhod audial'noy kul'tury: kritika ontologicheskogo povorota (per. M. Shkurko, V. Brodskoy) [Sound-Study Bypassing Auditory Culture: Criticism of the Ontological Turn (translated by M. Shkurko and V. Brodskoy)]. *Gorodskie issledovaniya i praktiki* [Urban Studies and Practices]. 2017. No. 4 (2), pp. 20–38.
8. Kuklev A. V. “Koronatsiya Poppei” kak obrazets opernogo stilya K. Monteverdi [“The Coronation of Poppea” as an Example of C. Monteverdi’s Operatic Style]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod]. 2012. No. 2 (1), pp. 386–389.

9. Lavrova S. V. Dve storony zvukovogo vospriyatiya novoy muzyki: Kh. Lakhennmann – energiya ispolnitel'skogo zhesta i novyy tip slushaniya [Two Sides of the Sound Perception of New Music: Helmut Lachenmann – the Energy of the Performing Gesture and a New Type of Listening]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of Saint Petersburg University. Arts]. 2013. No. 3 (4), pp. 23–27.

10. Petrov V. O. *Instrumental'nyy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [20th Century Instrumental Theater: History and Theory of the Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2014. 48 p.

11. Serdyukov A. A. *Traditsii improvizatsii v sovremennoy akademicheskoy muzykal'noy kul'ture: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Traditions of Improvisation in Modern Academic Musical Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2017. 35 p.

12. Sizova M. I. Performativnost' "novoy dramy" [Performativity of the "New Drama"]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Samara State University]. 2011. No. 7 (17), pp. 115–119.

13. Chukhrov K. K. Antropologiya performativnosti: k voprosu o kritike teatra v sovremennoy filosofii [Anthropology of Performativity: On the Issue of Theater Criticism in Contemporary Philosophy]. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie"* [RSUH Bulletin "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series]. 2012. No. 17 (97), pp. 134–143.

14. Teatral'nye vpechatleniya Pavla Rudneva [Pavel Rudnev's Theatrical Impressions]. *Novyy mir* [New World]. 2006. No. 9. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/9/teatralnye-vpechatleniya-pavla-rudneva-17.html (04.05.2021).

15. Bull M., Back L. Auditory Culture Reader. *Quine and Ontology*. Principia. 2003. Vol. 7, No. 1–2, pp. 41–74.

16. Erlmann V. Hearing Cultures. Essays on Sound. *Listening and Modernity*. 2004. Vol. 6, No. 2–3, pp. 23–33.

About the authors:

Marina L. Zaitseva, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Musicology, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art), Institute "Academy of Maimonides" (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru

Yankelika I. Sushkova-Irina, Ph.D. (Culturology), Director, Professor at the Department of Solo Singing and Choral Conducting, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art), Institute "Academy of Maimonides" (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-5084-3944**, yankelika@mail.ru

Anatoly V. Budanov, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Solo Singing and Choral Conducting, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art), Institute "Academy of Maimonides" (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-9931-1057**, avbudanov@mail.ru



Д. Д. УРАЗЫМБЕТОВ*Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова
г. Алматы, Казахстан**ORCID: 0000-0001-8471-1405, damir.urazymbetov@gmail.com***Моцартианство Минтая Тлеубаева
в балетных постановках для детей**

Изучение феномена моцартианства обусловлено потребностью в познании эстетических установок художника. В представленной статье осуществляется попытка обозначить тенденции моцартианства в творчестве казахстанского режиссёра и балетмейстера Минтая Тлеубаева (1947–2009), деятельность которого осмысливается в современном искусствоведческом поле. Методологической базой для работы стали труды, посвящённые моцартианству и смежным понятиям, в том числе работы Анатолия Цукера, Аркадия Климовицкого, Александра Селицкого. Основой для исследования творчества Минтая Тлеубаева для детей стали эмпирический и аналитический методы, а также методы реконструкции, анализа и описания спектакля, выработанные ленинградской «гвоздевской» школой театроведения, дающие возможность раскрыть моцартианское миропонимание Тлеубаева. Автор работы подчёркивает, что тема детства стала генеральной в творчестве режиссёра-хореографа. Она являлась для него неиссякаемым родником вдохновения, что позволяло ему наполнять ткань спектакля игровыми элементами, обнажающими природу наивности, свойственную миру балетмейстера. В этих художественных интенциях просматривается моцартианское мироощущение Тлеубаева, впервые рассматриваемое в контексте настоящего исследования.

Ключевые слова: казахский балет, балетный спектакль, режиссёр-хореограф, Минтай Тлеубаев, моцартианство, тема детства.

Для цитирования / For citation: Уразымбетов Д. Д. Моцартианство Минтая Тлеубаева в балетных постановках для детей // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 185–193. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.185-193.

© Уразымбетов Д. Д., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

DAMIR D. URAZYMBETOV*T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan**ORCID: 0000-0001-8471-1405, damir.urazymbetov@gmail.com***The Mozart Tradition in Mintay Tleubayev's
Ballet Productions for Children**

The study of the phenomenon of the Mozart tradition is stipulated by the need for cognition of the artist's aesthetic notions. The article makes an attempt of indicating the tendencies of bringing in the

Mozart tradition into the legacy of the Kazakh theater and ballet producer Mintay Tleubayev (1947–2009), whose activities have not yet received its due comprehension in the field of art criticism. The methodological basis of the work is formed by musicological works devoted to the Mozart tradition and the contiguous concepts, including works by Anatoly M. Tsuker, Arkady I. Klimovitsky and Alexander Ya. Selitsky. The basis for the research of Mintay Zh. Tleubayev's legacy for children turned out to be the empirical and analytical methods, as well as methods of reconstruction, analysis and descriptions of a performance developed by the Leningrad "Gvozdyov" school of theatrical studies which present the possibility to reveal Tleubayev's Mozartian world perception. The author of the work emphasizes that the theme of childhood became basic in the works of the producer and choreographer. It became for him an inexhaustible spring, which allowed him to permeate the fabric of the performance with play elements, which reveal the nature of naïveté intrinsic to the ballet producer's world. In these artistic intentions it is possible to view Tleubayev's Mozartian world perception examined for the first time in the context of the present world perception.

Keywords: Kazakh ballet, ballet production, producer-choreographer, Mintay Tleubayev, the Mozart tradition, the theme of childhood.

© Damir D. Urazymbetov, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

...Кому дано запечатлеть ребёнка среди созвездий...
Р. М. Рильке

«Моцартианцами» исследователи называют деятелей искусства – музыкантов, писателей, актёров, наделённых особым оптимистичным, своего рода «детским» мироощущением и относящим себя к почитателям творчества великого гения. Музыковед А. Селицкий обозначает это явление на основе сходства «типов творческой личности» [8, с. 197–198], отмечая необходимость нового подхода к изучению эстетических установок художника. Среди известных имён к этому явлению относятся: А. Пушкин, К. Бальмонт, М. Глинка, П. Чайковский, С. Прокофьев, С. Слонимский. Список может быть продолжен именами А. Белого, Б. Пастернака, К. Чуковского, М. Равеля, Е. Шварца, Ф. Искандера, А. Миронова. В предлагаемой статье термин «моцартианство» впервые применяется к казахстанскому режиссёру и хореографу Минтаю Тлеубаеву (1947–2009)¹.

Упомянутые имена во многом объединяет общая черта – приверженность их творчества к жанру сказки, которая неразрывно связана с темой детства. А в детях «нет ничего искусственного, намеренного, наигранного», оттого детство «полно настоящей духовной свободы» [6, с. 128–129]. Можно сказать, что моцартианство есть сущностная оболочка души человека, который наделён даром наивности и свободы. Оно связано с познанием внутреннего мира личности и психологии творца, потому изучение этого феномена предполагает получение многообразного знания.

Музыковед А. Цукер, размышляя о Моцарте, утверждает, что «его творчество отмечено погружённостью в реальную, земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осознаваемым воссозданием её конкретных деталей, подробностей, ситуаций, и, прежде всего,

человеческих характеров» [12, с. 31]. В этом ключе интересно замечание Е. Винокурова, который писал о Пушкине: «[Пушкин] был моцартианец; он считал, что истинное искусство носит моцартианский характер. “А я, повеса вечно праздный”, – заявляет поэт о себе» [1, с. 233]. М. Козаков, размышляя о личности Андрея Миронова, заметил, что у него «хватало чувства юмора, чтобы незашоренно смотреть на жизнь и искусство. Он умел ценить чужое мнение, радоваться чужим успехам, в нём было моцартианство – а без этого качества нет настоящего художника» [5, с. 180].

Упомянутые выше художественные установки во многом применимы и к личности казахстанского деятеля искусств Тлеубаева. Сознательно или бессознательно, он творил и жил в русле моцартианской эстетики. Тема детства выступает в его искусстве одной из генеральных тенденций, через которую он стремился воплотить хореографическими средствами волшебный мир детства, используя парадоксальные возможности игровой стихии. Талантливый режиссёр, балетмейстер и педагог был столь многогранен и деятелен, что охватить всё его творчество в небольшой статье не представляется возможным. Тем не менее, попробуем обобщить и обозначить главные характеристики мироощущения Тлеубаева.

«Есть люди, которые <...> на всю жизнь сохраняют способность по-детски радоваться тому, что они создают, до конца дней своих не теряют влюблённости в выбранную ими профессию», – писала одна из создателей театра для детей в России и Казахстане Н. Сац [7, с. 237]. Таким был Тлеубаев. Наглядно это демонстрируют сюжетно-программные спектакли детского цикла, среди

которых: «Аистёнок» (1973), «Золотой ключик» (1974), «Русская сказка» (1975), «Три поросёнка» (1984), «Доктор Айболит» (1987). Их отличительной стилиевой чертой выступает репрезентация детского этоса как совокупности характеров и нравов ребёнка. Обнаруживается это и во всех его постановках детских танцев от «Королевских пингвинов» (1979) до «Сюрприза» (1987), от «Озорников» (1993) до «Бала юных гвардейцев» (2009)². При этом постановки Тлеубаева обращены не только к юношескому поколению, но и ко всем, чей «рассудок свеж, а воображение живо» (В. Смирнов).

Немало хореографических произведений балетмейстер создал для молодого поколения зрителей и исполнителей. Ему было чуждо трагическое видение действительности. Напротив, обладая позитивным восприятием бытия, свойственным детской психологии, он наполнял свои спектакли юмором и изобретательной зрелищностью. А в жизнерадостных танцах художнику виделся ключ к созданию успешного спектакля. Быть рядом с юным зрителем, *мыслить, как он*, и доступным языком танца доносить до него высокое искусство балета – стало художественным кредо Тлеубаева. Так, в спектакле «Три поросёнка» очевидно стремление хореографа заполнить балетную ткань набором из узнаваемых детских забав и упражнений, которые придавали существованию героев подчёркнуто игровой и инфантильный характер. Сестра Нафа делала зарядку, а её братья Ниф и Нуф, «утомлённые» бесполезным занятием», играли тарелками с кашей или увлекались ловлей бабочек в огромный сачок. В это время Наф в одиночку пытался заниматься постройкой дома. Элементы и предметы детской жизни сближали зрителя и героев через

комплекс смоделированных хореографом предлагаемых обстоятельств. К примеру, в одном из эпизодов юный зритель видел, как Наф нёс за спиной ранец почти во весь свой рост, а его братья лишь имитировали помощь, продолжая забавляться.

Детские балеты Тлеубаева не содержали скучных поучений, а воспитывали ребёнка на примере спонтанных ситуаций, рождающихся на сцене. Юмор и жизнелюбие разрывали герметичные границы балета, а герои скорее были детьми с их искромётными реакциями, чем костюмными персонажами. Когда в спектакле «Три поросёнка» артист, исполняющий партию Злого Волка, обращался к детям в зрительный зал, выходил к ним и «пугал», то поросята реагировали за зрителей и пугались вместе с ними. Они вылезали из оркестровой ямы и проносились мимо ребят, смотрящих балет. Юные зрители живо и эмоционально реагировали на мизансцены, становились их соучастниками.

Через всю творческую жизнь Тлеубаева тянулась связующая нить, соединяющая его с детьми. Воссоздавая «поэзию детства» в своих постановках, балетмейстер относился к юным ребятам как к равным, без малейшего оттенка высокомерия взрослого, всегда ценил и дорожил непосредственностью их восприятия. Используя метод переноса на сцену языка детской коммуникации – он предвосхищал таким образом реакцию юных зрителей – Тлеубаев «воспитывал» их образами, лишёнными многосложности, но непременно наполненными активным действием. Хотя ребёнок, по мнению Ю. Эпштейна и Е. Юкиной, «донравственен <...>, имморален» [13, с. 247] и в силу этого часто подвергается учению, вниманию, воспитанию, послушанию.

«Взрослый воспитывает ребёнка – и воспитывается им, впитывает черты его детскости, учится у него быть радостным, быть добрым, быть живым» [там же]. Тлеубаев на занятиях со студентами – будущими балетмейстерами – говорил им: «Первые два года учёбы я вас учу, все остальные – вы меня»³.

В своей поэтизации детской темы хореограф «балетизировал» жанр сказки, обращаясь к архетипам, прочитываемых ребёнком. Хотя есть мнение, что никогда нельзя узнать, о чём думают дети, «потому что они не выражают себя на нашем языке, они как бы иному миру принадлежат» [там же]. Музыковед В. Смирнов писал о Морисе Равеле, что в своей музыке он «восстаёт против духовного ожесточения ребёнка и показывает, какое целительное действие на него оказывают природа, сказки, содержащие глубокие моральные истины» [9, с. 154]. Исходя из этого тезиса, можно акцентировать наблюдение на том, что все постановки Тлеубаева заканчивались примирением или дружбой героев (персонажи балета «Доктор Айболит» «прощали» Бармалея, и он появлялся из пасти крокодила живой и улыбающийся; лесные жители спектакля «Три поросёнка» кормили злого голодного волка кашей «Геркулес», и он сразу становился добрей и. т. п.). Важно подчеркнуть, что несмотря на необходимый конфликт драматургии и сложные перипетии отношений героев спектаклей, у Тлеубаева полностью отсутствовали агрессивные действия персонажей.

Основой детских спектаклей балетмейстера являлось игровое начало, которое способствовало активизации юных зрителей, потому его творчество – яркий пример воплощения мысли нидерландского философа Й. Хёйзинга: «Танец –

одна из самых чистых и совершенных форм игры» [10, с. 263–264]. Хореограф создавал игру, которая всегда была в оппозиции повседневности (даже в программки к спектаклю он включал настольные игры, сказочные картинки). Таким образом, можно предположить, что концепция пути в творчестве Тлеубаева созвучна со взглядом немецкого философа Г. Гадамера, который истолковывал суть театра как игру, предназначенную для смотрения. Он считал, что «в празднике всегда заключено нечто возвышающее, что извлекает из обыденности тех, кто в нём участвует, и поднимает всех до некой всеохватывающей общности» [2, с. 157–158]. Подобная общность на спектаклях режиссёра спланивала поколения людей – взрослых и детей, пришедших в театр. Балеты Тлеубаева несли в себе элементы праздника, когда каждый спектакль становился чудом превращения взрослого в ребёнка. Дети, приходя в театр, каждый раз погружались в праздничную эйфорию – они постоянно возвращались к этому «великому мгновению» (Г. Гадамер).

В продолжение размышлений о мюзикланстве Тлеубаева следует констатировать, что проследить его самонаблюдения по отношению к себе и своей работе достаточно сложно, так как он практически не оставил после себя письменных источников. Исключение составляют факсимиле сценария к балету «Доктор Айболит», печатные рукописи балета «Три поросёнка», а также не поставленного балета «Кот в сапогах», эскизы-схемы рисунков танца «Королевские пингвины» и несколько писем к матери во время учёбы в консерватории. Анализируя перечисленные документы, можно судить о личности хореографа с точки зрения его почерка, о его режиссёрском

мышлении при создании драматургии спектакля, о некоторых фактах творческой биографии.

Саморефлексия, самоанализ, «всматривание в себя», как это присуще любому по-настоящему творческому человеку, трезво оценивающему действительность, определяли режиссёрское кредо Тлеубаева. Его избранность, интуитивно ощущавшаяся окружающими, была заметна с детства. И. Гуляева, учившаяся с Тлеубаевым в хореографическом училище, вспоминала, что ещё в школьных концертах «он играл на фортепиано, выделяясь среди многих артистизмом и особой музыкальностью. Если вспомнить детство Чайковского, то уже тогда его воспитательница Фанни Дюрбах называла будущего композитора “стеклянным ребёнком”» [4, с. 147]. Музыковед А. Климовицкий пояснял: «Стекло – это и волшебный, загадочно-таинственный: и “у всех на виду”, и от всех – “за стеклом” – отгороженный чем-то невидимым, потому и, как всякая иллюзия, особенно интригующим; стеклянный – это и хрупкий, беззащитный, прозрачный, т. е. требующий особо осторожного обращения-прикосновения, в противном случае он может разбиться» [там же, с. 148–149]. В какой-то степени Тлеубаев напоминал «стеклянного ребёнка» – он не любил фальшь, был простым в общении, умел порадоваться за близких и даже чужих людей; был трогательным в отношениях с родными, доверчив и наивен. При этом ему были присущи умение защитить слабых и ответственность, как будто бы он был старше всех. Коллега Тлеубаева искусствовед Л. А. Жуйкова в беседе с автором статьи высказала мысль о феномене творческой личности балетмейстера, считая, что его взгляды

и режиссёрские послы в «основе своей имели гармонию духа, внутреннюю свободу, божественную искру таланта, щедрость сердечного дара»⁴.

Удивителен тот факт, что если моцартианец П. Чайковский (по мнению А. Климовицкого) боготворил Моцарта, играл его, слушал, восхищался, создал «Моцартиану», то Глеубаев, при его складе личности и мироощущении, практически не обращался к музыке композитора в своём творчестве. Лишь раз он поставил танец на музыку «Маленькой ночной серенады» Моцарта (который до сих пор в репертуаре двух балетных школ). Близкой к моцартианскому стилю была «Классическая симфония» С. Прокофьева (о которой сам композитор писал, что там присутствуют и Моцарт, и его стиль) в одноимённом балете, где хореограф создал образы дирижёра и музыкантов на основе классического танца и отчасти гротеска. Можно выделить также обращение Глеубаева к произведению А. Пушкина «Сказка о попе и о работнике его Балде» для постановки комедийного балета «Русская сказка» М. Чулаки. В целом отметим, что Глеубаев на протяжении всего творчества обращался к «мажорным» партитурам, не отягощённым эстетикой трагического. Оттого и постановки его были позитивными и добрыми.

А. Цукер писал: «Смелость Моцарта состояла в <...> самоощущении своей внутренней свободы – человеческой и творческой в их нерасторжимом единстве» [11, с. 412]. Глеубаев, освобождаясь от правил и условностей, стремясь к новым художественным открытиям и эстетическим идеалам, становился независимым от классических канонов. Он творил в разных направлениях и жанрах хореографии, каждый раз открывая

зрителю новые грани своего искусства. Достигая одной вершины, он брался за другую. Балетмейстер старался не повторяться, ему было интересно новое.

В искусстве Глеубаеву приходилось преодолевать многие преграды, смело решать творческие задачи, что он делал легко, ничего не возводя в ранг сложного и непосильного. Его творчество, как музыка Моцарта и Прокофьева, не нуждалось в реальных жизненных импульсах и по сути своей было самодостаточным. Хотя балетмейстеру не раз приходилось отстаивать свои человеческие права, реальная жизнь не составляла «важную часть его художественного бытия, чтобы стать темой творчества» [там же, с. 414]. Глеубаев часто ставил спектакли вне эпохи, вне времени. На сцене развивались взаимоотношения героев, развёртывались обстоятельства и драматургия, разрешая событийный конфликт чаще в «мажорную кодую». Коллеги Глеубаева вспоминали, что «он умел любую ситуацию возвести в позитив»⁵.

Действительность в сценической интерпретации должна представляться как некое волшебство, превращающееся в реальность. Как главный герой рассказа Г. Гессе «Детство волшебника», режиссёр может преобразовать эту действительность, уходить от неё и растворяться в искусстве. Режиссёр не только по профессии, но и по своей внутренней сути, Глеубаев создавал праздник, порядок «прекрасной игры» (Г. Гессе), имманентное ощущение которой было характерно для его искусства и даже реальной жизни. Его творчество не манифестировало и не декларировало политические и идеологические лозунги, оно свободно существовало параллельно в мире искусства. Как однажды заметил его

сокурсник Б. Эйфман, «нужно заниматься искусством, а не провокациями»⁶.

В конце творческого пути Тлеубаев в беседах с близкими друзьями сожалел о том, что его постановки мало идут в Казахстане. Он имел в виду балетные спектакли, которые сегодня популярны и имеют успех в других странах – России, Беларуси, Кыргызстане⁷. Любое его творение, как творение настоящего художника, создающего свои произведения усердным и длительным трудом, есть творение долговечное, и оно останется надолго зримым. Й. Хёйзинга утвердительно заявил, что произведение искусства почти всегда можно отнести к миру потустороннего ощущения, заряженного потенциями сакрального: «магической силой, священным смыслом, репрезентативной идентичностью с космическими явлениями, символическим значением» [10, с. 268]. Моцартианство Тлеубаева в его творчестве выразительно, оно как яркий маркер вырисовывается в сопротивление всему трагедийному и обыденному. Природная способность к сильным, глубоким чувствам, необыкновенная чуткость к близким и незаурядная впечатлительность отражались в его творчестве, которое воспринималось новаторским и неординарным. Хореографу было свойственно «вечное

детство», и он проецировал его на свои творения.

Моцартианец Тлеубаев всегда находился в движении, в творческих устремлениях к чему-то неизведанному, в нём жило чувство перспективы. Режиссёр в своих спектаклях по-отечески подталкивал зрителя к миру непосредственности и искренности, которые с возрастом становятся почти несвойственны людям в их «сверх меры специализированном, искажённом тысячью разных опосредований существовании» [2, с. 165].

Театр режиссёра живёт и поныне в сердцах людей, окружавших его или соприкоснувшихся с ним через его постановки и жизненные ситуации. Ему как яркой талантливой личности, по выражению Г. Гессе, – «действительности никогда не было достаточно, требовалось ещё волшебство» [3, с. 27]. А. Климовицкий писал, что Чайковский свершил своё предназначение и остался тем, кто он есть, ни в чём не изменив своему дару. Для Чайковского чудом была встреча в родительском доме с музыкой Моцарта. Для Тлеубаева – встреча с детьми, с их эмоциями и радостным смехом. Он был балетмейстером с детской душой и рождённым для юных сердец, сохранившим на всю жизнь «драгоценный мир в себе».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Минтай Женельевич Тлеубаев – советский и казахстанский режиссёр, балетмейстер, педагог, заслуженный деятель искусств Казахской ССР, лауреат премии Ленинского комсомола, профессор. За годы своей деятельности он осуществил постановки 12 балетных спектаклей, хореографическое оформление к 18 операм, более 30 танцевальных композиций и более 100 театрализованных представлений и программ в Казахстане, России, Беларуси, Китае и др. Воспитал ряд балетмейстеров в Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова с 1995 по 2009 год.

² Оригинальное название на казахском языке – «Жасұландар балы».

³ Из студенческих воспоминаний автора статьи.

⁴ Из беседы автора статьи с Людмилой Жуйковой (Алматы, 3 марта 2017). Личный архив автора.

⁵ Из беседы автора статьи с Алилой Алишевой (Алматы, 10–11 января 2017). Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

⁶ Речь Бориса Эйфмана на презентации книги «Иное пространство слова» Т. Боборыкиной в «Парке культуры и чтения» Петербургского книжного клуба «Буквоед» 25 февраля 2015 года.

⁷ Из беседы автора статьи с Любовью Леоновой (Алматы, 3 января 2019). Личный архив автора. *Публикуется впервые.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокуров Е. Заметки о Пушкине // Вопросы литературы. 1974. № 1. С. 225–248.
2. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
3. Гессе Г. Детство волшебника // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 22–35.
4. Климовицкий А. И. Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия / Российский институт истории искусств. СПб., 2015. С. 145–190.
5. Козаков М. В нем было моцартианство // Андрей Миронов глазами друзей / ред.-сост. Б. М. Поюровский. М., 2000. С. 173–180.
6. Немировская И. А., Корсакова И. А. Мир детства у Прокофьева в контексте феномена детства в искусстве // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 127–134. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.127-134.
7. Сац Н. И. Дети приходят в театр. М.: Искусство, 1961. 312 с.
8. Селицкий А. Я. Был ли Глинка моцартианцем? (Заметки к проблеме) // Моцарт и моцартианство: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. М., 2007. С. 180–202.
9. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
10. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2005. 539 с.
11. Цукер А. М. Между моцартианством и соцреализмом // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. письма, документы статьи, воспоминания. М., 2016. С. 408–421.
12. Цукер А. М. Моцартианство как миф и как традиция // Моцарт и моцартианство: сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. М., 2007. С. 24–42.
13. Эпштейн М., Юкина А. Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. С. 242–257.

Об авторе:

Уразымбетов Дамир Дуйсенович, кандидат искусствоведения, руководитель научно-редакционного отдела, старший преподаватель кафедры балетмейстерского искусства, Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (050000, г. Алматы, Казахстан), **ORCID: 0000-0001-8471-1405**, damir.urazymbetov@gmail.com

 REFERENCES 

1. Vinokurov E. Zametki o Pushkine [Notes about Pushkin]. *Voprosy literatury* [Literature Issues]. 1974. No. 1, pp. 225–248.
2. Gadamer G. G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [Gadamer H. G. The Relevance of Beauty]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 367 p.
3. Gesse G. Detstvo volshebника [Hesse H. Childhood of a Magician]. Gesse G. *Pis'ma po krugu* [Hesse H. Letters in a Circle]. Moscow, 1987, pp. 22–35.
4. Klimovitskiy A. I. Motsart Chaykovskogo: fragmenty syuzheta [Tchaikovsky's Mozart: Fragments of the Plotline]. *Petr Il'ich Chaykovskiy. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodeystviya* [Peter Ilyich Tchaikovsky. Cultural Forebodings. Cultural Memory. Cultural Interactions]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2015, pp. 145–190.
5. Kozakov M. V nem bylo motsartianstvo [There was the Mozart Spirit in Him]. *Andrey Mironov glazami druzey* [Andrei Mironov through the Eyes of Friends]. Ed.-comp. by B. M. Poyurovskiy. Moscow, 2000, pp. 173–180.
6. Nemirovskaya I. A., Korsakova I. A. Mir detstva u Prokof'eva v kontekste fenomena detstva v iskusstve [The World of Childhood in the Music of Prokofiev in the Context of the Phenomenon of Childhood in Art]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 127–134. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.127-134.
7. Sats N. I. *Deti prikhodyat v teatr* [Children Attend Theater]. Moscow: Iskusstvo, 1961. 312 p.
8. Selitskiy A. Ya. Byl li Glinka motsartiantsem? (Zametki k probleme) [Was Glinka a Mozartian? (Notes on the Issue)]. *Motsart i motsartianstvo: sb. statey* [Mozart and the Mozart Spirit: Compilation of Articles]. Editor-compiler by A. M. Tsuker; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (Academy). Moscow, 2007, pp. 180–202.
9. Smirnov V. V. *Moris Ravel' i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his Music]. Leningrad: Muzyka, 1981. 224 p.
10. Kheyzinga Y. *Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Huizinga J. Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow: AST, 2005. 539 p.
11. Tsuker A. M. Mezhdumotsartianstvom i sotsrealizmom [Between Mozartianism and Socialist Realism]. *S. S. Prokof'ev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. pis'ma, dokumenty stat'i, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Concerning the 125th Anniversary of his Birth. Letters, Documents, Articles, Memories]. Moscow, 2016, pp. 408–421.
12. Tsuker A. M. Motsartianstvo kak mif i kak traditsiya [The Mozart Spirit as a Myth and as a Tradition]. *Motsart i motsartianstvo: sb. statey* [Mozart and the Mozart Spirit: Compilation of Articles]. Editor-compiler by A. M. Tsuker; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (Academy). Moscow, 2007, pp. 24–42.
13. Epshtein M., Yukina A. Obrazy detstva [Images of Childhood]. *Novyy mir* [New World]. 1979. No. 12, pp. 242–257.

About the author:

Damir D. Urazymbetov, Ph.D. (Arts), Head of the Academic-Editorial Department, Senior Lecturer at the Department of Art of Choreography, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (050000, Almaty, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0001-8471-1405**, damir.urazymbetov@gmail.com



