

ISSN 2782-358X (Print)  
ISSN 2782-3598 (Online)

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

## MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 / 4 (45)

## ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Московский городской педагогический университет, Россия

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

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

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

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

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

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

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

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

Д-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская школа музыки (консерватория), Нью-Йорк, США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмайер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

## УЧРЕДИТЕЛИ

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

Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств  
Уральская государственная консерватория  
им. М. П. Мусоргского

Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова

## ТВОРЧЕСКИЕ И ФИНАНСОВЫЕ ПАРТНЁРЫ

Российская академия музыки имени Гнесиных  
Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория  
имени С. В. Рахманинова

Адрес Редакции и Издателя: Научно-методический центр «Инновационное искусствоведение». Российская Федерация, 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306.  
Тел.: +7 (347) 216 49 73

ISSN 2782-358X (Print)  
ISSN 2782-3598 (Online)

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствоведение», 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\*

\* Согласно определению арбитражного суда от 30.06.21 г. о запрете на изменения субъектного состава учредителей журнала приводятся данные по Свидетельству о регистрации ПИ № ФС77-66656 от 27 июля 2016 г.

# Music Scholarship

ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

2021, № 4

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4

## 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) **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) **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

### 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

Russian Gnesins' Academy of Music  
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

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 2782-358X (Print)  
ISSN 2782-3598 (Online)

© 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

### Редакторы

**Баязитова Галия Раилевна** – кандидат искусствоведения

**Мингажев Артур Аскарлович**

### 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)

**Дизайн:** Грицаенко Юлия Вадимовна

**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.)

### Editors

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

**Artur A. Mingazhev**

### 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)

**Design:** Yuliya V. Gritsaenko

**Coding:** Yuliya V. Gritsaenko

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства издателя, финансовых партнёров и авторов.

Выходит 4 раза в год. Свободная цена

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

Свидетельство о регистрации сетевого издания «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020

Учредитель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание»

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. Negotiable price

The official website of the journal is

<http://journalpmn.ru>

**DOI: 10.33779/2782-3598**

Подписано в печать 24.12.2021. Формат 60 x 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 14,7. Усл.-печ. л. 21,9. Заказ № 543801. Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте [journalpmn.ru](http://journalpmn.ru) в разделе «Архив выпусков».

Издатель Научно-методический центр «Инновационное искусствознание»: 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306. Тел.: +7 (347) 216 49 73

Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро» 450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, д. 3. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: [info@icmyk.ru](mailto:info@icmyk.ru)

Signed in for printing 24.12.2021. Format: 60 x 84<sup>1/8</sup>. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 14,7. Printing l. 21,9. Order No. 543801. Run of 100 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website [journalpmn.ru](http://journalpmn.ru) in the section “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](mailto:info@icmyk.ru)

## Журнал Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship®

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Теория музыки

- 7 Преснякова И. А.**  
«Верное наставление в сочинении генерал-баса» Давида Кельнера: о первичном тексте русского перевода

### Духовная музыка

- 16 Алексеева Г. В.**  
Образ Богородицы «Живоносный источник» в иконописи и певческой традиции: глубинная синергия средств выразительности

### Современное музыкальное искусство

- 25 Пантелева Ю. Н.**  
«Магия повтора» в музыке Ираиды Юсуповой

### Музыкальный жанр и стиль

- 34 Копосова И. В.**  
Симфонические искания в финской музыке 1960-х: «Arabescata» Эйноохани Раутаваара и Первая симфония Хенрика Отто Доннера

### Из истории зарубежной музыки

- 52 Азарова В. В.**  
Аспекты духовного смысла в опере Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток»

### Международный отдел

- 63 Луцкер П. В., Сусидко И. П.**  
Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов (англ.)
- 76 Ровнер А. А.**  
Всеволод Задерацкий – композитор трагической судьбы (англ.)
- 93 Купец Л. А.**  
Культурный канон отечественной музыки в серии «Жизнь замечательных людей» (с конца XIX по первые десятилетия XXI века) (англ.)

### Культурное наследие в исторической оценке

- 107 Газиев И. М.**  
Грамзапись татарской музыки начала XX века: певец-гармонист Мирфаиз Бабажанов

### Музыкальная культура народов мира

- 116 Чжу Линьци**  
Концепция органической музыки Тань Дуня
- 126 Токтаган А. А., Баженева С. О., Ибрагим Д. Т., Малдыбаева Р. С.**  
Казахская домбровая музыка и творчество Дины Нурпеисовой
- 138 Шарипбаева А. Т.**  
Популяризация народных музыкальных инструментов среди молодёжи (на примере казахского традиционного кобыза)

### Музыкальное образование

- 145 Демченко А. И.**  
Инновационные перспективы художественного образования
- 161 Федин С. Н., Мицкевич Н. А., Харсенюк О. Н., Шабаев Э. Р., Лисименко А. С.**  
О специфике приёмов музыкально-инструментального исполнительства у студентов с ограниченными возможностями зрения

### Музыкальный театр

- 170 Кисеева Е. В.**  
Специфика работы с поэтическим текстом в пост-опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна)
- 181 Шорникова А. В.**  
Некоторые особенности драматургического и композиционного строения оперы Джона Адамса «Доктор Атомный»

### Музыка в системе культуры

- 189 Ганиханова Ш. Ш.**  
Музыка в кино Узбекистана в контексте проблемы синтеза искусств

### Рецензии

- 197 Тхагапсоев Х. Г.**  
Поверить алгебру гармонией (о книге Б. Г. Ашхотова «Музыкальная Нартиада: опыт исследования»)

## Contents

### Theory of Music

- 7 Inga A. Presnyakova**  
“Treulich Unterricht im General-Bass”  
by David Kelner: about the Primary Text  
of the Russian Translation (In Russ.)

### Sacred Music

- 16 Galina V. Alekseeva**  
The Image of the Mother of God  
“Life-Giving Source” in the Icon Painting  
and Singing Tradition: a Profound Synergy  
of Expressive Means (In Russ.)

### Contemporary Musical Art

- 25 Yulia N. Panteleeva**  
“The Magic of Repetition”  
in Iraida Yusupova’s Music (In Russ.)

### Musical Genre and Style

- 34 Irina V. Kuposova**  
Symphonic Explorations in Finnish Music  
during the 1960s: *Arabescata* by Einojuhani  
Rautavaara and Henrik Otto Donner’s  
First Symphony (In Russ.)

### On the History of Western Music

- 52 Valentina V. Azarova**  
Aspects of Spiritual Meaning  
in Francis Poulenc’s Opera  
*Dialogues of the Carmelites* (In Russ.)

### International Division

- 63 Pavel V. Lutsker, Irina P. Susidko**  
Strophic and Sonata Form in the Italian Opera  
Aria of the 1720s and the 1730s
- 76 Anton A. Rovner**  
Vsevolod Zaderatsky –  
a Composer with a Tragic Fate
- 93 Lyubov A. Kupets**  
The Cultural Canon of Russian Music  
in the Series “The Lives of Wonderful People”  
(From the End of the 19th to the First Decades  
of the 21st Century)

### Cultural Heritage in Historical Perspective

- 107 Idris M. Gaziev**  
Gramophone Recordings of Early 20th Century  
Tatar Music: Singer and Accordionist  
Mirfaiz Babazhanov (In Russ.)

### Musical Culture of the Peoples of the World

- 116 Zhu Linji**  
Tan Dun’s Conception of Organic Music  
(In Russ.)
- 126 Aytolkyn A. Toktagan, Saniya O. Bazheneeva,  
Dana T. Ibragim, Raushan S. Maldybaeva**  
Kazakh Dombra Music and Dina Nurpeisova’s  
Compositions (In Russ.)
- 138 Aknar T. Sharipbaeva**  
Popularization of Folk Musical Instruments  
Among Young People (by the Example  
of the Kazakh Traditional Kobyz) (In Russ.)

### Musical Education

- 145 Alexander I. Demchenko**  
Innovational Prospects  
of Artistic Education (In Russ.)
- 161 Sergei N. Fedin, Nina A. Mitskevich,  
Oleg N. Kharsenyuk, Elbrus R. Shabaev,  
Andrei S. Lisimenko**  
Concerning the Specific Features  
of Musical Instrumental  
Performance among Students  
with Impairments in Eyesight (In Russ.)

### Musical Theater

- 170 Elena V. Kiseyeva**  
Specific Features of Work  
with the Poetic Text in the Post-Opera  
(by the Example of Tan Dun’s Opera  
*Marco Polo*) (In Russ.)
- 181 Alexandra V. Shornikova**  
Certain Peculiarities of the Dramaturgical  
and Compositional Structure of John Adams’  
Opera *Doctor Atomic* (In Russ.)

### Music in the System of Culture

- 189 Shoyista Sh. Ganikhanova**  
Cinema Music in Uzbekistan  
in the Context of the Issue of Synthesis  
of the Arts (In Russ.)

### Reviews

- 197 Khazhismel G. Tkhapsoev**  
To Verify Algebra with Harmony  
(About Beslan Ashkhotov’s Book  
“The Musical Nartiad:  
An Attempt of Research”) (In Russ.)



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Теория музыки

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.007-015

### **«Верное наставление в сочинении генерал-баса» Давида Кельнера: о первичном тексте русского перевода**

**Инга Александровна Преснякова**

*Российская академия музыки имени Гнесиных,*

*г. Москва, Россия,*

*inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>*

**Аннотация.** Первый русский перевод европейского руководства по генерал-басу – трактата «*Treulich er Unterricht im General-Baß*» Давида Кельнера был осуществлён в 1791 году и вышел под названием «Верное наставление в сочинении генерал-баса...». Несмотря на очевидность источника, правомерен вопрос о первичном тексте русской версии, так как до её публикации труд Кельнера выдержал семь немецких изданий, полувековая история которых засвидетельствовала внесение изменений различного характера. Сличение текстов трёх первых изданий (1732, 1737, 1743) и их сравнение с русскоязычной публикацией позволяют установить первичный текст «Верного наставления». В качестве доказательств автор приводит ряд обнаруженных в немецких изданиях различий (вставок, купюр, деталей нотных примеров), соотнесение которых с русским изданием даёт возможность сделать заключение о первом издании как тексте-первоисточнике. Данный вывод открывает пути для дальнейших исследований перевода «Верного наставления», обуславливая объективность анализа его качества и техники, понимание степени вторжения переводчика в структуру текста. Рассмотрение терминологии «Верного наставления» в контексте становления специального музыкально-теоретического аппарата конца XVIII столетия будет способствовать развитию такой новой ветви современной науки, как *историческая лексикология отечественного музыкознания*.

**Ключевые слова:** Давид Кельнер, «Верное наставление в сочинении генерал-баса», российская музыкальная теория XVIII века, генерал-бас

**Для цитирования:** Преснякова И. А. «Верное наставление в сочинении генерал-баса» Давида Кельнера: о первичном тексте русского перевода // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 7–15. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.007-015.



## Theory of Music

Original article

### “Treulicher Unterricht im General-Bass” by David Kelner: about the Primary Text of the Russian Translation

Inga A. Presnyakova

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,  
inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>*

**Abstract.** The first translation into Russian of the European manual textbook on figured bass, David Kelner’s “Treulicher Unterricht im General-Baß” was made in 1791 and came out under the title of “Vernoie nastavlenie v sochinenii general-basa...” [“Accurate Instruction in Composition with Figured Bass...”]. Despite the apparent character of the source, there remained the appropriate question about the primary text for the Russian, since prior to the latter’s publication, Kelner’s work had undergone seven German publications, the half-century long history of which testified to bringing in changes of various types. A collation of the texts of the first three editions (1732, 1737, 1743) and the comparison of all of them with the publication in Russian has made it possible to establish the primary text of the “Accurate Instruction.” The author cites as his proof for this decision a certain number of discrepancies discovered in the German editions (insertions, abridgements, details of musical examples, etc.) the correlation of which with the Russian edition makes it possible to arrive at the conclusion of the first edition being the primary text for the translation. This conclusion discloses the path for further research of the translation of the “Accurate Instruction,” stipulating the objectivity of the analysis of its quality and technique and the understanding of the level of interference into the text’s structure on the part of the translator. Close examination of the terminology of the “Accurate Instruction” in the context of the formation of the special music theory apparatus of the end of the 18th century will be conducive to the development of such a new branch of contemporary scholarship as the *historical lexicology of Russian musicology*.

**Keywords:** David Kelner, “Treulicher Unterricht im General-Bass,” 18th century Russian music theory, figured bass

**For citation:** Presnyakova I. A. “Treulicher Unterricht im General-Bass” by David Kelner: about the Primary Text of the Russian Translation. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 7–15. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.007-015.

В истории отечественной музыкальной теории «Верное наставление в сочинении генерал-баса» Давида Кельнера (1791)<sup>1</sup> имеет особый статус: это первое специализированное руководство по генерал-басу, изданное на русском языке, и первый опыт перевода зарубежного издания подобного типа.

Его появление представляется особенно примечательным в отношении двух актуальных для состояния российской теории музыки конца XVIII столетия процессов. Первый из них заключается во внедрении европейской музыкальной науки в отечественное культурное пространство: посредством труда Кельнера, который



сам автор характеризует как компендиум, транслируются не только его собственные теоретические и педагогические установки, но также идеи повлиявших на руководство и упоминаемых на его страницах немецких и французских авторов И. Д. Хайнихена, И. Маттезона, Ш. Массона, С. Броссара, Ж.-Ф. Рамо. Вторым из названных процессов является формирование русскоязычного музыкально-теоретического лексикона: данный перевод ярко демонстрирует особенности его начального этапа. Исследование, направленное на изучение данных процессов и специфики их отражения в «Верном наставлении», вряд ли возможно без обращения к тексту первоисточника. Однако проблема установления оригинала до сих пор не была поставлена даже в тех немногочисленных научных изысканиях, что прямо или косвенно связаны с руководством Кельнера. В работах современных исследователей расставлены иные акценты: К. Спарт [1] реконструирует жизненный путь музыканта; А. В. Бояркина [2; 3; 4; 5] специализируется на лингвистической проблематике перевода немецкоязычных руководств; Л. В. Кириллина [6] анализирует русские версии музыкальных трактатов XVIII столетия; автор данной статьи в других публикациях описывает музыкально-теоретическую терминологию в аспекте её исторического становления [7; 8; 9].

Вопрос о поиске первичного текста «Верного наставления» не так курьёзен, как может представляться на первый взгляд. Казалось бы, ответ очевиден и давно известен – это трактат Давида Кельнера (David Kellner) «*Treulicher Unterricht im General-Baß*»: титул русского издания указывает на него, демонстрируя читателю фамилию автора («*сочинённое господином Д. Келнером*»), название (хотя и несколько трансформированное – «*Верное*

*наставление в сочинении генерал-баса*») и указание на язык первоисточника («*Переведённое с немецкого на российской Н. Зубриловым*»). Наличие этих данных – хорошая опора для читателя той эпохи и для современного исследователя, поскольку подобного рода информация в изданиях XVIII – начала XIX века сохранилась далеко не всегда: фигура автора или переводчика могла быть скрыта за криптонимом (заметим, что именно так обстояло дело с первым и вторым немецкими изданиями «*Treulicher Unterricht im General-Baß*», где были указаны только инициалы Кельнера – Д. К.). Случалось, что русскоязычные версии европейских руководств выглядели как «анонимные» (что произошло, как известно, при публикации фрагмента «Краткого показания игры на клавинодах» Д. Г. Тюрка в «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год»). И всё же данных титула «Верного наставления» недостаточно для определения первичного текста по причине того, что с момента публикации «*Treulicher Unterricht im General-Baß*» в 1732 году до выхода в свет его русского перевода, осуществлённого спустя почти 60 лет, труд Кельнера был семикратно (!) переиздан в Германии, причём в переизданиях (прижизненные и посмертные) вносились изменения. Этот факт и образует проблему первоисточника, указания на который переводная версия не содержит. Более того, забегаая вперёд, скажем, что некоторые детали отечественного издания скорее могут направить исследователя на ложный след, чем приблизить к разгадке.

Какие гипотезы относительно первоисточника позволяет выдвинуть русскоязычное издание? Во-первых, указание фамилии автора на титуле «Верного наставления» даёт основания полагать, что в основе перевода могло лежать одно из

изданий, на обложках которых она значилась в полном виде, – то есть начиная с третьего. Во-вторых, не лишено логики предположение, что в качестве первичного текста было использовано одно из тех изданий, что вышли в свет незадолго до появления русского перевода – например, шестое (1782) или седьмое (1787). Вескую причину для выбора более ранней версии руководства найти достаточно сложно: вряд ли российский издатель конца XVIII столетия надеялся привлечь внимание читателей трактатом более чем полувековой давности. Например, И. Д. Герстенберг, печатая в «Карманной книжке на 1796 год» вступление из клавирного руководства Тюрка, обосновывает причину публикации тем, что «До ныне нет в сем роде хорошей на Русском языке книги. Лелейна клавиордная школа стара»<sup>2</sup> – при том, что русский её перевод вышел в свет в 1773 году.

И всё же обращение к немецким первоисточникам трактата Кельнера позволяет с уверенностью утверждать, что *русский перевод был выполнен с первого издания*. «Возраст» же оригинала, возможно, был намеренно скрыт: в завершении предисловия (Der Verleger an den geneigten Leser) немецкого руководства стоит дата 2 мая 1732 года, которая изъята из русского «Предуведомления от издателя», хотя весь остальной текст раздела передан без купюр. При этом в отечественном издании дешифруется криптоним автора, что свидетельствует, вероятно, об информированности издателя или переводчика о наличии более поздних версий трактата и его востребованности в музыкальной среде.

Какие сведения подтверждают факт европейского признания труда Кельнера? В первую очередь, множественные немецкие переиздания и публикации на швед-

ском (1739) и датском (1741, 1751) языках.

Вместе с тем, как указывает К. Спарр [1], первый публичный отклик на труд Кельнера, появившийся на страницах «Nieder-Sächsische Nachrichten von Gelehrten neuen Sachen» 26 июня 1732 года, был резко отрицательным, а за саркастичным и язвительным тоном анонимного автора скрывался авторитетный голос И. Маттезона. Однако его мнение не получило поддержки: анонсированное в «Nieder-Sächsische Nachrichten von Gelehrten neuen Sachen» 10 апреля 1732 года первое издание тиражом 2000 экземпляров было раскуплено за год, на что указывает Г. Ф. Телеман в предисловии ко второму изданию 1737 года<sup>3</sup>. Как и многие другие выдающиеся представители музыкальной культуры того времени, он высоко оценил труд Кельнера. В исследовании К. Спарра приводятся примеры, демонстрирующие статус трактата Кельнера среди европейских музыкантов.

Вот некоторые из них. Лоренц Кристоф Мицлер, видный немецкий теоретик, основатель «Общества музыкальных наук», издатель журнала «Музыкальная библиотека» («Neu eröffnete musikalische Bibliothek») в одном из номеров за 1736 год (1 том) помещает краткое изложение первого издания и рекомендует книгу Кельнера для начинающих, предлагая «Organisten-Probe» Маттезона для дальнейшего изучения. Якоб Адлунг несколько раз упоминает Кельнера в своём руководстве «Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit» (1758). Кристоф Готлиб Шретер положительно отзываясь о «Treulicher Unterricht» в учебнике «Deutliche Anweisung zum General-Bass» (1772). Кроме того, разные издания «Treulicher Unterricht» Кельнера обнаружены в библиотеках известных музыкантов – «отца» шведской музыки Йохана Гельмиха Романа, немецкого



органиста и музыкального теоретика Даниэля Готтлоба Тюрка, венского классика Йозефа Гайдна. Экземпляр, принадлежавший последнему, испещрён пометками, сделанными рукой композитора. Данные факты свидетельствуют о том, что руководство Кельнера, хотя и было предназначено для начального обучения, использовалось и профессиональными музыкантами.

Отметим также и то, что ссылка на труд Кельнера присутствует в оригинале «Клавикордной школы» Лёлейна и в её русском переводе<sup>4</sup>. Возможно, именно этот момент стал ключевым фактором, обусловившим выбор «*Treulichem Unterricht im General-Baß*» в качестве первого опыта перевода специализированного руководства по генерал-басу. Перевод же был выполнен с первого немецкого издания.

Уверенное утверждение о первичном тексте «Верного наставления» основано на сличении текстов доступных нам первого, второго, третьего изданий и их сравнении с русской публикацией. Ограничение материала хронологически первыми изданиями поначалу было оправдано их прижизненной датировкой; впоследствии же, по установлении первого издания как первичного текста «Верного наставления», необходимость в привлечении более поздних изданий отпала.

Анализ немецких изданий 1732, 1737 и 1743 годов показал, что их отличия не имеют принципиального характера для структуры и содержания целого: основной массив текста первого издания сохраняется во втором и третьем. Наиболее заметны расхождения в отношении вспомогательных разделов. По сравнению с первым, во втором издании добавлено предисловие («*Vor Rede*») Г. Ф. Телемана и послесловие от автора («*Noch ein Wort*»), появившееся как реакция на

критику Маттезона в «*Nieder-Sächsische Nachrichten*». В издании 1743 года купировано послесловие, а вступительное слово Телемана было заменено на предисловие Даниэля Соландера, профессора Университета Уппсалы (как значится в тексте, *Daniel Solander. Prof. Jur. Patr. & Rom. Upsal*), первоначально появившееся в шведском издании 1739 года. Русское издание не содержит ни одного из названных разделов.

Авторские коррективы внутритекстового характера обнаруживаются не столь явно. Однако в ракурсе нашей проблемы поиск этих изменений становится важной задачей, решение которой даёт ответ на вопрос о первичном тексте «Верного наставления».

Различия первых трёх изданий имеют характер внутренних текстовых корректив, добавлений, купюр, вставки нотных примеров. Так, второе издание на обложке обозначено как расширенное («*Zweite und vermehrte Auflage*»). К. Спarr отмечает, что в нём изменений и добавлений по сравнению с первым изданием немного [1, p. 49]. Однако нами обнаружено более тридцати (!) авторских правок различного характера – от добавления/купирования единичных слов и словосочетаний до расширений, объём которых превышает полторы страницы, кроме того, изменения коснулись нотных примеров, коррекции структуры таблиц и их наполнения. На титуле третьего издания, в отличие от второго, нет информации о его соотношении с предыдущим. Этот факт позволяет предположить, что издание 1743 года могло быть стереотипным. Однако сравнение второго и третьего изданий выявило более десяти расхождений различного плана.

Приведём лишь неполный ряд отличий немецких изданий и соотнесём их с русским переводом.

По сравнению с первым изданием 1732 года, в издании 1737 года расширен объём некоторых глав.

В главе I пункт II дополнен незначительным пояснением («*Diese natürliche Tabelle ist insonderheit für Kinder und andere annoch rohe Incipienten, die nur fürs erste so crasse das Intervallum einer Tertie sollen kennen lernen*»<sup>5</sup>), а пункт XXIV – уточнением о местоположении речитатива («*und werden zwischen die Arien gesetzt*»<sup>6</sup>). Обе вставки сохранены в тексте третьего издания, но в русском издании соответствующих им предложений нет.

II глава («*Vom Gebrauch der Signaturen*») в первом издании содержала 28 параграфов, во втором их количество возросло до 34. В соответствии с этим изменилось и количество строк в завершающей главу таблице сигнатур: в первом издании их 23, во втором – 29. Русское издание следует первому.

В разделе «*Erklärung des Aufsteigens des Dur-Thone*» главы III второго издания появляется нотный пример. В русском издании он не представлен.

В VI главе укрупняется абзац, посвящённый малой терции<sup>7</sup>, после которого предполагается наличие нового нотного примера, так и не попавшего в основной текст и нашедшего место поначалу лишь в списке опечаток, а затем в третьем издании<sup>8</sup>. В VII главе в несколько раз объёмнее становится раздел, посвящённый увеличенной квинте; в нём также добавлен нотный пример. Объём данных разделов в отечественном руководстве соответствует первому изданию.

Во втором издании автор посчитал необходимым изменить порядок столбцов в таблицах главы VII («*Tabella locationis Dissonantiarum in den Dur-Thönen; Tabella locationis Dissonantiarum in den Moll-Thönen*»<sup>9</sup>). В русском варианте структура

таблиц идентична таблицам первого издания.

В текстах глав третьего издания, по сравнению со вторым, обнаружены краткие вставки (одно слово, одно предложение), расширения за счёт новых одного или двух абзацев, а также неоднократные купюры. Добавление материала повлекло за собой включение новых нотных примеров (глава V), а обнаружение неточностей в музыкальном примере предыдущего издания – его корректировку<sup>10</sup>. Эти изменения не представлены в русском переводе.

Укажем также на некоторые детали нотных примеров, которые дополняют ряд доказательств в пользу первого издания как первичного текста русского перевода.

В такте 3 нотного примера пункта XIV главы I нота *h* в партии нижнего голоса имеет разное октавное положение: в первом издании она располагается в малой октаве<sup>11</sup>, во втором и третьем – в большой<sup>12</sup>. Русская публикация соответствует первому изданию.

Первый нотный пример главы II состоит из единственной ноты в басовом ключе: в первом<sup>13</sup> и третьем<sup>14</sup> изданиях – *e*, во втором – *c*<sup>15</sup>. В русском издании пример аналогичен первому и третьему изданиям.

В такте 6 третьего нотного примера главы VI в первом, третьем и русском изданиях помещена квинта *h – fis*; во втором издании присутствует только *fis*.

Ряд обнаруженных отличий можно продолжить, но приведённых выше доказательств достаточно для того, чтобы уверенно сделать вывод: первичным текстом «Верного наставления» является первое издание «*Treulicher Unterricht im General-Baß*».

Какие исследовательские перспективы открывает уверенность в обнару-



жении оригинального текста? В первую очередь те, что связаны с объективностью анализа качества и техники перевода. Полученная информация позволяет установить, насколько точно в русской версии была сохранена структура оригинала, были ли сделаны переводчиком купюры или вставки, посредством какого языка в русский лексикон входи-

ли те или иные музыкальные термины. Рассмотрение терминологии «Верного наставления» в контексте становления специального музыкально-теоретического аппарата конца XVIII столетия будет способствовать развитию такой новой ветви современной науки, как *историческая лексикология отечественного музыкознания*.

### Примечания

- <sup>1</sup> Кельнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса. М.: Унив. тип., 1791. 98 с.
- <sup>2</sup> Карманная книжка для любителей музыки на 1796 год / Изданием книгопродав. И. Д. Герстенберга и тов. СПб.: Тип. И. К. Шнора, [1795]. С. 20.
- <sup>3</sup> Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737. 98 S.
- <sup>4</sup> Лёлейн Г.С. Клавикордная школа. М.: Императорский Московский ун-т, 1773–1774. 188 с.
- <sup>5</sup> Kellner D. ... Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737, S. 9.
- <sup>6</sup> Ibid., S. 19.
- <sup>7</sup> Ibid., S. 65.
- <sup>8</sup> Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Dritte Auflage. Hamburg, 1743, S. 65.
- <sup>9</sup> Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Hamburg, 1732, S. 91–92; Kellner D. ... Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737, S. 96–97.
- <sup>10</sup> Kellner D. ... Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737, S. 76–77; Kellner D. ... Dritte Auflage. Hamburg, 1743, S. 77.
- <sup>11</sup> Kellner D. Treulicher Unterricht im General-Baß. Hamburg, 1732, S. 12.
- <sup>12</sup> Ibid., S. 12; Kellner D. ... Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737, S. 12.
- <sup>13</sup> Kellner D. ... Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737, S. 21.
- <sup>14</sup> Kellner D. ... Dritte Auflage. Hamburg, 1743, S. 21.
- <sup>15</sup> Kellner D. ... Zweite und vermehrte Auflage. Hamburg, 1737, S. 21.
- <sup>16</sup> Кельнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса. М., 1791. С. 26.

### Список источников

1. Sparr K. David Kellner. A Biographical Survey. Stockholm, Sweden, 1997. 71 p.
2. Бояркина А. В. Терминология в первых русских переводах музыкальных трактатов (на примере «Клавикордной школы» Г. С. Лёлейна) // *Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете* / под ред. С.Т. Нефёдова, И. Е. Езан. СПб., 2021. С. 260–282.
3. Бояркина А. В. Немецкие музыкальные термины: некоторые особенности функционирования в эпистолярном тексте и проблемы перевода // *Термины, понятия и*

категории в музыковедении: тезисы докладов IV Междунар. конгресса Общества теории музыки, Казань, 2–5 октября 2019 г. / ред. Е. В. Порфирьева, В. В. Сепешвари. Казань, 2019. С. 83–84.

4. Бояркина А. В. Переводы трудов Гуго Римана на русский язык // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 2 (18). С. 41–48. URL:

[http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017\\_2%2818%29\\_3\\_Boyarkina\\_trans\\_riemann.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_2%2818%29_3_Boyarkina_trans_riemann.pdf) (дата обращения: 30.09.2021).

5. Бояркина А. В. О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 189–194.

6. Кириллина Л. В. Русские переводы немецких музыкальных трактатов XVIII века // Русские и немцы в XVIII веке: встреча двух культур / отв. ред. С. Я. Карп. М., 2000. С. 84–91.

7. Преснякова И. А. Российская музыкально-лексикографическая практика XVIII века: к проблеме изучения // Музыкальная наука в контексте культуры: сб. по материалам Междунар. науч. конф., 30 октября – 2 ноября 2018 года / ред. Т. И. Науменко, Е. С. Дерунец, Ю. Н. Пантелева, И. А. Преснякова; Рос. академия музыки им. Гнесиных. М., 2018. С. 120–130.

8. Преснякова И. А. «Практическое руководство к сочинению музыки» И. Л. Фукса (1830) в переводах М. Резвого и Г. Арнольда: К проблеме становления русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в первой половине XIX столетия // Термины, понятия и категории в музыковедении: тезисы докладов IV Междунар. конгресса Общества теории музыки, Казань, 2–5 октября 2019 г. / ред. Е. В. Порфирьева, В. В. Сепешвари. Казань, 2019. С. 81–82.

9. Преснякова И. А. Музыкальная лексика в толковых словарях конца XVIII – первой половины XIX века // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: материалы Междунар. науч. онлайн-конф. 24–27 ноября 2020 года / ред. Т.И. Науменко; Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2020. С. 317–324. URL: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Nauchnie\\_shkoli\\_v\\_musikovedenii\\_Sbornik\\_statey\\_2020.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Nauchnie_shkoli_v_musikovedenii_Sbornik_statey_2020.pdf) (дата обращения: 30.09.2021).

*Информация об авторе:*

**И. А. Преснякова** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

## References

1. Sparr K. *David Kellner. A Biographical Survey*. Stockholm, Sweden, 1997. 71 p.

2. Boyarkina A. V. Terminologiya v pervykh russkikh perevodakh muzykal'nykh traktatov (na primere «Klavikordnoy shkoly» G. S. Leleya) [Terminology in the First Russian Translations of Musical Treatises (on the Example of the “Clavichord School” by Georg Simon Löhlein)]. *Nemetskaya filologiya v Sankt-Peterburgskom gosudarstvennom universitete* [German Philology at the St. Petersburg State University]. Ed. by S. T. Nefedova, I. E. Ezan. St. Petersburg, 2021, pp. 260–282. (In Russ.).

3. Boyarkina A. V. Nemetskie muzykal'nye terminy: nekotorye osobennosti funktsionirovaniya v epistolyarnom tekste i problemy perevoda [German Musical Terminology: Certain Features of Functioning in the Epistolary Text and Issues of Translation]. *Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii: tezisy dokladov IV Mezhdunar. kongressa Obshchestva teorii muzyki, Kazan', 2–5 oktyabrya 2019 g.* [Terms, Concepts and Categories in Musicology: Abstracts of the 4th



International Congress of the Russian Society for Music Theory, Kazan, 2–5 October 2019]. Edited by E. V. Porfirieva, V. V. Sepeshvari. Kazan, 2019, pp. 83–84. (In Russ.).

4. Boyarkina A. V. Perevody trudov Gugo Rimana na russkiy yazyk [Translations of Hugo Riemann's Works into Russian]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [The Journal of the Society for Music Theory]. 2017. No. 2 (18), pp. 41–48. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017\\_2%2818%29\\_3\\_Boyarkina\\_trans\\_riemann.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_2%2818%29_3_Boyarkina_trans_riemann.pdf) (30.09.2021). (In Russ.).

5. Boyarkina A. V. O perevode starinnykh muzykal'no-teoreticheskikh tekstov (na primere traktatov po general-basu) [About the Translation of Early Music Theory Texts (on the Example of Treatises on Thoroughbass)]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. 2015. No. 4 (39), pp. 189–194. (In Russ.).

6. Kirillina L. V. Russkie perevody nemetskikh muzykal'nykh traktatov XVIII veka [Russian Translations of 18th Century German Musical Treatises]. *Russkie i nemtsy v XVIII veke: vstrecha dvukh kul'tur* [Russians and Germans in the 18th Century: The Meeting of Two Cultures]. Ed. by S. Ya. Karp. Moscow, 2000, pp. 84–91. (In Russ.).

7. Presnyakova I. A. Rossiyskaya muzykal'no-leksikograficheskaya praktika XVIII veka: k probleme izucheniya [Russian Musical and Lexicographic Practice from the 18th Century: Towards the Issue of Research]. *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury: sb. po materialam Mezhdunar. nauch. konf., 30 oktyabrya – 2 noyabrya 2018 goda* [Music Scholarship in the Context of Culture: Proceedings of the International Academic Conference, 30 October – 2 November 2018]. Edited by T. I. Naumenko, E. S. Derunets, Yu. N. Panteleyeva, I. A. Presnyakova. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2018, pp. 120–130. (In Russ.).

8. Presnyakova I. A. «Prakticheskoe rukovodstvo k sochineniyu muzyki» I. L. Fuksa (1830) v perevodakh M. Rezvogo i G. Arnol'da: K probleme stanovleniya russkoyazychnoy muzykal'no-teoreticheskoy terminologii v pervoy polovine XIX stoletiya [“A Practical Guide to Composing Music” by Johann Leopold Fuchs (1830) translated by M. Rezvyy and G. Arnold: Concerning the Issue of the Formation of Music Theory Terminology in Russian in the First Half of the 19th Century]. *Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii: tezisy dokladov IV Mezhdunar. kongressa Obshchestva teorii muzyki, Kazan', 2–5 oktyabrya 2019 g.* [Terms, Concepts and Categories in Musicology: Abstracts of the 4th International Congress of the Russian Society for Music Theory, Kazan, 2–5 October 2019]. Edited by E. V. Porfirieva, V. V. Sepeshvari. Kazan, 2019, pp. 81–82. (In Russ.).

9. Presnyakova I. A. Muzykal'naya leksika v tolkovykh slovaryakh kontsa XVIII – pervoy poloviny XIX veka [Musical Vocabulary in the Explanatory Dictionaries from the Late 18th and the First Half of the 19th Centuries]. *Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh: materialy Mezhdunar. nauch. onlayn-konf. 24–27 noyabrya 2020 goda* [Academic Schools in Musicology in the 21st Century: Towards the 125th Anniversary of the Gnesin Educational Institutions: Proceedings of the International Academic Online Conference]. Edited by T. I. Naumenko. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2020, pp. 317–324. (In Russ.). URL: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Nauchnie\\_shkoli\\_v\\_musikovedenii\\_Sbornik\\_statey\\_2020.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Nauchnie_shkoli_v_musikovedenii_Sbornik_statey_2020.pdf) (30.09.2021).

*Information about the author:*

**Inga A. Presnyakova** – Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 19.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 12.11.2021







ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Духовная музыка

Научная статья

УДК 783

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.016-024

### Образ Богоматери «Живоносный источник» в иконописи и певческой традиции: глубинная синергия средств выразительности

Галина Васильевна Алексеева

*Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Россия,  
alexglas@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>*

**Аннотация.** Сохранившаяся в сербском городе Ниш (родина императора Константина) фреска Богородицы «Живоносный источник» даёт автору основания для размышления о глубинных процессах синтеза храмового искусства, объединяющего не только пространство храма, службу святому, иконописный ряд, но и структуру и цветопись текста песнопений. Службу «Богородице Живоносный источник» автор обнаружил в певческой рукописи собрания Дмитрия Васильевича Разумовского (Российская государственная библиотека), относящейся ко второй половине XVII века. Анализ синергии цветового решения фрески города Ниш, цветописи текста стихир и их композиционной и мелодической структуры позволяет рассматривать совокупность этих свойств как богатый ресурс для изучения всего храмового творчества. Пример перихорисиса (обмена энергиями) художественных средств фрески храма Богородицы города Ниш и певческой службы в честь Богородицы «Живоносный источник», созданных в Сербии и в России в одно время – во второй половине XVII века, демонстрирует канонизированный дидактический принцип обучения через храмовое искусство, а именно донесение догматических основ вероучения через синергию всех художественных средств, принимающих участие в храмовом действе. Перихорисис здесь – объединение энергий цветописи текста песнопений, мелодических формул и цветового решения иконного образа.

**Ключевые слова:** Богородица «Живоносный источник», фреска города Ниш, цветопись текста службы, композиционная и мелодическая структура стихир, синергия средств, перихорисис

**Для цитирования:** Алексеева Г. В. Образ Богоматери «Живоносный источник» в иконописи и певческой традиции: глубинная синергия средств выразительности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 16–24.  
DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.016-024.

## Sacred Music

Original article

### The Image of the Mother of God “Life-Giving Source” in the Icon Painting and Singing Tradition: a Profound Synergy of Expressive Means

Galina V. Alekseeva

*Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia,  
alexglas@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6733-9429>*

**Abstract.** The fresco of the Mother of God bearing the title “The Life-Giving Source,” preserved in the Serbian city of Niš (the birthplace of Emperor Constantine), presents the author with the grounds for contemplating about the deep foundations of the synthesis of church art, which unites not only the space of the church, the service to the saint, or the iconographic series, but also the color structure of the hymns’ text. The service to the “Mother of God, the Life-Giving Source” was discovered by the author as a manuscript musical score from the second half of the 17th century as part of Dmitri Razumovsky’s collection in the Russian State Library. Analysis of the synergy of the color scheme of the fresco from the city of Niš, the color painting of the musical text of the stichera hymns and their compositional and melodic structure makes it possible to examine the combination of these properties as a rich resource for studying church art in its entirety. An example of the perichoresis (exchange of energies) of the artistic means of the fresco in the Church of the Mother of God of the city of Niš and the singing church service in honor of the Mother of God, “The Life-Giving Source,” created simultaneously in Serbia and in Russia, – during the second half of the 17th century, – demonstrates the didactic principle of education by means of church art: the conveyance of the dogmatic foundations of the doctrine through the synergy of all the artistic means participating in the church liturgical action. In this case, the perichoresis is the unification of energies: of color painting of the musical score of the liturgical chants, the melodic formulas and the color solution of the iconic image.

**Keywords:** Mother of God, “The Life-Giving Source,” fresco in the city of Niš, color writing of the text of the liturgical service, compositional and melodic structure of the sticheras, synergy of expressive means, perichoresis

**For citation:** Alekseeva G. V. The Image of the Mother of God “Life-Giving Source” in the Icon Painting and Singing Tradition: a Profound Synergy of Expressive Means. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 16–24. (In Russ.).

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.016-024.

Согласно исторической реконструкции событий, произошедших ещё в 450 году, служба «Богоматери Живоносный источник» постепенно получила распространение в Православной традиции. Закрепилась она на Светлую Седмицу Пасхи, в Светлую Пятницу.

Разрушенный турками храм «Богородицы Живоносный источник» в Константинополе был обновлён, и в XIV веке благодаря Никифору Каллисту Ксанфопулу была создана посвящённая ему служба. Празднование «Богородицы Животворящего источника», известное с V века,

утверждено Уставом в Великую Пятницу Светлой седмицы и сопровождается исполнением тропарей, кондаков и акафистов.

На церковнославянский язык эта служба была переведена и добавлена в Цветную Триодь во второй половине XVII века Евфимием Чудовским. До XVII века данной службы в Русской церкви не было.

Фреска «Живоносный источник» монастыря Пресвятой Богородицы в ущелье Сичевачка близ города Ниш редко встречается в традициях сербского православного искусства XVII века. Согласно сохранившейся надписи на западной стене нефа, церковь была расписана в 1644 году с помощью основателя Веселина с братьями Симеоном и Живко во время правления священника Йована<sup>1</sup>.

Автор данной статьи обращает внимание на синергию художественных средств изображения и песнопений в честь Богородицы XVII века. Трёхчастный принцип проповеди, заложенный в тексте кондака, был поддержан в структуре фрески Ниша.

Миша Ракоция в книге «Монастырь Святой Богородицы в Сичевачкой клисури» [1] подробно изучает иконографию фресок храма. Большая фреска на западной стене наоса имеет композицию, в которой под фреской «Живоносный источник» изображены цари Константин, Елена и император Андроник II Палеолог, восстановивший храм «Богородицы Живоносный источник».

В монастыре Ниша Богородица представлена как Оранта без младенца Христа, где зоны изображения поделены на верхнюю, среднюю и нижнюю части. Фон каждой из частей меняется: от лазуритового к травянисто-зелёному и нежно-голубому (водному). На каждом из



Ил.1. Фреска «Живоносный источник» в монастыре Святой Богородицы возле Ниша  
Fig. 1. Fresco "Life-Giving Source" in the Monastery of the Holy Mother of God near Niš

уровней расположен определённый круг участников: на верхнем – Богородица с воздетыми руками и архангелами Гавриилом и Михаилом, на среднем – чаша (фиала) на пьедестале с молящимися, на нижнем – страждущие, пьющие исцеляющую воду.

История образа достаточно непростая. Миша Ракоция пишет об образе Богородицы в храме 1259 года в городе Бояне (Болгария), где Богоматерь представлена с благословляющим Предвечным младенцем Христом на лоне [1, с. 72]. Как указывает «Православная энциклопедия», «в монастыре Вронтохион в Мистре, которому покровительствовал император Андроник II, подписное изображение “Живоносный Источник” встречается в росписи церкви Богородицы Одигитрии (Афендикю; около 1322 г.): в нартексе, над входом в храм, изображена Богородица с Младенцем в фиале (чаше), по сторонам – полуфигуры праведных Иоакима и Анны в молении,



в верхней зоне – небольшие фигурки двух ангелов; причём южный пареклесион церкви св. Феодоров (роспись около 1400 г.) того же монастыря имеет освящение в честь Божьей Матери “Живоносный Источник”. Тогда же, в XIV в., мастером византийской выучки была создана роспись церкви Успения Пресвятой Богородицы на Волотовом поле в Великом Новгороде (1363 г. или после 1380 г.), где на западной стене, над входом в храм, изображена сходная композиция, но без ангелов по сторонам. Впоследствии большее распространение получил извод, где Богоматерь в фиале изображена держащей обеими руками Младенца Христа (роспись середины XVI в. в приделе Георгия Победоносца в монастыре св. Павла на Афоне). На Руси изображение “Живоносный Источник” в росписи волотовской церкви для XIV в. осталось единичным примером»<sup>2</sup>.

Автора статьи в большей мере интересуют изображения и певческая традиция, относящиеся к XVII веку, поскольку именно в этот период служба получает наибольшее распространение на Руси и по наставлению патриарха Никона включается в состав Цветных Триодей. Один из первых образцов этой композиции в XVII веке представлен в росписи Иоанно-Богословского придела (диакона) Благовещенского собора в Сольвычегодске (1600, работа московской артели Фёдора Савина и Стефана Арефьева; пропись XVIII–XIX веков). Однако фреска сербского города Ниш как никакая другая передаёт начало традиции визуальных образов Богородицы «Живоносный источник» XVII века.

Все изводы образа «Богородицы Живоносный источник», как становится ясно в процессе исследования, опираются на одну иконографическую схему, изложен-

ную ещё Иоанном Дамаскиным в «Трёх словах в защиту иконопочитания»: «Ибо чрез посредство чувства в передней полости мозга образуется некоторое представление и, таким образом, отправляемое к способности суждения, сохраняется в сокровищнице памяти. Действительно, и Григорий Богослов говорит, что ум, сильно стараясь выдти за пределы телесного, всюду оказывается бессильным. Но и невидимая Божия от создания мира творенми помышляема видима суть. Ибо в тварях мы замечаем образы, прикровенно показывающие нам божественные отражения, так что когда говорим о святой Троице, высшей всякого начала, то изображаем себе посредством солнца и света, и луча или – бьющего ключем источника и вытекающей влаги, и течения, или – ума и слова, и находящегося в нас дыхания, или – ствола розы и цветка, и благовоения. В свою очередь, образом будущего называется такой, который под покровом загадки оттеняет будущее, как кивот Завета и жезл, и стамна обозначали – святую Деву и Богородицу, как змий – Того, Кто чрез крест уничтожил силу укушения виновника всех зол – змия, как море и вода, и облако – дух крещения»<sup>3</sup>.

Иконографическая схема Дамаскина подчёркивает триипостасность, трёхчастность как изображений святых, так и текстов, с ними связанных.

Автору данной работы как исследователю церковного искусства Византии и Древней Руси, а также принципов адаптации византийского искусства на разных культурных почвах, всегда было крайне интересно разглядеть механизмы развития традиции от культуры к культуре. В процессе этих исследований многократно рассматривались разные механизмы адаптации на уровне гомилетики и герменевтики текстов, гласовой

организации, наполнения интонационными формулами. Стали понятны сакральные маркеры духовной традиции, позволяющие поддерживать в неизменном виде содержание глубинных смыслов храмового искусства [2; 3].

Герменевтика составляющих элементов действия обеспечивает синергетический эффект храмового синтеза, о котором писали Отцы Церкви, учёные, в России об этом начал писать отец Павел Флоренский. Этот эффект обеспечивает необходимую степень восприятия церковного искусства.

Внимание в данной работе направлено не только на иеротопию (по формулировке А. Лидова), но и на такое явление, как цветопись, зафиксированную в текстах песнопений и в палитре икон, на примере службы «Богородицы Живоносный источник». Обратимся при этом к сравнительному анализу художественных средств фрески и приуроченных к ней песнопений через синергетически-герменевтический метод исследования [4, с. 289].

В связи с этим важное значение имеет термин перихорисис («обходить кругом, совершать обход»). Как упоминает В. В. Василик, это «взаимообщение Божественной и человеческой природ («способ взаимодействия»)» [5, с. 31].

Наиболее раннее употребление термина перихорисис (др. гр. Περὶχώρησις) в форме глагола известно из работы Григория Богослова «Первое послание к пресвитеру Кледонию, против Аполлинария»: «Христос вселяется в сердца наши» (Еф. 3:17) относится не к видимому, но к умосозерцаемому в Боге, потому что соединяются как естества, так и наименования, и переходят (др. гр. περὶχωροῦσθαι) одно в другое по закону теснейшего соединения»<sup>4</sup>. В большей

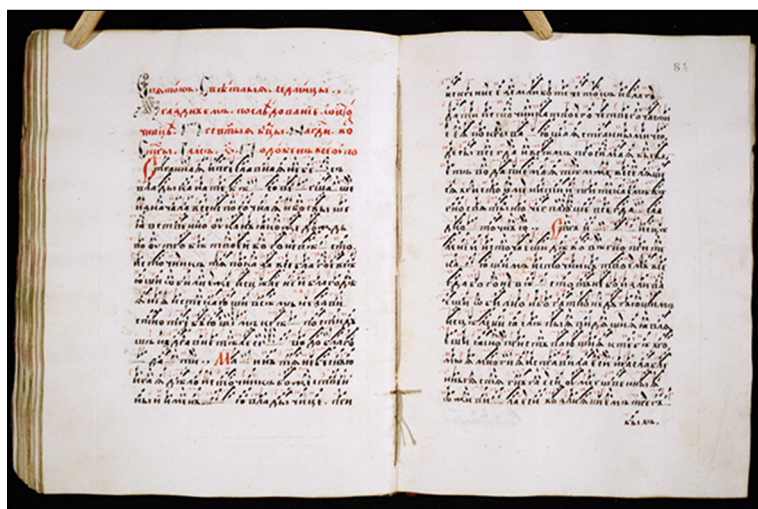
степени это понятие рассматривают применительно к трактовке сущности Троицы, вместе с тем в истории церковной философии (у Максима Исповедника, Иоанна Дамаскина, Григория Паламы) мы сталкиваемся и с другой трактовкой термина как «взаимопроникновения друг в друга Христовых природ», под которыми подразумевается взаимодействие энергий. Цветопись текста в песнопениях автор данного исследования рассматривает подобно энергии, которая может быть обусловлена типовыми законами мышления и восприятия. А. А. Величко пишет, что «ключом к пониманию символичности цветовой гаммы в различных лингвокультурах может служить мифологизм мышления, категоризованным признаком которого будет имманентная амбивалентность и многоплановость/многомерность образов. Каждому цвету при подобном подходе, как и каждому звуку в определённой лингвокультуре, может соответствовать некий архетипический смысл» [6, с. 851–854].

Анализ свойств текста в соответствии с цветовой символикой (цветописью) слов, образующих текст, позволяет составить таблицу цветопередачи текста. Исходя из теории Псевдо-Дионисия Ареопагита, который чтится Отцами церкви, симметрия оттенков синего водного пространства в текстах службы «Живоносный источник» закрепляется в иконографии. Теория цветовой символики Псевдо-Дионисия Ареопагита, которая, идя от Античности, продолжает своё движение и в христианстве, хорошо известна: зелёный – цвет жизни, голубой – цвет небесных сфер и воды, алый – цвет как жизни, так и страдания, пурпур – цвет божественных ипостасей (Ю. Г. Бобров, С. М. Кибардина, К. Вашик) [7; 8, с. 102–103]. Анализ службы «Богородице

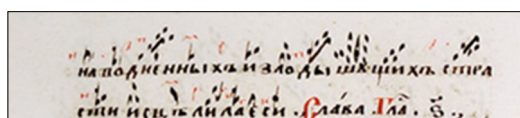


Живоносный источник» даёт возможность проследить синергию художественных средств в храмовом пространстве и певческом воплощении.

Песнопения службы найдены автором статьи в рукописи из собрания Д. В. Разумовского № 60 «Песнопения триодей постной и цветной на крюковых нотах» последней четверти XVII века. Рукопись написана полууставным письмом, текст истинноречный, нотация знаменная с пометами и признаками<sup>5</sup>. Запись киноварью на обороте листа 83 рукописи свидетельствует: «В пяток светлыя Седмицы. Празднуем последование о источнике Пресвятыя Богородице. На Господи возвах. Стихиры глас 6. Подобен». Три стихиры внесены на обороте листа 83, листе 84, обороте листа 84 (ил. 2 и 2 а).



Ил. 2. Песнопения триодей постной и цветной на крюковых нотах<sup>6</sup>  
Fig. 2. Chants of the Lean and Colored Triodion on kryuk notes



Ил.2 а. Песнопения триодей постной и цветной на крюковых нотах (окончание службы)<sup>7</sup>  
Fig. 2 а. Chants of the Lean and Colored Triodion on kryuk notes (end of Church service)

Анализ структуры песнопений службы подтверждает трёхчастность структур, а цветопись текста отражает те самые тона, которые преобладают во фреске города Ниша: голубой и пурпур с элементами золотого ассиста и нежно-зелёного как цвета жизни. Цветопись текста и формульное наполнение стихир службы Богородице представлены в таблицах 1–3.

Зелёные тона в цветописи текста определённо связаны с мыслями об исцелении, жизни и здоровье. Музыкальное оформление служб обнаруживает закономерности повтора интонационных формул шестого гласа: согласно структуре песнопений, все стихиры первую строку завершают мережей, предпоследняя строка обязательно опирается на мотив фиты, последние строки двух первых стихир

не завершаются формулами с крыжем, демонстрируя необходимость пропевания всех трёх стихир службы, только последняя завершается кулизмой как главной заключительной формулой всего знаменного распева (все заключительные по функции формулы отмечены прописными буквами). Наполнение последней стихиры как бы суммирует и музыкально, и текстово весь формульный состав службы, к концу стихиры актуализация деяний Богородицы по исцелению болящих усилена эпифорой «еси» и репризой музыкальных формул: скачек, грунка, долинка, фита, кулизма, – фундамирующае убедительное окончание службы.

Следует полагать, что трансляция сакральных маркеров горнего смысла традиции осуществляется с помощью герменевтики и цветописи текста не в меньшей

Таблица 1. Структура стихиры «Странная и преславная Небес Владыка»  
Table 1. The structure of the sticheron “Strannaya i Preslavnaya Nebes Vladyka”

№№ строк	Текст	Формула	Раздел
1.	Странны́я и пресла́вная	МЕРЕЖА	I
2.	Небе́с Влады́ка	МЕРЕЖА	
3.	на Тебе́ соверша́ше	скачек	
4.	изнача́ла Всенепоро́чная	КУЛИЗМА	
5.	И́бо свы́ше я́вственнó укáну		II
6.	Я́ко же дождь во утробе́ Твое́й Богоневéсто	МЕРЕЖА	
7.	исто́чник Тя	дуда	
8.	показа́ все благо́е вре́ющи	КУЛИЗМА	
9.	обилие́ же исцелéний	МЕРЕЖА	
10.	благоде́яния истека́ющи	ДОЛИНКА	
11.	всем незави́стно	паук	III
12.	требу́ющим крéпости душ	ГРУНКА	
13.	и здравие́ телесе́	фита	
14.	воду́ благода́ти	скачек	

Таблица 2. Структура стихиры «Манну Тя небесную»  
Table 2. The structure of the sticheron “Mannu Tya nebesnyu”

№№ строк	Текст	Формула	Раздел
1.	Ма́нну Тя небе́сную	МЕРЕЖА	I
2.	и рай дсло исто́чник	полкулизмы	
3.	боже́ственный имену́ю Влады́чице	ГРУНКА	
4.	приискреннее́ земли́ бо течé то́к,		II
5.	и благода́ти исто́чника твоегó	какиза	
6.	четверочáстие ея́ покрывáющая,	МЕРЕЖА	
7.	странны́ми чудесе́и всегда́,	скачек	
8.	и все́м проси́мая бывáет вода́ пи́емая.	МЕРЕЖА	
9.	Тéм же весе́лящесе́я христоименни́ти,	кавычка	III
10.	притека́ем вéрно,	среди́нка	
11.	святы́но черплюще	фита	
12.	всегда́ сладкóточную	скачек	

Таблица 3. Структура стихиры «Струи исцелений»  
Table 3. The structure of the sticheron “Strui istselenyi”

№№ строк	Текст	Формула	Раздел
1.	Стру́и исцелéний	МЕРЕЖА	I
2.	источáшеи Д́сво вéрно притека́ющим	полкулизмы	
3.	исто́чнику Тво́смү	дуда	
4.	всегда́ Богоневéсто	КУЛИЗМА	
5.	ту́не бо изли́ваеши,	среди́нка	II
6.	обильно́ и богáтно недугу́ющим исцелéния,	МЕРЕЖА	
7.	слепы́я видя́щия явля́еши я́сно,	скачек	
8.	приступа́ющия к Тебе́:	ГРУНКА	
9.	хро́мья мно́гия исправи́ла еси́,	скачек	
10.	и рассла́бленны́я стягну́ла еси́,	ДОЛИНКА	
11.	умерщвлéна же оживи́ла еси́	полкулизмы	III
12.	возли́нием трегу́бых,	КУЛИЗМА	
13.	наводне́нных и злодѣ́шущих	фита	
14.	стра́сти исцели́ла еси́.	КУЛИЗМА	



степени, чем в иконном образе. Визуальный образ как бы ещё глубже расширяет этот смысл.

Цветовая символика образа Богородицы на фреске, согласованная с цветотписью текста и герменевтикой мелодических окончаний, обеспечивает дидактический принцип обучения через храмовое искусство: донесение догматических основ вероучения благодаря синергии всех художественных средств,

принимающих участие в храмовом действе. Осуществляется перихорисис как синергия энергий цвета текста песнопений, мелодических формул и цветового решения иконного образа. Глубинное качество синергии художественных средств храмового искусства апеллирует к установкам Отцов Церкви, гармонично основавшим эти качества христианского творчества. Впрочем, последний вопрос требует отдельного исследования.

### Примечания

<sup>1</sup> Информация о сербской фреске и фото фрески получены автором благодаря книге Миши Ракоция, за что ему особая благодарность [1].

<sup>2</sup> Шевченко Э. В. Живоносный источник // Православная энциклопедия. Т. 19. М., 2008. С. 175–177.

<sup>3</sup> Св. Иоанн Дамаскин. Первое защитительное слово против порицающих святые иконы, глава XI // Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина [пер. с гр.]. Т. 1. СПб.: Имп. С.-Петербург. духов. акад., 1913. С. 347–441.

<sup>4</sup> Творения святых отцов в русском переводе, издаваемые при Московской Духовной Академии. Т. 4. М.: Типография Августа Семена, при Императорской Медико-Хирургической Академии, 1844. С. 195–207.

<sup>5</sup> Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского / под ред. И. М. Кудрявцева. М.: Б. и., 1960. 257 с.

<sup>6</sup> Российская государственная библиотека. Ф. 379. № 60. Л. 83 об. – 84.

<sup>7</sup> Там же. Л. 84 об.

### Список источников

1. Rakocija M. Manastir Sv. Bogorodice u Sićevačkoj klisuri. Niš, 2007. 133 p.
2. Алексеева Г. В. К изучению процессов трансляции византийской церковной певческой традиции в искусстве России и Кореи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1. С. 96–103. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.096-103.
3. Алексеева Г. В. Неисчерпаемый ресурс храмового искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 59–67. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.059-067.
4. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: монография. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. 2005. 392 с.
5. Василик В. В. Происхождение канона (богословие, история, поэтика). СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. 306 с.
6. Величко А. А. Поэтика цвета в художественных текстах как средство объединения глубинных индивидуальных и общелингвокультурных символов // Фундаментальные



исследования. 2014. № 6–4. С. 851–854.

URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=34254> (дата обращения: 30.10.2021).

7. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995, 108 с.
8. Кибардина С. М., Вашик К. Открытие иконы. Лексикон иконописи. М.: Р. Валент, 2018. 412 с.

*Информация об авторе:*

**Г. В. Алексеева** – доктор искусствоведения, профессор Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук.

## References

1. Rakocija M. *Manastir Sv. Bogorodice u Sićevačkoj klisuri* [Monastery of the Holy Mother of God in the Sićevačka Gorge]. Nich, 2007. 133 p. (In Serbian).
2. Alekseeva G. V. K izucheniyu protsessov translyatsii vizantiyskoy tserkovnoy pevcheskoy traditsii v iskusstve Rossii i Korei [Concerning the Study of the Processes of Transmission of the Byzantine Tradition of Church Singing in the Art of Russia and Korea]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 96–103. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.096-103. (In Russ.).
3. Alekseeva G. V. Neischerpaemyy resurs khramovogo iskusstva [Inexhaustible Resources of Church Art]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 59–67. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.059-067. (In Russ.).
4. Kolyadenko N. P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: monografiya* [Synesthetic Qualities of Musical and Artistic Consciousness: Monograph]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), 2005. 392 p. (In Russ.).
5. Vasilik V. V. *Proiskhozhdenie kanona (bogoslovie, istoriya, poetika)* [Origin of the Canon (Theology, History, Poetics)]. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg University, 2006. 306 p. (In Russ.).
6. Velichko A. A. Poetika tsveta v khudozhestvennykh tekstakh kak sredstvo ob"edineniya glubinnykh individual'nykh i obshchelingvokul'turnykh simvolov [Poetics of Colour in Literary Texts as the Means of Uniting Together Deep Individual and Linguo-Cultural Symbols]. *Fundamental'nye issledovaniya* [Fundamental Research]. 2014. No. 6–4, pp. 851–854. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=34254> (30.10.2021). (In Russ.).
7. Bobrov Yu. G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoy zhivopisi* [Fundamentals of the Iconography of Early Russian Painting]. St. Petersburg: Mifril, 1995. 108 p. (In Russ.).
8. Kibardina S. M., Vashik K. *Otkrytie ikony. Leksikon ikonopisi* [Open Icons. Lexicon of Icon Painting]. Moscow: R. Valent, 2018. 412 p. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Galina V. Alekseeva** – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Art and Design of the School of Arts and Humanities.

Поступила в редакцию / Received: 04.11.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 17.11.2021



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Современное музыкальное искусство

Научная статья

УДК 781.2

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.025-033

### «Магия повтора» в музыке Ираиды Юсуповой

Юлия Николаевна Пантелеева

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,  
yulia\_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>*

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению композиционного метода современного российского композитора Ираиды Юсуповой. В центре внимания находятся три сочинения – «Портрет жены художника» (2012), «Поликордия» (2001), «Прекрасные ивы в прекрасном ambiente» (2010). Определение «магия повтора», вынесенное в название статьи, принадлежит композитору Николаю Сидельникову, педагогу Юсуповой по композиции в Московской консерватории. Несмотря на метафоричность, это понятие удачно передаёт своеобразие сочинений Юсуповой. В её композиционной технике присутствуют методы, близкие к репетитивности, а также существенно отличающиеся от них. Первый тип представлен сочинением «Портрет жены художника», второй характерен для произведений «Поликордия» и «Прекрасные ивы в прекрасном ambiente». В анализе композиции «Портрет жены художника» выдвигается гипотеза о криптофоническом характере данного произведения-портрета. Исследовательское предположение, нашедшее подтверждение, базируется на свойствах звукового материала, который является музыкальным воплощением композиторского имени. Идея повторности реализована здесь средствами репетитивной техники. Метод «стихийной полифонии» (термин Юсуповой) раскрывается на примере двух других рассматриваемых в статье сочинений.

**Ключевые слова:** Ираида Юсупова, метод повтора, репетитивность, современная русская музыка, «стихийная полифония»

**Для цитирования:** Пантелеева Ю. Н. «Магия повтора» в музыке Ираиды Юсуповой // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 25–33.  
DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.025-033.

## Contemporary Musical Art

Original article

### “The Magic of Repetition” in Iraida Yusupova’s Music

Yuliya N. Panteleeva

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

*yulia\_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>*

**Abstract.** The article is devoted to examining the compositional method of contemporary Russian composer Iraida Yusupova. At the center of attention are three compositions – “A Portrait of the Artist’s Wife” (2012), “Polychordia” (2001) and “Beautiful Willows in a Beautiful Ambient” (2010). The definition “the magic of repetition” brought out into the article’s title belongs to composer Nikolai Sidelnikov, Yusupova’s composition teacher at the Moscow Conservatory. Despite its metaphoric quality, this concept successfully describes the original traits of Yusupova’s compositions. Her compositional technique includes methods which are close to repetitiveness, as well as those that are considerably different from the latter. The first category is represented by the composition “A Portrait of the Artist’s Wife,” while the second is characteristic for her compositions “Polychordia” and “Beautiful Willows in a Beautiful Ambient.” In the analysis of the composition “A Portrait of the Artist’s Wife” the hypothesis is put forth about the cryptographic character of this portrait-like composition. The researcher’s supposition, which has received confirmation, is based on the features of the pitch material, which presents a musical manifestation of the composer’s name. The idea of repetition is realized here by means of repetitive technique. The method of “spontaneous polyphony” (to use Yusupova’s term) is examined by the example of the two other compositions analyzed in this article.

**Keywords:** Iraida Yusupova, method of repetition, repetitive technique, contemporary Russian music, “spontaneous polyphony”

**For citation:** Panteleeva Yu. N. “The Magic of Repetition” in Iraida Yusupova’s Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 25–33. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.025-033.

Творчество Ираиды Рафаэлевны Юсуповой (р. 1962) – видного русского композитора и режиссёра – привлекает к себе внимание оригинальностью замыслов и необычным их воплощением. Своеобразие художественного мира автора раскрывается уже на уровне каталога произведений, названия которых складываются в развёрнутую, богатую поэтическими образами картину. Приведём несколько примеров таких наименований – «Цветение ив», «Готическая кантата»,

«Прекрасные терменвоксы в прекрасных амбиентах», «Пение девственников на горе Сион», «Каденция и кода для виолончели с оркестром», «Роза ветров – 2», «Три медитации на евангельский сюжет», симфония «Тайна Вавилона» и «Носферату-симфония», оперы «Новая Аэлита, или Трагическая история революции на Марсе» и «Эйнштейн и Маргарита»...

Содержательный и выразительный планы произведений Юсуповой весьма разнообразны; описывая музыку композитора

в категориях эстетики, нельзя обойтись без понятий «прекрасное» и «возвышенное». Завораживающая своей медитативной повторностью, погружающая слушателя в мир утончённой и печальной красоты, эта музыка наполнена состояниями созерцательности и статики, в глубинах которой скрыта большая эмоциональная сила. «Актуальность прекрасного», знаменитая гадамеровская формулировка, точно отражает эстетический идеал многих сочинений Юсуповой – художника, ориентированного в своём творчестве на высокие образцы классического искусства.

Интерпретируя эту музыку как продолжение классических традиций в современном их осмыслении, исследователи находят для неё специфическую стилевую локацию. В частности, Н. С. Гуляницкая, многосторонне характеризуя идиолект Юсуповой, причисляет его к концептуализму и постконцептуализму, что оправдано спецификой творческих проектов композитора, а также к совершенно новой стилевой категории «неклассическая классика»: «В самом деле, “виртуальные сочинения” *Ираиды Юсуповой* – например, “Птицы-4”, “Китеж-19”, “Постлюдия”, “Cherubic” и др. – не только не восстают против таких категорий, как “прекрасное”, “гармоническое”, “духовное”, но и утверждают их в новом “амбиенте”, концептуальном и музыкальном» [1, с. 127].

Прекрасный AMBIENT и прекрасные явления, сущности, предметы и т. д. – утвердившаяся в музыке Юсуповой эстетическая концепция, получающая множественную реализацию в целом ряде сходных по своим наименованиям произведений<sup>1</sup>. Н. С. Гуляницкая подчёркивает, что данный «цикл, объединённый именем “амбиент”, – это открытое произведение, гипертекст, состоящий из *n*-ряда пьес» [2, с. 143].

Действительно, композитор отнюдь не избегает тавтологии, повторяя в названиях своих почти одноимённых пьес эпитет «прекрасный». «Ивы», «скрипка», «арфа», «Дидоны», «сэмплы», «терменвоксы» и другие сущности, будучи прекрасными сами по себе, помещаются в столь же «прекрасные AMBIENTы», и этот метод утверждения показателен. Особенно если его рассматривать в более широком контексте современной художественной практики: «Возвышенное замечено удивительным, трагическое – парадоксальным» [3, с. 7] и т. д. Повторение слова «прекрасный» в наименованиях произведений Юсуповой воспринимается, таким образом, как значимый выразительный приём: способ усиления (эмплазы), утверждения главенствующей идеи.

Работая в различных жанрах, традиционных и новационных, возникающих на стыке музыкальных жанров и на границе с другими видами искусства (медиаопера, проект мультимедиа и др.), Юсупова давно обрела и собственную манеру художественного высказывания.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы исследовать стилистику некоторых композиций, в которых значимую роль играет приём повтора.

Вначале обратимся к комментарию самого автора, вдвойне ценному ещё и потому, что он содержит в себе слово, сказанное о композиторе другим современным мастером: «“*Магия повтора*” [курсив мой. – Ю. П.] (Н. Н. Сидельников). Эти два слова, обронённые невзначай моим великим учителем, сработали во мне замедленным детонатором. Я определяю свою технику как “стихийная полифония” и “полифония сэмпллов”, иногда соединяя оба метода»<sup>2</sup>.

Поэтичная характеристика, данная Николаем Сидельниковым, может оказаться

не только метафорой, но и методологическим инструментом, применимым для исследования композиторской техники Ираиды Юсуповой.

Сосредоточим внимание на сочинениях, повторность в которых представлена в двух отличных друг от друга качествах: более строгом (репетитивность) и более свободном («стихийная полифония»).

Ярким примером первого может служить небольшое шестиминутное сочинение «Портрет жены художника» (2012) для струнного оркестра. Пьеса существует в нескольких версиях, а именно: струнный квартет и бас – рояль с обработкой, контрабас, бас-гитара или фонограмма (2010); гобой, альт, виолончель и рояль (2012).

«Считаю эту пьесу своим автопортретом»<sup>3</sup>, – говорит И. Юсупова, и эта фраза безусловно значима в герменевтическом прочтении данного текста. Оригинальное, несмотря на отсылку к известному прототипу<sup>4</sup>, название заставляет обратиться в смежную область – к изобразительному искусству. Известный историк живописи Д. В. Сарабьянов в статье «Перед зеркалом времени. Заметки о русском автопортрете» высказывает следующие наблюдения по поводу этого специфического жанра: «...когда автопортрет перестаёт быть прямым участником “большой” истории искусств, когда его памятники перестают попадать в эту историю, он косвенно свидетельствует о происходящих историко-художественных процессах куда более значительно, чем любой другой “поджанр” искусства. Ибо предметом его взгляда остаётся сам художник – главный участник творчества [курсив мой. – Ю. П.]. А когда автопортреты входят в ряд крупнейших явлений живописи в целом, значение их вдвойне важно: они становятся одновре-

менно и прямыми, и косвенными фактами истории искусства» [4, с. 46].

Если автопортрет считается «поджанром», то «Портрет жены художника» оказывается его разновидностью, вбирающей в себя огромный пласт художественных образцов<sup>5</sup>, созданных западными и русскими живописцами. В свою очередь, женский автопортрет продолжает дифференциацию, но уже внутри выделенного жанрового подвида. В истории изобразительного искусства известны немногочисленные автопортреты женщин-художниц – назовём, например, работы Артемизии Джентилески, Зинаиды Серебряковой. Что касается музыки, то «кейс» Юсуповой, пожалуй, уникален. Благодаря тому, что героиня и автор произведения, персонаж и творец, портретируемый и портретирующий у Юсуповой совпадают, возникает дополнительный концептуальный смысл, «спровоцированный» загадочным названием.

К числу редких примеров музыкального автопортрета – в данном случае мужского – принадлежит средняя часть из Трёх пьес для двух фортепиано (1976) Дьёрдя Лигети, названная «Автопортрет с Райхом и Райли (и Шопен тоже там)» («Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)»).

Что касается портретного жанра, выбранного Ираидой Юсуповой, то в нём она, возможно, продолжает линию своего учителя Н. Н. Сидельникова, некогда создавшего оригинальную в жанровом отношении оркестровую композицию «Романтическая симфония-дивертисмент в четырёх портретах (“Времена суток”))» (1964). Речь идёт о воплощённых в частях этого цикла музыкальных портретах великих европейских композиторов – А. Вивальди, М. Равеля, А. Берга и И. Стравинского.

Воспринимая сочинение в контексте других композиций И. Юсуповой, нельзя не отметить его светлый колорит, заметно контрастирующий многим произведениям, где почти на уровне барочных аффектов переданы состояния глубокой печали, скорби, страдания. Такова, в частности, наполненная высоким трагизмом, заставляющим вспомнить знаменитую «Cold Song» Генри Пёрселла, композиция «Прекрасные Дидоны в прекрасном амбиенте» или Ария сопрано «Lasciatemi morire», звучащая в сочинении «Поликордия» (2001) для беспедальной арфы, виолончели, рояля и фонограммы. Словесной основой этой музыки является текст одноимённой арии из оперы К. Монтеверди «Ариадна», и в этом диалоге с прошлым проявляется одна из характерных черт творческого метода Юсуповой. В «амбиенте» произведений, атмосфера которых напоминает о загадочных символистских картинах, полных зачарованности, неясной меланхолии, тревожной таинственности, «Портрет жены художника» выделяется светлым колоритом – это портрет, выполненный с точностью карандашного рисунка и обладающий тонкостью нежных акварельных красок.

Состояние лёгкости и парения достигается благодаря тому, что на одном уровне выдерживается весь комплекс высотных и невысоких параметров: изящная танцевальная ритмоформула, сконструированная из повторяющихся мотивов, устойчивая тональная среда (*D dur*), однородный саунд струнных, константная динамика (*mf*) и ровный темп.

Строгая координация инструментальных партий, образующих различные контрапунктические сочетания (и это важный приём развития тематического материала в пьесе), является антипо-

дом принципу «стихийной полифонии», предполагающей определённую свободу в соединении голосов, существующих в едином фактурном пространстве.

Несмотря на то, что в каждом голосе имеется свой паттерн, все вместе они образуют единый звуковой объект, подвижный и статичный одновременно. Стабильный размер и регулярная акцентность в сочетании с периодичным чередованием двух опор (*d/h*) создают устойчивое равновесие. Лаконичная двутактовая формула басового паттерна (и её производный вариант), неизменно повторяемая на протяжении всей пьесы, служит ещё одним фактором стабилизации в масштабах всей композиции.

Пример № 1 И. Юсупова.  
«Портрет жены художника», партия баса

Example No. 1 I. Yusupova.  
“Portrait of the Artist’s Wife,” part of the bass voice



Оставляя за кадром подробности композиционной техники (хотя такой анализ мог бы быть прекрасной иллюстрацией структурной логики), отметим строгий рационализм общей конструкции. Всё, что относится к количеству повторений паттернов, их ритмическому/интонационному видоизменению, координации тематических элементов в горизонтально-вертикальных плоскостях, а также всё, что связано с идеей непрерывного развития текстуры, включая детали орнаментики, указывает на скрытый архитектурный план. Даже минимальные декоративные элементы выполняют в нём конструктивную роль в рамках единого целого.

Доказательством того, как дистрибуция всех элементов в композиции регулируется на ближнем и дальнем планах,

служит финал, являющийся логическим результатом постепенного возрастания роли незначительной, казалось бы, фактурной детали (мордент). Изящная орнаментика, придающая звучанию определённый «исторический», возможно, барочный оттенок, распределена в структуре отнюдь не произвольно. В размещении мелизмов прослеживается устойчивая закономерность – этот декоративный элемент возникает исключительно как украшение секундового мотива *e-d*, на отдельных участках формы вырастающего в развёрнутые педальные линии (см. партию альты в тактах 33–55).

Пример № 2 «Портрет жены художника», такты 36–40

Example No. 2 "Portrait of the Artist's Wife," mm. 36–40

Функция данной орнаментальной фигуры заключается, однако, не только в том, чтобы внутренне дифференцировать текстуру, наделив её порхающими, словно бабочки, мотивами, но и в том, чтобы выполнить важную роль в организации формы, – финальный раздел пьесы (начиная от такта 229) полностью основан на трелеобразных звучаниях. Вибрирующая сонорная ткань, построенная по алеаторическому принципу (и это одна из форм проявления «стихийной полифонии»), сочетается с графически чётким рисунком баса, сохраняемым в этой репетитивной композиции от начала до конца.

Пример № 3 «Портрет жены художника», финал, такт 229

Example No. 3 "Portrait of the Artist's Wife," finale, m. 229

Импрессионистическая красочность этого раздела вызывает ассоциации со второй частью сочинения «Прекрасные ивы в прекрасном ambiente» – та же струящаяся, едва колышущаяся, подобно ветвям плакучих ив, звучность. Мотив (*e, d, a*) из основного паттерна утрачивает здесь свой танцевальный характер и плавно, слово в рапиде (представляется вполне уместным применить этот кинематографический термин), перемещается, почти застывая в своих многократных повторениях. (Такой драматургический ход напоминает о контрастных финальных разделах в некоторых других сочинениях композитора, например, о сольном звучании электрогитары, следующем после хорового пения в той части коллективного проекта «Страсти-2000», которая была написана И. Юсуповой.)

Это наблюдение нашло подтверждение: финальный раздел пьесы в зашифрованном виде представляет авторское имя. Три звука (*e, d, a*), многократно повторяющиеся во всех голосах партитуры (кроме басового), можно перевести в буквенную систему, в результате чего «проявится» имя композитора – ИРАИДА:

*e (И), d (P), a (A), e (И), d (Д), a (A)*

«Магия повтора», непостижимым образом заключённая в авторском имени (Ира-ида), находит в пьесе своё раскрытие и художественное оправдание. Монограмма композиторского имени – не есть ли это своего рода автограф художника на полотне, причём встроенный в основной текст произведения, как, например, подпись «Айвазовский» на обломках корабля в картине «Девятый вал»? Эти или другие подобные приёмы внедрения имени в изображение содержатся в основном паттерне пьесы (см. партию второй скрипки, такт 59), воспроизводимом затем у других инструментов. Таким образом, композицию, насквозь пронизанную буквами, входящими в авторское имя, правомерно назвать *криптофонической*.

Пример № 4 «Портрет жены художника»,  
такт 59

Example No. 4 "Portrait of the Artist's Wife,"  
m. 59



Основные логические принципы этой композиции можно обобщить в виде бинарных оппозиций: чёткость повторений (от коротких интонаций до крупных построений) / отсутствие таковой (в условиях алеаторической фактуры); метр и ритмическая пульсация / «аморфное» время (термин П. Булеза) и т. п. Добавим, что репетитивность Юсупова сочетается с различными полифоническими преобразованиями текстуры (стретты, каноны), активизирующими процессы в условиях неподвижного тонального поля.

Другой тип композиций, отмеченных «магией повтора», представлен в сочинении «Поликордия» (2001), посвящённом звукорежиссёру Петру Кирилловичу Кондрашину<sup>6</sup>.

Определённая ориентация на стилистику барочной музыки, заложенная в этом произведении, проявляется в строгой сдержанности и экспрессивности высказывания. Повторами пронизана вся ткань композиции: ими отмечена и ария, построенная по принципу варьирования одной гармонической прогрессии, и, в значительно большей степени, солирующая партия и партии фоновые, амбиентные. Освобождая ансамблевое исполнение от жёстко фиксированной взаимной координации голосов, автор достигает их гибкого – стихийного – полифонического соединения. Действует принцип не «нота против ноты», а взаимодополнительного существования самостоятельных фактурных элементов («ambient elements», по терминологии И. Юсуповой). Арпеджированные фигуры, нисходящие гаммообразные линии – вот что объединяет солирующую партию и её окружение; из этих подобий и возникает объёмное пространство, наполненное взаимными отражениями и варьированными повторами. В числе приёмов, управляющих сочетанием «амбиентных элементов» и солирующей партии, назовём приёмы увеличения, пролонгации отдельных элементов (например, повторение гармоний) и, напротив, сокращения, редукции – в частности, изъятие звуков из нисходящей гаммообразной линии по принципу логогрифа.

Одним из проявлений «магии повтора» является сочинение «Прекрасные ивы в прекрасных амбиентах» (концерт для беспедальной арфы и струнных). Арфа – излюбленный инструмент И. Юсуповой, для которого она давно



и постоянно пишет, назовём, к примеру, Концерт для усиленной арфы с оркестром «Arpa amplificata» (1987). Общая атмосфера этой двухчастной композиции погружает слушателя в состояние длительного созерцания прекрасных сущностей – повторяющихся мотивов, аккордовых последований, фактурных единств. Стихийная полифония наглядно проявляется во второй части «Прекрасных ив...», где, как следует из авторской ремарки в партитуре, «солист и оркестр играют независимо и отдельно друг от друга».

Музыкальная ткань произведения насыщена многочисленными повторами фактурных, тематических и атематиче-

ских единиц, согласующихся с логикой гармонической прогрессии или, напротив, пребыванием в некоем статическом состоянии. Композиционный метод Юсуповой также подразумевает работу с числовыми идеями, влияющими на создание у реципиента впечатления как бы произвольного сжатия/расширения, ускорений/замедлений внутри гибкого и неоднородного музыкального пространства.

Итак, «магия повтора» Ираиды Юсуповой – это и особая композиторская технология, сочетающая в себе принципы детерминизма/индетерминизма, и эстетический поиск, обращённый к идеалам прекрасного.

### Примечания

<sup>1</sup> «Прекрасная скрипка в прекрасных амбиентах» (2008) для барочной скрипки и барочного ансамбля; «Прекрасные терменвоксы в прекрасных амбиентах» для двух терменвоксов, гобоя, струнного квартета и рояля (2008); «Прекрасная арфа в прекрасных амбиентах» (2008) для беспедальной арфы и ансамбля старинной музыки; «Прекрасные Дидоны в прекрасных амбиентах. Последний сон Пёрселла» (2009) для двух контратеноров, камерного хора и барочного ансамбля; «Прекрасные континуумы в прекрасных амбиентах» (2010), концерт для виолончели, рояля и органа с камерным оркестром; «Прекрасные голоса в прекрасных амбиентах» (2010) для струнного квартета и фонограммы; «Прекрасные сэмплы в прекрасных амбиентах» (2012), композиция памяти и в честь Бенджамина Бриттена для гобоя, скрипки, альты, виолончели и рояля; «Прекрасные звуки в прекрасных амбиентах» (2012), композиция для гобоя и рояля; кантата «Прекрасные слова в прекрасных амбиентах» (2013) – вот произведения, входящие в единый гипертекст.

<sup>2</sup> Из письма И. Р. Юсуповой автору настоящей статьи (январь 2019 года).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Имеется в виду кинофильм «Портрет жены художника» (1981), снятый режиссёром А. А. Панкратовым.

<sup>5</sup> В 2018 году в Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина с успехом прошла выставка «Жёны», где было представлено более сорока портретов жён выдающихся русских художников – Б. Кустодиева, М. Врубеля, В. Серова, К. Петрова-Водкина, А. Дейнеки, Р. Фалька, П. Кончаловского, И. Грабаря, Б. Григорьева, С. Судейкина, Ю. Пименова и других мастеров русской живописи.

<sup>6</sup> О данном сочинении также была опубликована статья Е. И. Касминой, выпускницы РАМ имени Гнесиных по классу Н. С. Гуляницкой: «Амбиент-композиция в творчестве Ираиды Юсуповой: “Поликордия” для беспедальной арфы, виолончели, рояля и фонограммы» [5].

## Список источников

1. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
2. Гуляницкая Н. С. О современной композиции: учебное пособие. М.: Музыка, 2019. 176 с.
3. Маньковская Н. Б. Трансформация эстетической парадигмы // Эстетика на переломе культурных традиций / отв. ред. Н. Б. Маньковская; РАН, Институт философии. М., 2002. С. 5–24.
4. Сарабьянов Д. В. Перед зеркалом времени. Заметки о русском автопортрете // Знание – сила. 1977. № 7. С. 44–47.
5. Касмынина Е. И. Амбиент-композиция в творчестве Ираиды Юсуповой: «Поликордия» для беспедальной арфы, виолончели, рояля и фонограммы // Исследования молодых музыковедов: сборник статей по материалам конференции 7–8 апреля 2015 года в РАМ им. Гнесиных / отв. ред. Т. И. Науменко. М., 2016. С. 86–89.

*Информация об авторе:*

**Ю. Н. Пантелеева** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

## References

1. Gulyanitskaya N. S. *Muzykal'naya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm. Istoriya, teoriya, praktika* [Musical Composition: Modernism, Postmodernism. History: Theory, Practice]. Moscow: Yaazyki slavyanskoj kul'tury, 2014. 368 p. (In Russ.).
2. Gulyanitskaya N. S. *O sovremennoj kompozitsii: uchebnoe posobie* [About Contemporary Composition: Tutorial Manual]. Moscow: Muzyka, 2019. 176 p. (In Russ.).
3. Man'kovskaya N. B. Transformatsiya esteticheskoj paradigmy [Transformation of an Aesthetic Paradigm]. *Estetika na perelome kul'turnykh traditsij* [Aesthetics at a Break of Cultural Traditions]. Edited by N. B. Man'kovskaya; RAS, Institute of Philosophy. Moscow, 2002, pp. 5–24. (In Russ.).
4. Sarab'yanov D. V. Pered zerkalom vremeni. Zаметki o russkom avtoportrete [In Front of the Mirror of Time. Notes on the Russian Self-Portrait]. *Znanie – sila* [Knowledge is Strength]. 1977. No. 7, pp. 44–47. (In Russ.).
5. Kasmynina E. I. Ambient-kompozitsiya v tvorchestve Iraidy Yusupovoy: “Polikordiya” dlya bespedal'noj arfy, violoncheli, royalya i fonogrammy [Ambient-Composition in the Music of Iraida Yusupova: *Polychordia* for Harp, Cello, Piano, and Phonogram]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov: sbornik statej po materialam konferensii 7–8 aprelya 2015 goda v RAM im. Gnesinykh* [Research Works by Young Musicologists: Compilation of Articles Based on the Materials of the Conference April 7–8, 2015 at the Russian Gnesins' Academy of Music]. Edited by T. I. Naumenko. Moscow, 2016, pp. 86–89. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Yuliya N. Panteleeva** – Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department.

Поступила в редакцию / Received: 21.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 10.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 12.11.2021



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 78.082.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.034-051

### Симфонические искания в финской музыке 1960-х: «Arabescata» Эйноухани Раутаваара и Первая симфония Хенрика Отто Доннера

Ирина Владимировна Копосова

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,  
г. Петрозаводск, Россия,  
kopira@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>*

**Аннотация.** Статья посвящена 60-м годам XX века, времени освоения в Финляндии техник новейшей композиции, когда многие авторы устремились переинтонировать с их помощью симфонию – важнейший для финской музыкальной истории жанр. Направления его трансформации показаны на примере Четвёртой симфонии «Arabescata» Эйноухани Раутаваара (1962) и Первой симфонии Хенрика Отто Доннера (1964). «Arabescata» Раутаваара – единственное финское целиком сериальное оркестровое сочинение. В процессе анализа показаны особенности структурной организации и выделены признаки, делающиеopus симфонией. Судьба «Arabescata» связана со сменой жанрового статуса: композитор включил её в симфонический массив спустя двадцать четыре года после создания. При этом сочинение изначально образовывало иерархически устроенный цикл, в котором угадывается «семантический инвариант жанра» (Марк Арановский). Симфония Доннера, наоборот, сохранив традиционное обозначение, существенно отклонялась от типичного содержания. Представляя собой коллаж, образованный двадцатью цитатами из академической, поп-музыки и джаза, она на несколько лет опередила появление образцов коллажной полистилистики – Симфонии Лючано Берио (1968) и Первой симфонии Альфреда Шнитке (1972). Решение Доннера было для него закономерным и вобрало в себя опыт работы в электронных студиях: симфония демонстрирует взгляд на материал как акустический объект и опору на монтажные принципы композиции. Два рассмотренных опуса, по-разному наследуя традиции жанра, в истории финской симфонии выполнили сходную функцию: выйдя из плена сибелиусовского влияния, показали новые горизонты трактовки жанра.

**Ключевые слова:** финская симфония 1960-х, Эйноухани Раутаваара, Хенрик Отто Доннер, сериализм, стилевой плюрализм, семантический инвариант симфонии

**Для цитирования:** Копосова И. В. Симфонические искания в финской музыке 1960-х: «Arabescata» Эйноухани Раутаваара и Первая симфония Хенрика Отто Доннера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 34–51.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.034-051.

## Musical Genre and Style

Original article

### Symphonic Explorations in Finnish Music during the 1960s: *Arabescata* by Einojuhani Rautavaara and Henrik Otto Donner's First Symphony

Irina V. Koposova

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,  
kopira@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>*

**Abstract.** The article is devoted to the 1960s, a time of mastery of newest techniques of musical composition in Finland, when many composers aspired to reintonate with their means the genre of the symphony—one of the most important genres for Finnish music history. The directions of its transformation are demonstrated by the example of Einojuhani Rautavaara's Fourth Symphony *Arabescata* (1962) and Henrik Otto Donner's First Symphony (1964). Rautavaara's Symphony is the only Finnish orchestral composition which is entirely serial in its technique. During the process of analysis, the peculiarities of structural organization are shown and the features which designate the work as a symphony are highlighted. The fate of *Arabescata* is connected with the change of status for the genre: the composer included it into the symphonic massif twenty-four years after having composed it. At the same time, the composition initially comprised a hierarchically constructed cycle in which the semantic invariant of the genre (to use Mark Aranovsky's term) is guessed rightly. Donner's Symphony, on the other hand, having preserved its traditional indication, swayed to a considerable degree from the typical content. Presenting in itself a collage formed by twenty quotations from classical music, pop music and jazz, it forestalled a few years before the appearance of the landmark examples of collage polystylistics – Luciano Berio's *Sinfonia* (1968) and Alfred Schnittke's First Symphony (1972). Donner's solution was natural for him and absorbed into itself his experience of working in electronic studios: the symphony demonstrates a view of the musical material as an acoustic object and a reliance on the collage principles of composition. The two examined works, following the traditions of the history of the Finnish symphony in different ways, have fulfilled analogous functions: having surpassed the limitations of Sibelius' influence, they have shown new horizons of interpretation of the genre.

**Keywords:** Finnish symphonies from the 1960s, Einojuhani Rautavaara, Henrik Otto Donner, serialism, stylistic pluralism, the semantic invariant of the symphony

**For citation:** Kopusova I. V. Symphonic Explorations in Finnish Music during the 1960s: *Arabescata* by Einojuhani Rautavaara and Henrik Otto Donner's First Symphony. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 34–51. (In Russ.).

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.034-051.

**В** последние несколько десятилетий симфоническая сфера переживает в Финляндии настоящий расцвет. К симфонии приходят и молодые, и зрелые, но не обращавшиеся к ней ранее авторы; композиторы, уже писавшие

симфонии, усиливают свою активность в данном жанре. Целый ряд обстоятельств способствует подобной ситуации. Среди них есть внешние, связанные с реалиями сегодняшней финской художественной жизни: повсеместное развитие и высокий

исполнительский уровень оркестров<sup>1</sup>; практика приглашения в оркестры штатных композиторов<sup>2</sup>; существенная государственная поддержка композиторской деятельности<sup>3</sup>. Благоприятной оказалась и стилевая атмосфера, сложившаяся начиная с 1980-х. В музыке Финляндии это время, названное эпохой плюрализма<sup>4</sup>, дало возможность сосуществования по-разному ориентированных явлений: созвучных актуальнейшим тенденциям современной европейской музыки и более традиционных, в рамках которых возникла большая часть финских симфоний.

Вместе с тем «симфонический бум», наблюдаемый сегодня в Финляндии, стал итогом постепенной трансформации отношения к симфонии на протяжении XX столетия. В первой половине века она вполне закономерно занимала статус «самого авторитетного жанра» (К. Корхонен). Сменившие друг друга в этом временном промежутке национальный романтизм<sup>5</sup> и неоклассицизм<sup>6</sup> были ориентированы на классико-романтический круг жанров. Доминирование среди них симфонии определяли непреложный авторитет фигуры Яна Сибелиуса и его симфонического творчества, а также сохранявшаяся приверженность немецким традициям в искусстве. С середины 1950-х положение дел постепенно стало иным из-за прихода в Финляндию новейших техник композиции; сначала здесь была освоена додекафония, а затем сериализм, сонорика, алеаторика, электроакустическая композиция<sup>7</sup>. Авангардные течения изменили жанровые приоритеты, что существенно снизило престиж симфонии. В модернистской атмосфере, по словам К. Ахо, «и симфония, и симфоническое мышление определённно вышли из моды» (цит. по: [1, с. 50]). Э. Раутаваара вспоминал, что в 1960-е композитора, писавшего симфонии, незамедлительно

объявляли «отъявленным консерватором», и даже в 1970-е симфония многим казалась неуместной [там же, с. 57]. В этой связи вполне закономерно, что в финской послевоенной музыке образовалась плеяда композиторов, обновивших жанровый арсенал и не обращающихся к симфонии: это Э. Бергман, Я. Сермиля, О. Корткангас, К. Саариахо, М. Линдберг и др. Хотя по количеству их оказалось гораздо меньше тех, кто сохранил приверженность ведущему классическому жанру.

Фактически, модернистский этап выявил самобытность отношения финнов к симфонии, поскольку многие авторы продолжали оформлять замыслы, связанные с новейшими композиторскими техниками, именно в симфонической сфере. На рубеже 1950–1960-х появились первые финские додекафонные симфонии (симфонии № 1 Т. Марттинена и П. Хейнинена, обе 1958; Й. Кокконена, 1960; Л. Башмакова, 1963 и др.). Позже возникли симфонии, использующие иные техники: сонорику (Вторая Э. Салменхаара, 1966 и Четвёртая П. Хейнинена, 1971 и др.), алеаторику (Пятая У. Мериляйнена, 1976), электронику (Четвёртая У. Мериляйнена, 1975). Сохранявшаяся в новых языковых условиях верность симфонии вела к изменению представлений о жанре: симфоническое мышление финнами начало осознаваться как вечное и не обязательно связанное с традиционными композиционными схемами<sup>8</sup>. В этом отношении показателен комментарий Й. Кокконена к премьере его Первой симфонии: «В последние несколько десятилетий всё чаще утверждается, что симфония как форма композиции обречена на гибель. Даже если это правда, симфоническая мысль сама по себе – в широком смысле архитектурного и философского мышления – является бессмертной.



Композиторы мыслили симфонически задолго до того, как они стали сочинять симфонии, и этот способ мышления сохранился» (цит. по: [2, p. 5]).

Богатый опыт 1960-х по «переплавке» симфонии заложил основу для её дальнейшего расцвета в финском искусстве. Но каковы были направления композиторских поисков, какие проблемы преодолевались на этом пути? Для ответа на эти вопросы выбраны два наиболее радикальных по своему замыслу симфонических сочинения из всех, которые возникли в Финляндии 1960-х. Это Четвёртая симфония «Arabescata» Эйноухани Раутаваара<sup>9</sup> (1962) – единственное финское сериальное произведение для оркестра и Первая симфония Хенрика Отто Доннера<sup>10</sup> (1964) – один из самых ранних финских оркестровых опусов, выстроенных на цитатном материале<sup>11</sup>. Предполагаем, что их анализ позволит ответить на поставленные вопросы.

Творческая судьба «Arabescata» началась со скандала, обсуждавшегося на первых полосах финских газет: главный дирижёр симфонического оркестра Финского Радио – Пааво Берглунд, руководивший до этого первым исполнением Третьей симфонии композитора, на этот раз готовить премьеру категорически отказался. Основным поводом послужили пять выполненных на миллиметровой бумаге чертежей, предпосланных разделам II части<sup>12</sup>. По мысли дирижёра, знакомство с ними для исполнения было совсем не обязательным, композитор же настаивал на обратном.

Рисунки, ставшие причиной ссоры Раутаваара и Берглунда, имели для «Arabescata» важное значение. Как будет показано ниже, они заключали в себе своего рода код, раскрывающий особенности сериальной организации II части.

Однако этим их функция не ограничилась. Все схемы имели индивидуальный визуальный облик, связанный с расположенными на них фигурами: квадратом, зигзагами, линиями разной направленности, встроенными друг в друга кругами и т. д. Символика, закрепившаяся за каждой из фигур, дала возможность проникнуть в область идеи, запечатлённой в этой музыке. Е. Окунева трактует её, как «устремленность от земного к небесному», исходя из системы оппозиций – «Земли и Неба (квадрат и круг, горизонтальные и вертикальные линии соответственно), времени человеческого и божественного (круг), мужского и женского начала (зигзаги)» [3, с. 341].

Ещё один момент, важный для судьбы «Arabescata», связан с произошедшей со временем сменой её жанрового статуса. Хотя Раутаваара и задумывал свой опус как симфонию, о чём впоследствии упоминал не раз, первоначально подобного обозначения произведение не получило. Причиной, с одной стороны, стало негативное отношение к классическому жанру, бытовавшее на момент возникновения «Arabescata» в финских прогрессивных музыкальных кругах (достаточно вспомнить цитированные выше высказывания по этому поводу), с другой – внешне само произведение мало походило на традиционную симфонию. «Arabescata» была включена Раутаваарой в его симфонический цикл только в 1986 году, во время переработки Четвёртой симфонии, написанной в 1964 году. Не удовлетворившись результатом, автор решил вовсе отказаться от этого сочинения, заменив его на «Arabescata». Следовательно, она изначально несла в себе симфонический ген и была больше, чем опус для оркестра без внятного жанрового профиля. Попробуем это показать.

Произведение состоит из четырёх частей, все они, обладая тем же названием, что и весь опус, имеют свой порядковый номер (Arabescata I, Arabescata II и т. д.). Части написаны в сериальной технике, в финале кроме того привлечены средства алеаторики. Первое описание сериальной организации сочинения дал К. Ахо [4], затем устройство трёх первых частей обстоятельно охарактеризовала Е. Г. Окунева [3], алеаторная структура финала пока подробно не анализировалась.

В основу «Arabescata» положены две всеинтервальные симметричные серии (далее – серия А и серия В), из первой вырастают крайние части, из второй – средние (пример № 1; пример заимствован из статьи Е. Окуневой, см.: [3, с. 332]).

Пример № 1 Э. Раутаваара. «Arabescata». Серии  
Exemple No. 1 E. Rautavaara. "Arabescata".  
Series



На прекомпозиционном этапе серии предстают в двух обликах – в исходном, тоновом и числовом. Для этого композитор перевёл в числовое выражение полутоновую величину интервалов, составивших каждую серию. В итоге у него получились два ряда, каждый из 11 элементов: 9–7–10–11–4–6–8–1–2–5–3 (серия А) и 5–8–3–10–1–6–11–2–9–4–7 (серия В). Тоновый вид серии реализуется в звуко-высотной стороне музыки, числовой – на уровне иных параметров (ритма, тембра, динамики и т. д.). Кроме того, как в тоновом, так и в числовом выражении обе серии действуют в четырёх формах: основной, инверсии<sup>13</sup>, в виде квартовой и квинтовой мутаций. Их количество отчасти вызвано

совокупностью сериализуемых параметров: во всех частях упорядочены высота, ритм, тембр и динамика<sup>14</sup>, для их организации может применяться своя форма (например, так происходит в I части, см. подробнее: [3]). Обширный прекомпозиционный материал на разных этапах преобразуется в звуковую материю с опорой на индивидуальные закономерности.

В двух нечётных частях – первой и третьей – возникающая композиция детерминирована определёнными рядами, которые выступают в роли *сверхпринципа* или *метаряда*. Так, в I части эта закономерность действует в отношении четырёх *групп инструментов*. В них звуковой процесс регулируется числовой последовательностью, соответствующей квинтовой мутации (деревянные духовые), квартовой мутации (медные духовые), прима (ударные) и инверсии (струнные<sup>15</sup>). При этом логика метаряда во всех группах проявляется на нескольких уровнях: на её основе выбирается число звучащих событий; регулируется появление тембров, динамических нюансов и определённых транспозиций высотных рядов; наконец, с опорой на метаряд образуется производная числовая последовательность, определяющая ритмическую организацию<sup>16</sup> (подробнее об этом см.: [там же]).

В III части аналогичный принцип выражен в связи с разными *параметрами*: ритмом, тембром и динамикой<sup>17</sup>. Каждый из них упорядочен при помощи числовой последовательности, выведенной из своего ряда. В данном случае часть имеет пять разделов, в каждой из них образуется свой вариант сочетания рядов (подробнее об этом см.: [там же]). По сравнению с первой частью третья организована сложнее, в ней Раутаваара расширил количество прекомпозиционного материала и ввёл дополнительные ряды динамики, тембра



и ритма. Следствием стало умножение числа сериализуемых элементов, поскольку на уровне ритма выделились три самостоятельных величины – плотность, продолжительность и фактурная форма. В итоге главной особенностью организации нечётных частей «Arabescata» стала многократная опора на числовые закономерности, что делает её экстраординарным произведением не только в финском, но и в общеевропейском контексте. По мнению Е. Окуновой, «Arabescata» «заслуживает быть признанной памятником европейского музыкального структурализма в целом» [там же, с. 330].

При формировании звукового материала двух чётных частей произведения также использована идея сверхпринципа, только он имеет иное, более субъективное происхождение и проистекает не из сериальности, а рождён волей самого композитора (II часть) или совместными усилиями композитора и дирижёра (финал).

Во II части в роли структурирующего начала выступают те самые композиторские чертежи, из-за которых чуть не сорвалась премьера «Arabescata». Как уже было сказано, всего чертежей пять, каждый из них предваряет один из разделов этой части. Чертежи устроены сходно: на них фигура или фигуры помещены в декартову систему координат, ограниченную двумя осями – вертикали и горизонтали, которые разделены на шесть отрезков по шесть клеток (пример № 2).

Отрезки оси вертикали соответствуют одной из шести длительностей (♩, ♪, ♪♩, ♪♩♩, ♪♩♩♩), а пронумерованные клетки указывают на способ их деления; отрезки оси горизонтали вмещают одну из шести инструментальных групп (ударные, медные, фортепиано, духовые, струнные, щипковые), клетки же – шкалу из шести динамических оттенков (*ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*).

Пример № 2

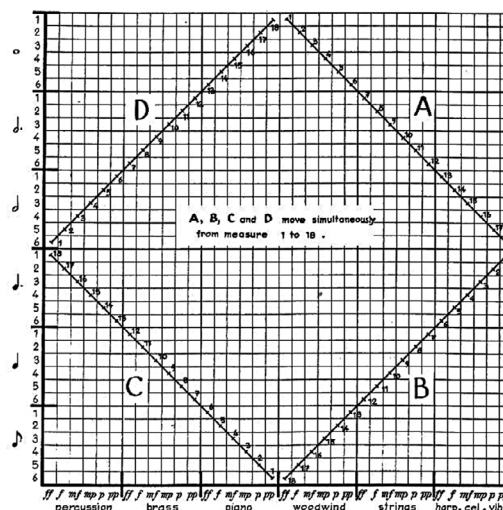
Э. Раутаваара. «Arabescata».

Example No. 2

Первый раздел II части, чертёж

E. Rautavaara. «Arabescata».

The first section of 2nd movement, sketch



Использованные композитором фигуры, оказываясь внутри такой системы, становятся алгоритмом для выведения ритмической, тембровой и динамической сторон звучащей музыки. Для этого по контуру всех фигур нанесены деления и нумерация, каждое число соответствует определённому такту, его проекция на каждую из осей помогает расшифровать конкретное наполнение такта: тип и количество длительностей, звучащие тембры и т. д. (пример № 2).

Единственным не учтённым в рисунках параметром является высота. В основу звуковысотной организации положено то же самое число шесть, которое регулирует структуриацию иных параметров. Серийная диспозиция строится на сцеплении рядов примы и инверсии, отстоящих друг от друга на шесть полутонов, то есть на тритон. На протяжении части эта последовательность продвигается вверх по хроматической гамме, покрывая расстояние также равное тритону: часть начинается сцеплением *Ph–If*, а заканчивается соединением *Pf–Ih*. Последнее проведение части оказывается одиночным (это *Pfis*),



намечая выход за пределы взаимообратимого движения парных проведений рядов, оно сигнализирует об окончании части.

В сериально-алеаторном финале в функции силы, режиссирующей построение композиции, выступают намерения композитора и дирижёра: первый задаёт определённую сумму правил, от их прочтения вторым зависит, какую продолжительность и материальное наполнение будет иметь звучащая музыка. Партитура

финала состоит из десяти разделов, пронумерованных автором. Каждый из них, в свою очередь, представлен пятью секциями, их число соответствует количеству инструментальных групп, на которые в данном случае разделён оркестр. Этим групп, как и в предыдущей части, пять: деревянные духовые; медные духовые; ударные; челеста, арфа, фортепиано; струнные (внешний облик секций в двух разделах финала показан в примере № 3).

Пример № 3  
Example No. 3

Э. Раутваара. «Arabescata». III часть, фрагменты партитуры  
E. Rautavaara. "Arabescata". 3rd movement, fragments of the score

This block contains musical score fragments for Example No. 3, marked with a large '3'. It includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Flute in A (Fl. alt.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Clarinet in E-flat (Cl. eb), Saxophone (Sax. al.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The fragments show complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*.

This block contains musical score fragments for Example No. 3, marked with a large '8'. It includes staves for Snare drum (S. dr.), Triangle (Triang.), Conga (Cong.), Legno (Legni), Tom-tom (Tom-tom), Timpani (Timp.), Tambourine (Tamb.), Maracas (Mar.), Celesta (Cel.), and Arpa (Arpa). The fragments show complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*.

Партитуру предваряет авторский комментарий, в общих чертах поясняющий особенности устройства: «Пять разных инструментальных групп на двух соседних страницах могут быть сыграны в любом взаимном порядке, который регулируется дирижёром (один за другим, одновременно или частично накладываясь один на другой). Однако в каждой инструментальной группе должен поддерживаться собственный числовой порядок вступлений (1–10)»<sup>18</sup>. Таким образом, очерёдность разделов здесь является стабильной: в любом исполнении они следуют в прямом порядке от первого до десятого. Однако их наполнение мобильно – секции, составляющие разделы, комбинируются по требованию дирижёра, он выбирает их порядок и характер сочетания: «Один за другим, одновременно или частично накладываясь один на другой». Например, в исполнении Симфонического оркестра Лейпцигского радио (дирижёр Макс Поммер) финал имеет такую группировку секций – I раздел: 1+5–3–2–4; II раздел: 1+3+4+5–2; III раздел: 5–4–1–2–3; IV раздел: 5–2–1–3–4; V раздел: 4–3–2–5–1; VI раздел: 5–1–4–3–2; VII раздел: 5–1–4–3–2. VIII раздел: 1+4+5–3+4; IX раздел: 4–1+2+3+5; X раздел: 1+4+5–2–3<sup>19</sup>.

Опираясь на типологию алеаторных форм, предложенную М. Переверзевой, конструкцию, возникающую в финале «Arabescata», можно считать вариативной. В ней, согласно исследователю, «алеаторна не только ткань, но и последовательность изложения мысли, которая меняется по замыслу композитора, но количество “версий” формы при этом ограничено определёнными условиями» [5, с. 329]. В нашем случае свободный сценарий развёртывания разделов регулируется общим порядком их исполне-

ния, а также выбором вариантов сочетания секций.

Секции имеют разную протяжённость (от двутакта до девятитакта), их фактурный облик и звуковое содержание позволяют говорить о трёхчастной композиции финала. Её края родственны по музыке (разделы № 1–3 и № 8–10) и опираются на массивную аккордовую фактуру, сложенную из собранных в вертикали рядов. Восьмой раздел произведен от первого, девятый – от второго, десятый – от третьего; причём на заключительном этапе исходный материал воспроизводится в частичном обращении и в противоположной динамике, всё это способствует завершённости, закруглённости целого. Середину образуют разделы № 4–7, изложение которых линейно и даёт полифонизированную ткань, перекликающуюся с предыдущими частями цикла. В целом этапы этой композиции вне зависимости от комбинации событий внутри них запечатлевают противоположное состояние: крайние разделы статичны, середина – подвижна.

Работа над «Arabescata» стала для Раутаваара важным и серьёзным творческим экспериментом. Заставив себя «практиковаться в структурировании, которое ограничивает тебя подобно тискам», композитор научился управлять музыкальным процессом, «не зависящим от воли, но зависящим от материала» [1, с. 52]. По мнению К. Ахо, это позволило композитору «усвоить значение структуры» и освободило от потребности столь сознательно планировать её в последующих сочинениях [там же].

Вернёмся к интересующему нас вопросу о симфоническом статусе «Arabescata». Уже после премьеры композитор и музыкальный критик М. Вуореньюри указал на наличие в ней признаков симфонического

мышления. Здесь нужно отметить, у финских композиторов сложилось довольно устойчивое понимание данной категории, исходящее из позиции Я. Сибелиуса, для которого суть жанра была связана с «глубинной логикой», объединяющей все симфонические темы [6, с. 164]. Как следствие, важнейшей приметой симфонического изложения для финских композиторов станет особый тип мотивной работы. Например, Й. Кокконен считает: «... для меня “симфонический” означает создание целостного произведения из нескольких мотивов; они развиваются, изменяются и сочетаются в различных комбинациях» (цит. по: [7, с. 95]). Вот и у Раутаваара, чья музыка выведена всего из двух серий, подобная мотивная общность материала налицо. Однако для полноценного осознания сочинения как симфонии этого недостаточно. Гораздо важнее, что в этом опусе соблюдена четырёхчастная структура с привычным распределением функций между частями и множественными, заложенными самим композитором, переключками между ними<sup>20</sup>.

Основу симфонии составляет музыка в медленном движении: хотя части не имеют темповых обозначений, согласно указаниям метронома, темп I части соответствует Largo (четверть = 44), II – Andante (четверть = 92), III – Allegro (четверть = 120), метроном в финале не выставлен. Как мы показали, в связи с особенностями внутреннего устройства, части разделяются попарно. Организация нечётных частей целиком и полностью детерминируется сериями, положенными в их основу (серией А в I части, серией В – в III), из них выведен обширный прекомпозиционный материал, а также принципы образования всех звуковых событий. Опора исключительно на возможности серий

сообщает содержанию этих частей некую объективность. В противоположность этому чётные части воспринимаются как связанные с субъективным началом, их материал хотя и определён той же парой серий, всё же общая структура и звучание музыки исходят из инициативы композитора и дирижёра.

Для осознания функций, выполняемых частями «Arabescata», оказывается продуктивным соотношение выполненного нами анализа с наблюдениями о семантическом инварианте симфонии, принадлежащими М. Г. Арановскому<sup>21</sup>. Так, учёным показано, что содержание, связанное с действием, движением, отражаемое в рамках I части, в числе прочего передаётся через «преобладание дискретности построений» [8, с. 29]. Выражением этого у Раутаваара может служить композиция части, открывающей «Arabescata» и имеющей самое дробное построение в цикле, поскольку состоит из 12 трёхтактов.

Уклон медленной части симфонического цикла в сторону статики, созерцания, по мысли Арановского, обеспечивается преобладанием целостности, крупных структур. Эти особенности в «Arabescata» вновь проецируются на общее устройство II части: не случайно композитор выполнил её как серию миниатюр, каждая из которых рождена тем или иным рисунком-чертежом. Ещё один маркер медленной части – установка на психологическое – у Раутаваара воспроизведён на уровне семантики, транслируемой фигурами, использованными в его рисунках. Причём, благодаря им перед нами открылся не только художник, озабоченный вневременными вопросами, но и человек. Четвёртый из разделов II части, носящий подзаголовок «Посвящение», композитор адресовал своему



сыну Маркоюхани, которого домашние звали Тити, поэтому на чертеже помещены два слова – «TITILLE» и «ISI», означающие «для Тити» и «папа».

Главная из характерных особенностей III части, выполненных в «Arabescata», – это быстрый темп. Кроме того, здесь своеобразно претворено главенство ритма над другими средствами, именно ритм подвергнут в этой части параметризации: в нём выделены три самостоятельных элемента – плотность, продолжительность и фактурная форма.

Как известно, финал в симфоническом цикле связан со сменой плана, его характеризует «переход от единичного к множественному», особое, панорамное видение [там же, с. 29]. Именно этой задаче служит вариабельная форма последней части «Arabescata», потенциально сосуществующие варианты построения которой противостоят единичным в своей реализации формам предыдущих частей. Вместе с тем внимание к разным вариантам сочетания инструментальных групп, лежащее в основе алеаторной композиции финала, даёт взгляд на оркестр как живой организм. А в этом можно видеть опосредованное выражение таких выделяемых М. Г. Арановским идей IV части, как «коллективное» и «растворение в жизни коллектива» [там же, с. 34]. Всё сказанное убеждает, что «Arabescata» Эйноухани Раутаваара действительно с самого начала была сочинением, наследующим симфоническую традицию, но делала это сугубо индивидуально переинтонируя характерные признаки жанра.

С сочинением Хенрика Отто Доннера всё сложилось с точностью до наоборот: оно изначально было наименовано симфонией, но не претендовало на типично симфоническое содержание, поскольку по своей сути представляло развёрнутый

коллаж. Главным маркером этого компактного 12-минутного опуса, предназначенного для струнного оркестра и органа Хаммонда, стала опора на цитатный материал. Всего в пространстве симфонии объединилось около 20 фрагментов, принадлежащих композиторам разного времени и стиля, таким как В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ч. Айвз, Д. Лигети, П. Булез, Х. В. Хенце, Й. Кокконен, К. Рюдман, Э. Салменхаара, Л. Сегерстам, В. Дюк, Дж. Леннон и П. Маккартни (этот список указан самим композитором, см.: [9, s. 167]).

В целом обрисованное «цитатное поле» для Доннера предстаёт как автобиографически окрашенное. Оно составлено из музыки финских композиторов-сверстников, с кем его связывали творческие контакты (К. Рюдман, Э. Салменхаара и Л. Сегерстам), из сочинений непосредственных (Й. Кокконен и Д. Лигети) и духовных (Ч. Айвз и П. Булез) учителей. Среди цитат особое место занимают две популярные песни – «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Night») группы «Битлз» и «Осень в Нью-Йорке» («Autumn in New York») В. Дюка, ставшая известным джазовым стандартом. Цитата последней самая протяжённая: композитор полностью привёл её припев, завершив им своё сочинение.

Финал симфонии можно считать для Доннера пророческим. В дальнейшем – с конца 1960-х он будет развиваться преимущественно как джазовый исполнитель и композитор. Тогда же случится переоценка сочинений, написанных в начале 1960-х, в том числе и Симфонии: композитор наложит запрет на их последующие исполнения, поэтому за пределами Финляндии Симфония осталась почти неизвестной. При этом в ней раньше других оказалась воплощена композицион-

ная идея, которую мы знаем по символам коллажной полистилистики – Симфонии Л. Берио (1968) и Первой симфонии А. Шнитке (1972). Этот факт становится дополнительным стимулом внимательней присмотреться к данному произведению.

Опора Симфонии на закономерности коллажа подчёркивается уже в её заголовке, эклектичном, объединившем вместе три языка (английский, немецкий и французский) и различные стилевые аллюзии. Сочинение названо так: «Лунный источник, или Приглашение к... или Симфония I» («*Moonspring, or Aufforderung zum... or Symphony I*). Первая часть здесь представляет собой стилизацию и отсылает к заглавиям наподобие «Лунного света» К. Дебюсси. Доннер признавался: «Несмотря на то, что на стадии планирования моя пьеса и содержала несколько серий, точные формальные расчёты, а иногда и немного глубокомысленные размышления, в готовой форме из неё получилась маленькая поэма, дышащая естественным и настоящим романтизмом» [Ibid., s. 167]. Вторая часть является собственно цитатой и указывает на рондо «Приглашение к танцу» Карла Марии фон Вебера. Как мы помним, этот опус представляет собой своего рода сюиту танцев, что косвенно указывает на составной характер материала доннеровской Симфонии. Кроме составного названия произведение также снабжено посвящением Чарльзу Айвзу, которое особо показательно в контексте обсуждаемых проблем.

Как известно, Айвз стал одним из пионеров коллажной полистилистики. По словам С. Сигиды, «композитор включил темы других авторов в более чем треть своих сочинений» [10, с. 333]. В большинстве своём цитатный материал, к которому обращался композитор, был связан с бытовой музыкой. Чаще других Айвз цитировал «мелодии гим-

нов, хоралов, патриотических песен, охотничьих зовов (*bugle calls*), популярных салонных песен (*parlor*), сельских скрипачей (*fiddle tunes*), студенческих, задравных песен, барабанные ритмы маршей» [там же], но мог использовать и академическую европейскую музыку от И. С. Баха и Л. Бетховена до К. Дебюсси.

Роль цитат в музыке Айвза исследователями трактуется в определённом ключе. Они понимаются как своего рода отсылки, комментарий «к звуковому быту американской провинции», с их помощью композитор, как пишет О. Манулкина, «воплощает в звуке “унесённую ветром” Америку» [11, с. 74]. То есть цитаты образуют тот «интонационный словарь», который формирует и звуковой, и смысловой облик сочинений американского композитора. В симфонии Доннера использование цитат опирается на иные идеи.

Хенрик Отто Доннер относится к числу наиболее ярких представителей общества «Финская музыкальная молодёжь», с ним в Финляндии связывают активное наступление авангарда (деятельность общества нашла подробное освещение в статье Е. Окуневой, см.: [12]). К моменту написания симфонии Доннер, по словам М. Хейниё, пользовался славой «радикальнейшего авангардиста Финляндии» [9, с. 165]. Причиной были непохожие друг на друга проекты, движимые неутомимым поиском новых форм высказывания и ассимилирующие на финской почве опыт европейской и американской новейшей музыки. Так, в 1962 появилась «*Cantata profana*» для трёх солистов и камерного ансамбля, возникшая под влиянием булезовского «Молотка без мастера», а рядом с ней – «Идеограмма 1». Эта «экспериментальная пьеса, исследующая уровни звучания», строилась на оппозиции звука и шума: в ней на фоне гула,



создаваемого 12 транзисторами, появлялись «микроэлементы, несущие информацию» – реплики отдельных инструментов (флейты, кларнета, тромбона и ударных) (цит. по: [Ibid., с. 164]). Благодаря своему составу, «Идеограмма 1» имеет параллель с «Воображаемым пейзажем № 4» (1951) Джона Кейджа, рассчитанным на аналогичное число радиоприёмников. В августе 1963 года Доннер вместе с Терри Райли и Кеном Дьюи, американским художником-перформером, драматургом и режиссёром, осуществили на улицах Хельсинки первый финский хэппенинг – «Уличную пьесу Хельсинки», его идеи нашли продолжение в пьесе того же года «For Emmy 2». В её финале предполагалось управление реакцией публики: исполнители должны были вмешаться в ритм аплодисментов и развивать его до образования эффектного звукового поля.

К цитатному материалу, который довлеет в Симфонии, Доннер стал систематически обращаться несколько раньше 1964 года. Например, в его пьесе «Идеограмма 2», созданной для выставки «Финляндия строит» (1963) и звучавшей в её залах, музыкантам предписывалось время от времени играть фрагменты известных концертов; «f-moll'ая мазурка и прочие тональные аллюзии, ... разбавляющиеся “нормальным джазовым соло”», по словам М. Хейниё, есть в уже упомянутой пьесе «For Emmy 2» [Ibid., с. 166–167]. Показательно, что в перечисленных опусах есть не только заимствования, но и соединение академической и неакадемической музыки. Однако в симфонии оба свойства

получили иное количественное и качественное выражение.

С одной стороны, число цитат здесь выросло в разы, с другой – они прошли тщательный отбор и зафиксированы в нотном тексте. Показателен способ их связи. Иногда композитор опирается на интервальную или ритмическую общность следующих друг за другом контрастных блоков: например, бетховенская тема судьбы и фрагмент из «Дивертисмента» Л. Сегерстама исходят из аналогичного ритмического мотива. Но чаще разнородные фрагменты буквально «склеены» между собой: так, за темой моцартовской «Маленькой ночной серенады» звучит кластерная полоса в духе К. Пендерецкого (пример № 4, такты 4–5 и такты 6–7), за экспрессивным соло альты (в стиле Кокконена) – фрагмент из лигитиевых «Атмосфер».

Пример № 4

Х. О. Доннер. Симфония № 1, фрагмент

Example No 4

H. O. Donner. Symphony No. 1, fragment

The image displays a musical score for Example No 4, which is a fragment from the first symphony by Heino Donner. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system shows a piano accompaniment with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. There are also some specific markings like 'unis.' and 'ff'.

Это свойство отразило опыт работы Доннера в двух центрах электронной музыки – на студии «Siemens» в Мюнхене и на семинарах Г. Кёнига в Билтховене. Здесь композитором были созданы магнитофонный коллаж к фильму Э. Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962) и первое финское сочинение для плёнки – «Esther» (1963). Принципы монтажа и коллажа, лежавшие в тот момент в основе создания электронных сочинений, в Симфонии были применены к материалу сугубо инструментальной природы. Кроме того, на музыку Симфонии распространился взгляд (характерный композиторам-электронщикам), согласно которому любой звуковой фрагмент оценивается с точки зрения его акустических характеристик, а не в связи со стилевой или жанровой принадлежностью. Такая установка была сформирована ещё в конкретных сочинениях П. Шеффера и уравнивала в правах звучания любой природы, в том числе звук и шум. Принадлежность к обозначенной традиции объясняет «сочетание несочетаемого» в партитуре Симфонии: в ней фрагменты из «рафинированных» авангардных сочинений («Структуры» П. Булеза, «Атмосферы» Д. Лигети или «Конкорд-соната» Ч. Айвза) соседствуют со «шлягерами» классического репертуара (Пятой Л. Бетховена и «Маленькой ночной серенадой» В. А. Моцарта), а также с настоящими хитами тех лет – песней «Битлз», выпущенной в год написания Симфонии и постоянно звучавшей тогда из радиоприемников, и знаменитым джазовым стандартом, принадлежащим В. Дюку.

Наступило время задаться вопросом, почему «маленькую поэму в романтическом духе» Доннер всё-таки назвал «симфония». Что за этим стоит? Финские

исследователи близки в оценке Симфонии Доннера. По мнению М. Хейниё, в ней совершенно ясно выражена ирония в отношении сибелиусовской традиции, где особенно ценилась симфоническая форма [там же, s. 167]. Э. Салменхаара, соратник Доннера по «Финской музыкальной молодёжи», связывает функцию этого сочинения с протестом не только «против симфонии, но против той академической и несамостоятельной манеры, в которой многие из наших современных композиторов пробовали подражать традиционной симфонии» [13, s. 139].

Целая сумма факторов позволяет воспринимать обсуждаемый опус как движимый идеей авангардного отрицания: в нём нарушаются не только внешние, но и внутренние черты жанра. К уже упомянутым признакам – одностанности, компактности и камерности – добавим отсутствие в общей композиции опоры на идею семантических оппозиций (М. Арановский) и определённого уровня концепционных обобщений. Это произведение выражает совершенно определённую эстетическую установку и направлено на фиксацию «звукового портрета» своего времени. М. Хейниё приводит высказывание Доннера, весьма показательное в этой связи и запечатлевшее его позицию начала 1960-х: «Для меня музыка есть нечто, что окружает наше время, что звучит постоянно» [9, s. 157]. Как представляется, Симфония смогла воплотить смысл этих слов полнее всей другой музыки композитора, возникшей в первой половине 1960-х. И если современникам это произведение представлялось антисимфонией (например, такое определение сочинению дал Э. Салменхаара [13]), то сегодня в нём также можно усмотреть один из вариантов возвращения к этимологии



жанрового имени, к самому смыслу слова «симфония».

Хотя по аналогии с тем, что сочинение имеет несколько альтернативных названий (напомним, все они соединены между собой через союз «или»), его содержание также может иметь варианты трактовки. Так, Э. Салменхаара считает: «Симфония Доннера есть своего рода набор впечатлений от западной музыки от времени венского классицизма до Лигети» [там же, с. 139].

Подведём итоги. Возникшие друг за другом сочинения Раутаваара и Доннера вполне закономерно оказались мало похожими друг на друга. За каждым из них стоял его творец и те индивидуальные идеи, что его волновали. Если Раутаваара выступал как молодой, находящийся в по-

иске академический композитор, то Доннер, особенно в первой половине 1960-х, представлял типичным нонконформистом, бунтующим против устоявшихся традиций и норм. Потому в симфонии первого, несмотря на сложность и неординарность её устройства, было обнаружено немало типичных признаков, а в симфонии второго констатировалось серьёзное обновление жанрового содержания. Вместе с тем опусы Раутаваара и Доннера в истории финской симфонии выполнили сходную функцию: они помогли выйти из плена сибелиусовского влияния, показали новые горизонты в трактовке жанра, заложив тем самым почву для расцвета симфонии, который финское искусство будет переживать в последние десятилетия XX века.

## Примечания

<sup>1</sup> В настоящий момент Финская ассоциация симфонических оркестров включает 20 коллективов: профессиональные симфонические оркестры есть в 12 городах, камерные и полупрофессиональные – в восьми. Более подробная информация о каждом из них размещена на сайте Финской ассоциации симфонических оркестров (<https://www.sinfoniaorkesterit.fi/>).

<sup>2</sup> Контрактные условия обязывают композитора сочинять для «своего» оркестра, нередко это – симфонии. На сегодняшний день штатные композиторы есть в пяти коллективах: Симфоническом оркестре г. Лахти (почётный композитор – К. Ахо), Филармоническом оркестре г. Тампере (штатный композитор – И. Куусисто), Городском оркестре Оулу (штатный композитор – О. Кортекангас), Филармоническом оркестре г. Турку (штатные композиторы – М. Хейниё, А. Хилборг), Городском оркестре г. Вааса (штатный композитор – М. Фагерудд).

<sup>3</sup> Грантовая политика, проводимая финнами в области культуры, признана образцовой. Индивидуальные художественные стипендии (гранты) в Финляндии могут выдаваться сроком на один, три, пять или пятнадцать лет. Получение подобной стипендии, как правило, даёт её обладателю возможность полностью сосредоточиться на творческой работе.

<sup>4</sup> В целом разные исследователи по-своему видят периодизацию музыкальной истории Финляндии. Мы опираемся на периодизацию К. Корхонена, в которой выделяются: национальный романтизм (1890–1930-е); модернизм 1920-х (первая волна модернизма); неоклассицизм (1940-е – середина 1950-х); додекафонный период (середина 1950-х – начало 1960-х); вторая волна модернизма (1960-е); период новой тональности (1970-е); стилевой плюрализм (1980-е и далее) [7].

<sup>5</sup> Национальный романтизм (или карелианизм) – течение, сначала определившееся в литературе и живописи Финляндии (1890-е), чуть позже обнаружившее себя в музыке.



Его характерной чертой стала поэтизация калевальской тематики, карельской традиционной культуры, быта, пейзажа. В музыке кроме характерных сюжетов национально-романтическим сочинениям свойствен позднеромантический круг средств: гармония, особенности формы, жанры.

<sup>6</sup> Финский неоклассицизм при схожем с европейским наименованием имеет иные временные рамки и суть. Если в Европе течение неоклассицизма охватывает два предвоенных десятилетия и ориентировано на классическую и доклассическую музыку, то неоклассицизм «по-фински» имеет до- и послевоенную фазы (1930-е – начало 1940-х и середина 1940-х – начало 1950-х соответственно). В каждой из них осваивается стиль важнейших европейских композиторов XX века: от Стравинского, Равеля, Хиндемита и Онеггера до Бартока, Прокофьева и Шостаковича.

<sup>7</sup> Точнее время освоения финнами названных техник определяют даты возникновения тех или иных сочинений. Первыми финскими додекафонными опусами стали «Expressivo» (1952), «Три фантазии для кларнета и фортепиано» (1954) Э. Бергмана и «Angoscia» (1954) Н.-Э. Фугштедта. Среди сериальных сочинений назовём «Aubade» (1958) Э. Бергмана. Сонорные опусы – «Syrinx» (1963) К. Рюдмана; Вторая симфония (1963/1966), «Элегии» (1963), «Пьяный корабль» (1965/1966) Э. Салменхаара.

<sup>8</sup> Правомерно считать, что этот процесс начался ещё в творчестве Сибелиуса: самобытность его симфоний определяется не только характером тематизма, ладогармоническим языком и инструментовкой, обеспечивающими музыке неповторимый нордический колорит, но и поисками в области формы, стремлением преодолеть диктуемую жанровой традицией заданность симфонической композиции.

<sup>9</sup> Эйноухани Раутаваара (Einojuhani Rautavaara, 1928–2016) – один из крупнейших финских композиторов второй половины XX века. Образование он получил в Академии имени Сибелиуса (класс композиции А. Мериканто), а затем в Джульярдской школе (учился у В. Персикетти и А. Копланда), также стажировался в Швейцарии и Германии. Творчество Раутаваара охватило все основные академические жанры: ему принадлежат 8 симфоний, 14 концертов, несколько опер, камерная и хоровая музыка. Раутаваара также известен как педагог, с 1976 по 1990 год он преподавал композицию в Академии имени Сибелиуса. Среди его наиболее именитых учеников – композитор Калеви Ахо и дирижёр Эса-Пекка Салонен. За свою деятельность в 1985 году Раутаваара был удостоен Государственной премии Финляндии в области музыки.

<sup>10</sup> Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner, 1939–2013) – финский композитор, трубач, разносторонний музыкант. Доннер учился в Академии имени Сибелиуса в Хельсинки (у Й. Кокконена и Н.-Э. Фугштедта), а затем в Вене у Д. Лигети. В его творческой карьере переплелось несколько самостоятельных линий. В первой половине 1960-х он прославился как композитор-авангардист, а позже как джазовый и кинокомпозитор, автор популярных песен. В 1966 году Доннер стал одним из основателей звукозаписывающей компании Love Records, сыгравшей важнейшую роль в продвижении рок-музыки в Финляндии. С 1969 по 1976 год он также возглавлял Академическую певческую ассоциацию, а в 1974–1979 годах был председателем Государственной комиссии по музыке.

<sup>11</sup> Параллельно с Доннером цитаты и аллюзии в свои сочинения стал вводить К. Рюдман, однако это были камерные опусы – сонаты и квартеты.

<sup>12</sup> Все они имеют заголовки, связанные с соответствующими фигурами: 1. Quadratus («Квадрат»); 2. Zigzag («Зигзаг»); 3. Figurae («Фигуры»); 4. Dedicatio («Посвящение»); 5. Rotatus («Ротация»).



<sup>13</sup> Обе серии состоят из двух отстоящих друг от друга на тритон гексахордов, второй из которых воспроизводит первый в возвратном движении. В подобных случаях прямые и ракоходные формы серий оказываются равны, это сокращает общее число транспозиций каждой серии до 12 высотных версий примы и 12 вариантов инверсии; ракоход и ракоход инверсии оказываются им идентичны и в композиции не используются.

<sup>14</sup> Только в III части ритмо-временная сторона имеет более детализированное устройство и представлена через организацию плотности звучания, фактурной формы и продолжительности.

<sup>15</sup> Под этим названием Раутаваара объединил в I части струнные щипковые и клавишно-ударные инструменты (арфу, фортепиано, челесту, ксилофон).

<sup>16</sup> Комбинация рядов, регулирующих эти процессы, обновляется каждые три такта, поскольку часть разделена на 12 трёхтактовых разделов.

<sup>17</sup> Звуковысотность в этой части организована самостоятельно. Тут действует принцип, аналогичный II части: последовательность рядов примы и инверсии продвигается вниз по целотоновой гамме – *Pa-Ies*; *Pg-Icis* и т. д.

<sup>18</sup> Предисловие к финалу «Arabescata» цитируется по изданию: Rautavaara E. Symphony № 4. Helsinki: Edition Pan. 1988. 68 s.

<sup>19</sup> Арабские цифры в схеме обозначают группу инструментов, они пронумерованы согласно их расположению в партитуре: 1 – деревянные духовые, 2 – медные духовые, 3 – ударные, 4 – фортепиано, челеста и арфа, 5 – струнные. Знак «+» обозначает одновременное звучание групп, знак «-» – последовательное.

<sup>20</sup> Наиболее очевидны эти переключки в связи с выбором тех или иных чисел, упорядочивающих каждую часть. Пространство симфонии гармонизируют цифры: 4 (4 формы серии на прекомпозиционном и композиционном уровнях, 4 сериализуемых параметра в двух первых частях и т. д.), 5 (5 миниатюр во II части, 5 разделов в III части, 10 секций в финале, деление оркестра на 5 инструментальных групп в двух последних частях), 6 (два гексахорда на расстоянии 6 полутонов в структуре серии, 6 инструментальных групп во II части, диспозиция рядов с опорой на число 6 в звуковысотной структуре двух средних частей, 6 сериализуемых параметров в III части), 11 (11 элементов в интервальной серии) и 12 (12 звуков в серии высот, 12 разделов в I части).

<sup>21</sup> Хотя книга советского учёного ни в какой степени не могла повлиять на финского композитора (достаточно сказать, что книга вышла в 1979 году, через 17 лет после написания симфонии), пересечения между теоретическими обобщениями и рассмотренным нами сочинением поразительны. Они лишней раз убеждают в силе концепции, выстроенной М. Г. Арановским.

## Список источников

1. Миронова А. Г. Эйноухани Раутаваара. Эстетика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов): дипломная работа. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, 2000. 130 с.

2. Nordgren P. H. Joonas Kokkonen – Symphonist // Finnish Music Quarterly. 1991. XII/3, pp. 3–8.

3. Окунева Е. Г. «Arabescata» Эйноухани Раутаваары как образец финского сериализма // Текст художественный: грани интерпретации: сб. науч. ст. по материалам международной

конференции / Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2013. С. 329–344.

4. Aho K. *Einojuhani Rautavaara Sinfonikkona / als Sinfoniker / as Symphonist*. Helsinki: Sibelius-Academy Publication Series 5, Pan 131, 1988. 139 s.

5. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 571 с.

6. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 560 с.

7. Корхонен К. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino, 2008. 248 с.

8. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.

9. Heiniö M. *Aikamme musiikki: 1945–1993*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).

10. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века. Становление национальной идентичности: очерки. М.: Композитор, 2012. 504 с.

11. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 777 с.

12. Окунева Е. Г. Финский авангард начала 1960-х: история, эстетика, практика // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2010. № 1. С. 143–150.

13. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1. Helsingin Sanomat. 18.11.1964. 156 s.

*Информация об авторе:*

**И. В. Копосова** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции.

## References

1. Mironova A. G. *Eynoyukhani Rautavaara. Estetika i tvorcestvo. Stat'i i materialy (sbornik perevodov): diplomnaya rabota* [Einojuhani Rautavaara. Aesthetics and Musical Legacy. Articles and Materials (Compilation of Translations): Master Thesis]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, 2000. 130 p. (In Russ.).

2. Nordgren P. H. Joonas Kokkonen – Symphonist. *Finnish Music Quarterly*. 1991. XII/3, pp. 3–8.

3. Okuneva E. G. «Arabescata» Eynoyukhani Rautavaara kak obrazets finskogo serializma [“Arabescata” by Einojuhani Rautavaara as a Specimen of Finnish Serialism]. *Tekst khudozhestvennyy: grani interpretatsii: sb. nauch. st. po materialam mezhdunarodnoy konferentsii* [Artistic Text: Facets of Interpretation: Compilation of Scholarly Articles Based on the Materials of the International Conference]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2013, pp. 329–344. (In Russ.).

4. Aho K. *Einojuhani Rautavaara Sinfonikkona / als Sinfoniker / as Symphonist*. Helsinki: Sibelius Academy Publication Series 5, Pan 131, 1988. 139 p.

5. Pereverzeva M. V. *Aleatorika kak printsip kompozitsii: dis. ... d-ra iskussvovedeniya* [Aleatory Technique as a Principle of Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2014. 571 p. (In Russ.).



6. Ross A. *Dal'she – shum. Slushaya XX vek* [Further On there is Noise. Listening to the 20th Century]. Translated from the English by M. Kaluzhsky and A. Gindina. Moscow: Astrel: CORPUS, 2012. 560 p. (In Russ.).

7. Korkhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot Srednevekov'ya do nashikh dney* [Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 p. (In Russ.).

8. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya: Problemy zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 gg.: issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Quests. Issues of the Genre of the Symphony in Soviet Music During the Period of 1960–1975: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor, 1979. 287 p. (In Russ.).

9. Heiniö M. *Aikamme musiikki: 1945–1993* [Music of Our Time: 1945–1993]. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 p. (Suomen musiikin historia 4 [History of Finnish Music 4]). (In Finnish).

10. Sigida S. Yu. *Muzykal'naya kul'tura SSHA kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka. Stanovleniye natsional'noy identichnosti: ocherki* [Musical Culture of the USA of the Late 19th and the First Half of the 20th Centuries. Formation of the National Identity: Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 504 p. (In Russ.).

11. Manulkina O. B. *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: 20th Century American Music]. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2010. 777 p. (In Russ.).

12. Okuneva E. G. *Finskiy avangard nachala 1960-kh: istoriya, estetika, praktika* [Finnish Avant-garde Music of the Early 1960s: History, Aesthetics, Practice]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2010. No. 1, pp. 143–150. (In Russ.).

13. Salmenhaara E. *Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1*. Helsingin Sanomat. 18.11.1964. 156 p.

*Information about the author:*

**Irina V. Kuposova** – Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 03.11.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 19.11.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Из истории зарубежной музыки

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.52-62

### Аспекты духовного смысла в опере Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток»

**Валентина Владимировна Азарова**

*Санкт-Петербургский государственный университет,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
azarova\_v.v@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1049-2259>*

**Аннотация.** Автор статьи рассматривает аспекты духовного смысла оперы Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток» как системообразующие элементы её духовного пространства. Исследование содержит гипотезу о принципах формирования пространства духовного смысла оперы на основе взаимодействия его отдельных аспектов. Развитие каждого из них подчинено идее синтеза времени и вечности. В центре духовного смысла произведения находится образ Христа (логос). Анализируются оттенки («обертонны») музыкального смысла, вложенного Пуленком в характеристики духовного облика монахинь-кармелиток, в первую очередь, облика главной героини – сестры Бланш, а также обеих настоятельниц кармелитского монастыря. На схеме, представленной в заключительной части данной статьи, условно обозначена связь аспектов духовного смысла произведения с христианской идеей синтеза времени и вечности.

Автор приходит к следующим выводам: художественный мир произведения включает широкий спектр смысловых «обертонов», указывающих на претворение композитором основных положений католического учения о благодати, порядке благодати и передаче благодати Святого Духа; формируя духовный облик главной героини и других монахинь-кармелиток методами вокально-симфонического развития, Пуленк отметил в партитуре оттенки музыкального смысла, характеризующие духовное пространство оперы; развитие аспектов духовного смысла характеризует единое духовное пространство оперы как мистирию благодати.

**Ключевые слова:** «Диалоги кармелиток», христианство, латынь, мученичество, святые, аскетика, мистика, Пуленк, благодать

**Для цитирования:** Азарова В. В. Аспекты духовного смысла в опере Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 52–62. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.52-62.

## On the History of Western Music

Original article

### Aspects of Spiritual Meaning in Francis Poulenc's Opera *Dialogues of the Carmelites*

Valentina V. Azarova

Saint Petersburg State University,

St. Petersburg, Russia,

azarova\_v.v@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1049-2259>

**Abstract.** The author of the article examines the aspects of the spiritual meaning in Francis Poulenc's opera *Dialogues of the Carmelites* as the elements fundamentally systemic to its spiritual dimension. The research contains the hypothesis that the spiritual meaning of the opera is revealed on the basis of the interaction of its particular aspects. The development of each one of them is subservient to the idea of synthesis of time and eternity. The spiritual sense of the opera is centered around the image of Christ (λόγος). The author analyzes the tints (or the undertones) of the musical sense and meaning implemented by Poulenc in characterizing the Carmelite nuns – first of all, the spiritual traits of the main heroine, Sister Blanche, as well as both of the superiors of the Carmelite monastery, as well. The scheme in the final part of the article presents in a provisional manner the connection between the aspects of the spiritual meaning in Poulenc's opera with the Christian idea of the synthesis of time and eternity.

The following conclusions are arrived at: the artistic world of this work includes a broad spectrum of semantic “overtones” which indicate at the composer's implementation of the fundamental principles of the Catholic teachings of grace, the order of grace and the transfer of grace of the Holy Spirit; by formulating the image of the main heroine and the other Carmelite nuns by means of vocal and symphonic development, Poulenc marked out in his musical score the nuances of the musical meaning which characterize the opera's spiritual dimension; elaboration of the aspects of spiritual meaning characterize the opera's unified spiritual dimension as a mystery of grace.

**Keywords:** *Dialogues of the Carmelites*, Christianity, Latin, martyrdom, Saints, asceticism, spirituality, Poulenc, grace

**For citation:** Azarova V. V. Aspects of Spiritual Meaning in Francis Poulenc's Opera *Dialogues of the Carmelites*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 52–62. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.52-62.

Аспекты духовного смысла в пьесе Ж. Бернаноса «Диалоги кармелиток» (1949) и в одноимённой опере Ф. Пуленка (1953–1957) обнаруживаются в процессе развёртывания картины христианской жизни и мученической смерти монахинь-кармелиток, ставших жертвами

социально-политического террора (1794) во Франции. Создавая музыкальные характеристики духовного облика главных героинь оперы, композитор особо отметил оттенки музыкального смысла, формирующие в произведении пространство духовного смысла.

В монографии автора статьи «“Диалоги кармелиток”». Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка» (2020) были освещены история создания, проблемы музыкальной драматургии и музыкального языка, действие на сцене, а также некоторые особенности реальной духовной жизни основных персонажей произведения [1]. Вместе с тем актуально исследование взаимодействующих аспектов духовного смысла в художественном мире произведения, в пространстве его духовного смысла, что и является целью статьи. В её задачи входит выявление аспектов духовного смысла в музыкальных характеристиках образов главных героинь произведения, а также обнаружение системы взаимодействия рассматриваемых аспектов в художественном мире названной оперы.

Анализ музыкального смысла оперы позволяет реконструировать композиторский замысел в части организации духовного пространства произведения. Художественный мир «Диалогов кармелиток» Пуленка исследуется методом проекции универсальных понятий католической философии (Фома Аквинский, Жак Маритен) и католической духовности (Дж. Р. Омэнн) на формирование духовного облика главных героинь оперы, а также на систему взаимодействия аспектов духовного смысла произведения.

### **Пространство духовного смысла произведения**

Всеобщие мистические концепты христианства – благодать, передача благодати и порядок благодати Святого Духа – составляют пространство духовного смысла в опере «Диалоги кармелиток». Композитор представил воздействие Святого Духа на судьбы монахинь-кармелиток в антиномичном единстве с про-

ходившей во Франции кампанией дехристианизации, развязанной якобинцами в 1794 году.

По словам Пуленка, ему было известно об особенностях духовной жизни монахинь-кармелиток в Испании из переведённой на французский язык книги «Установления святой Терезы Авильской». В одной из бесед с журналистом швейцарского радио Suisse Romande Стефаном Оделем композитор упоминал о малоизвестной форме проявления мистического экстаза в духовной практике испанских монахинь-кармелиток [2, с. 109].

На начальной стадии работы над оперой «Диалоги кармелиток» Пуленк обратил внимание на характерные особенности смысла, вложенного драматургом в характеристику духовного облика почтенной игуменьи монастыря кармелиток – госпожи де Круасси, которая приходилась дальней родственницей по материнской линии главной героине произведения — Бланш, пятнадцатилетней дочери маркиза де Лафорс. Находясь в приёмной монастыря, тяжело больная настоятельница ведёт учтивую беседу с будущей послушницей и монахиней Бланш (начало 2 картины I действия). Прежде чем выразить основную мысль о всеобъемлющей роли молитвы в монашеском служении, настоятельница напомнила Бланш о суровых условиях жизни в обители монахинь-кармелиток. В рассматриваемой сцене Пуленк создал начальную характеристику духовного облика игуменьи, чьи лаконичные суждения были результатом долгой аскетической жизни «перед Богом». Во 2 и 4 картинах I действия композитор обнаружил новые грани духовной жизни настоятельницы, отметив возрастающее воздействие благодати на духовный путь игуменьи.



Представляя этапы этого пути на уровне развития музыкального смысла всей оперы, Пуленк условно «структурировал» пространство духовного смысла произведения. Так, в 4 картине I действия оперы получили развитие отдельные грани её духовного смысла: о Божественном предназначении и об исполнении человеком замысла Бога, о взаимодействии благодати и совершенной природы (естества) человека. Композитор передал специфику сосуществования аскетического и мистического аспектов в духовной жизни настоятельницы, а также проявление в духовной жизни преподобной матери игуменьи порядка благодати и её участие в делах Святого Духа. Первой вершиной развития духовного смысла оперы является финальная кульминация I действия оперы, в которой происходит таинство передачи благодати. Умирая, настоятельница (госпожа де Круасси) передала благодать Святого Духа сестре Бланш.

#### **Взаимодействие между таинственной благодатью и естественной природой человека; участие человека в делах благодати Святого Духа**

В пространстве духовного смысла оперы присутствует богословский аспект взаимодействия между таинственной благодатью и естественной природой смертного человека. Оттенки названного аспекта духовного смысла обнаруживаются в процессе развития музыкального смысла, вложенного Пуленком в музыкальные характеристики духовного облика настоятельницы и главной героини Бланш. «Есть богословский смысл в различении между благодатью и естеством, но это различие не абсолютно – дары Божьи и благодатны, и естественны. Без благодати мы не получаем и естественного», – отмечал С. С. Аверинцев

[3, с. 147]. Богословский смысл также существует и в различении совершенной и несовершенной природы человека. Если несовершенная (греховная) природа смертного человека создаёт препятствия в процессе взаимодействия человека с благодатью, то совершенная природа человека осенена светом благодати, поскольку человек в своей душевно-телесной полноте Богом был предназначен бессмертию.

Духовный путь госпожи де Круасси, как показал композитор, находился под знаком взаимодействия между благодатью Святого Духа и совершенной природой человека. Развитие музыкального смысла в 4 картине I действия оперы не оставляет сомнений в том, что таинство невидимой передачи благодати произошло на ментально-психологическом уровне, не доступном обычному пониманию. Показ события, о котором идёт речь, композитор подготовил методом включения в рассматриваемую сцену эпизода с экстраординарным явлением мистического экстаза игуменьи (в партитуре названный эпизод отмечен цифрами 113–115). Развитие музыкального смысла в названном эпизоде сосредоточено на обнаружении аспектов аскетики и мистики (в католической традиции явления подобного рода относятся к области мистического богословия). Возрастающее воздействие благодати на духовную жизнь госпожи де Круасси (настоятельницы), её участие в делах благодати, а также таинственное действие передачи благодати условно показано на рис. 1.

Мистический дар благодати придал духовной жизни сестры Бланш новый динамический импульс, что послужило отправной точкой для трансформации пространства духовного смысла оперы; развитие взаимодействующих аспектов



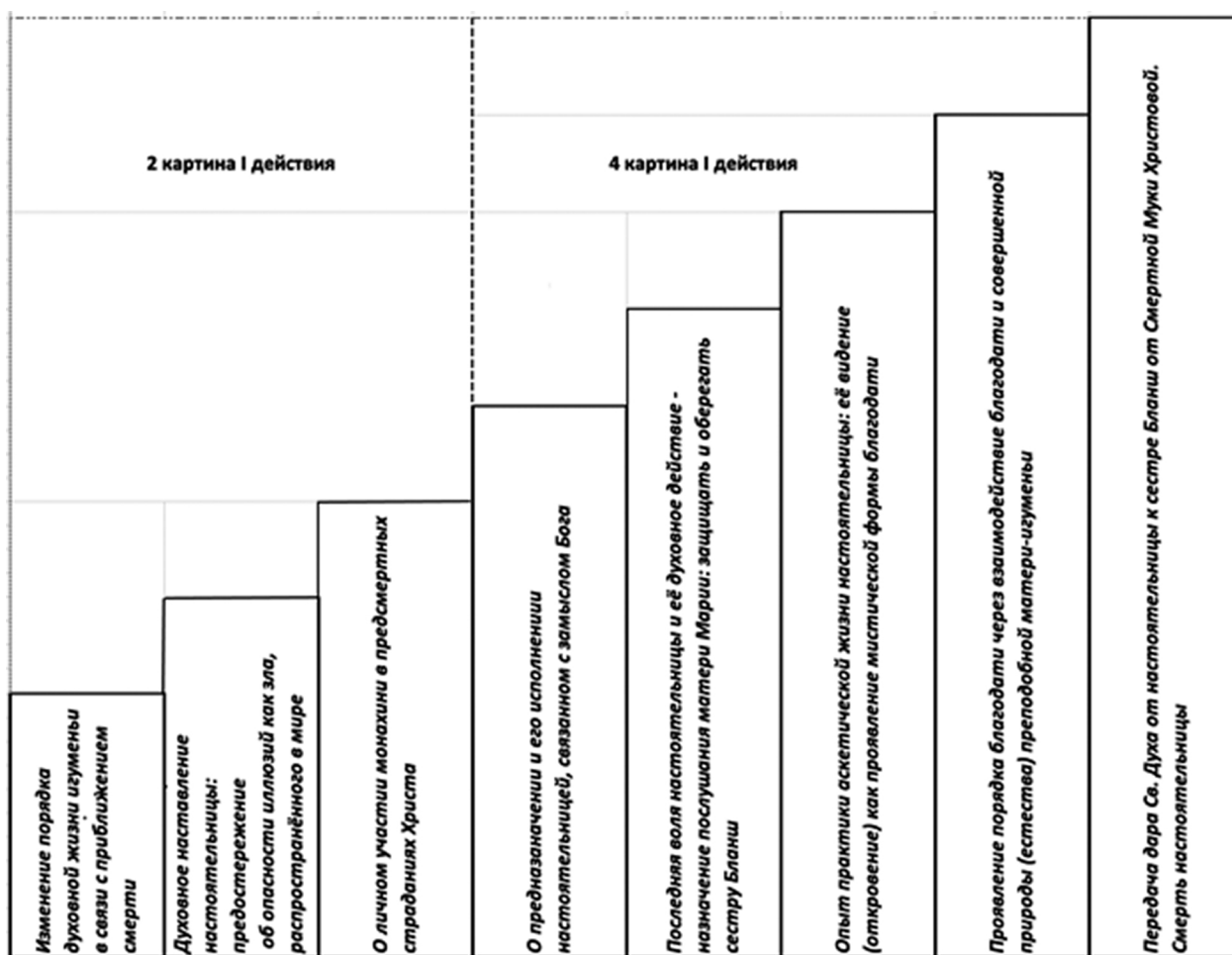


Рис. 1. Воздействие благодати на духовную жизнь настоятельницы. Передача благодати

Fig. 1. Impact of grace on the Prioress's spiritual life. Transfer of grace

духовного смысла позволяет охарактеризовать названное пространство как мистерию благодати.

Решающим критерием духовного пути героини явилось добровольное принесение своей жизни в жертву во имя Христа. Топология духовного пути Бланш де Лафорс представляет собой историю самопознания человека под воздействием благодати Святого Духа. Благодать побуждает героиню действовать, следуя имманентной логике духовной жизни – порядку благодати. Полностью преодолев страх, с пением хвалы Святому Духу, Бланш взойшла на эшафот, принеся свою жизнь в жертву во имя Христа.

### Гармоничное единство аскетического и мистического аспектов духовной жизни, протекающей по благодати Святого Духа

В музыкально-психологической характеристике духовного облика сестры Констанции от святого Дионисия доминирует радость бытия как проявление света благодати Святого Духа. Композитор выявил гармоничное соединение аскетического и мистического аспектов духовного смысла в характеристике духовного облика Констанции, живущей самой обычной христианской жизнью. Простой и благочестивый образ жизни



вела и Пресвятая Дева Мария, осенённая даром благодати Святого Духа.

В музыкальной характеристике духовного облика Констанции, показанного в развитии на протяжении всей оперы, Пуленк отметил смысловой оттенок: изменение первоначально нейтрального отношения юной монахини к смертельной болезни госпожи де Круасси на противоположное: Констанция желает незамедлительно пожертвовать своей жизнью ради спасения настоятельницы от смерти (3 сцена 3 картины I действия). Как можно предположить, музыкальный смысл названной сцены обнаруживает особый вектор её развития, указывающий на невидимое присутствие образа Христа. Готовность Констанции к самопожертвованию свидетельствует не только о том, что героиня стремится подражать действиям Христа; монашеское имя находящейся в обители Бланш от Смертной Муки Христовой невольно направляет молитвенное переживание Констанции к тайне смерти Спасителя.

В музыкальную характеристику духовного облика Констанции Пуленк интегрировал смысловые обертоны обобщённого аспекта духовного смысла оперы, который условно можно назвать «святые и мученики». Расширяя пространство духовного смысла оперы, Пуленк передал идею послания апостола Павла, в котором говорится о «преизобилии благодати во времена, когда преумножается грех» (4 сцена 4 картины II действия). Действуя вопреки человеческим деяниям, Святой Дух устанавливает в христианском мире равновесие между количеством грешников и святых.

Развитие музыкального смысла, формирующего представление о духовном облике Констанции, продолжается в 2 и 3 картинах III (заключительного)

действия оперы: композитор повторно показал стремление Констанции к самоотречению во время голосования общины о принесении обета мученичества.

Гармоничное соединение аскетического и мистического аспектов духовного смысла в музыкальной характеристике духовного облика Констанции Пуленк обнаружил в 3 сцене 3 картины III действия оперы. Находясь в тюрьме, Констанция заявила сестрам-монахиням о том, что исчезнувшая из обители сестра Бланш обязательно вернётся, чтобы быть вместе со всеми. Композитор отметил, что слова Констанции на несколько мгновений изменили направление мыслей монахинь, находящихся в ожидании смертной казни. Пуленк, неизменно обращавший внимание на примеры яркого проявления духовного смысла в живописных полотнах А. Мантеньи и Ф. де Сурбарана, определил подобные духовные озарения примечательным словосочетанием «мистический реализм» [2, с. 86]. Неоднократно убеждавшаяся в действиях невидимой благодати Констанция с радостным благоговением относилась к собственному дару «озарений». За минуту до смерти на эшафоте Констанция с мягкой улыбкой встретила появление Бланш на месте казни сестёр-монахинь (2 сцена 4 картины III действия). На эшафоте монахини ни на минуту не прекращали пение духовного гимна «Salve Regina». Голосов оставалось всё меньше; сольная фраза Констанции о нежности и милосердии Пресвятой Девы Марии была оборвана падением ножа гильотины. Развитие музыкального смысла, связанное с формированием духовного облика Констанции, указывает на гармоничное взаимодействие элементов, принадлежащих к различным духовным аспектам оперы.

### Расхождение во взглядах монахинь-кармелиток на порядок духовной жизни

Раскрывая художественный мир оперы «Диалоги кармелиток», Пуленк включил в 4 картину II действия примечательный аспект о расхождении монахинь во взглядах на порядок духовной жизни. Нарушение традиционного уклада в жизни общины произошло вскоре после смерти госпожи де Круасси. Мать Мария от Воплощения – помощница новой настоятельницы госпожи Лидуан – выразила личное понимание проблемы взаимодействия общины с новой властью и оппозицию по отношению к убеждениям главы монастыря. Не признавая возможности компромисса с республиканской властью, мать Мария находила целесообразным выразить протест насилью со стороны государства. Одержимая идеей мученического подвига, она считала себя достойной быть в числе первых кандидатов на мученический венец. В отсутствие госпожи Лидуан, уехавшей в Париж по делам обители, мать Мария инициировала поспешное принесение обета мученичества монашеской общиной и тем самым приблизилась к исполнению принесённого обета мученичества (1 картина III действия). Отказавшись исполнять распоряжение госпожи Лидуан, призывавшей монахинь сохранять спокойствие, мать Мария нарушила порядок духовной жизни, а также данный настоятельнице обет повиновения. После принесения обета мученичества мать Мария стала открыто противостоять воле настоятельницы (1 интермедия между 1 и 2 картинами III действия).

Тактично выразив несогласие с действием своей помощницы в присутствии всех монахинь и не вступая в дебаты, мадам Лидуан поручила матери Марии

разыскать сбежавшую из монастыря сестру Бланш и вместе с нею возвратиться к сёстрам-монахиням.

В III интерлюдии III действия оперы, содержащую действие на сцене, композитор добавил важную для обнаружения богословского оттенка духовного смысла произведения сцену с участием матери Марии и священника, рассказавшего ей об аресте монахинь-кармелиток во главе с настоятельницей и о предстоящем суде. Пуленк передал желание матери Марии находиться вместе с арестованными. Выслушав находившуюся в смятении мать Марию, священник ей напомнил о «плане Бога», предназначившего каждому человеку его удел. Мать Мария начала воспринимать происходящее в ином свете: знак Провидения со всей очевидностью указывал на действие порядка благодати Святого Духа, управляющего жизнью и смертью человека. Мать Мария не появилась перед трибуналом; она скрывалась в толпе во время казни сестёр-монахинь, понимая, что её имя внесено в список приговорённых к смерти. Не исполнив данного ею обета мученичества, помощница настоятельницы иначе распорядилась «свободой в истине», описав в мемуарах подробности казни невинных жертв.

Аспект о расхождении во взглядах монахинь-кармелиток на порядок духовной жизни занимает особое место среди прочих аспектов духовного смысла, формирующих единое духовное пространство произведения. Названный аспект обнаруживает в опере «Диалоги кармелиток» реальное существование политического террора 1794 года; присутствующая, как казалось, на втором плане политическая реальность составляет антиномичное целое с реальностью духовной. В опере «Диалоги кармелиток» доминирует пространство духовного смысла.



Аспект о расхождении во взглядах монахинь-кармелиток на порядок духовной жизни взаимодействует с аспектом духовного смысла «благодать, порядок благодати и передача благодати Святого Духа». Аспект о расхождении во взглядах монахинь-кармелиток на порядок духовной жизни связан с христианской идеей синтеза времени и вечности.

### **Святые и мученики. Обет мученичества в произведении**

Обнаруживающий отношение монахинь-кармелиток к христианским подвижникам аспект духовного смысла оперы условно можно назвать «святые и мученики». Во 2 сцене 4 картины I действия оперы госпожа де Круасси упоминает о жертвенных подвигах святых и о прославившем Христа смирении бедняков [4, p. 84–85]. Можно предположить, что настоятельница иносказательно отметила факт политической расправы над священнослужителями, не признавшими конституционального духовенства в годы Французской революции 1789 года и принявшими мученическую смерть; в словах настоятельница различается подтекст, связанный с указанием на евангельский эпизод глумления над Христом. В названной сцене почтенная игуменья произносит суровые слова о том, что даже святые не всегда могут открыто вступить в борьбу с дьявольскими проявлениями зла [Ibid., p. 86–87].

Изложенная в партитуре под цифрой 97 краткая оркестровая тема святых и мучеников в духе колыбельной песни (*ppp*,  $\frac{2}{4}$ ) обобщает музыкальный смысл драматургического развития во 2 сцене 4 картины I действия [Ibid., p. 84]. Обобщённый музыкальный образ святых и мучеников из оперы «Диалоги кармелиток» продолжает галерею образов

юрродства и скорби в творчестве М. Мусоргского, музыку которого высоко ценил французский композитор. Речь идёт о музыкальных образах сна/смерти в вокальном цикле «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского. О жанровом коде колыбельной песни, позволяющем продолжить единую траекторию развития музыкального смысла, упоминалось в монографии [1, с. 77].

Пуленк продолжил развитие аспекта «святые и мученики» во взаимодействии с аспектом о расхождении во взглядах монахинь-кармелиток на порядок духовной жизни в 4 сцене II действия оперы. Развитие музыкального смысла в названной сцене композитор осуществил методом показа самопожертвования госпожи Лидуан, взявшей на себя ответственность за проступок матери Марии и за поспешно принесённый монахинями обет мученичества, который она не приносила лично.

Рассматриваемый аспект «святые и мученики» отличает смысловое единство с шедевром гомилетики – текстом пламенной проповеди Бернаноса, озаглавленной «Наши друзья святые». Особое внимание автор обратил на неожиданное, выглядящее «экстравагантно» выдвигание неизвестных монахинь, простых мирян, даже нищих, которые вдруг становятся святыми – «заступниками, покровителями, а порой и учителями Вселенской церкви» [5, с. 264].

Музыкальный смысл, содержащийся в характеристике духовного облика госпожи Лидуан, как можно предположить, был передан Пуленком сквозь призму определённых представлений Бернаноса о святых: «В них воплотилась тайна Творения <...> они полностью осуществили себя в милосердии Христовом и каждый из них, по слову апостола Павла, сам

стал Христом» [там же, с. 262]. Упоминание Бернаносом имени апостола Павла, автора 14 посланий, входящих в Новый Завет, а также претворение Пуленком в 4 сцене 4 картины II действия «Диалогов кармелиток» смысла одного из посланий Павла, как представляется, связаны по смыслу с известным рассказом о чуде, сопровождавшем смерть этого апостола в Риме: «Его отрубленная голова выговаривает в последний раз имя Иисуса Христа» [6, с. 342]. Таким образом, аспект «святые и мученики» взаимодействует с центром духовного пространства оперы, где находится образ Христа (логос).

#### **Молитвы и гимны на латыни как аспект духовного смысла оперы «Диалоги кармелиток»**

Молитвы и гимны на латыни выполняют в опере «Диалоги кармелиток» функцию утверждения её духовного смысла. Христианские святыни напоминают о том, что кратковременная человеческая жизнь – это обобщённое изложение «содержания» данного произведения, а молитвы и гимны – его бессмертные формулы/формы. Так, в 1 картину II действия Пуленк интегрировал фрагмент чиноотпевания, открываемый словами о Лазаре и завершаемый канонической формулой заупокойной службы: «Tu eis, Domine, dona requiem, et locum indulgentiae. Amen» [4, р. 103]. Названная молитва привнесла в произведение дыхание вечности.

Пуленк полагал, что на текстах латинских гимнов и молитв католицизм держится и в XX веке. Композитору было известно и об идеях поборников литургической реформы, и об изменении облика католической мессы (новый чин мессы был издан в 1970 году, спустя год после смерти композитора). Анализируя

суть данной реформы, С. С. Аверинцев отмечал в первую очередь, что латинский язык «уступил место современным национальным языкам...» [6, с. 672–673]. Новые веяния католицизма не оказали воздействия на духовный мир композитора. Отношение Пуленка к интегрированным в оперу «Диалоги кармелиток» молитвам и гимнам на латыни уместно выразить словами католического философа и мыслителя Ж. Маритена, отмечавшего: «Церковь, католицизм, – это вещи по сути сверхъестественные, надкультурные, и цель их – жизнь вечная» [7, с. 58]. Молитвы и гимны на латыни сообщают особенный ритм центростремительному виду движения, взаимодействию различных аспектов смысла в духовном пространстве «Диалогов кармелиток».

Художественная концепция оперы обобщила духовный смысл более десяти произведений, созданных композитором в период 1939–1953 годов. Задолго до «Диалогов кармелиток» Пуленком были написаны партитуры для четырёхголосного смешанного хора *a cappella* «Salve Regina» (1941) и трёхголосный мотет для женских голосов «Ave verum corpus» (1952).

Молитва «Ave Maria» в 3 сцене 2 картины II действия оперы является неотъемлемой частью пространства её духовного смысла. Обращение к Царице святых, Пресвятой Деве Марии, «задаёт свою меру всеобщего, его контекст» [8, с. 410].

В 4 картину II действия композитор включил гимнический стих «Ave verum corpus»; в 4 картину III действия – гимны «Salve Regina» и «Veni, creator Spiritus».

Аспект «молитвы и гимны на латыни» в опере «Диалоги кармелиток» утверждает идею синтеза времени и вечности. В центре системы взаимодействующих аспектов духовного смысла оперы

«Диалоги кармелиток» находится образ Христа (логос).

Взаимодействие в произведении аспектов духовного смысла условно представлено на рис. 2.

В пространстве духовного смысла оперы «Диалоги кармелиток» различаются следующие аспекты:

– Благодать, передача благодати и порядок благодати Святого Духа;

– Взаимодействие между благодатью и естеством человека; участие человека в делах благодати;

– Единство аскетического и мистического аспектов духовной жизни монахинь-кармелиток, протекающей по благодати;

– Святые и мученики. Обет мученичества в произведении;

– Расхождение во взглядах монахинь-кармелиток на порядок духовной жизни;

– Молитвы и гимны на латыни – христианские святыни в опере.

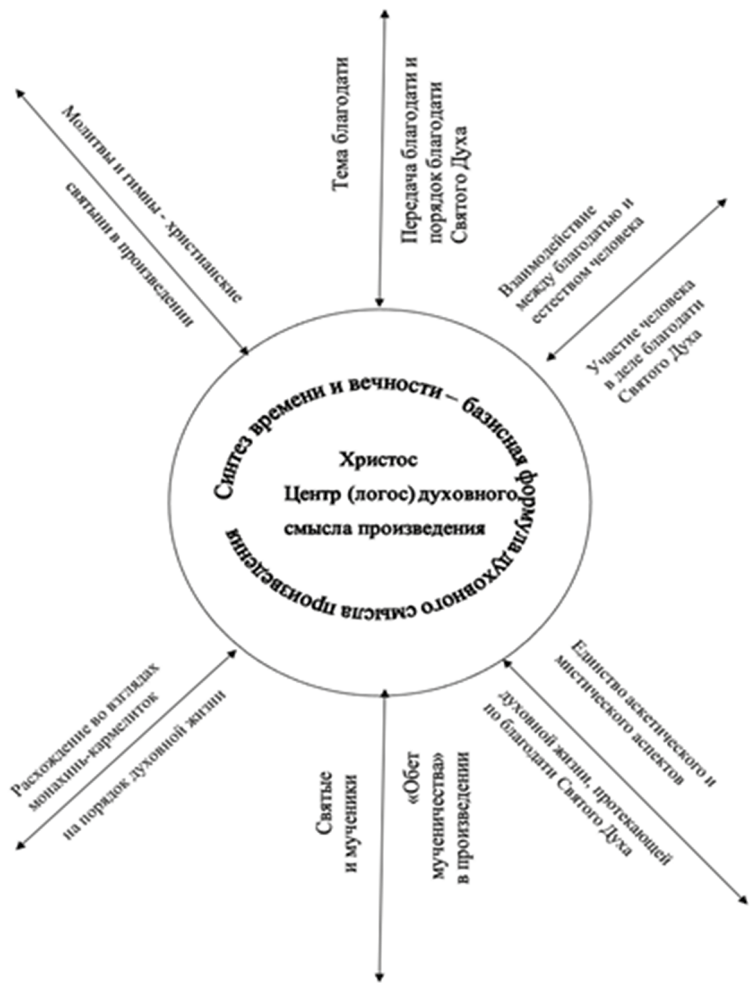


Рис. 2. Взаимодействие аспектов духовного смысла в опере «Диалоги кармелиток»

Fig. 2. Schematic interaction of spiritual aspects in *Dialogues of the Carmelites*

## Список источников

1. Азарова В. В. «Диалоги кармелиток». Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка. М.: Эдитус, 2020. 204 с.
2. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья / пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Композитор, 2005. 160 с.
3. Аверинцев С. С. Духовные слова. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2007. 232 с.
4. Poulenc F. Dialogues of the Carmelites. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. 256 p.
5. Бернанос Ж. Свобода... для чего? СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. 288 с.

6. Аверинцев С. С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух и Литера, 2006. 912 с.
7. Маритен Ж. Знание и мудрость. М.: Научный мир, 1999. 244 с.
8. Аверинцев С. С. Собрание сочинений. Связь времён / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух и Литера, 2005. 448 с.

*Информация об авторе:*

**В. В. Азарова** – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона.

## References

1. Azarova V. V. “*Dialogi karmelitok*”. *P'esa Zh. Bernanosa i opera F. Pulenka* [“Dialogues of the Carmelites.” The Play by Georges Bernanos and the Opera by Francis Poulenc]. Moscow: Editus, 2020. 204 p. (In Russ.).
2. Pulenk F. *Dnevnik moikh pesen. Ya i moi druz'ya* [Poulenc F. Diary of my Songs. My Friends and I]. Translation from the French by Zh. Grushanskaya. Moscow: Kompozitor, 2005. 160 p. (In Russ.).
3. Averintsev S. S. *Dukhovnye slova* [Sacred Words]. Moscow: St. Philaret Orthodox Christian Institute, 2007. 232 p. (In Russ.).
4. Poulenc F. *Dialogues of the Carmelites*. Opera vocal score series. Revised English version by Joseph Machlis. Ricordi, 1985. 256 p.
5. Bernanos Zh. *Svoboda... dlya chego?* [Bernanos G. Freedom... for What?]. St. Petersburg: Publishing House of Ivan Limbakh, 2014. 288 p. (In Russ.).
6. Averintsev S. S. *Sobranie sochineniy. Sofiya-Logos. Slovar'* [Collected Works. Sophia-Logos. Dictionary]. Ed. by N. P. Averintseva and K. B. Sigov. Kiev: Duh i Litera, 2006. 912 p. (In Russ.).
7. Mariten Zh. *Znanie i mudrost'* [Maritain J. Knowledge and Wisdom]. Moscow: Nauchnyy mir, 1999. 244 p. (In Russ.).
8. Averintsev S. S. *Sobranie sochineniy. Svyaz' vremen* [Collected Works. Link of Times]. Ed. by N. P. Averintseva and K. B. Sigov. Kiev: Duh i Litera, 2005. 448 p. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Valentina V. Azarova** – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Organ, Harpsichord, and Carillon.

Поступила в редакцию / Received: 02.07.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.07.2021

Принята к публикации / Accepted: 17.09.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## International Division

Original article

УДК: 781.5

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075

### Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s

Pavel V. Lutsker<sup>1</sup>, Irina P. Susidko<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia

<sup>1</sup> [plutsker@gmail.com](mailto:plutsker@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>

<sup>2</sup> [i.susidko@gnesin-academy.ru](mailto:i.susidko@gnesin-academy.ru), <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>

**Abstract.** At present, the theory of musical form is still dominated by the notion that elements of sonata form in composition began to penetrate into vocal genres or, more specifically, into the opera aria only by the end of the 18th century, when they had already been fully established in instrumental music. In the latest studies devoted to sonata forms, both in Russia and in other countries, there is no mention of the emergence or manifestation of the principles of sonata in opera and vocal music. Nevertheless, in Italian aria (both in serious and comic opera) the principles of sonata form have been forming intensively since the end of the 1720s, i.e., long before these processes were noted in instrumental music.

The article analyzes the composition in a number of arias from serious and comic operas by Leonardo Vinci, Johann Adolph Hasse, Giovanni Battista Pergolesi and Gaetano Latilla. In these arias, the sonata principles are reflected in the compositional, thematic and tonal-harmonic planes. All arias are variants of the early two-part (binary) sonata form enclosed by the outer sections of the *da capo*. The conclusions are as follows: 1) sonata form in arias is based on interaction with the strophic arrangement of the poetic texts containing figurative contrast; 2) sonata form was established in stages, from a distinctly structured exposition (without clear signs of sonata in the second section of the form) to a full binary sonata form with thematic repetition and tonal subordination in the reprise, the priority role in this process played by comic opera.

The article contains musical examples and tables.

**Keywords:** sonata form, 18th century Italian opera aria, stanza

**For citation:** Lutsker P. V., Susidko I. P. Strophic and Sonata Form in the Italian Opera Aria of the 1720s and the 1730s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 63–75. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075.



## Международный отдел

Научная статья

## Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов

Павел Валерьевич Луцкер<sup>1</sup>, Ирина Петровна Сусидко<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия*

<sup>1</sup> *plutsker@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>*

<sup>2</sup> *i.susidko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>*

**Аннотация.** В настоящее время в теории музыкальной формы господствует убеждение, что в вокальные жанры, конкретнее, в оперную арию элементы сонатной композиции стали проникать лишь к концу XVIII века, когда они уже полностью сложились в инструментальной музыке. В новейших исследованиях сонатной формы, как отечественных, так и зарубежных, главы о появлении или проявлении принципов сонатности в оперно-вокальной музыке отсутствуют. Тем не менее в итальянской арии (как в рамках серьезной, так и комической оперы) принципы сонатной композиции интенсивно складываются уже во второй половине 1720-х годов, то есть задолго до того, как эти процессы отмечены в области инструментальной музыки.

В статье приводится анализ композиции в ряде арий из серьезных и комических опер Леонардо Винчи, Иоганна Адольфа Хассе, Джованни Баттисты Перголези, Гаэтано Латиллы. Сонатные принципы в них нашли выражение в структурно-функциональном, тонально-гармоническом и тематическом планах. Все арии представляют собой варианты двухчастной (двухколенной) старинной сонатной формы в рамках крайних разделов формы *da capo*. В заключение сделаны выводы: 1) сонатная форма в арии складывается на основе взаимодействия со строфической организацией поэтического текста, содержащего образный контраст; 2) становление сонатной формы проходило стадийно – от ясно структурированной экспозиции (без четких признаков сонатности во второй части формы) до полной двухколенной сонатной формы с тематическим повтором и тональным подчинением в репризе, приоритетную роль в этом процессе играла комическая опера. Статья содержит нотные примеры и таблицы.

**Ключевые слова:** сонатная форма, итальянская оперная ария XVIII века, строфика

**Для цитирования:** Луцкер П. В., Сусидко И. П. Строфика и сонатность в итальянской оперной арии 1720–1730-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 63–75. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.063-075.

“After Francesco Algarotti’s *Saggio sopra l’opera in musica* (1755–1763), the *da capo* Aria acquired a bad reputation among theorists” – with this thesis Lorenzo Bianconi and Michel Noiray began the

preface to the collection of articles following the 2006 International Conference on Italian Aria [1, p. 515]. The critical attitude towards opera *seria* as a “costume concert” prevailed until the last third of the 20th



century and contained aesthetic and even ideological underpinnings. It is unlikely, however, that this was the reason why the aria, and not limited to the *da capo* variety, found itself virtually beyond the research field of the theory of classical musical form. The decisive role played the conviction in the unconditional priority of instrumental genres as the basis for the musical principles of composition themselves. As a consequence, vocal forms were assigned a purely marginal position, and, obviously, there could be no question of their influence on the creation of forms in instrumental music. In this essay we focus on an issue the very formulation of which would appear unconventional, namely the role of Italian aria in the evolvement of sonata form.

The history of sonata form in 18th-century music has long attracted the attention of researchers. In Russian musicology, as early as in the decade of the 1970s, works appeared in which the sonata “prehistory” was carefully analyzed [2; 3]. Notably, the only mention of sonatas in an opera aria was associated with Mozart’s arias of the 1780s, when the classical sonata form had already been fully established in instrumental music [2, p. 32].

The same tendency prevails in musicology outside of Russia, but there are important exceptions. Alfred Einstein, in his book about Mozart (1945), outlined the priority of Italian aria in the development of at least one instrumental form: “... historically speaking, ... the form of the monumental aria was perfected, in the works of Stradella and Alessandro Scarlatti, earlier than the concerto, so that the concerto was actually fashioned after the aria” [4, p. 357]. The influence of this idea is noticeable in the subsequent fundamental studies. For instance, in Charles Rosen’s book, *Sonata Forms* (1980), a whole chapter is devoted to

the aria and its features that conduced to the formation of the compositional structure of the sonata [5, pp. 28–70]. Rosen discovers in vocal music the origins of three of the five types of sonata form designated by him – the second (sonata without the development section), third (the early type of sonata) and fifth (concerto-type sonata), based on the similarities in the unfolding of the tonal-harmonic plane. He also distinguishes a special “arioso type” of the early two-part (binary) form with the tonal plan T–D/T–T [5, pp. 28–29] as the origin of the sonata without the development section. Nevertheless, he ignores the way the functional and thematic relations have been formed in the composition of the aria. This classification was later relied upon in a seminal study by James Hepokoski and Warren Darcy, who also share Rosen’s position on the role of the arias in the formation of sonata form – albeit, without mentioning or analyzing any specific examples [6, p. 348].

In general, until recently, the formation of sonatas has been considered almost exclusively within the domain of instrumental music. If we summarize the “merits” of arias in this process within the context of existing works, we can find mentions of the role of *da capo* in establishing the three-phase composition and concerto principles [7, pp. 145–165], and of the “arioso type” of the early binary form [8, pp. 38–39]. The only important observation that should be pointed out is the one in Reinhard Strohm’s work (1976) devoted specifically to Italian arias of the early Settecento. Here the author mentions one of the arias from Leonardo Vinci’s opera *Semiramide Riconosciuta* (1729), describing in the first section of the early binary form as a presage of sonata thematic contrasts [9, pp. 64–65]. But even in these rare cases, the composition in the aria was almost always considered only

from the point of view of its pure musical, “instrumental” component, disregarding the coordination of the music with the structure and logic of the poetic text. In recent years, this situation has begun to change. A recent work, an article by Nathan John Martin once again focuses on Mozart’s arias in connection with sonata form [10]. Following that article, Graham Hunt suggests revising the approaches to the analysis of opera forms and their interrelation with instrumental forms [11]. In the early 2000s, the issues of form-generation in Italian arias were discussed in detail in the book by the authors of this article, among other things from the point of view of the varieties of sonata form in the arias from the 1720s and 1730s [12]; later, sonata forms in arias were examined in the article by Dana Nagina [13]. In parallel to the works written by experts on opera music, studies appeared (albeit, only a few in quantity) devoted to form-generation in instrumental music of the second half of the 18th century, which noted points of contact with the compositional principles of aria *da capo* – in particular, in Haydn’s early sonatas [14]. But a substantial correction of the ideas about the place of the 18th-century operatic aria in the mainstream evolution of musical forms, including sonata form, is still a distant prospect. One could probably agree with the judgments that have been prevailing until now and refuse to develop the issue any further, if it were not for the abundance of examples in Italian operas of the 1720s and 1730s which contradict the generally accepted opinion. Observations on the historical material shows that the basic principles of sonata form were already taking shape at that time in vocal opera music and thus influenced the instrumental music later on. In other words, *cantare* (sing) was in this case just as important a foundation as – if not more important than – *suonare*

(play), although this seems to contradict the very etymology of the word “sonata”. The two decades (the 1720s and 1730s) attract our attention primarily because they cover the period from the first signs of sonatas in arias to their almost perfect crystallization and the appearance of complete early sonata forms.

Although the ways and means of shaping the sonata form in the opera *seria* and in comic genres were somewhat different, in both cases the main impulses for the development of the musical form on the way towards sonata, in our opinion, originated mainly from the changes in the nature and logic of the texts of opera arias of the 1720s.

By the 1720s, the poetic text in the *da capo* arias, with rare exceptions, consisted of two stanzas. The repeated initial stanza served as the basis for the outer parts of the *da capo* form, the second – for the middle. Most often, both the poetic text and the music manifested one affect or one maxim; between the outer and the middle sections, along with similar thematism, there usually was a modal contrast as well. If the verse intended for the aria and inscribed in the development of the plotline contained a sharp semantic opposition and encapsulated the character’s contradictory state, then the contrapositions were clearly and rationally distributed between the two sections of the aria. In this case, the *da capo* forms with the contrasting middle sections appeared, but each section separately retained its internal static unity. In other words, just as earlier in the 17th century, in the first decades of the 18th century the strophic organization of the text played a dominant role in the overall composition of arias.

By the early 1720s, however, poets had developed a taste for the dynamic presentation of conflicting states. “*Son*



*regina e son amante*” (“I am a queen and I am a woman in love”), declares Dido in her entrance aria in the first published libretto of Pietro Metastasio’s *Didone abbandonata*, and this opposition is presented very dynamically – within a single line. In 1724, expressing such a conflict in musical composition was a rather challenging task. Domenico Sarro and Leonardo Vinci – the composers of the first operas on Metastasio’s libretto – found a common emotional “denominator” in the pathetic intonation of the statement. Sarro emphasized the *amoroso* affect in Dido’s A-major graceful aria; Vinci attributed the dominance to *agitato*, the unrestrained onslaught of motor movement in the rhythm of the C-major Tarantella – the fast, energetic speech of the queen, who realizes her greatness, but at the same time is captured by the frantic passion of love.

Practically at the same time the next step was taken: the composition of arias in which the clash of affects gave the impetus to the birth of a sonata exposition with thematically and functionally independent primary and subsidiary sections. This became possible when each of the contrasting images was given its own place in the poetic stanza. The aria of Vanesio from Johann Adolph Hasse’s intermezzo *Larinda e Vanesio* (1726) composed to the libretto by Antonio Salvi (an adaptation of Molière’s *Le Bourgeois Gentilhomme*) can be considered one of the first examples of this kind. Vanesio is seized with vain dreams of becoming a nobleman in order to terrify his rival duelists and win hearts at balls. Two contrasting images collide in the text of the aria – the furious Mars and the lovely Cupid coming together right in the first stanza.<sup>1</sup>

Scheme 1. A verse from the text to Vanesio’s aria *Un Marte furibondo* (I, 2) from the intermezzo *Larinda e Vanesio* (lib. by A. Salvi)

<b>A</b>	Un Marte furibondo sarò nel far duello, ah!	Like an angry Mars I will fight in duel, ah!
...	Ma tutta leggiadria,	And nothing but the very grace,
<b>B</b>	un amorino bello,	A charming Cupid
	se muovo al ballo in pie,	I will when I start dancing,
<b>C</b>	ah!	ah!

Hasse draws on this opposition, which leads to an innovative solution for that time: the introduction of sharp thematic contrast within a single musical structure. “Martial music”, imitating the beating of drums and the flare of the trumpet, appearing in a small ritornello and in the opening section of the first two verses, is suddenly replaced after the caesura by a supple, graceful minuet.

Example No. 1 J. A. Hasse. Vanesio’s aria *Un Marte furibondo* (I, 2) from the intermezzo *Larinda e Vanesio* (1726)

In this aria, only the exposition can be considered as being in sonata form. In the second section neither the primary nor the subsidiary theme groups are repeated. The aria of Semiramide (II, 12, libretto by Pietro Metastasio), mentioned by Reinhard Strohm in his study [9], assumes exactly the same form – that of a sonata exposition added by the second section with a developmental passage and closure of the section. The heroine, betrayed by her lover, laments her fate (the first of the three stanzas) and immediately hurls ireful reproaches at her abuser (the second stanza).

Example No. 2 L. Vinci. Semiramide's aria *Tradita, sprezzata* (II, 12) from the opera *seria Semiramide riconosciuta* (1729)

Tra - di-ta, sprezz-a-ta, che pian-go, che par-lo? Se pic-no d'or-go-glio non cre - de il do - lor...  
 Add. = Tr.  
 Nò, non cre - de il do - lor. Che pos - sa pro - var - lo quell' a - ni-ma in - gra-ta

In general, such a hybrid, “partial” sonata form can be found in many arias of operas *seria* and *buffa* of the second half of the 1720s, and therefore it can be considered to manifest the primary, preparatory stage in the formation of the vocal sonata structure. It contains all the necessary indications of the sonata form’s exposition. It includes a distinctive deployment of the tonal plane; there is also a compositional-syntactical structure, in which the moments of material exposure, of the transition preparing a new, alternative exposure, and the conclusive constructions with all the necessary zones of cadences and caesuras are distributed in a strictly defined sequence. They serve as the basis for the functional plane of sonata form with its inherent sequence of the primary theme group, transition, subsidiary theme group and conclusive sections.

The emergence of full-fledged sonata form in arias did not take long. It appeared at the end of the decade. The solos from Hasse’s intermezzo *Scintilla e Don Tabarano*, composed only two years later (1728, libretto by Bernardo Saddumene), can hardly be criticized for being “immature.” Scintilla’s aria from the first movement demonstrates sonata elements naturally and effortlessly. Moreover, here it is not merely an exposition present here;

a recapitulation appears: not only does Hasse present the subsidiary theme group in the main key, but the primary theme group as well. Thus, the overall profile of the composition corresponds not to the early, but to the quite mature form of the sonata without a development section.<sup>2</sup>

Scheme 2. Composition of the first section of Scintilla’s aria *Più viver non voglio* (I, 3) from the intermezzo by J. A. Hasse *Scintilla e Don Tabarano* (1728)

(Stanza)	A	...	B	A'		A	...	B	A'		
(Mesures)	7		12	15	19	22	26	30	35	39	43
Rit	- T <sup>1</sup>	- Tr.	- T <sup>2</sup>	- T <sup>3</sup>	- Rit.		T <sup>1</sup>	- Cb.	- T <sup>2</sup>	- T <sup>3</sup>	- Rit.
t	- t	- tr.	- d→III	III	III		t	- tr.	- (D)	- t	- t
(PT)	- PT	- Tr.	- SS (I-II)	- CS		PT	- Tr.	- SS (I-II)	- CS		

And in this case, the occasion for the thematic juxtaposition comes from the poetic text and the stage conditions. Scintilla manipulates the host by acting out a scene of disappointment in life in front of him. She comments on his reactions in asides and meanwhile manages to slap Corbo, the servant (walk-on part) who is trying to spoil her game.

Scheme 3. A verse from the text to Scintilla’s aria *Più viver non voglio* from the intermezzo *Scintilla e Don Tabarano* (lib. by B. Saddumene)

A	Più viver non voglio Destino spietato	I no longer want to live, pitiless destiny:
...	M’uccide il Cordoglio Mi man...ca già’l fia...to	The sorrow is killing me... My bre... ath is already fai... ling.
B	(Ei piange! Vo’ in poppa Che gusto: e tu schioppa).	(He’s weeping! Everything is going fine. What fun: and you can burst!)
A'	Mi sento morir.	I feel that I’m dying!

As a result, here, albeit, somewhat different from the text of Vanesio’s aria, there is also a contrast of moods, which did not escape Hasse. The primary theme group (the first two verses) openly parodies the topoi of despair and wrathful complaint characteristic of serious opera. The next two verses go against the background of the transition move with expressive sighing



motives in the vocal part. A clear caesura is followed by the *a parte* retorts, and on the last verse Scintilla returns to acting again. This time, the complaint is mixed with hope: new thematic material emerges – the soulful ascending sixth move in the relative major.

The complete early sonata form soon appears in opera *seria* as well. In the aforementioned *Semiramide Riconosciuta* (1729) by Vinci, the outer sections of *da capo* in Tamiri's aria (I, 5) are arranged as a full-fledged early sonata form with the two independent theme groups.

Scheme 4. Composition of the first section of Tamiri's aria *Che quel cor* (I, 5) from the opera *seria* by L. Vinci *Semiramide riconosciuta* (1729)

(Stanza)	A	...	B		A	...	B	...	B														
(Mesures)	8	12	13	16	19	21	26	27	30	31	32												
Rit.	T <sup>1</sup>	-	Tr.	-	T <sup>2</sup>	-	Rit.		T <sup>1</sup>	-	Tr.	-	T <sup>2</sup>	Tr.	-	T <sup>2</sup>	-	Rit.					
T	-	T	-	(D)	-	D	-	D		D	-	tr.	(+II)	-	T	-	T	(D)	-	T	-	T	
Rit.	-	PT	-	Tr.	-	ST	-	CS		(PT)	-	-	Tr.	-	ST	-	Tr.	-	ST	-	CS		
(r <sup>1</sup> r <sup>2</sup> )										(r <sup>1</sup> )													(r <sup>1</sup> r <sup>2</sup> )

The poetic stanza contraposes not as much states and images as emotional or even stage “gestures”: the haughty bridegroom with his imaginary love and the heroine who rejects his flattering speeches.

Scheme 5. A verse from the text to Tamiri's aria *Che quel cor* from the opera *seria* *Semiramide riconosciuta* (lib. by P. Metastasio)

<b>A</b>	Che quel cor, quel ciglio altero Senta amor, goda in mirarmi	That this heart, these haughty eyes Are full of love, enjoy my appearance,
...	Non lo credo, non li spero.	I do not believe in this and do not hope.
<b>B</b>	Tu vuoi farmi insuperbir.	You just want to conquer me with flattery.

In the 1730s, sonata form within the Italian *da capo* aria occurred more and more frequently, both in operas *seria* and *buffa*.

Two main tendencies can be distinguished in its subsequent development. The first trend is the intensification of the musical contrast between the two theme groups, and the realization of figurative and narrative motifs that oppose one another in the poetic text.

Scheme 6. A verse from the text to Vitellia's aria *Come potesti, oh Dio* from the opera *seria* *La clemenza di Tito* (lib. by P. Metastasio)

<b>A</b>	Come potesti, oh Dio! Perfido traditor...	How could you, oh God! Faithless traditor...
<b>B</b>	Ah, che la rea son io!	Ah, I am the guilty one!
...	Sento gelarmi il cor,	My heart turns to ice,
<b>C</b>	Mancar mi sento.	I feel faint.

The classic expression of this tendency is Vitellia's Aria from Act II of Hasse's *La clemenza di Tito* (1738, libretto by Metastasio), in which two antithetical affects collide: the angry accusation of the murder of Titus, addressed to Sesto, and the complaint.

Example No. 3 J. A. Hasse. Vitellia's aria *Come potesti, oh Dio* (II, 6) from the opera *seria* *La clemenza di Tito* (1738)

The musical score for Example No. 3 shows a vocal line in 4/4 time, starting with a *Presto* tempo. It features a first ending (PT) and a second ending (Tr. (T<sup>2</sup>)). The tempo changes to *Larghetto* for the second ending. The score includes lyrics in Italian and English, and performance markings such as *Tr.*, *ST*, and *CS*.

Five times Hasse contrasts the musical topoi of the arias *di sdegno* and *lamento* (counting the middle section and the repetition of *da capo*), in which all the musical-expressive components differ: the tempo (*presto* and *larghetto*), the time signature (4/4 and 3/8), the intonational structure

(declamatory lines and graceful arioso tunes), the texture (the stormy chord repetitions of strings and the gentle echoes of the violins), and finally, tonality. The inherently strophic alternation of the contrasting sections is held together by the tonal plane characteristic of the early sonata form: G–g–B/B–g–G || e–a (the middle section of the *da capo* aria).

This aria raises a number of questions essential to the theory of sonata form. The main one is the role of the thematic and tonal-functional disposition in the formation of the classical sonata structure. On the one hand, the thematic juxtaposition, as it is presented in the Vitellia’s aria, bears the obvious imprint of the strophic principle of musical arrangement: the contrasting sections seem to meet “end-to-end”, with a sharp contrast intensifying this impression so much that it almost alleviates the elements of the development and preparation of the new theme in the transition. The first element of the transition part takes on the value of a separate, intermediate theme. In other words, the thematic contrast reduces the functional subordination of the sections and the coherence of the development in sonata form. On the other hand, such a thematic disposition evokes a connotation of an important quality of the sonata dramaturgy formulated by Yuri Tyulin – the dynamic conflux and the intensive preparation to subsequent sections of the form and themes [15, p. 251–252]. In the case of Vitellia’s Aria, one can speak about the full-fledged implementation of the principle of *derivative contrast*, about the emergence of the musical material of the transition and the subsidiary theme group from the primary theme group, its re-intonation. The syntactic structure of the

two theme groups and the pitch contour of their constituent motifs possess a noticeable similarity: two rounded motifs playing with the suspension, a descending stroke within a sixth, and at the end – the motion along the sounds of a triad.

Contrast, as we know, cannot be considered to be the sole, or even the main argument of sonata form; the decisive role is certainly provided by the tonal-harmonic relations and the nature of the transformation of the thematic material. In other words, it is not the presence of contrast in itself that is important, but how it is interpreted in the context of evolvment. It is natural to expect purposeful processes of this kind from the instrumental variety of sonata form. But Vitellia’s Aria also demonstrates a number of impressive solutions: in the recapitulation of the early sonata form, the subsidiary theme group is expanded, and its developmental function is strengthened.

A version of the thematic material dynamic conflux typical of comic opera can be found in the entrance aria of Don Pancrazio, the main character of Gaetano Latilla’s *La finta cameriera* (1737, libretto by Gennaro Antonio Federico and Giovanni Gualtiero Barlocchi). Pancrazio dreams of marrying a young maid, unaware that she is a disguised man, his daughter’s secret suitor. The hero experiences an unceasing storm of passions and compares himself to an anthill or a hornets’ nest.

Scheme 7. A verse from the text to Don Pancrazio’s aria *Io ho un vespaio* from the *commedia in musica La finta cameriera* (lib. by G. A. Federico, G. G. Barlocchi)

<b>A</b>	Io ho un vespaio, un formicaio Da capo a pie’,	I’ve got a wasps’ nest, or anthill inside me. From my head right down to my toes,
...	mi sento ohimè	alas, it feels like
<b>B</b>	Il sangue friggere e mille pungoli Mi stanno il core a punzicciar,	My blood is boiling and a thousand stings Are pricking my heart.
<b>C</b>	Ohimè, ohimè, ohimè!	Alas, alas, alas!



Latilla finds reasons for these thematic contrasts in the juxtaposition of the emotions of anxiety and self-pity. At the same time, he resorts to the repetition of the verse “*Mi stanno il core a punzicchiar*” (... are picking my heart continuously), but he interprets it musically in different ways: first in line with the “stormy” topos (in the transition), and the second time (in the second subordinate theme) – “pitifully”, sobbing painfully, feeling punctures in his heart in a bizarre melody descending almost in whole-tones.

Example No. 4 G. Latilla. Don Pancrazio's aria *lo ho un vespaio* (I, 3) from the *commedia in musica La finta cameriera* (1737)

The second trend in the development of the sonata form in vocal music in the 1730s is associated with a greater freedom in its use, without direct reliance on the poetic text and impulses of the plot and content. The sonata structure becomes to a greater degree a musical phenomenon proper; its internal arrangement is not directly conditioned by the poetic text, but is only coordinated with it, sprouting from its interpretation by the composer. A typical example is Licida's aria “*Mentre dormi Amor foment*” (I, 8) from Giovanni Battista Pergolesi's opera *L'Olimpiade* to Metastasio's libretto (1735). The poetic text depicts a pastoral scene in which the hero wishes his friend a peaceful sleep in the bosom of nature.

Scheme 8. A verse from the text to Licida's aria *Mentre dormi Amor foment* from the opera *seria L'Olimpiade* (lib. by P. Metastasio)

<b>A</b>	Mentre dormi, Amor foment	May love foster within your sweet dreams
<b>B</b>	il piacer de' sonni tuoi	the idea of my pleasure
<b>C</b>	con l'idea del mio piacer.	whilst you enjoy your slumbers.

The aria is undividedly dominated by a magnificent vocal melody, perfect in its independence from any specific imagery, whether visual or verbal; there is not a trace of orchestral or vocal sound imitation in the score. In the outer sections of the *da capo* aria Pergolesi incorporates the sonata form with the clearly outlined primary theme group, transition, subsidiary theme group and conclusive sections (the tonal plane T–D–/T–T). Although the themes do not contrast sharply, they boldly emphasize one another, creating the picture of a serene musical idyll. At the same time, in the text, there is no preplanned difference in their character.

Example No. 5 G. B. Pergolesi. Licida's aria *Mentre dormi Amor foment* (I, 8) from the opera *seria L'Olimpiade* (1735)

Another example from Pergolesi's music, this time from his *commedia in musica, Lo frate 'nnamorato*, to the libretto by G. A. Federico (1734), shows that even in comic opera sonatas are not only present in burlesque arias, but likewise combine perfectly with lyrical scenes. Nena, the heroine of the opera, suffers from unrequited love, but does not want to indulge in sorrow.



Scheme 9. A verse from the text to Nena's aria *È strano il mio tormento* from the *commedia in musica Lo frate 'nnamorato* (lib. by G.A. Federico)

<b>A</b>	È strano il mio tormento E vano il mio martire.	My torment is strange And my martyr is in vain.
<b>B</b>	No che nol puoi soffrire	No, you cannot therefore suffer
<b>C</b>	Povero amante cor.	Poor heart in love.

they illustrate the general trends in Italian opera of the 1720s and 1730s. Analytical observations allow us to answer the question posed at the beginning of the article –

In the poetic text there are no direct reasons present to contrast different moods; but Pergolesi traces in it the shades of joyful anticipation (the primary theme group and the transition) and of sadness and anguish (the subsidiary theme group). All of this makes use of the same poetic text, which with minor variations is expounded upon many times in the aria.

about the role of opera arias in the formation of sonata form. First of all, there is hardly any doubt that sonata form emerged in a clear, consistent way, and long before its manifestation in instrumental music, within the framework of Italian operatic aria. It was formed on the basis of the interaction of different thematic spheres, for which one of the main impulses was the poetic text and its strophic organization. In the first instance, an initial role in this process was played by the comic opera, with its characterizing qualities and propensity for sharp, at times exaggerated, figurative contrasts within the same solo vocal number.

Scheme 10. Unfolding the text of the verse from Nena's aria *È strano il mio tormento* from the *commedia in musica Lo frate 'nnamorato* (G. B. Pergolesi)

(Stanza) A BC A' BC B'C | A A' BC B'C

The music, however, unfolds its own sonata “narrative,” which is very conditionally and arbitrarily coordinated with the poetry.

The shaping of sonata form on the operatic “foundation” was stadial. The clearly structured sonata exposition was the first to declare itself in the 1720s, and it was this that heralded the new compositional principle. Then, at the turn of the decades, another height was conquered – the sonata recapitulation was formed with its thematic repetition and tonal subordination necessary for a complete form. As the main feature of such sonatas one can name the *dynamic conflux* of themes and sections of the form.

Example No. 6 G. B. Pergolesi. Nena's aria *È strano il mio tormento* (I, 10) from the *commedia in musica Lo frate 'nnamorato* (1732)

The musical score for Example No. 6 is in 4/4 time, marked *Allegretto* with a *Rit.* instruction. It consists of five staves of music with the following lyrics and structural markers:

- Staff 1: *È stra-no il mi-o tor-men-to e va-no il mi-o mar-ti-re.* (PT(a))
- Staff 2: *No che nol puoi sof-fri-re po-ve-ro a-man-te cor, po-ve-ro a-man-te cor. Il mi-o tor-* (PT(b))
- Staff 3: *men-to, il mi-o mar-ti-re è stra-no, è va-no! No che nol puoi sof-fri-re po-ve-ro a-man-te* (ST(b'))
- Staff 4: *co-re, po-ve-ro a-man-te co-re sof-fri-re nol puo-i, nol puo-i sof-* (ST(c'))
- Staff 5: *fri-re po-ve-ro a-man-te cor, po-ve-ro a-man-te cor.* (CS)

The arias we have mentioned are not isolated examples, albeit very striking ones;

The study of the stages of the early sonata form shaping in opera arias allows us to conclude that the main method suitable for identifying the principles of sonata composition should be considered, first of all, the analysis of thematic processes from the structural-functional angle of view. The main criterion for sonata is the presence of



*alternative exposure* (closely coordinated with the process of harmonic modulation from one key to another) within a single structural arrangement. In other words, in order to speak about the appearance of the signs of sonata form, it is sufficient to have a fully formed sonata exposition, rather than the indispensable presence of the development section and/or the same-keyed

recapitulation, as is often still commonly believed.

Unfortunately, virtually all studies of the theory and history of sonata composition that we are aware of do not devote any attention to such its “prehistory” and to this entire issue, which, in our opinion, can be considered an obvious gap in contemporary musicology.

### Notes

<sup>1</sup> Here and below, the first stanzas of the arioso texts are mentioned, since it is in these texts that the initial dynamic figurative contrast is expressed. This contrast, in turn, is reflected in the sonata compositions typical exclusively of the first sections of the *da capo* form. The letter symbols in the left column indicate verses which provided the composers with a pretext for contrasting thematic ideas, while the ellipses stand for the moments of changes and transitions.

<sup>2</sup> The diagram sequentially shows: 1) the logical organization of the verse stanza, 2) the numbers of measures outlining the boundaries of the sections, 3) the distribution of musical themes or passages of different types (introductory and final – Rit., Exposition – T, transition – Tr., closures – Cl.), 4) the tonal plane, 5) the functional plane of the sonata composition (PT, Tr., ST, CS).

### References

1. Bianconi L., Noiray M. Premessa. *L'aria col da capo. Quaderni di “Musica e Storia”*, XVI/3 (2008). Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi – Società editrice il Mulino, 2008, pp. 515–517.
2. Goryukhina N. A. *Evoljutsiya sonatnoj formy* [The Evolution of Sonata Form]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1970. 311 p. (In Russ.).
3. Evdokimova Yu. K. Stanovlenie sonatnoj formy v predklassicheskuju epokhu [The Formation of the Sonata Form in the Pre-Classical Era]. *Voprosy muzykal'noj formy. Vyp. 2* [Questions of Musical Forms. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 1972, pp. 98–138. (In Russ.).
4. Einstein A. *Mozart: His Character, His Work* Transl. by A. Mendel, N. Broder). Oxford: Oxford Univ. Press, 1962. 492 p.
5. Rosen C. *Sonata forms*. 2nd Ed. New York-London: W.W. Norton & Company, 1988. 415 p.
6. Hepokoski J., Darcy W. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. 662 p.
7. Kühn C. *Formenlehre der Musik*. 11th ed. Kassel: Bärenreiter, 2018. 219 p.
8. Diergarten F., Neuwirth M. *Formenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 2019. 278 p.
9. Strohm R. *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*. In 2 Vols. *Analecta musicologica*, 16. Cologne: Arno Volk-Hans Gerig: 1976. 268 p.; 342 p.
10. Martin N. J. Mozart's Sonata-Form Arias. *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Ed. by S. V. Moortele, J. Pedneault-Deslauriers, N. J. Martin. Rochester: NY University of Rochester Press, 2015, pp. 37–76.

11. Hunt G. Aria-sonata forms: Taking “Formenlehre” to the opera once more. *9th European Music Analysis Conference — EUROMAC 9*. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/conference/aria-sonata-forms-taking-formenlehre-to-the-opera-once-more-2/> (25.05.2021).
12. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. 2* [Italian Opera of the 18th Century. Vol. 2]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 648 p. (In Russ.).
13. Nagina D. A. Sonatnaya forma v vokal'noy muzyke: sluchaynost' ili zakonomernost' [Sonata Form in Vocal Music: Randomness or Pattern]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Notes of Gnesin's Russian Academy of Music]. 2019. No. 1, pp. 27–43. (In Russ.).
14. Birson A. M. What Haydn Teaches Us About Sonata Form: The Da Capo Aria and the Early Keyboard Sonatas, Hob. XVI:1 & 3. *HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America*. 10.2 (Fall 2020), pp. 1–17. URL: <http://haydnjournal.org> (25.05.2021).
15. Tyulin Yu. N. Dramaturgia sonatnoy formy [The Dramaturgy of Sonata Form]. *Muzykalnaya forma* [Musical Form]. Ed. by Yu. N. Tyulin. 2nd Ed. Moscow, 1974, pp. 251–254. (In Russ.).

*Information about the authors:*

**Pavel V. Lutsker** – Dr.Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department;

**Irina P. Susidko** – Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department.

## Sources

1. Hasse J. A. L'artigiano gentiluomo or, Larinda e Vanesio. Ed. by G. Lazarevich. *Recent Researches in the Music of the Classical Era, IX*. Madison: A-R Editions, Inc., 1979. xxxviii, 106 p.
2. Hasse J. A. La contadina astuta ossia Don Tabarano. Hasse J. A. Three Intermezzi – 1728, 1729 and 1730. Ed. by G. Lazarevich. *Concentus musicus*, 9. Laaber: Laaber Verlag, 1992, pp. 1–106.
3. Latilla G. La finta cameriera. *Italian opera 1640–1770*. Vol. 37. Ed. by H. M. Brown. NY, London: Garland Publishing Inc., 1979. 124 p.
4. Pergolesi G. B. Lo frate 'nnamorato. *Pergolesi G. B. Opera omnia*. Ed. F. Caffarelli. Vol. 3. Roma: Amici della musica da camera, 1939–1942. 151 p.
5. Pergolesi G. B. *L'Olimpiade*. URL: [https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C\\_P.145\\_\(Pergolesi%2C\\_Giovanni\\_Battista\)](https://imslp.org/wiki/L'Olimpiade%2C_P.145_(Pergolesi%2C_Giovanni_Battista)) (25.05.2021).
6. Vinci L. *Semiramide riconosciuta*. Partitura in 3 Vols. Santini-Sammlung in Münster – MS. 4245.

## Список источников

1. Bianconi L., Noiray M. Premessa // L'aria col da capo. Quaderni di “Musica e Storia”, XVI/3 (2008). Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi – Società editrice il Mulino, 2008, pp. 515–517.
2. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970. 311 с.



3. Евдокимова Ю. К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 98–138.
4. Einstein A. Mozart: His Character, His Work / Transl. by A. Mendel, N. Broder. Oxford: Oxford Univ. Press, 1962. 492 p.
5. Rosen Ch. Sonata Forms. 2nd Ed. New York; London: W. W. Norton & Company, 1988. 415 p.
6. Hepokoski J., Darcy W. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006. 662 p.
7. Kühn C. Formenlehre der Musik. 11. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2018. 219 S.
8. Diergarten F., Neuwirth M. Formenlehre. Laaber: Laaber-Verlag, 2019. 278 S.
9. Strohm R. Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730). Vol. 1–2. Analecta musicologica, 16. Cologne: Arno Volk-Hans Gerig: 1976. 268 S.; 342 S.
10. Martin N. J. Mozart's Sonata-Form Arias // Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno / Ed. by S. V. Moortele, J. Pedneault-Deslauriers, N. J. Martin. Rochester: NY University of Rochester Press, 2015, pp. 37–76.
11. Hunt G. Aria-Sonata Forms?: Taking Formenlehre to the Opera Once More // 9th European Music Analysis Conference — EUROMAC 9.  
URL: <http://euromac2017.unistra.fr/conference/aria-sonata-forms-taking-formenlehre-to-the-opera-once-more-2/> (25.05.2021).
12. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. М.: Классика-XXI, 2004. 648 с.
13. Нагина Д. А. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность? // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 1. С. 27–43.
14. Birson A. M. What Haydn Teaches Us About Sonata Form: The Da Capo Aria and the Early Keyboard Sonatas, Hob. XVI:1 & 3 // HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America. 10.2 (Fall 2020), pp. 1–17. URL: <http://haydnjournal.org> (25.05.2021).
15. Тюлин Ю. Н. Драматургия сонатной формы // Музыкальная форма. Изд. 2-е / общая ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1974. С. 251–254.

*Информация об авторах:*

**П. В. Луцкер** – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания;

**И. П. Сусидко** – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания.

Received / Поступила в редакцию: 28.06.2021

Revised / Одобрена после рецензирования: 20.07.2021

Accepted / Принята к публикации: 12.10.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## International Division

Original article

УДК: 78.072

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.076-092

### Vsevolod Zaderatsky – a Composer with a Tragic Fate

Anton A. Rovner<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> *Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russia,*

*antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

<sup>2</sup> *Moscow Humanitarian University, Moscow, Russia*

**Abstract.** Vsevolod Zaderatsky (1891–1953) pertains to the category of composers whose lives' journeys were as dramatic as the music composed by them. His biography coincided with the most tragic years of Russian history, and he shared the country's fate. As a result of a decree of the Soviet government, his music was prohibited from being performed and published during the course of his entire life. Nonetheless, he was able to demonstrate himself as an extraordinary composer with a strongly pronounced individuality and an original style. He gave music lessons to Tsarevich Alexei, the son of Tsar Nicholas II, then during the Russian Civil War he fought in the White Army. Having been sentenced to execution by shooting, he was saved by Dzerzhinsky, who heard his piano playing in the adjacent rooms. Zaderatsky was forbidden to live in Moscow, Leningrad and Kiev. After he was arrested and imprisoned in Kerch, Crimea (1926–1928), all of the music composed by him prior to 1926 were destroyed. Despite the immense hardships of life suffered by him, he was able to demonstrate himself as a talented composer of numerous works, including piano sonatas, preludes and fugues, cycles of small piano pieces, works for orchestra, chamber ensembles, as well as an opera. The musician composed in various musical styles, from the avant-garde manner and constructivism to traditional romanticism, following all the main stylistic trends of the first half of the 20th century. Having been imprisoned at the Kolyma labor camp in the Magadan Region (1937–1939), he composed his presently famous cycle of 24 Preludes and Fugues. During the last years of his life, Zaderatsky lived in Lvov. During the last few decades, Zaderatsky's music has achieved its deserved recognition.

**Keywords:** Vsevolod Petrovich Zaderatsky, avant-garde music, composers of Russia, repressed musicians

**For citation:** Rovner A. A. Vsevolod Zaderatsky – a Composer with a Tragic Fate. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 76–92.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.076-092.

## Международный отдел

Научная статья

### Всеволод Задерацкий – композитор трагической судьбы

Антон Аркадьевич Ровнер<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> *Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
г. Москва, Россия,  
antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

<sup>2</sup> *Московский гуманитарный университет,  
г. Москва, Россия*

**Аннотация.** Всеволод Задерацкий (1891–1953) относится к тем композиторам, чей жизненный путь был таким же драматичным, как и сочинённая ими музыка. Его биография совпала с самыми трагическими годами в истории России, и он разделил судьбу страны. По постановлению советского правительства, его музыка была запрещена для исполнения и публикации в течение всей его жизни и тем не менее он сумел проявить себя как незаурядный композитор с ярко выраженной индивидуальностью и оригинальным стилем. Он давал уроки музыки цесаревичу Алексею, затем воевал в Белой армии во время Гражданской войны. Приговорённого к расстрелу, его спас Дзержинский, услышавший в соседней комнате его игру на фортепиано. Задерацкому запретили проживать в Москве, Ленинграде и Киеве. После его ареста и заключения в Керчи (1926–1928) нотные записи созданных им до 1926 года произведений были уничтожены. Несмотря на невероятные жизненные трудности, он смог проявить себя как талантливый композитор, автор многих произведений: его перу принадлежат сонаты для фортепиано, прелюдии и фуги, циклы миниатюр, сочинения для оркестра, камерных ансамблей, а также оперы. Музыкант творил в разных стилях, от авангардного и конструктивистского до традиционного, романтического, следуя основным стилистическим направлениям первой половины XX века. Будучи в заключении на Колыме в Магаданской области (1937–1939), он написал свой известный цикл из 24 прелюдий и фуг. Последние годы жизни Задерацкого прошли во Львове. Заслуженное международное признание его музыка приобрела в последние десятилетия.

**Ключевые слова:** Всеволод Петрович Задерацкий, музыкальный авангард, конструктивизм, композиторы России, репрессированные музыканты

**Для цитирования:** Ровнер А. А. Всеволод Задерацкий – композитор трагической судьбы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 76–92.  
DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.076-092.

There have been composers, whose living paths and destinies were as dramatic and colorful as the music they have composed. Such a composer is Vsevolod Zaderatsky, whose biography

coincided with some of the most tragic years in the history of Russia and shares the tragic fate of his country. As the result of a decree of the Soviet government, his works have been prohibited from public performance

and publication throughout his life, and, nonetheless, he was able to develop himself as an outstanding composer with a strong personality and an original musical style.

Vsevolod Zaderatsky was born on December 21, 1891 in Rovno in the Volyn Region of the Russian Empire, which is now in the Western part of Ukraine, the first of five children. His father, Piotr Andreyevich Zaderatsky was a prominent railroad engineer, a native of the Kiev gubernia, while his mother was a descendent of an impoverished branch of the Polish aristocracy. Zaderatsky grew up in Rovno, his first language in his childhood having been Ukrainian, and then in 1897, when he was six years old, his family moved to Kursk, where he grew up and finished the local gymnasium. At that time, he studied piano with the locally famous pianist Arkady Abaza, who made a recommendation to the young musician to go to Moscow to continue his musical studies there. In 1910 Zaderatsky enrolled into the Law Department of the Moscow University, following the advice of his father. At the same time, he began studies at the Moscow Conservatory as a piano student of Karl Kipp and a composition student of Mikhail Ippolitov-Ivanov and Sergei Taneyev, having also studied orchestral conducting. During the years of his studies Zaderatsky made friends among the some of the most prominent and influential Moscow-based poets and musicians of that time period, such as the famous poet Valeriy Bryusov and the famous composer Alexander Scriabin, having remained an ardent admirer of the latter's music for the rest of his life.<sup>1</sup> During the years 1915-1916 he went regularly to St. Petersburg to give music lessons to Tsarevich Alexei, the son of Tsar Nicholas II, familiarizing him with the standard musical repertoire, by playing

it on the piano. At that time Zaderatsky was already married to his first wife Natalia and had a little son, Rostislav. [1; 2]

In 1916, after completing studies at the Moscow University, he was drafted into the army to fight in World War I. After the Bolshevik revolution of 1917 Zaderatsky fought in the Russian Civil War in the White Army headed by General Anton Denikin, having traversed the entire tragic path of the "Volunteers' Army" from 1918 to 1920. During the revolution and the Civil War, in 1919, his wife briefly joined him in Crimea, where they lived together for two months, after which she was forced to leave Russia for France together with their little son Rostislav, and he never saw them again. [1] In 1920, one day he witnessed how soldiers from the White Army were torturing their prisoners from the Red Army and, not being able to bear the scene, he shot the culprit soldiers. As a result, he was forced to defect to the Red Army, where he was immediately taken prisoner by the Bolshevik soldiers and, being a fighter of the White Army, condemned to death by shooting. During the last night prior to his presumed execution, he was confined into a room in a house, previously a residence of a noble family, in which there was a piano, so he spent the entire night playing the piano. His music was heard by Felix Dzerzhinsky, one of the leaders of the Bolsheviks, who happened be staying in the next room in the same house. In this particular instance, Dzerzhinsky, himself a most odious character, responsible for many state crimes and atrocities in the early years of the Soviet regime, showed himself in an unusually noble way. He was so taken by the piano playing in the next room that, after having inquired about the identity of the piano player, issued an order for Zaderatsky's life to be spared.<sup>2</sup> Nonetheless, as a veteran of the White Army,



which fought against the incumbent Soviet regime, and as a former tutor to Tsarevich Alexei, the composer was stripped of his civil liberties and, most importantly, was prohibited from ever presenting his music in public and having it performed in public concerts. This prohibition was enforced throughout Zaderatsky's entire life. He was also barred from living in Moscow, Leningrad and Kiev, the three main cities in Soviet Russia, having been compelled to inhabit the smaller provincial cities. Nonetheless, this did not stop him from composing a large quantity of music. [2]

After the end of the Russian Civil War in 1921 Zaderatsky continued his studies at the Moscow Conservatory, graduating from there in 1923, commuting from the nearby smaller city of Ryazan where he made his abode. In Ryazan he worked as a conductor in the Ryazan Theater, making frequent visits to Moscow, where he communicated with the musicians and composers. He became a member of the emerged Association of Contemporary Music, which included the modernist composers of that time, such as Nikolai Roslavets and Alexander Mosolov – the latter was an especially close friend of Zaderatsky throughout his life. In the mid-1920s he began publicly performing as a pianist, holding concerts with the famous bass Grigoriy Pirogov. [1]

In 1926 Zaderatsky suffered his next great tragedy. He was arrested by the Ryazan secret services on false charges and confined in prison in Kerch, Crimea for two years, having been released in 1928. This was an especially harsh blow for the composer, who went as far as contemplating about committing suicide during his imprisonment. At that time the secret services destroyed all of the composer's musical scores written prior to his arrest. As a result, the earliest surviving

musical works written by Zaderatsky date from 1928. They include two piano sonatas, composed during that year, which, along with three cycles of short piano "Microbes of Lyrics" (composed in 1928), "Sketchbook of Miniatures" (composed in 1929) and "Porcelain Cups" (composed in 1932) and comprise the composer's early period, characterized by a dissonant, avant-garde musical idiom. [3]

The two piano sonatas stand apart in the composer's output of that time, being large-scale one-movement works, similar in their vein to the piano sonatas of late Scriabin, Nikolai Roslavets, Alexander Mosolov, Samuil Feinberg and Sergei Protopopov. Since during the 1920s Zaderatsky became a member of the Association for Contemporary Music, joined by all the modernist composers (such as Nikolai Roslavets, Alexander Mosolov, Dmitri Shostakovich and others), it follows that his own music composed in the 1920s (of which the two sonatas are the earliest surviving compositions) followed a modernist style, characterized by atonal harmonies, albeit, guided by a virtually imperceptible tonal centricity, harsh instrumental textures and motoric ostinato rhythms, in which, nonetheless, the influence of late Scriabin's music was clearly perceptible. They were written in pencil on separate pieces of paper on which the composer himself drew the staves. Both compositions were composed solely by ear, since there was no piano or music paper available in prison. After the composer was freed from his imprisonment, he was able to check all the harmonies at the piano and make a small number of significant changes, most notably in the harmonies. [3]

Both sonatas are marked by extremely gloomy, pessimistic moods, expressing suffering and despair, which, obviously,



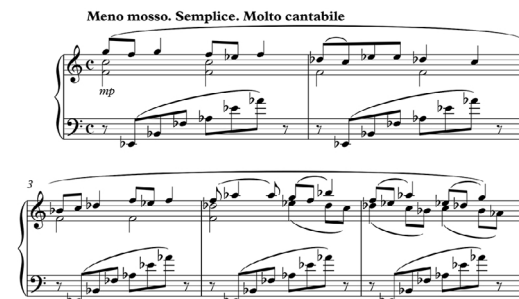
was the result of the trauma affecting the composer from his confinement in prison. Nonetheless, they are also marked by moods of defiance and resistance in the face of adversity, which in themselves lead to a more optimistic perspective of life, although both works have tragic endings. They are both one-movement works composed in sonata form by means of an atonal harmonic language. Both sonatas begin with slow, gloomy introductions, followed by the main sections in fast tempi with forceful, impetuous primary theme groups carrying several different themes, clearly expressing heroic defiance, after which come gently-sounding, lyrical subsidiary groups, presenting marked contrasts to the primary theme groups in terms of the textural approach and emotional content. In the case of the First Sonata, the gloomy, tragic mood of the slow introduction (Example No. 1) and the primary theme group, expressed with atonal harmonies and restless piano textures, is counterbalanced by the extremely lyrical secondary theme group (Example No. 2), as expressed by the heavily tonal-centered, almost diatonic harmonies and a romantic piano texture with an ostinato pattern in the bass clef register in the left hand. The conclusive theme returns to atonal harmonies and harsher sonorities. The development section presents a dynamic fugue, reminding the busy fugal textures of the developmental passages of the finale of Beethoven's Third Symphony and Liszt's the development section of symphonic poem "Prometheus." Similarly to the former example, Zaderatsky's fugal treatment also involves presenting the theme in inversion, as well as in prime form. After that, the juxtaposition between the tragically defiant primary theme group, the lyrical quasi-tonal subsidiary theme group and the harsh conclusive theme is reiterated

in the recapitulation. However, the coda brings in the very harsh, tragic mood, as expressed by patterns in octaves and the heterophonic interplay between the parts of the two hands, each one presenting its own line in octaves. The entire sonata ends with a loud, declamatory theme expressed solely in octaves.

Example No. 1 Vsevolod Zaderatsky.  
Sonata No. 1 for piano  
(1926)



Example No. 2 Sonata No. 1 for piano (1926).  
Subsidiary Theme Group



The Second Sonata is even more original in its form and texture and dramatically intense in its emotional language. It is, likewise, a one-movement work in sonata form with a slow introduction. However, unlike the First Sonata, this composition contains some peculiar modifications of the traditional sonata form. The slow introduction to the Second Sonata has the tempo marking of "Funebre, Andante Mesto," further emphasizing the intensely tragic mood of the composition (Example No. 3).



## Example No. 3 Sonata No. 2 for piano (1926)

Funebre. Andante mesto

Its texture reminds of a solemn chorale over repeated dirge-like octaves in the bass, bringing in resemblance to a funeral march. This introduction, bearing its own independent ternary form, expounds the initial harmony, the intervallic content of which is virtually elaborated in the entire thematic material of the work. This section is repeated in entirety in a modified manner at the end of the composition, as its coda, thereby creating a peculiar arch. In addition, elements of this chorale-like texture are brought in between other sections of the sonata, albeit, in substantially shortened forms, thereby creating further thematic arches. The primary theme group possesses an agitated texture and a frenetic emotional mood, and although the part of the left hand at times suggests diatonic quasi-dominant-seventh harmonies, these are absolutely dispelled by the entirely atonal harmonies in the right hand part. After a softer and subtler transition section, where the dirge-like chorale texture from the introduction returns, albeit, much shorter, the subsidiary theme group presents a dynamically fast theme with running sixteenth notes in the right hand accompanied by eights notes in the left hand, whose passingly diatonic harmonies in the melodic passage in the right hand are entirely dispelled by the chromatic

motion in the left hand part. Curiously enough, the thematic material and the piano texture of the subsidiary theme group on the Second Sonata are very similar to those of the Prelude in G major from the 24 Preludes and Fugues (which the composer would later write in 1937-1939), albeit, the latter is more decisively diatonic in its harmonies. The subsidiary theme group ends with a short reminiscence of the chorale theme, this time acting as the exposition's conclusive theme. The development section consists of three separate episodes, each of which seems to possess new, independent thematic material and new piano textures. While the chorale texture appears very passingly in the first two sections of the development section, it assumes a prominent position in its third section, albeit with an added repeated figuration in the left hand, resembling that of a Chopin Nocturne.

In the recapitulation, the primary theme group sounds just as dynamic and impulsive as it did in the exposition. However, following it, three new lengthy sections are included, which greatly expand the function of the transition group. The first presents open single intensely dramatic passage in which both hands play a single horizontal "melodic" line entirely in octaves (thereby taking up four octaves) with meters continuously changing after each measure. The second section dispel the monopoly of the single line expressed in octave by adding other intervals (such as major seconds) to the octaves, and, subsequently, different rhythmic units in each hand, albeit, which present different rhythmic units between two hand in polyrhythms, but repeat them in an almost ostinato manner. The third section brings in the constantly revived chorale-like theme, however in the form of the last section of the development section, with the Chopin Nocturne accompaniment

– however, it follows the transition section from the exposition by bringing in the chorale theme. Only then does the subsidiary theme group appear in its proper place in a sonata form recapitulation. However, after that, this theme is followed by a repetition of the dynamic primary theme group (thereby forming another arch), after which come further recurrences of themes from the three sections of the development section (some of which are divided by a recurrence of the introductory chorale theme in the initial slow tempo), followed by yet another recurrence of the subsidiary theme group and a repetition of the initial dirge-like chorale theme from the introduction, replicating its original length. Thereby, Zaderatsky seems to start his Second Sonata in the traditional sonata form, but greatly alters it in the recapitulation by means of collage technique.

After having been freed from his imprisonment in Kerch, in 1929 Zaderatsky was finally permitted to live in Moscow, albeit, without most of the privileges enjoyed by Moscow residents. Nonetheless, this was a most productive time for him in terms of composition. He composed the opera “Blood and Coal” (the score of which has not been preserved), the symphony “Fundament” [“The Foundation”] (of which only the second movement has been preserved), the “Lyrical Sinfonietta” for string orchestra (written in 1932), the three aforementioned cycles of short piano pieces: “Microbes of Lyrics,” “Sketchbook of Miniatures” and “Porcelain Cups” chamber, and solo piano works, as well as songs, including the song cycle “The Grotesquerie of Ilya Selvinsky” (composed in 1931). Zaderatsky showed the scores of these compositions to his friends and colleagues and received gratifying responses from them, but none of this music was permitted to be performed in public. In 1930 he was accepted as a composer

for the Soviet Radio. However, because of the activated prohibition against the performances of his music, all the incidental music he wrote in a more popular vein for the radio broadcasts of theatrical plays were performed and broadcast without his name ever being mentioned as the composer. Only one single time he was allowed to have his music performed publicly – on May 16, 1932 his first and only public performance of his songs set to the texts of Soviet poets, including Vladimir Mayakovsky and Nikolai Aseyev, took place at the Moscow Printing House. A certificate with an official seal was the only testimony to this performance – neither the poster to the concert, nor any programs were permitted to be printed. [2]

It was during this time that Zaderatsky wrote three short cycles of piano pieces, all of which contain atonal harmonies, at times colored with vibrant polytonal coloration, and imaginative, innovative piano textures, similar to the sonatas, but are written in a much lighter vein, not being endowed with the sonata’s tragic moods. “The Sketchbook of Miniatures” contains five movements – “Clouds,” “Auto,” “A Secluded Place,” “Carousel” and “March-Poster.” The descriptive titles indicate the pictorial, figurative quality of the music, endowed with plenty of rhythmic ostinatos, as well as colorful descriptions of the entities indicated by the titles. “Microbes of Lyricism” consist of four pieces, somewhat shorter than those from the “Sketchbook of Miniatures” and without any descriptive titles, but no less masterfully colorful and poetic as those from the first cycle, their intricately expressive qualities almost seeming to invite us to present them with titles we are to fathom by listening to the music. The third cycle “Porcelain cups” contains four pieces, titled “Field Flowers,” “Circus Rider,” “The Drum and the Trumpet” and “The Drinking



Party.” Although greatly resembling the pieces from the first two cycles in their short, concise and expressive manner and by their abundance of dissonant harmonies, these works have a markedly greater amount of tonal harmonies, the present dissonances merely bringing some additional pungent colors and at times polytonal relationships, for the most part being more subservient to the prevailing tonal harmonies. Another composition to a certain degree endowed with modernist harmonies is “The Grotesquerie of Ilya Selvinsky” for voice and piano set to poems by Ilya Selvinsky, the music attempting to depict and honor the poet’s original modernist style of his verse. After having written these compositions, the composer departed from his avant-garde style and turned to a more accessible musical style, endowed with mostly diatonic harmonies and more or less traditional musical textures, combining features of romanticism and neoclassicism. The reason for this was the political campaign against modernist tendencies in music undertaken by the Soviet government in the early 1930s, as the result of which all the composers who had written in innovative styles were forced to abandon them and write in accessible styles<sup>3</sup>. [4]

In 1934 the composer was forced by the Soviet authorities to leave Moscow and move to the nearby smaller city of Yaroslavl. There he met his future second wife Valentina Perlova whom he shortly married. His son Vsevolod Vsevolodovich Zaderatsky, presently a famous Russian music theorist and a professor at the Moscow Conservatory, was born in Yaroslavl in 1935. During these years Zaderatsky commuted to Moscow to study at the GITIS (the famous theatrical institute), where he made friends with the famous theatrical producer Konstantin Stanislavsky. He undertook a

thorough study of the history of the Russian “Time of Troubles” of the early 17th century, having planned to compose theatrical music for a play depicting the events of that time period. This incidental music was never composed, while all the music he wrote for theatrical productions was always performed without any mention of his name, just as it was previously in Moscow. He taught piano, composition and music theory at the Yaroslavl Music College, finding the time to compose music during his free time. During those years he wrote his “Three Symphonic Posters” for orchestra, the oratorio “October” for chorus and orchestra (composed in 1934, which remained uncompleted by the composer), the “Arctic Symphony” for children’s chorus and children’s orchestra in 6 movements (written in 1934, set to his own text), his second opera “The Widow of Valencia” set to a play by Spanish playwright, Lope de Vega, a cycle of 24 Preludes for piano (composed in 1934) in all the major and minor keys, following the traditions of Chopin’s Preludes opus 28 and Scriabin’s Preludes opus 11, two chamber symphonies and numerous songs for voice and piano, most notably, his song cycle “De Profundis” set to poems of Soviet poet Ilya Sadovsky. The only composition which Zaderatsky himself heard was the “Arctic Symphony,” which was given a private performance in Yaroslavl during the years of his residence there.<sup>4</sup>

Of special interest are the three “Musical Posters” for orchestra. While posters with pictures featuring ideological content were displayed publicly since the very first years of the Soviet regime, Zaderatsky was virtually the first composer to have come up with composing “musical” equivalents of ideological posters. The first piece in this genre was the “March-Poster,” the fifth of the pieces comprising the “Sketchbook of Miniatures.” In 1934 he was writing his

cantata “October” for chorus and orchestra, set to poems by the previously modernist poet Ilya Selvinsky, which was supposed to have contained seven movements: “The Call,” “The Song about the Wind,” “The 25th Division,” “The 26 Commissars,” “The Storming,” “The Partisan Lezginka” and “The March-Poster.” After that he wrote three separate pieces for orchestra, which he described as “musical posters.” Music with politically agitating subject matter was written by various composers from the very first years of the Soviet regime, and particularly in the 1930s the government was actively encouraging composers to write pieces with explicit ideological subject matter, aimed at glorifying the Soviet regime and its many political and technological achievements and, most notably, the Soviet army. Some composers turned to such politically motivated music out of conviction, while others engaged in it simply to avoid persecution and arrest on fabricated charges.

However, Zaderatsky was virtually the first to incorporate the concept of “poster” into music. The first of his three compositions was called “Konnaya armiya” [“The Cavalry Army”] and it was inspired by Isaak Babel’s novel bearing the same title, written in 1924. It is a case of bitter irony that Zaderatsky, who fought in the cavalry army on the side of the White Army, against the Bolsheviks during the Russian Civil War, and whose music was prohibited from being performed by the Soviet regime as a consequence of his affiliation with the White Army, would wish to compose a piece in honor of the Red Army’s cavalry, as well as the other pieces written with ideological subject matter. As Inna Barsova writes “We cannot exclude the practical motive in the composer’s decision to write such a piece. The possibility of receiving a commission – an orchestral composition on a topical

theme – inspired Zaderatsky with the hope of hearing his music in live performance.” The composer presumed that playing along to the Soviet ideologues’ wishes would help him be freed from the prohibition from performance his music was subjected to. The “Konnaya Armiya” has a regular march rhythm, bringing to mind the prancing of horses, the entire piece being centered on a regularly repeated rhythmic formula on the pitch C played by the timpani. The music manages to avoid the pitfall of presenting a mere military march, rather bringing in a gradual increase in the dynamics, volume of orchestral sound and thematic development. The orchestral texture presents a continuous accumulation of instrumentation and increased dramatic tension, typical of fragments of late-romantic symphonies or opera scenes depicting restless, dramatic or tragic events. The thematic development involves two themes, resembling a “primary theme group” and a “subsidiary theme group,” albeit without a development or recapitulation, both “theme groups” serving merely as stages of the continuous accumulation of energy which comprises the entire piece. The work ends with a pathetically sounding melody, resembling a Soviet mass song from the 1930s. The piece was performed at the Rachmaninoff Hall of the Moscow Conservatory in a version for two pianos, the pianists being Dmitri Batalov and Feodor Kossy.

The second “orchestral poster” bears the title “The Iron Foundry,” which immediately recalls the much more famous composition with the same title composed by Zaderatsky’s close colleague Alexander Mosolov in 1928. Both compositions present endeavors to create “music of machines,” so characteristic of the early 20th century. The most identical composition of the kind written at around the same time in Western Europe is Honegger’s



“Pacific 231,” likewise for orchestra. Zaderatsky, who was well acquainted with Mosolov’s orchestral piece with the same title, took great care not to emulate it. The composition written by Zaderatsky has a busy, repetitive orchestral texture with motoric rhythms, entirely diatonic in its harmony, but quite innovative in its sound texture, entirely departing from a romantic world into harsh, dissonant-sounding sonorities resembling machines. Its form basically resembles a theme and variations, with 10 variations followed by the theme in its “original” form, demonstrating mechanically sounding march rhythms (Example No. 4). [5] The “Iron-Foundry” has been performed a number of times in Moscow, St. Petersburg and a number of other Russian cities by different orchestras. An especially impressive performance was that by the St. Petersburg State Academic Symphony Orchestra conducted by Alexander Titov in 2015 as part of the music festival “From the Avant-garde to the Present Day. Continuation.” The third piece is called “Chinese March,” and it also presents repetitive march-like rhythms modified by a through-sounding orchestral texture, to which are added elements of exoticism in the forms of allusions to Chinese music, continuing the traditions of Rimsky-Korsakov, Mahler and Puccini. Unlike the previous two pieces, the “Chinese March” has not yet received its public performance.

A very unusual composition is Zaderatsky’s “Chamber Symphony” for piano and wind instruments, composed in 1935. The work is in three movements, the first and third being fast and boisterous, and the second being slow and introversive in a profound way, written in the form of a theme

Example No. 4

The Iron Foundry. Theme

The image shows a musical score for 'The Iron Foundry. Theme' in 3/4 time, marked 'Tempo di Marcia'. The score is for a full orchestra and includes staves for piccolo, oboi, clarineti, fagotto, corno, tromba, and 3 tromboni & tuba. The music is characterized by repetitive, rhythmic patterns and dissonant harmonies, typical of the composer's style.

and variations. Most striking is the marked contrast between the second movement, in its attempt to present the composer’s discreet utterance in his own voice, with the two outer movements, most notably, the third, with its aggressively imposing fanfares spelled out by the brass instruments. It seems like the composer, similar to Shostakovich in some of his works written at the same time period, in the 1930s (such as the First Piano Concerto and the Sixth Symphony), was deliberately demonstrating the harshly dissonant discrepancy between the personal utterance of the artist, on the one hand, and the aggressive stance of the Soviet society of that time, which tries to crush the artist with its inborn arrogance. [6]

Most impressive are Zaderatsky’s songs for voice and piano, composed in the 1930s and, subsequently in the 1940s. They are written entirely in a traditional, romantic style, possessing a vibrant type of Russian melodicism in the vocal lines and virtuosic expressive passages in the piano parts. These songs form an ideal continuation of the prior established tradition of romantic Russian art-songs or romances of the 19th century, started by Alexander Alyabyev and Mikhail Glinka, and continued by Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov and Rachmaninoff. These songs do full justice to the poems

they are set to by expressing them in an intricately emotional way and presenting their pronunciation in an accessible way. A number of songs are written on poems by the famous pre-revolutionary Moscow-based poet Valery Bryusov (1873–1924), with whom Zaderatsky was very friendly during his years of study at the Moscow University and Moscow Conservatory. They include the songs “Usni, belosnezhnoe pole” [“Fall Asleep, O Snow-White, Field”] (Example No. 5), “Desyataya chast” [“The Tenth Part”] (Example No. 6), “Kolybel’naya” [“Lullaby”], “Baku” and “Dama-tref” [“The Queen of Clubs”]. The composer also wrote songs on poems by the Soviet composers, who were his contemporaries, including Alexander Prokofiev and Ilya Sadovsky.

Example No. 5 “Usni, belosnezhnoe pole” [“Fall Asleep, O Snow-White, Field”], poem by Valery Bryusov

In 1936 Stalin’s infamous purges began, which were to last for two years. Similar to thousands of other people, Zaderatsky was falsely denounced and accused by his envious colleagues from the Yaroslavl Music College of “being a traitor to the Soviet state.” Among the statements he had made which were falsely levied against him, were that “we in Yaroslavl have not developed our musical culture to the level of those in other countries” and “we should at least develop

Example No. 6 “Desyataya chast” [“The Tenth Part”], poem by Valery Bryusov

ourselves to the level of Ukrainian musical culture.” Especially fallaciously interpreted was his statement made to the students of the college that “the musical culture in Berlin is much more advanced than that of Yaroslavl.” However, this time Zaderatsky had anticipated his upcoming troubles, and prior to his arrest on July 17, 1937, he hid all of the scores of his music safely away, as the result of which they have been preserved up to the present day. The only score of his which he left behind in a conspicuous place in his apartment was a second copy of his “Arctic Symphony,” and that score, of course, was destroyed by the members of the secret services NKVD who came to arrest him (the primary copy was hidden away, for which reason it has been preserved). He was sentenced to six years of hard labor in the infamous Kolyma labor camp in the Magadan Province, in North-Eastern Siberia.

During that time Zaderatsky achieved what was unimaginable during those days – he asked his jailers to supply him with telegraph paper, making a solemn promise to write only musical notes, without any words. In the harsh, inhumane conditions of working for 12 hours a day in the labor camp he was able to compose his presently famous 24 Preludes and Fugues in all the major and minor keys, following the traditions of Bach’s



Well-Tempered Clavier and Shostakovich's Preludes and Fugues.<sup>5</sup> [1] In his cycle Zaderatsky adheres to the design of following the cycle of fifths, beginning with his Prelude and Fugue in C major and ending with the 24th Prelude and Fugue in D minor. [7] He was the first after Bach to have composed such a cycle, since Hindemith wrote his *Ludus Tonalis* in 1942, while Shostakovich composed his cycle of Preludes and Fugues only in 1953. [8] The music is based on tonal harmony with broad incursions into dissonant intervals and harmonies, and its overall style presents a harmonious blend of neoclassicism and neo-romanticism. Its musical style can be alternately compared to Shostakovich, Prokofiev, Rachmaninoff, and even Hindemith, and yet altogether the diversely textured and colored pieces comprise a highly perceptible original style, not in the least subservient to those of the aforementioned composers. The piano texture ranges from highly virtuosic and bravura, sparse and lyrical, and, finally, intellectual and analytical (especially in the cases of some of the fugues). The pieces are characterized by an assortment of contrasting emotional moods, one of the most indicative of which is that of defiance and heroic bravery in the face of adversity, which the first Prelude and Fugue are most characterized for. Other predominating moods include suffering, anger, despair and bitter resignation. However, in extreme contrast to that, some of the pieces are distinct for their joyful, tranquil and lyrical feelings, in some rare cases, even humor. [9; 10] As one of the performer of this cycle of Preludes and Fugues, Jascha Nemtsov said during an interview, "Zaderatsky composed this music not to express how badly he fared during his years in the labor camp, but simply to survive and to remain a human being."<sup>6</sup> These Preludes and Fugues have remained a

powerful testimony of his years in the labor camp.

During his two years in labor camp the composer was also able to preserve his integrity by telling the other labor camp prisoners numerous entertaining stories in the evening. While being treated at first as harshly as all of his companions, Zaderatsky was eventually given preferential treatment and being spared from the full measure of the work which the other prisoners had to undertake. Subsequently, due to the help of his wife, who engaged in active petitioning to Soviet functionary Andrei Vyshinsky and other governmental authorities to release her husband, presenting 8 pages of weighed proof of his innocence to the charges levied against him of "counterrevolutionary activities," Zaderatsky was released after two years in 1939. Nonetheless, he was not immediately permitted to return to his family in Yaroslavl, so he had to stay for a few more months in Magadan, during which time he wrote his Piano Sonata in F minor (Example No. 7), a dramatic work in four contrasting movements. In 1940, after having been granted permission, he returned to Yaroslavl.

Example No. 7 Sonata for piano in F minor (1940)



After the Nazis invaded the Soviet Union in June 1941, marking the beginning of the Great Patriotic War, Zaderatsky was evacuated first to the town of Merke, in Kazakhstan, on the border with Kyrgyzstan, where he read lectures about the history of art to the local youth and worked as a kindergarten teacher. At that time, he wrote the song “The Man is Working along the Epoch,” and also works prose – short stories and novelettes, which were published only in 2012 by the Agraf Publishing House in Moscow under the title of “Zolotoe zhilye” [“The Golden Dwelling”], where he presented scenes of life in pre-revolutionary Russia of the turn of the 19th and 20th centuries. These short stories were given high evaluation by literary critics in Moscow. After a while, the composer and his family were evacuated to the city of Krasnodar close to the Black Sea. During those years he wrote a number of works influenced by the war, including the cantata for chorus and orchestra “Zoya” set to texts by Margarita Aliger, the song cycle for tenor and orchestra “The Long Poem about the Russian Soldier” set to the long poem by Andrei Tvardovsky, the song collection “The Breath of War,” the cycle of piano pieces “The Front” and other pieces. [11; 12] In 1945 he and his family settled in Zhitomir in Western Ukraine, returning to Yaroslavl in 1946, where he stayed in until 1948, before finally moving with his family to Lvov in Western Ukraine, where he stayed for the rest of his life, teaching at the Lvov Conservatory and presenting concerts as a pianist in Lvov and the neighboring cities.

In 1948 Zaderatsky was sent as a delegate to the first Congress of the Soviet Composers’ Union. However, in 1948, being once again subjected to attacks on the part of the authorities of the Composers’ Union,

most notably, its head, Tikhon Khrennikov, being denounced for “formalism,” along with many other composers, such as Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian and Shebalin, Zaderatsky fought back for the first time in his life, writing angry letters to the directory of the Composers’ Union, accusing them of bureaucracy, double standards and professional incompetence. However, in his music Zaderatsky followed the diktats of the Congress of the Composers’ Union, since his last compositions, written from 1948 are noted for greater simplicity and accessibility of language. During these years he wrote a number of piano pieces, the Concerto for Violin and Orchestra, the Concerto for Domra and Orchestra, the Symphony in C minor and a number of other pieces. Especially indicative of the simplicity of style present in his final period are the two Children’s Concerti composed for his son Vsevolod for instructive purposes, the second of which – Children’s Concerto No. 2 for piano and string orchestra – incorporates folk melody of different Slavic people as the main thematic material (Example No. 8).

Example No. 8 Children’s Concerto No. 2 for piano and string orchestra

The musical score for Example No. 8 is presented in three systems. The first system shows the piano part (treble and bass clefs) with a forte dynamic (f). The second system continues the piano part. The third system shows the string orchestra part (treble and bass clefs) starting at measure 5, with a forte dynamic (f). The tempo is marked 'Allegro vivace' and the key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4.



Only in one case the composer made a defiant gesture against Stalin's and Andrei Zhdanov's Edict of 1948 in his own music – by composing the piece “*Serebryanny liven*” [“The Silver Rainfall”], a delicately lyrical, yet virtuosic miniature, endowed with intricate harmonies and masterful arpeggios for the piano, which he dedicated to Debussy (who was one of the composers whose music was condemned and prohibited by the 1948 edict), and where the French composer's style was incorporated in part. Similar to the rest of the composer's output, this music remained unperformed during the last years of his life. In 1951 through the Swiss Red Cross Zaderatsky was able to find news about his first wife Natalia and his first son Rostislav. Zaderatsky died in Lvov on February 1, 1953. Only a year after the composer's death, the first public performances of his works finally took place.

Zaderatsky's second son Vsevolod Vsevolodovich, a professor of music theory at the Moscow Conservatory, has done a tremendous amount of work to promote the musical legacy of his father. In the 1980s the composer's piano pieces were published in Lvov. Since the 1990s Zaderatsky's music has been frequently performed in numerous concerts in Moscow and other Russian cities, as well as in Germany and a number of other Western European countries, and released on CD's, as mentioned earlier in the article. In 2009 Vsevolod Vsevolodovich Zaderatsky wrote a biographical book about his father “*Per Aspera...*”, which was published in the Moscow-based “*Kompozitor*” publishing house. The very title demonstrates a bitter irony about his father's tragic destiny, presenting only the first part of the Latin saying “*Per aspera ad astra*” [“Through Thorns to the Stars”], the last part of the saying being absent from

the title, by means of which the musicologist demonstrated that during the composer's lifetime he was absolutely bereft of any stardom, having only encountered the thorns of persecution. The book is written in an extremely vivacious manner, colorfully recreating the entire historical setting of the composer's life, portraying his character vividly, describing the harsh conditions of his life and presenting analysis of some of his music. [2]

The previous decade has also brought along many new performances of Zaderatsky's music. In 2011 the composer's Second Sonata for piano was performed for the first time (since its appearance in 1928!) by Daniil Ekimovsky at the Moscow Conservatory. The same year it was performed at the small Philharmonic Hall by Feodor Amirov, who recorded it on a CD of the “*Melodiya*” company the same year along with piano works by other Russian composers from the 1920s. In 2012 Zaderatsky's book of prose “*Zolotoye zhilye*” was published by Agraf publishing house in Moscow. A most notable event took place on December 14, 2014, when the 24 Preludes and Fugues were given their premiere performance at the Rachmaninoff Hall of the Moscow Conservatory, then played in St. Petersburg in 2015, and were subsequently released on CD by the “*Melodiya*” record company in 2016 in performance by Xenia Bashmet, Yuri Favorin, Nikita Mdoiyants, Lucas Genyushas, Andrei Gugnin and Andrei Yaroshinsky. Two thousand copies of the CD were issued by the “*Melodiya*” company, all of them becoming sold out within a very short period of time. [10] Another CD with all 24 of Zaderatsky's Preludes and Fugues of the cycle was recorded by German pianist Jascha Nemtsov on the *Hännsler Classics* label, and presently they

are available on *Apple Music* and *Spotify*. [13] The printed music of the 24 Preludes and Fugues was published by the Russian Musical Publishing House in 2016, the first of six volumes of the complete works for piano by Vsevolod Zaderatsky, which will be distributed by Schott Publications in Germany. In 2015 in Kursk, where Zaderatsky's youthful years passed, a memorial tablet was put up. On September 29, 2017 the five CD album "Legends" consisting entirely of Zaderatsky's piano compositions performed by Jascha Nemtsov was released, for which the pianist received the prestigious musical award "Opus Klassik." In April 2019 the documentary film "Ya svoboden" ["I am Free"], devoted to the biography of Zaderatsky, was released by producer Anastasia Yakubek.<sup>7</sup> On May 3, 2021 in Samara the world premiere of Zaderatsky's vocal cycle "The Poem about the Russian Soldier" set to poems by Alexander Tvardovsky was performed by

Vasily Sokolov and Valentina Zagadkina. [11; 12]. On May 5, 2021 Zaderatsky's opera "The Widow of Valencia" was performed in Syktyvkar, Russia by the Syktyvkar Opera House. Since the composer had not orchestrated this composition, it was performed in an orchestrated version by contemporary Moscow-based composer Leonid Hoffmann. Zaderatsky's music has been performed multiple times by the "Studio for New Music" contemporary music ensemble based at the Moscow Conservatory, which has given especially effective renditions of the composer's Chamber Symphony. [6; 14] Finally, after numerous decades of suppression, the composer's tragic biography is becoming well known throughout the world, and after having been purposely prohibited during the composer's lifetime, Zaderatsky's musical legacy is receiving its due recognition, demonstrating him to be a composer of high quality.

## Notes

<sup>1</sup> Yakubek A. "Ya svoboden": dokumental'nyy fil'm ["I am Free": Documentary]. Magadan, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8b4oyFEHrcA> (In Russ.). (25.09.2021).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Nemtsov J. Vsevolod Zaderatsky and his 24 Preludes and Fugues for Piano. Mount Dela. October 9, 2016. URL: <https://mountdela.com/vsevolod-zaderatsky-24-preludes-fugues-piano/> (25.09.2021).

<sup>4</sup> Yakubek A. Op. cit.

<sup>5</sup> Nemtsov J. Op. cit.

<sup>6</sup> Yakubek A. Op. cit.

<sup>7</sup> Ibid.

## References

1. Eales A. The "Deliberately Forgotten" Composer. *Pianodao.com*. 13.07.2018. URL: [https://pianodao.com/2018/07/13/the-deliberately-forgotten-composer/?fbclid=IwAR1b6IhJq\\_ql3r3VImhanjpeTm3QwfmIy9wQ0m1eLRo54e8ArtzqsDM7Gw#more-54322](https://pianodao.com/2018/07/13/the-deliberately-forgotten-composer/?fbclid=IwAR1b6IhJq_ql3r3VImhanjpeTm3QwfmIy9wQ0m1eLRo54e8ArtzqsDM7Gw#more-54322) (25.09.2021).



2. Zaderatsky V. V. *Per Aspera...* Second Edition, Revised and Supplemented. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 348 p. (In Russ.).
3. Kriilars M. *De klank van de heilstaat. Musici in de tijd de Stalin* [The Sound of Utopia. Music in the Time of Stalin]. Amsterdam: Uitgeverij Pluim, 2021. 368 p. (In Dutch).
4. Merkulov A. M. Novaya planeta v transkriptorskoy galaktike – V. P. Zaderatsky [A New Planet in the Transcriber's Galaxy – Vsevolod Petrovich Zaderatsky]. *PianoForum*. 2020. No. 3 (43), pp. 37–43. (In Russ.).
5. Barsova I. A. Simfonicheskie plakaty V.P. Zaderatskogo [Zaderatsky's Symphonic Posters]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2020. No. 2, pp. 54–45. (In Russ.).
6. Kiyanovskaya L. A. *Vidkrittaya «Kontrastiv» (pro Kamernu simfoniyu V. P. Zaderats'kogo)* [The Opening of the “Contrasts” (about Vsevolod Zaderatsky's “Chamber Symphony”]. Lviv, Ukraine. 2020. URL: [http://moderato.in.ua/events/vidkrittaya-kontrastiv-2020.html?fbclid=IwAR1B9\\_tXtLPpvysIfwXAuO1drcljI6N2w\\_IpwPpvBX6cU0VdKf9uH0yJKOA](http://moderato.in.ua/events/vidkrittaya-kontrastiv-2020.html?fbclid=IwAR1B9_tXtLPpvysIfwXAuO1drcljI6N2w_IpwPpvBX6cU0VdKf9uH0yJKOA) (25.09.2021). (In Ukrainian).
7. Zaderatsky V. V. Magiya 24 [The Magic of 24]. *PianoForum*. 2019. No. 2 (38), pp. 4–9. (In Russ.).
8. Zaderatsky V. V. Magiya 24. Polifonicheskoe prelomlenie [The Magic of 24. A Contrapuntal Interpretation]. *PianoForum*. 2019. No. 4 (40), pp. 4–10. (In Russ.).
9. Biryukov S. Ostrov radostnykh otkrytiy [The Island of Joyful Discoveries]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2020. No. 3, pp. 23–24. (In Russ.).
10. Borodin A. B. “Sverkhnovaya” Vsevoloda Zaderatskogo (retsenziya na kompakt-disk “24 preludii i fugi” [“The Supra-New” by Vsevolod Zaderatsky (a Review of the CD “24 Preludes and Fugues”]. *PianoForum*. 2017. No. 1 (29), pp. 56–58. (In Russ.).
11. Dyatlov D. A. Tvorcheskaya vershina “poteryannogo klassika” (o vokal'nom tsikle “Poema o russkom soldate”). [The Creative Pinnacle of the “Lost Classic” (About the Vocal Cycle “The Poem about the Russian Soldier”)]. *Svezhaya gazeta. Kultura* [Fresh Newspaper. The Culture]. Samara. 2021. May, 17. (In Russ.).
12. Naumov A. V. Zvuchanie vechnogo ognya (o vokal'nom tsikle “Poema o russkom soldate”) [The Sound of the Eternal Flame (about the Vocal Cycle “Poem about the Russian Soldier”)]. *PianoForum*. 2020. No. 4 (44), pp. 38–45. (In Russ.).
13. Blaumeiser M. Grandiose Klaviermusik aus dem GULAG. *The New Listener*. 7.11.2017. URL: <http://www.the-new-listener.de/index.php/2017/11/07/grandiose-klaviermusik-aus-dem-gulag/?fbclid=IwAR1Q1s0wyxiemTRVLzFHoXEQd-NnN1f1Ns5pVYH7ArXEtTcddSl3pUKPos> (25.09.2021).
14. Zaderatsky V. V. Put' “Krasnogo koleasa” (proizvedeniya V. P. Zaderatskogo na festivale Studii Novoy muzyki) [The Path of the “Red Wheel” (Compositions by Vsevolod Petrovich Zaderatsky at the Festival of the Studio for New Music)]. *PianoForum*. 2017. No. 4 (32), pp. 4–9. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Anton A. Rovner** – Ph.D., Candidate of Arts, Faculty Member of the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory; Associate Professor at the Department of Philosophy, Sociology and Culturology, Moscow Humanitarian University.

## Список источников

1. Eales A. The “Deliberately Forgotten” Composer // Pianodao.com. 13.07.2018. URL: [https://pianodao.com/2018/07/13/the-deliberately-forgotten-composer/?fbclid=IwAR1b6IhJq\\_-ql3r3VImhanjpeTm3QwfmIy9wQ0m1eLRo54e8ArtzqsDM7Gw#more-54322](https://pianodao.com/2018/07/13/the-deliberately-forgotten-composer/?fbclid=IwAR1b6IhJq_-ql3r3VImhanjpeTm3QwfmIy9wQ0m1eLRo54e8ArtzqsDM7Gw#more-54322) (25.09.2021).
2. Задерацкий В. В. *Per Aspera...* 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2016. 348 с.
3. Kriilars M. *De klank van de heilstaat. Musici in de tijd de Stalin.* Amsterdam: Uitgeverij Pluim, 2021. 368 p.
4. Меркулов А. М. Новая планета в транскрипторской галактике – В. П. Задерацкий // *РiаноФорум.* 2020. № 3 (43). С. 37–43.
5. Барсова И. А. Симфонические плакаты В. П. Задерацкого // *Музыкальная академия.* 2020. № 2. С. 54–45.
6. Кияновская Л. А. Відкриття «Контрастів» (про Камерну симфонію В. П. Задерацького). Львов, Украина, 2020. URL: [http://moderato.in.ua/events/vidkrittya-kontrastiv-2020.html?fbclid=IwAR1B9\\_tXtLPpvysIfwXAUo1drcljI6N2w\\_IpwPpvBX6cU0VdKf9uH0yJKOA](http://moderato.in.ua/events/vidkrittya-kontrastiv-2020.html?fbclid=IwAR1B9_tXtLPpvysIfwXAUo1drcljI6N2w_IpwPpvBX6cU0VdKf9uH0yJKOA) (25.09.2021).
7. Задерацкий В. В. Магия 24 // *РiаноФорум.* 2019. № 2 (38). С. 4–9.
8. Задерацкий В. В. Магия 24. Полифоническое преломление // *РiаноФорум.* 2019. № 4 (40). С. 4–10.
9. Бирюков С. Остров радостных открытий // *Музыкальная жизнь.* 2020. № 3. С. 23–24.
10. Бородин А. Б. «Сверхновая» Всеволода Задерацкого (рецензия на компакт-диск «24 прелюдии и фуги») // *РiаноФорум.* 2017. № 1 (29). С. 56–58.
11. Дятлов Д. А. Творческая вершина «потерянного классика» (о вокальном цикле «Поэма о русском солдате») // *Свежая газета. Культура.* Самара, 2021. 17 мая.
12. Наумов А. В. Звучание вечного огня (о вокальном цикле «Поэма о русском солдате») // *РiаноФорум.* 2020. № 4 (44). С. 38–45.
13. Blaumeiser M. Grandiose Klaviermusik aus dem GULAG // *The New Listener.* 7.11.2017. URL: <http://www.the-new-listener.de/index.php/2017/11/07/grandiose-klaviermusik-aus-dem-gulag/?fbclid=IwAR1Q1s0wyxiemTRVLzFH0XEQd-NnN1f1Ns5pVYH7ArXEtTcddSI3pUKPos> (25.09.2021).
14. Задерацкий В. В. Путь «Красного колеса» (произведения В. П. Задерацкого на фестивале Студии Новой музыки) // *РiаноФорум.* 2017. № 4 (32). С. 4–9.

### *Информация об авторе:*

**А. А. Ровнер** – Ph.D., кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; доцент кафедры философии, социологии и культурологии, Московский гуманитарный университет.

Received / Поступила в редакцию: 11.11.2021

Revised / Одобрена после рецензирования: 22.11.2021

Accepted / Принята к публикации: 24.11.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## International Division

Original article

УДК: 78.07+7.036.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.093-106

### **The Cultural Canon of Russian Music in the Series “The Lives of Wonderful People” (From the End of the 19th to the First Decades of the 21st Century)<sup>1</sup>**

**Lyubov A. Kupets**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,  
lkupets@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>*

**Abstract.** The subject of the study is the modeling and transformation of the cultural canon in the field of academic music by the example of the series “The Lives of Wonderful People.” The main sources used were biographies of Russian and Soviet composers, published between 1892 and 2019. Analysis of these texts is carried out within the framework of receptive research; cultural-historical and historical-genetic methods, and the theory of cultural recycling are applied.

Florenty Pavlenkov’s narratives about Russian composers have already become an important part of the formation of the musical picture of the world among the readership of the Russian Silver Age. These biographies (of Mikhail Glinka, Alexander Serov and Alexander Dargomyzhsky) account for almost a third of the total number of books about musicians in the series, whereas one single author – Sergei Bazunov – forms the narrative canon.

In the Soviet period, with the change of the mass reader orientation and the presence of rigid ideological attitudes, a different cultural canon of selected composers was elaborated. In period of Stalin they were Mikhail Glinka, Modest Mussorgsky, Alexander Borodin, and Piotr Tchaikovsky. In the second half of the 20th century (before 1991), the following composers were added to the list: Dmitri Bortnyansky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Sergei Rachmaninoff, and Sergei Prokofiev. Subsequent political changes have entailed the transformation and rebranding of the biographical canon of this series.

In the post-Soviet era, there has been a rapid expansion of the circle of musical names: both composers of the beginning of the 20th century (Alexander Scriabin) and from the Soviet period (Isaak Dunaevsky, Dmitri Shostakovich, Tikhon Khrennikov, and Valery Gavrilin) have been included there. A recycling of biographical narratives of the Soviet era (for example, Tchaikovsky and Glinka) has been carried out. Along with the composers, an array of biographies of those artistic activists without whom Russian music of the Silver Age would not have taken place – philanthropists, producers and performers (for example, Sergei Diaghilev, Savva Mamontov, and Fyodor Chaliapin) – has also emerged.

**Keywords:** biographies of composers, the series “The Lives of Wonderful People,” cultural recycling, the Soviet canon

**For citation:** Kupets L. A. The Cultural Canon of Russian Music in the Series “The Lives of Wonderful People” (From the End of the 19th to the First Decades of the 21st Century). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 93–106.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.093-106.

**Acknowledgments:** The work was received financial support by the Russian Science Foundation, project number 19-18-00414 (“Soviet Today: Forms of Cultural Recycling in Russian. Art and the Aesthetics of Everyday Life. 1990–2010s”).

## Международный отдел

Научная статья

### Культурный канон отечественной музыки в серии «Жизнь замечательных людей» (с конца XIX по первые десятилетия XXI века)

Любовь Абрамовна Купец

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

*lkupets@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-2318>*

**Аннотация.** Предметом исследования является моделирование и трансформация культурного канона в области академической музыки на примере серии «Жизнь замечательных людей». Основными источниками стали биографий русских и советских композиторов, изданные с 1892 по 2019 годы. Анализ этих текстов разворачивается в рамках рецептивных исследований, используются культурно-исторический и историко-генетический методы, теория культурного ресайклинга.

Уже у издателя Флорентия Павленкова нарративы о русских композиторах становятся важной частью формирования музыкальной картины мира среди читательской аудитории Серебряного века. Эти биографии (Михаил Глинка, Александр Серов, Александр Даргомыжский) составляют почти треть от общего числа книг о музыкантах в серии, а единый автор – Сергей Базунов – формирует нарративный канон.

В советский период, со сменой читателя и жёсткими идеологическими установками, моделируется иной культурный канон избранных композиторов. В сталинский период – это Михаил Глинка, Модест Мусоргский, Александр Бородин и Пётр Чайковский. Во второй половине XX века (до 1991) к ним добавляются: Дмитрий Бортнянский, Николай Римский-Корсаков, Сергей Рахманинов, Сергей Прокофьев. Последующие политические изменения влекут за собой трансформацию и ребрендинг биографического канона этой серии.

В постсоветское время наблюдается стремительное расширение круга музыкальных имён: включены как композиторы начала века (Александр Скрябин), так и советские авторы (Исаак Дунаевский, Дмитрий Шостакович, Тихон Хренников, Валерий Гаврилин). Осуществляется ресайклинг биографических нарративов советского времени (например, Чайковского и Глинки). Наряду с композиторами появляется массив биографий тех, без кого

не состоялась бы русская музыка Серебряного века – меценатов, продюсеров, исполнителей (например, Сергея Дягилева, Саввы Мамонтова, Фёдора Шаляпина).

**Ключевые слова:** биографии композиторов, серия «Жизнь замечательных людей», культурный ресайклинг, советский канон

**Для цитирования:** Купец Л. А. Культурный канон отечественной музыки в серии «Жизнь замечательных людей» (с конца XIX по первые десятилетия XXI века) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 93–106.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.093-106.

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

Popular scholarly texts about music are seldom subjected to research in musical scholarship. The choice for the analysis of books from the series “The Lives of Remarkable People” (here and further – ZhZL, the “classical” ZhZL series is implied), however, is not accidental. This fact distinguishes it from specialized scholarly works about composers. Unlike them, these biographical narratives have always been designed primarily for a universal (mass) audience, as testified by the editions cited in the footnotes.<sup>2</sup> Thereby, it is possible to stress a fairly wide coverage of different categories of readers and a massive impact on the reader’s musical perception of the world. The perspective of the study has been the further development of the idea expressed by Marina Raku in her monograph “Musical Classics in the Myth-Making of the Soviet Era” [1]. In her view, the pantheon of “classical” composers was deliberately created in the USSR beginning in the 1920s and was chosen within the framework of the ideological canon of the Soviet state (for the canon of socialist realism, see [2]). Moreover, this choice altered the image of the composer himself, which, as it were, has been “corrected” – his biography, the interpretation of his works and style, as well as his assessment in the history of music. The purpose of this artificial process, of

course, could be the formation of the new brand of “Soviet listener,” just as it was done in literature – “the formation of the Soviet reader” (according to Evgeny Dobrenko [3]). In the case of music one can also add the formation of the Soviet composer and the Soviet performer: their audience thesaurus, stylistic preferences and performing repertoire (about this see, for example [4; 5]).

### **Preamble: The Composer’s Canon of the Russian Silver Age**

From the very beginning at the end of the 19th century, the ZhZL series has been attributed to popular scholarly publications, fulfilling, according to its founder Florenty Pavlenkov, their educational function in Russian society at the turn of the 19th and 20th centuries. In addition, the books in the series were supposed to shape the public’s taste in relation to the art of music, along with Nikolai Findeisen’s “Russian Musical Newspaper.”<sup>3</sup> At that time, the choice of individuals for biographical narratives was closely associated with the musical fashions of the artistic intelligentsia, which formed the circle of names worthy of popularization in the cultural circles of readers and listeners of the Silver Age. From 1891 to 1894 ten biographies were published, among which only three were written about people of Russian origin. If we take as a pivot point



that the selection of biographies depended on the relevance of the particular composer to the public, the unofficial rating would look as follows.

1891. Undoubtedly, Richard Wagner, the dominant influence on Russian composers at that time, is widely considered to be practically second to none in this period; only the absolute genius of Wolfgang Amadeus Mozart might have been able to compete with him. The book about the latter was published that year as well (and it was the only biography to be reprinted in the series in the early 20th century).

1892. The second place is taken on par by the three following composers: the founder of the Russian classical school Mikhail Glinka, “the aristocrat of the spirit” Frédéric Chopin<sup>4</sup> and the composer of immortal opera works (as contemporaries believed during the course of the entire 19th century) Giacomo Meyerbeer.

1893. The third place is occupied by three personalities, united very strangely (from a modern perspective): the giant Ludwig van Beethoven, the eternal rebel Robert Schumann and Alexander Serov, who died 20 years earlier and who is known exclusively from the polemic with Vladimir Stasov (incidentally, not at all in favor of the former – all of Serov’s works are completely absent from the standard operatic repertoire of the 20th and 21st centuries).

1894. This top-10 list of great composers is closed by two composers also incomparable in the present-day understanding of musical scholarship: these are Johann Sebastian Bach and Alexander Dargomyzhsky. The latter is, in fact, the elder contemporary of the average readers of Pavlenkov’s ZhZL.

This small digest makes it possible to comprehend the intuitive hierarchy of the 19th century Russian composers at that time period: *Glinka – Serov – Dargomyzhsky*.

It also becomes possible to recreate the listeners’ expectations of Russian music in the context of European music: Glinka with respect to Chopin and Meyerbeer, the impact of Beethoven and Schumann in Serov’s works, and Bach being comparable to Dargomyzhsky. However, the heartfelt preference of the general Russian public is given to Wagner and Mozart, and from particularly these positions all the Russian composers are assessed. This fixed pantheon of names implicitly appeals to the uninterrupted discourse about what national Russian music and the Russian composer truly present themselves as, which has been underway since the mid-19th century, and where people from conservatories (both from St. Petersburg and Moscow) express the conceptual aesthetic center at the end of the century. Being closely connected by memory and even friendship with these three composers, this intellectual elite offer their aesthetic preferences as a justification of significant names in Russian music (for more about this, see [7]). In a rather bold manner, these three names are proposed as personalities comparable in talent and importance with the great composers from outside of Russia. This step confirms the well-known thesis that at the turn of the century Russian culture felt itself to be an inherent part of European culture, actively absorbing Western musical innovations and offering its own versions of romantic nationalism. This is usually how the style of these Russian composers is labeled by Western researchers [8].<sup>5</sup>

It is notable that these three surnames belong to musicians who had already died, whose death had taken place more than 20 years before the moment observed (1856, 1869, 1871), and whose personal and professional images by those years had already been formed in professional



circles and did not cause unnecessary debates. Nevertheless, there are a number of nuances that indicate some difficulties in relation to Russian personalities. This way, for instance, all three biographies were written by an author who was not even a musician – namely, by Sergei Alexandrovich Bazunov (1857–1903), a Russian writer and representative of the dynasty of booksellers which was well-known in Russia.<sup>6</sup> At the same time, among the other authors it is worthwhile mentioning Lydia, the daughter of the director of the St. Petersburg Conservatory Karl Davydov, and her cousins, the children of Davydov's elder brother August: composer and student of Rimsky-Korsakov Ivan Davidov and his sister Maria. (For more on these three authors, see details [10]).

There may arise the impression that the choice of these three Russian biographies is focused on the so-called *Wagnerian listener in Russia* [11], especially given the fact that Bazunov was the author of Wagner's biography in this series (as well as Johann Sebastian Bach's). If we try to juxtapose the type of Wagnerian listener with the well-known classification of Theodor W. Adorno, then, most likely, the two types will correspond well: *a good listener and an educated listener*. The latter, according to Adorno, is the direct successor of the *bourgeois listener* [12, pp. 14–20].

### The Soviet Canon: 1934–1989

The revival of the series in 1933 transpired in completely different conditions from those of the end of the 19th century: the debate about what kind of music the new Soviet music is destined to become, actively going back to the 1920s, arrived at the stage of socialist realism; the construction of the phenomenon of the Soviet composer

manifested itself fully in the creation of the Composers' Union. This is the era of "Culture-2," if to apply the characterization of Vladimir Paperny [13]. Therefore, the task of the ZhZL from that moment consists in the formation of the Soviet listener, the foundation for which was established by Boris Asafiev in the 1920s with his "subtle" guidebooks about composers for the audiences of the Petrograd-Leningrad Philharmonic Society.<sup>7</sup>

From 1934 to 1953 (this period is often called the era of totalitarianism in the USSR – the Stalin era), only six composers' biographies were published in the ZhZL series, four of which were Russian: *Modest Mussorgsky* (1934), *Mikhail Glinka* (1935),<sup>8</sup> *Piotr Tchaikovsky* (1944), and *Alexander Borodin* (1953). This fundamental Russification of the list of names allowed by the Soviet censorship looks even more impressive if we add two other versions of Glinka's biography, which appeared in 1943<sup>9</sup> and 1950. In total, six biographies have been published about these four composers and two about those from other countries – Wagner (1934) and Beethoven (1940).

It is piquant that the Soviet series of the ZhZL about composers begins with Wagner and only as late as in 2011 – almost 80 years later – the ZhZL will turn back to this composer. Most likely, the appearance of Wagner presents an opportunity to see echoes of the Silver Age in the 1920s (of "Culture 1" – according to Vladimir Paperny) and the search for the Soviet composers' canon of the 1920s, when the Soviet element in music was interpreted as the new, revolutionary "superman" (following the line of thought of Nietzsche and Wagner) [16].

The choice of the first hero of Russian music in 1934 can also be regarded as an echo of the policies of the RAPM (Russian

Association of Proletarian Musicians). Here the reference is made to Mussorgsky (placed on par with Wagner), who is considered to be an unrecognized genius of the “tsarist era.” In his music, the mighty, impulsive Russian people (the peasants), who fight with the tsar and win, become the main protagonists. This is how Mussorgsky was often interpreted during the Soviet period [1, pp. 14–27]. It is also remarkable that, similarly to Wagner’s narrative, a new biography about Mussorgsky appeared in ZhZL only in 2009. The image was probably very stable and did not require any changes.

A very cautious and rare reference to the biographies of composers from the 1930s to the early 1950s, with numerous specifications of the main character of Russian music (Mikhail Glinka) is associated with the deliberate construction of the Soviet canon of “the right composers” for the new Soviet public. As of the beginning of the 1950s, *Glinka, Mussorgsky, Borodin, and Tchaikovsky* were recognized unconditionally. It is important to note that such a reverent attitude towards the image of Glinka is rather understandable, for it is particularly Glinka who has become the exact reference and measure of comparison for all subsequent Russian musicians; for instance, both Tchaikovsky and Borodin are regarded as his successors.

The markers of socialist realism in music (the national element, the democratic element, melodicism, the classical element, large-scale proportions, epic qualities [17; 18]) provide revision to the composers’ images.<sup>10</sup> All three aforementioned composers (along with Beethoven and Mussorgsky) may be characterized by the notion of “*the crying listener*” presented by the Moscow musicologist Tatiana Naumenko in her presentation at

the International Scholarly Conference “Symphonies in Space and Time” (Russian Institute of Art History, St. Petersburg, October 2020).<sup>11</sup> All of them bring about a vivid immediate emotional response, which may be heroic impulses, pity, joy, or any other emotion. According to Adorno’s classification, this can be correlated with the type of the *emotional listener*: Adorno himself points to Tchaikovsky’s music and the listener’s “tearful” reaction to it [11, pp. 15–17].

Similar to all the other popular scholarly publications in the USSR, the ZhZL series swiftly adapted itself to the changing ideological climate in the country. The “**Khrushchev thaw**” dramatically expanded the permitted list of composers through highlighting their names. From 1957 to 1964 eleven biographies were published: ten of them about composers and one about a singer – Leonid Sobinov. Of these 10 names of composer’s half belong to those of Russian origin: *Alexander Borodin, Piotr Tchaikovsky, Sergei Rachmaninoff, Nikolai Rimsky-Korsakov, and Alexander Spendiarov*. For the first time in the series, the figure of the student of Rimsky-Korsakov, the founder of Armenian classical music and Soviet composer Alexander Afanasyevich Spendiarov is mentioned. The spirit of the 20th Congress of the Communist Party of the Soviet Union is also captured by the choice of the author of his biography – it was the composer's daughter Marina (1903–1982), a singer, who was arrested under Article 58 and spent 10 years in the Ukhtizhimlag and Ozerlag labor camps, where she worked as the artistic director of the prisoners’ amateur performances in the early 1950s.<sup>12</sup>

The atmosphere of the era is quite evident in the change and expansion of the canon



of permitted names; it is for the first time that the “defector-composer” Rachmaninoff from the Russian diaspora of émigrés and the “father” of the entire Soviet school of composition Rimsky-Korsakov appear. The new, revised version of Tchaikovsky’s biography becomes the symbol of that time, and a new comprehension of this name resonates with the emergence of the First International Tchaikovsky Competition. Almost two decades later, the personality of émigré composer Rachmaninoff became an inherent part of the Soviet pantheon of composers. In general, the tendencies of transparency towards the West, promoted by the Communist Party and the Soviet government at that time, were clearly demonstrated in the choices of biographies. Half of them were dedicated to composers from outside of Russia, which did not narrow down exclusively to Beethoven and Mozart (the latter’s biography, incidentally, was published for the Soviet mass reader for the first time). In addition, two founders of the musical cultures of the fraternal Slavic peoples from the friendly socialist camp receive honorable distinction – the Czech Bedřich Smetana and the Pole Frédéric Chopin. Moreover, the latter is the first example of a biography of the composer translated from another language published in the series. Franz Schubert had never been mentioned before that particular time period either.

The rehabilitation of the musical culture of the 1920s along with de-Stalinization, characteristic for the new Soviet ideology, most likely instigated the appearance of Spendiarov’s biography and the twice-published book about the singer Leonid Sobinov. For the first time, a performer entered the pantheon of composers’ names, moreover, one whose biography, especially after the 1917 revolution, is full of political

overtones (for example, the fate of his sons, the death of Sobinov himself, etc.)

The Soviet canon of musical names in the “**Brezhnev era**” (this period is at the present time still branded as the “time of stagnation” or the “era of late socialism”) is not too large in its quantity. From 1966 to 1984, eleven books about ten composers were published. Among them, there are biographies of only three Russian musicians: *Sergei Rachmaninoff*, *Sergei Prokofiev* and *Sergei Taneyev*. The rest are biographies of composers from other countries, four of them translated from other countries (Franz Liszt, Hector Berlioz, Niccolò Paganini, and Giuseppe Verdi). While Rachmaninoff’s biography is merely a reprint of the 1962 edition (which is already a familiar rebranding in ZhZL), the appearance of Prokofiev in 1967 reminds more of an echo of the “Khushchev thaw” era. Moreover, a number of historians believe that the “thaw” ended decidedly in 1968 after the suppression of the Prague Spring.<sup>13</sup> It is interesting that Taneyev’s biography is published the same year as a book about Albert Schweitzer; the unifying element here must be Bach and his work. In general, the personality of Bach, unexpectedly, became popular during this very period: his biography was published twice. By extending the canon, one can also interpret the insertion of a biography of a composer not regarded as one pertaining to the top rank such as, for example, Josef Mysliveček (by Marietta Shaginyan), which was reprinted twice during those years.

The period of Gorbachev’s “**Perestroika**” encompassed both the stable elements of the past and the new trends in the latest Soviet canon of musical names. From 1985 to 1989, four monographs were published. While the translated biographies about Gioachino Rossini and Vincenzo Bellini

continued the prior series about Paganini and Verdi, the other two demonstrated something completely different: the spirit of the times.

Firstly, there was the monograph about Paul Robeson, an American singer, actor and human rights activist, who was himself sympathetic towards communist ideas and performed a tour in the USSR under Khrushchev, which makes him a figure extremely conspicuous from the perspective of the predominating ideology even somewhat anti-American.

Secondly, this is the biography of the Russian composer of the late 18th and early 19th centuries, *Dmitry Bortnyansky*, as well as the appearance of the pre-Glinka era of Russian music for the Soviet reader, which in certain ways rejected the prior existing notion, that there was nothing of worth in Russian music before Glinka. In addition, in 1988, the 1000th anniversary of the Baptism of Rus was celebrated on the state level, and this prompted a rise in interest in Russian Orthodox Christian music. The biography of Bortnyansky appeared precisely in line with this trend, since it presented a composer who worked in a tremendous amount both in the genres of church music and secular music, in the former case, within the framework of the Russian Orthodox Christian tradition.

*Thereby, we can emphasize that:*

- the creation of the Soviet canon of composers, the starting point of which became both the series of the Russian Silver Age and the search for the Soviet identity during the 1920s, to a large extent, if not entirely, depended on the respective particular historical and ideological situation in the country;

- the transformation of the canon took place within the framework of each new historical, cultural and political period

in the USSR. The era of totalitarianism, the Khrushchev thaw, the Brezhnev era, and Perestroika: each of them revised and corrected previously published biographies, making some sort of a rebranding of the biographical narrative and, in fact, the very canon of the composers' names;

- the circle of national composers and musicians during the course of fifty-five years has remained small and stable: there are only twelve of them (thirteen, if one takes into account a small essay about *Zakharia Paliashvili* in the general volume "Georgia's sons" in 1961) – *Bortnyansky, Glinka, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Taneyev, Rachmaninoff, Prokofiev, Spendiaryov, and Sobinov*. Mikhail Glinka was exposed to the greatest "revisionism" in its scale, when during the course of one historical period his biography was rewritten three times by three different authors. Furthermore, Tchaikovsky's biography was rewritten twice (in 1944 and in 1958). The following published biographies (with minor changes) were about Borodin and Rachmaninoff, and the revised editions appeared in subsequent new historical and cultural periods.

Even if we accept the statement of some musicologists that socialist realism in musical art has disappeared since the end of the 1970s [20], nonetheless, in texts about music it is possible to discern a freer interpretation of that phenomenon from that time, along with a partial preservation of the priority of the composers from the Classical and Romantic periods with their romanticized biographies. *The crying (emotional) listener* remains one of paramount importance, but the educated listener also joins the former on par with the development of music education in the USSR since the 1960s (children's music schools and music colleges).



### The Post-Soviet Choice: 1998-2019

In contrast to music criticism and journalism, **the post-Soviet period** within the framework of ZhZL must still be regarded as a single space, in which the state-ideological doctrine disappeared and the multifactorial word *freedom* came into view. The latter is primarily associated with an interest of the Soviet reader and listener in previously prohibited subjects and periods. Apart from the published “small” series of the ZhZL, in the classical version from 1998 to 2019, i.e., in twenty-one years, the biographies of thirty-three personalities associated with music were published (without reprints). A sharp increase in the number of names offered to the reader unambiguously echoes with both the ideas of freedom and the new technical capabilities of the readers (i.e., computers and the internet), as well as the general medialization of the post-Soviet space.

Among these, twenty-four biographies belong to the Russian national musical culture, filling in the gaps within the previous Soviet canon of names. In fact, we can talk about a massive reform of the entire area of Russian musical biography. Summing up, we can highlight *the leading trends*:

1. An increased interest in the personalities of *performers of both academic and non-academic music*: the creators of the author song accompanied by guitar (Bulat Okudzhava, Yuri Vizbor), singing actors and artists (Vladimir Vysotsky, Lyubov Orlova, and Leonid Utyosov), and professional singers (Lidia Ruslanova, Feodor Chaliapin, and Nadezhda Plevitskaya).

2. A certain revival of the names of *composers, producers and philanthropists, who were popular and influential at the turn of the century up to the 1920s* – Alexander Scriabin, Sergei Diaghilev (two versions of

his biography have been published), Savva Morozov and Savva Mamontov.

3. *A deliberate recycling of biographies of significant composers from the past*, consistently inscribed earlier in the Soviet canon: Glinka, Mussorgsky, Borodin, Tchaikovsky, Rachmaninov, and Prokofiev. This recycling is seen here as explicit, because the appeal to the biographies of composers goes through all the stages characteristic for the phenomenon of cultural recycling: the appearance – oblivion for several decades – a return in different conditions. These stages are also highlighted in the modern narratives of the 21st century.<sup>14</sup>

4. The appearance of ZhZL composers in the public space, whose work took place entirely during the Soviet era (the so-called *Soviet composers*) – Dmitri Shostakovich, Isaak Dunaevsky, Tikhon Khrennikov, and Valery Gavrilin.

5. A continuation of the line of *musicians of the pre-Glinka's era* – the biography of Alexander Griboyedov and a reprint of Dmitry Bortnyansky's biography.

By and large, there is a clear historical slope towards Russian names of the 20th century, and if we consider that Vysotsky's and Okudzhava's biographies had been “reprinted,” respectively, eight and four times, then the focus of the audiences' and publishers' interests lay in the second half, perhaps even in the 3rd quarter of the century. In this period, one may stress that an interest in the musical culture of the Russian diaspora appears, as represented by Diaghilev, Prokofiev, Chaliapin, and Plevitskaya.

It can be argued with caution that there is a certain amount of delimitation present in the consumer (reader and listener) of the series: this is proved by the numbers of reprints (judging only by them, the main musical character for the modern reader is Vysotsky), the volumes of biographical

texts (from 200 up to more than 700 pages), and the authors of these narratives. A certain amount of differentiation is visible in the specializations of the authors of the biographies: these are professional musicologists (from Russia and from other countries, e.g., Alexander Poznansky, Ekaterina Lobankova, Krzysztof Meyer, and Anna Bulycheva) or professional writers and journalists, frequently well known to the widest circle of the Russian public also as media personalities (Dmitry Bykov and Leonid Mlechin).

The debate on the topic “For whom the biographical narratives of the ZhZL are intended” was most harshly presented in the reviews of critics (musicologists and philologists) in connection with the publication of the fundamental biography of Prokofiev in this series [7]. Therefore, it is possible to assume that a new pantheon of names is being formed already on the basis of the subjective perceptions of the series’ editors, the requests of the present era (the public), and the personal interests of the authors of biographies as well. At the intersection of these three spheres, a new,

quite flexible, and so far, amorphous narrative picture of the world is shaping through the biographies of Russian composers, musicians, etc. Accordingly, *a post-Soviet potential reader-and-listener is completely different: from an expert (a “colleague” musician) to an entertaining listener and jazz lover (a jazz expert and jazzfan) of whom Adorno spoke so dismissively* [12, pp. 14–26].

Thus, the biographical narratives of the series follow the path from the canon within the ideology of socialist realism of the 1930–1950s through the rebranding of names in the 1960s–1980s. In this century, the reformatting of the biographical space and the recycling of biographies have been proposed, at the epicenter of which is the national music of the entire 20th century. The choice of names provokes the emergence of not only the Soviet reader, but also the Soviet listener, who fixes the reference points of the Soviet ideological prescription and its changes over more than half a century, and then the diffusion of listeners’ tastes in the 21st century.

## Notes

<sup>1</sup> Translation by Alexander B. Popov.

<sup>2</sup> Here and further, for the lists of the mentioned books in the series, see: Katalog “ZhZL”, 1890–2010: (120 let serii “ZhZL”) [The “ZhZL” catalog, 1890–2010: (120 years of the ZhZL series)]. Compiled by Evgeny I. Gorelik et al. 5th Edition, Revised and Summplemented. Moscow: Molodaya gvardiya, 2010. 412 p. (In Russ.); Katalog knig “Zhizn' zamechatel'nykh lyudey” [Catalogue of books “The Lives of Wonderful People”]. Sayt Izdatel'stva “Molodaya gvardiya” [Website of the “Molodaya Gvardia” Publishing House]. URL: <https://gvardiya.ru/books/zhizn-zamechatelnyh-lyudey> (30.11.2020). (In Russ.). See the same editions: from 25,000 in 1943–1945 and up to 300,000, for example, in 1987.

<sup>3</sup> For the concept and strategy of the publication, see: Kosmovskaya M. Vsya zhizn' – v rabote: 150 let so dnya rozhdeniya Nikolaya Findeyzena [The Entire Life in Work: 150 years Since the Birth of Nikolai Findeisen]. Muzykal'noe obozrenie. 22.07.2018. URL: <https://muzobozrenie.ru/vsya-zhizn-v-rabote-150-let-so-dnya-rozhdeniya-nikolaya-findeyzena/> (30.11.2020). (In Russ.).



<sup>4</sup> For an analysis of Chopin's biography in this series, see [6].

<sup>5</sup> For interpretation of the national element in Russian and Soviet music, see, for example: [9].

<sup>6</sup> It is possible that Sergei Bazunov studied at the History Department of the St. Petersburg University, which he enrolled in (or applied for) in September 1878, see: TsGIA SPb [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 14. Op. 3. No. 19922. Sergei Alexandrovich Bazunov. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgia/14/3/19922> (30.11.2020). (In Russ.).

<sup>7</sup> For Asafiev's role in shaping Soviet musicology, see [14].

<sup>8</sup> 1935 was also called (by Pauline Fairclough) a borderline year in regard to the change in Shostakovich's symphonic style [15].

<sup>9</sup> Glinka's biography from 1943, similarly to Tchaikovsky's, was published in "pocket" editions – 44 and 64 pages, respectively, in the series of "Great People of the Russian Nation" and "Great Russian People," which had been replacing the ZhZL series in 1943–1945: Istoriya izdatel'stva. 1943 [The History of the Publishing House. 1943]. Sayt Izdatel'stva "Molodaya gvardiya" [Website of the "Molodaya gvardia" Publishing House].

URL: <https://gvardiya.ru/pub/history/1943> (30.11.2020). (In Russ.).

<sup>10</sup> About the influence of the socialist-realistic "grand style" on the Soviet cantata and oratorio, see [5].

<sup>11</sup> See on the media channel of the institute:

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uocKkemftDA>. (30.11. 2020). (In Russ.).

<sup>12</sup> For a biography of Maria Spendiarova, see:

URL: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=123>. (30.11. 2020). (In Russ.).

<sup>13</sup> See, for example: Lukovtseva Tatiana A. "Ottepel'" ["The Khrushchev Thaw"]. Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya – elektronnyaya versiya [Grand Russian Encyclopedia – Electronic Version]. URL: [https://bigenc.ru/domestic\\_history/text/2699058](https://bigenc.ru/domestic_history/text/2699058) (30.11. 2020). (In Russ.).

<sup>14</sup> For an understanding of the Soviet recycling to the current date, see the large section named "Cultural Recycling: The (Post)Soviet Experience" in the journal "New Literary Review" (NLO) (No. 169, 3/2021): URL:

[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/169\\_nlo\\_3\\_2021/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/169_nlo_3_2021/) (13.06.2021). (In Russ.). For academic music, see: [21].

## References

1. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [The Musical Classics in the Mythology of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 717 p. (In Russ.).

2. *Sotsrealisticheskiy kanon* [The Socialist Realist Canon]. Under general editorship of Hans Gunther and E. Dobrenko. Moscow: Akademicheskii proekt, 2000. 1036 p. (In Russ.).

3. Dobrenko E. A. *Formovka sovetskogo chitatelya: Sotsial'nye. i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoy literatury* [The Formation of the Soviet Reader: The Social and Aesthetic Prerequisites for the Reception of Soviet Literature]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 1997. 320 p. (In Russ.).

4. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s. *The Journal of Musicology*. 2018. Vol. 35, Issue 3, pp. 336–367.

5. Frolova-Walker M. From Modernism to Socialist Realism in four years: Myaskovsky and



Asafyev. *Muzikologiya* [Musicology]. 2003. No. 3, pp. 199–217.

6. Kupets L. A. Biograficheskiy profil' Shopena v Rossii: vzglyad iz Peterburga kontsa XIX veka [Chopin's Biographical Profile in Russia: A Look from St. Petersburg at the End of the 19th Century]. *Muzyka i muzykovedenie: dialogi so vremenem: sbornik nauchnykh statey* [Music and Musical Scholarship: Dialogues with Time: Compilation of Scholarly Articles]. Editor-Compiler E. E. Lobzakova. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 2019, pp. 346–358. (In Russ.).

7. Lobankova E. V. *Natsional'nye mify v russkoy muzykal'noy kul'ture. Ot Glinki do Skryabina: istoriko-sotsiologicheskie ocherki* [National Myths in Russian Musical Culture. From Glinka to Scriabin: Historical and Sociological Essays]. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova: Galina skripsit, 2014. 416 p. (In Russ.).

8. Samson J. Music and Nationalism: Five Historical Moments. *Nationalism and Ethnosymbolism: Historical, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*. Ed. by Athena S. Leoussi and Steven Grosby. Edinburgh, 2007, pp. 55–67.

9. Frolova-Walker M. *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. Yale University Press: New haven and London, 2007. 402 p.

10. Kupets L. A. «Nash» Prokof'ev (k probleme nauchnoy biografii) [“Our” Prokofiev (Concerning the Problem of Scholarly Biography)]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Gazette of the Vaganov Ballet Academy]. 2016. No. 6, pp.137–147. (In Russ.).

11. Bukina T. V. *Kommunikativnye marshruty vagneriany: v poiskakh virtual'nogo slushatelya: issled. ocherk* [The Communicative Routes for Wagneriana: in Search for a Virtual Listener: Research Essay]. Petrozavodsk: Publishing house of Petrozavodsk University, 2002. (Musicologica incognita; Issue 2). 147 p. (In Russ.).

12. Adorno T. V. *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Adorno T. W. Selected Works: The Sociology of Music]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. 445 p. (In Russ.).

13. Papernyy V. Z. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. 4th Edition. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2016. 412 p. (In Russ.).

14. Bukina T. V. *Muzykal'naja nauka v Rossii 1920–2000-kh godov (ocherki kul'turnoy istorii)* [Musical Science in Russia from the 1920s to the 2000s (Essays on Cultural History)]. St. Petersburg: RKhGA, 2010. 192 p. (In Russ.).

15. Fairclough P. The ‘Perestroyka’ of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935. *Music and Letter*. Vol. 83, No. 2 [may 2002], pp. 259–273.

16. Bukina T. V. *Muzyka i politika. Retseptsiya tvorchestva R. Vagnera v poslerevol'yutsionnoy Rossii (1917–1941)* [Music and Politics. The Reception of Richard Wagner's Music in Post-revolutionary Russia (1917–1941)]. *Voprosy literary* [Literature Questions]. 2009. No. 4. pp. 24–49. (In Russ.).

17. *Sotsialisticheskiy realizm* [Socialist Realism]. *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [Grove's Dictionary of Music]. Moscow: Praktika, 2001, p. 812. (In Russ.).

18. Norris D. *Socialist realism. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: In 29 Vol. 2nd Ed. Ed. by Stanley Sadie. Oxford, Grove Music Online. 2001. CD-ROM.

19. Vorobyev I. S. *Sotsrealisticheskiy «bol'shoy stil'» v sovetskoj muzyke (1930–1950-e gody)* [The Socialist-Realist “Grand Style” in Soviet Music (From the 1930s to the 1950s)]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 688 p. (In Russ.).

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



21. Kupets L. A. Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 114–127. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.114-127.

*Information about the author:*

**Lyubov A. Kupets** – Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Head of the Finno-Ugric Music Department.

### ❧ СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ❧

1. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 717 с.
2. Соцреалистический канон / под общ. ред. Ханса Гюнтера и Е. Добренко. М.: Академический проект, 2000. 1036 с.
3. Добренко Е. А. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. 321 с. (Современная западная русистика).
4. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s // *The Journal of Musicology*. 2018. Vol. 35, Issue 3, pp. 336–367.
5. Frolova-Walker M. From Modernism to Socialist Realism in four years: Myaskovsky and Asafyev // *Музикология [Musicology]*. 2003. No. 3, pp. 199–217.
6. Купец Л. А. Биографический профиль Шопена в России: взгляд из Петербурга конца XIX века // *Музыка и музыковедение: диалоги со временем: сборник научных статей / ред.-сост. Е. Э. Лобзакова. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 346–358.*
7. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина скрипит, 2014. 416 с.
8. Samson J. Music and Nationalism: Five Historical Moments // *Nationalism and Ethnosymbolism: Historical, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*. A. S. Leoussi, St. Grosby [eds.]. Edinburgh, 2007, pp. 61–65.
9. Frolova-Walker M. *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. Yale University Press: New haven and London, 2007. 402 p.
10. Купец Л. А. «Наш» Прокофьев (к проблеме научной биографии) // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2016. № 6. С. 137–147.
11. Букина Т. В. Коммуникативные маршруты вагнерианы: в поисках виртуального слушателя: исслед. очерк. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 2002. (*Musicologica incognita*; Вып. 2). 147 с.
12. Адорно Т. В. *Избранное: Социология музыки*. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
13. Паперный В. З. *Культура Два*. 4-е изд. М.: Новое лит. обозрение, 2016. 412 с.
14. Букина Т. В. *Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории): монография*. СПб.: РХГА, 2010. 192 с.
15. Fairclough P. The 'Perestroika' of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935 // *Music and Letter*. Vol. 83, No. 2 [may 2002], pp. 259–273.

16. Букина Т. В. Музыка и политика. Рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России (1917–1941) // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 24–49.
17. Социалистический реализм // Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика, 2001. С. 812.
18. Norris D. Socialist realism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. 2nd Ed. [Ed by S. Sadie]. Oxford, Grove Music Online. 2001. CD-ROM.
19. Воробьев И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
20. Hakobian L. Music of Soviet Era: 1917–1991. Second Edition. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. 512 p. (Routledge Russian and East European Music and Culture).
21. Kupets L. A. Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2020. No. 3, pp. 114–127. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.114-127.

*Информация об авторе:*

**Л. А. Купец** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов.

Received / Поступила в редакцию: 28.06.2021

Revised / Одобрена после рецензирования: 23.07.2021

Accepted / Принята к публикации: 17.09.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 784.4/7:681.84

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.107-115

### Грамзапись татарской музыки начала XX века: певец-гармонист Мирфаиз Бабажанов

Идрис Мударисович Газиев

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова,  
г. Уфа, Россия,  
gazievidris60@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0317-9168>*

**Аннотация.** В настоящей статье на основе документальных материалов, мемуарных источников рассматривается деятельность певца и гармониста Мирфаиза Бабажанова. Известный в народе под именем Троицкий Мирфайза, он оставил заметный след в области граммофонной записи татарской музыки начала XX века. Впервые автором статьи вводится в научный оборот и анализируется граммофонный репертуар исполнителя, представленный записями общества «Сирена-Рекорд» (“Syrena Rekord”) и дисками фирмы «Пате» (“Pathé”). Дается оценка жанровых особенностей репертуара (протяжная лирика татар, скорые городские песни, баит), неповторимой исполнительской манеры певца-гармониста, своеобразия певческого голоса (контратенор). Автор рассматривает имеющиеся в граммофонном репертуаре Бабажанова песни и инструментальные наигрыши других тюркоязычных народов: башкир, казахов, узбеков. Творческое наследие Бабажанова, ставшее достоянием городской музыкальной культуры татар начала XX века, и сегодня вызывает большой интерес.

**Ключевые слова:** грамзапись татарской музыки, М. Бабажанов, певец-гармонист, контратенор, граммофонная пластинка, диск «Пате», «Сирена-Рекорд», татарская песня

**Для цитирования:** Газиев И. М. Грамзапись татарской музыки начала XX века: певец-гармонист Мирфаиз Бабажанов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 107–115. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.107-115.

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

### Gramophone Recordings of Early 20th Century Tatar Music: Singer and Accordionist Mirfaiz Babazhanov

Idris M. Gaziev

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia,  
gazievidris60@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0317-9168>*

**Abstract.** On the basis of documental materials and memoir sources, this article examines the activities of singer and accordionist Mirfaiz Babazhanov. Known among the people as Troitsky Mirfayza, he has left a distinctive legacy in the sphere of early 20th century Tatar music. The author brings into scholarly use for the first time and analyzes the performer's gramophone recording repertoire presented by recordings made by the "Syrena Rekord" company and discs made by the "Pathé" company.

An evaluation is given of the genre-related particularities of the repertoire (the Tatar plangent lyrical song, the swift urban songs, the bait), of the inimitable original performance manner of the singer-accordionist, and the particularity of his singing voice (countertenor). The author examines the songs and instrumental tunes of other peoples with Turkic languages: Bashkirs, Kazakhs and Uzbeks, available in Babazhanov's gramophone repertoire. Babazhanov's artistic legacy, which became a prominent feature of the early 20th century Tatars urban musical culture, continues to arouse great interest among listeners at the present time, as well.

**Keywords:** gramophone recordings of Tatar music, Mirfaiz Babazhanov, singer-accordionist, countertenor, gramophone record, "Pathé" discs, "Syrena Rekord," Tatar song

**For citation:** Gaziev I. M. Gramophone Recordings of Early 20th Century Tatar Music: Singer and Accordionist Mirfaiz Babazhanov. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 107–115. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.107-115.

В начале XX века распространившаяся по всей России граммофонная музыка способствовала популяризации творчества татарских исполнителей. Выявленные граммофонные пластинки дают возможность более детального изучения музыкального наследия известных татарских певцов и музыкантов того времени. Одним из наиболее популярных исполнителей, оставивших яркий след в музыкальной культуре татар, в том числе в области грамзаписи татарской музыки, был певец и гармонист Мирфаиз (Амир-

фаиз) Бабажанов (1867–1943). В народе он обрёл известность под именем Троицкий Мирфайза, по месту проживания в г. Троицке (ныне город в Челябинской области).

Актуальность данной статьи заключается в анализе творчества и дискографии незаурядного певца-музыканта Мирфаиза Бабажанова, деятельность которого на сегодняшний день остаётся малоизученной. Новизна работы обусловлена привлечением периодической печати начала XX века, рецензий на концерты и вечера,



граммофонных пластинок общества «Сирена-Рекорд» (“Syrena Rekord”) и дисков фирмы «Пате» (“Pathé”) с записями музыкальных произведений в исполнении Бабажанова. Материалы впервые вводятся в научный оборот.

Из скурых биографических данных известно, что предки М. Бабажанова были выходцами из Средней Азии. Фамилия певца – Бабажанов – образована из узбекских слов *баба* (отец) и *джан* (душа, жизнь), что отражает национальную принадлежность. В одном из текстов его песен есть такие слова: «Безнең Троицки шәһәре, ике суның арасы, Үзе жырылй, үзе уйный, Мирфәйзә – сарт баласы» («Наш город Троицк – между двумя речками, Мирфайза сам поёт, сам играет – он дитя сартов [сарт – узбек]» [1, с. 6]<sup>1</sup>.

Известный писатель Сайфи Кудаш вспоминал о встрече с казахским акыном, который каждое лето ездил в Троицк и посещал там кумысхану (кумысную) певца Мирфаиза Бабажанова, прославившегося записями на грамофонных пластинках [2, с. 41]. В кумысхану приходили пообщаться, послушать песни и игру башкирских кураистов, казахских музыкантов. Сам Мирфаиз также участвовал в этих развлечениях: играл на гармонии и пел [3, с. 32]. Общась с казахскими певцами и музыкантами, Бабажанов перенял у них казахские песни и научился играть на казахской домбре.

Одной из граней исполнительской деятельности Бабажанова были его выступления на ярмарках, в кинотеатрах и чайных. Ежегодно певец-гармонист выезжал в Нижний Новгород, где участвовал в развлекательных концертах знаменитой Нижегородской ярмарки, именуемой у татар «Макарджа» (“Мәкәржә”). По воспоминаниям современников, Бабажанов выступал в ресторане гостиницы «Двусвет-

ная», в чайной Хусаиновского подворья. «1913 год. Макарьевская ярмарка. Зал чайханы Хусаиновского подворья. На эстраду вышел крупный, привлекательный человек средних лет. На нём – аккуратно приталенное стёганое пальто, каляпуш, вышитый искусственными жемчугами, брючины, натянутые поверх сапог. Усы и борода аккуратно по-мусульмански подстрижены. Если бы в руках у него не было гармонии, можно было бы подумать: “Зачем этот богатый дядя вышел на сцену?” Слов нет: мастерски, душевно играет. А ведь он ещё и петь должен. И думаешь, а уместится ли в зале голос, который выльется из этого большого человека? Вот он и запел под аккомпанемент своей гармонии: “Киләдер лә кәрван, һай, киләдер... Ургенчтән түгел, Хивадан...” (Идёт караван, ай, идёт... Не из Ургенча, а из Хивы...). Дыхание его свободное, а вот голос... Не знаю даже, как об этом сказать. Голос не мужской, да и на женский не похож. Это и не тенор. Я не знаю даже, как назвать этот голос. Это был гармонист-певец – “Троицкий Мирфайза” – знаменитый Мирфаиз Бабажанов» [там же, с. 33].

Бабажанов не раз бывал в Казани и выступал в кинотеатре «Буф», где перед началом киносеансов проходили концерты татарских исполнителей. Татарский поэт Габдулла Тукай, услышав в 1911 году Бабажанова, написал в своей статье лёгкого сатирического стиля «Отчёт за прошлый год» («Былырның хисабы»): «В прошлом году в кинотеатре “Буф” Троицкий Мирфайза засунул в свою глотку “женщину-певицу”, которая внутри него высоким голосом пела протяжные и короткие мелодии. Казалось, что Мирфайза не пел, а только шевелил губами. А народ всё удивлялся, перешёптываясь: “Как из такого крупного человека выходит такой тонкий голос?”» [4, с. 222].

Позже Мирфаиз Бабажанов и Габдулла Тукай не раз встречались. Так, в Казани певец-гармонист пригласил поэта в гости к себе в номера «Булгар», где он останавливался по пути в Нижний Новгород [1, с. 6]. Известно, что летом 1912 года Тукай находился на кумысолечении в степи под Троицком, и в юрте, специально поставленной для него, поэт вновь встретился с Бабажановым. Тогда, по просьбе Тукая, певец исполнял для него свои песни: «...После того, как Тукай поздоровался с Мирфайзой, он пригласил певца в юрту. Они немного поговорили. Поэт кивнул на покрытую белым полотенцем гармонику и попросил Мирфайзу спеть. В юрте зазвучала песня, исполненная голосом, напоминающим татарский медный курай...» [5, с. 149, 150].

Последнее выступление Бабажанова состоялось в Казани в 1928 году. Певца-гармониста, гостившего у племянника, пригласили на Татарское радио. Сохранились воспоминания журналиста, театроведа Шарифа Рахманкулова, работавшего в те годы на радио. Одним из инициаторов приглашения Бабажанова на радиопередачу выступил известный татарский драматург Галиаскар Камал, который познакомился с певцом на Нижегородской ярмарке в августе 1908 года [там же, с. 148]. Во вступительном слове Г. Камал рассказал радиослушателям о татарских исполнителях – выходцах из народа, а далее о мастерстве певца-гармониста Бабажанова, особенностях голоса и его манере исполнения. Драматург лестно высказался в адрес Бабажанова. Шариф Рахманкулов вспоминает: «...Татарские народные песни в исполнении певца с редким высоким, фальцетным голосом, через волны радиоэфира уносились очень далеко...» [там же, с. 150].

В пении высоким озвученным фальцетным голосом прослеживаются тради-

ции устно-профессиональной культуры мусульманских стран, где такого рода голосам отдавалось предпочтение. Ещё одна особенность национальной манеры вокального музицирования – это подражание тембру музыкального инструмента. С этой точки зрения высокий голос Бабажанова, как отмечалось, близок звучанию татарского медного курая.

В ходе исследований автором было выявлено, что пение мужчин высоким голосом – контратенором – является типичным в практике татарского вокального исполнительства начала XX века. Так, грамофонные записи свидетельствуют о наличии тембра контратенора у популярных татарских исполнителей начала XX века. Это певцы-гармонисты Хусаин Юсипов, Саляхетдин Гаязетдинов, Мухамеджан Губайдуллин, Хисаметдинов и Алиев (их имена неизвестны). Среди контратеноров выделяют два типа голоса – альтист и сопранист. Голос Мирфаиза Бабажанова, звучащий в высоком регистре, можно охарактеризовать как голос сопраниста.

О популярности певца-музыканта Бабажанова свидетельствуют сохранившиеся грамофонные записи. Многие песни и инструментальные наигрыши в его исполнении были зафиксированы на грамофонных пластинках общества «Сирена-Рекорд» в Варшаве и на дисках французской фирмы «Пате» в Москве. Певец-гармонист заявлен здесь как поющий под собственный аккомпанемент и как инструменталист. Дискография певца-музыканта составляет 62 записи: на пластинках «Сирена Рекорд» – 36, на дисках «Пате» – 26.

Сохранившиеся грамофонные записи Бабажанова являются для нас ценным источником изучения голоса и исполнительской манеры певца-гармониста, его репертуара и своеобразия творчества. Автором статьи выявлено и проанализирова-

но 18 записей Бабажанова на граммофонных пластинках фирмы «Сирена-Рекорд». Эти пластинки были обнаружены в частных коллекциях в Казани и в фондах Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова (Казань). Среди граммофонных записей Бабажанова – образцы протяжной лирики татар «Напев Якуба» («Якуб көе») (№ 6091), «Напев Сажиды» («Саждэ көе») (№ 7006), скорые городские песни (*кыскакөй*) «Ижбулдин» (№ 6090), «Фазлуш» (№ 7002), «Ласточка» («Карлыгач») (№ 7003), а также образец байта – «Байт об Оренбурге» («Оренбург баете») (№ 7005) и другие.

Слуховой анализ грамзаписей Бабажанова выявляет эмоциональность исполнения. Его голос и аккомпанемент гармонии воспринимаются как своеобразное «акустическое соревнование», что приводило к более активной подаче голоса и даже некоторой утрированности. Всё это вписывается в особенности городской развлекательной музыки того времени и в формирование концертного репертуара Бабажанова, что по достоинству оценивали современники. Так, поэт Сагит Сюнчелей писал: «...То, что исполняет Бабажанов, подходит его голосу, да он и сам не поёт что попало... Он умеет выбирать для пения самые красивые и душевные мелодии, и на самом деле он хорошо поёт и делает это красиво. И, хотя в его песнях, в основном, звучат шаблонные слова, но чистота голоса и его красота заслоняют эти недостатки» [6, с. 237]. «...Своими песнями и мунаджатами Бабажанов переносит нас в прошлое, тем самым возрождая, делая узнаваемым дух свадеб и мэджлисов 19 века... Надо отдать должное – Бабажанов – певец, чьи песни “Фазлуш” (имя), “Карлыгач” (“Ласточка”) и другие песни, а также мунаджат под названием “Фани дөнъя” (“Бренный мир”) невольно хочется слушать вновь и вновь» [там же].

Среди выявленных граммофонных записей «Сирены-Рекорд» сохранились инструментальные наигрыши в исполнении Бабажанова: «Дитя Мишкина» («Баламишкин») (№ 6094), «Сатыра» (женское имя) (№ 6095), «Новый Ижбулдин» («Яңа Ижбулдин») (№ 7020), «Напев Минзеля» («Минзэлэ көе») (№ 7021), «Кума Сатирá» («Сатира енгэ») (№ 7024), «Гыйззелбанат» (женское имя) (№ 7025). В интерпретации Бабажанова мелодия «Кума Сатирá» отличается чётким ритмом, динамическим усилением многократно повторяющейся темы, что создаёт приподнятое, задорное настроение. Мелодия же «Гыйззелбанат», известная также под названием «Айхайлюк» («Айхайлук») [7, с. 189], в исполнении Бабажанова на гармонии отличается глубоким проникновенным звучанием, напевностью. Среди новых выявленных записей гармониста привлекает внимание песня «Напев Гиззат» («Гыzzэт көе») (№ 6092), которая является вокально-инструментальным вариантом вышеупомянутой «Гыйззелбанат». Инструментальный наигрыш «Напев Минзеля» («Минзэлэ көе») (№ 7021) – это популярная мелодия начала XX века, также исполнявшаяся с поэтическим текстом известными певцами того времени Камилем Мутыги-Тухватуллиним и Ибрагимом Адамантовым. В обнаруженных автором граммофонных записях в их исполнении она имеет название «Дитя, пусть сгинет этот город...» («Корсын, балам, бу кала»).

По свидетельству композитора, фольклориста Султана Габяши, Мирфаиз Бабажанов сам сочинял мелодии к песням [8, с. 46]. В сборнике Габяши «Национальные напевы» приводится песня «Мирфайза»:

«Тэрэзэнне ачып куеп,  
кемгэ күлмэк кисэсең?  
Кашың кара, буең зифа,  
кем бэхтенэ үсэсең?» [9, с. 66].



(«Открыв своё окошко,  
для кого ты кроишь рубашку?  
Брови чёрны, сама статна,  
на чьё счастье ты растёшь?»)

О необычайной популярности этой песни в начале XX века свидетельствуют граммофонные записи татарских исполнителей. По данным рукописи «Восточного каталога» известного дискографа Алана Келли, любезно предоставленной автору статьи, впервые песня «Троицкий Мирфайз» («Троицки Мирфэйз») (№ 14478) была записана компанией «Граммфон» в 1906 году в Санкт-Петербурге в исполнении женского трио<sup>2</sup>. В Казани в 1909 году песня под названием «Мирфайза Троицкий» (№ 2-104020) была записана компанией «Граммфон» в исполнении женского дуэта. В том же 1909 году песня «Мирфайза» (№ 6036) записана фирмой «Лирофон» в исполнении женского дуэта (М. Тимербулатова и Г. Сиразутдинова) и фирмой «Фаворит-рекорд» («Мирфайза», № 1-279011) в исполнении «Казачки Фахретдиновой». Песня «Мирфайза» (№ 8159) в исполнении популярного певца-гармониста Хусаина Юсипова зафиксирована на граммофонной пластинке РАОГ («Русское акционерное общество граммофонов»).

Автор располагает также аудиозаписью мелодии «Троицкий Мирфайз», зафиксированной на металлической пластинке, произведённой известным музыкантом и мастером Г. Сайфуллиным для музыкального ящика «STELLA».

А в исполнении самого автора Бабажанова песня «Мирфайза» (№ 25874) была записана на диске фирмы «Пате», как указано в каталоге, только в 1911–1912 годах, когда благодаря граммофонным записям она широко распространилась среди татар.

Являясь профессиональным вокалистом, автор статьи осуществил рекон-

струкцию песни «Мирфайза», а также песни «Напев Сажиде» («Сажиде кее») (№ 7006) из репертуара певца и записал в сопровождении баяна (Рустем Валеев) и скрипки (Шамиль Монасыпов) для фондов ТРК «Новый век» (г. Казань).

В фондах Департамента аудиовизуальных документов Национальной Библиотеки Франции – BnF (Bibliothèque nationale de France, département Audiovisuel)<sup>3</sup> автором были выявлены и впервые введены в научный оборот 52 диска «Пате» с записями татарских исполнителей [10]. Среди них – диски с голосом и игрой на гармонике М. Бабажанова. На дисках имя исполнителя указано как Мирфейза Бабажанов. Сохранившиеся записи певца-гармониста (8 песен под собственный аккомпанемент) из BnF дают нам возможность расширить представление о своеобразии граммофонного репертуара Бабажанова.

Изучая записи Мирфайза Бабажанова на граммофонных пластинках «Сирена-Рекорд», ранее автор статьи рассматривал один из характерных исполнительских приёмов того времени, который заключается в объединении двух или трёх контрастных по содержанию и музыкальному жанру песен в рамках одного концертного номера [11, с. 179, 180]. Среди записей Бабажанова на дисках «Пате» мы также находим подобные примеры. Так, в песне «Подвал Зариф» («Подвал Зарыйф») (№ 25861) после протяжной песни *озын көй* следует умеренная часть в одну строфу и завершает композицию одна строфа *такмак* (частушки). В песне «Аштуш» («Әштүш») (№ 25879) сочетаются контрастные стиливые признаки сложного типа *озын көй*, где третья строфа исполняется с ускорением, а в завершении задорный мотив звучит в отыгрыше гармонике.

Особенно ярко проявляется этот исполнительский приём в записанной Бабажа-



новым песне «Таблякуб» («Тэбли Якуб») (№ 25860), где переплетаются протяжная песня и *такмак*. На граммофонных пластинках «Сирена-Рекорд» песня указана под названием «Напев Якуба» («Якуб көе»). О популярности этой записи Бабажанова свидетельствует такой факт: один из читателей обратился в редакцию газеты «Шура» с просьбой дать информацию об истории песни «Напев Якуба». В ответ на это в газете была опубликована небольшая статья. Читатели узнали об известном народном певце Якубе, который в стародавние времена жил в Оренбургских Каргалах и сочинил протяжную песню, впоследствии названную его именем – «Напев Якуба»<sup>4</sup>.

Среди выявленных записей Бабажанова на дисках «Пате» есть песни, относящиеся к жанру скорой городской песни: «Баламишкин» («Бала Мишкин») (№ 25871), «Пороховой Фатых» («Порховой Фатых») (№ 25880), «Жигули» (№ 25870). Интересно, что запись «Жигули» представляет собой двухчастную композицию, второй частью которой является инструментальный отыгрыш в быстром темпе, что демонстрирует искусное владение музыканта гармоникой.

Бабажановым были записаны песни и инструментальные наигрыши других тюркоязычных народов – башкир, узбеков, казахов. Так, в каталоге 1914 года имеется информация о записях на дисках «Пате» песен «Ашкадар (башкирская песня)» («Ашкадар (башкортча)») (№ 25863), «Сабтер бискай (башкирская)» («Шыбтыр бисэкэй (башкортча)») (№ 25877) и сартовской (узбекской) песни «Яр-яр (бухарская)» («Яр-яр (бохара)») (№ 25885)<sup>5</sup>.

Среди записей на граммофонных пластинках фирмы «Сирена-Рекорд» 1912 года мы находим узбекскую песню «Шафтал, сартовская» («Шафтал, сартча»)

(№ 7011), казахские песни «Идикай, киргизская» («Идикяй, казахча») (№ 6098), «Амирхан, киргизская» («Амирхан, казахча») (№ 7000) в исполнении Бабажанова под собственный аккомпанемент на гармонике [там же].

Интерес представляет выявленный автором диск «Пате», где записаны казахские песни «Амирхан (киргизская)» («Амирхан (кыргызча)») (№ 25883) и «Ку-ку» («Ку-кушка») («Кү-кү») (№ 25884), популярные в районе Жетысу (Семиречье) Казахстана и в Оренбуржье. При слуховом анализе в записи песни «Ку-ку» прослеживается исполнительский приём, упомянутый выше, где в первой части звучит песня «Ку-ку», а во второй части, которая является инструментальным отыгрышем, Бабажанов использует популярную в России кадрили, что позволило ему продемонстрировать виртуозную игру на гармонике.

Выступления Бабажанова перед казахами освещала газета «Вақыт», на страницах которой читателям рассказали о поездке певца-гармониста в город Верный<sup>6</sup>: «В Верном состоялся кинематографический сеанс в пользу мусульманской читальни в кинематографе Сейфуллина; в четвёртом отделении известный троицкий певец Бабажанов исполнял татарские, сартовские и киргизские песни» (цит. по: [12, с. 173]).

Благодаря воспоминаниям современников и публикациям периодической печати, анализу граммофонного репертуара певца-гармониста Мирфайзы Бабажанова, установленного на граммофонных пластинках «Сирена-Рекорд» и на дисках «Пате», мы заново оцениваем роль этого незаурядного исполнителя в зарождении концертно-гастрольной деятельности, относящейся к городской музыкальной культуре татар, и в истории граммофонной записи татарской музыки начала XX века.

## Примечания

- <sup>1</sup> Здесь и далее переводы выполнены автором статьи.
- <sup>2</sup> The Gramophone Company Limited ZONOPHONE RECORDS. THE ORIENT CATALOGUE / Compiled and edited by Alan Kelly. March, 2000. CD-ROM.
- <sup>3</sup> BnF (Bibliothèque nationale de France, département Audiovisuel).  
URL: <https://goo.su/8SoD> (25.07.2021).
- <sup>4</sup> Рэфыйк М. Жэвап // Шура. 1915. № 18.
- <sup>5</sup> Граммофон һәм патефон татар көйләре пластинкаларының мөкәммәл каталогы. Торговый Дом борадэран Кэримовларның Оренбург шөгъбәсе. Уфа: Шэрык матбагасы, 1914. 56 б.
- <sup>6</sup> Крепость Верный с 1929 года была переименована в город Алма-ата.

## Список источников

1. Исламов Р. Тукай турында яңа хатирэләр // Мэгърифэт. 2012. 20 апрель.
2. Кудаш С. Незабываемые минуты: воспоминания / авторизованный перевод с башк. И. Законова, С. Сафиуллина. М.: Советский писатель, 1964. 284 с.
3. Рами И. Г., Даутов Р. Н. Әдәби сүзлек (элекке чор татар әдәбияты һәм мәдәнияте буенча кыскача белешмәлек). Казан: Татар. кит. нәшр., 2001. 399 б.
4. Тукай Г. М. Әсәрләр. 6 томда. 4 т. Проза, публицистика (1907–1913) / төзүчесе, текстларны, искәrmәләрне һәм аңлатмаларны эзерләүче З. Г. Мөхәммәтшин. Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. 431 б.
5. Галиәсгар Камал турында истәлекләр / төз. Рәис Даутов. Казан: Тат. кит. нәшр., 1979. 192 б.
6. Сүнчәләй С. Әсәрләр һәм хатлар. Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. 367 б.
7. Ключарев А. Татар халык жырлары. Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. 488 б.
8. Султан Габяши: материалы и исследования / сост., вступ. ст., коммент., публикация, прил. Г. Б. Губайдуллиной. Казань: Фикер, 2000. 239 с.
9. Милли моңнар. Тәрки-татар көйләре (С. Габәши язмалары буенча) / төз.-авт. Г. М. Макаров. Казан: Мәгариф, 2002. 208 б.
10. Газиев И. М. Граммофон тәлинкәләре ни сөйли? // Казан утлары. 2011. № 10. 134–145 б.
11. Газиев И. М. Граммофонные записи татарских певцов на рубеже XIX–XX веков // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 177–181.
12. Гизатуллин Р. Н. «Многие бухарцы приезжают сюда пожить на распахку...» (Среднеазиатская диаспора в дореволюционном Троицке) // Гороховские чтения: материалы первой Региональной музейной конференции. 2 ноября 2010 г. Челябинск: Челябинский гос. краеведческий музей, 2010. С. 170–174.

*Информация об авторе:*

**И. М. Газиев** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры вокального искусства.

## References

1. Islamov R. Tukay turynda yana khetireler [New Memories of Tukai]. *Megrifet* [Megrifet]. 2012. 20 aprel. (In Tatar).
2. Kudash S. *Nezabyvaemye minuty: vospominaniya* [Unforgettable Minutes: Memoirs]. Authorized Translation from Bashkir by I. Zakonov, S. Safiullin]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1964. 284 p. (In Russ.).
3. Rami I. G., Dautov R. N. *Edebi syzlek (elekke chor tatar edebiyaty khem medeniyate buencha kyskacha beleshmelek)* [Literary Dictionary (Brief Guide to Tatar Literature and Culture of the Past)]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 2001. 399 p. (In Tatar).
4. Tukay G. M. *Eserler. 6 tomda. 4 tom. Proza, publitsistika (1907–1913)* [Works. In 6 Vols. Vol. 4. Prose, Publicist (1907–1913)]. Compiler, author of notes and comments Z. G. Mukhametshin. Kazan: Tatar Book Publishing House, 2015. 431 p. (In Tatar).
5. *Galiygar Kamal turynda istelekler* [Memories of Galiygar Kamal]. Compiled by Reis Dautov. Kazan: Tatar Book Publishing House, 1979. 192 p. (In Tatar).
6. Syuncheley S. *Eserler khem khatlar* [Works and Also Letters]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 2001. 367 p. (In Tatar).
7. Klyucharev A. *Tatar khalyk zhyrlary* [Tatar Folk Songs]. Kazan: Tatar Book Publishing House, 1986. 488 p. (In Tatar).
8. *Sultan Gabyashy: materialy i issledovaniya* [Sultan Gabyashy: Materials and Research]. Compilation, introductory article, comments, publication and supplement by G. B. Gubaidullina. Kazan: Fiker, 2000. 239 p. (In Russ.).
9. *Milli monnar. Tyurki-tatar keylere (S. Gabeshy yazmalary buencha)* [Folk Melodies. Turkic-Tatar Keys (According to S. Gabeshy's Writings)]. Compiled by G. M. Makarov. Kazan: Megarif, 2002. 208 p. (In Tatar).
10. Gaziev I. M. Grammfon telinkelere ni syili? [What do Gramophone Records Say?]. *Kazan utlary* [Kazan Lights]. 2011. No. 10, pp. 134–145. (In Tatar).
11. Gaziev I. M. Grammfonnye zapisi tatarskikh pevtsov na rubezhe XIX–XX vekov [Gramophone Recordings of Tatar Singers at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2009. No. 1, pp. 177–181. (In Russ.).
12. Gizatullin R. N. «Mnogie bukhartsy priezzhayut syuda pozhit' na raspashku...» (Sredneaziatskaya diaspora v dorevolutsionnom Troitske) [“Many Bukharians Come here to Live on Plowing ...” (The Central Asian Diaspora in Pre-Revolutionary Troitsk)]. *Gorokhovskie chteniya: materialy pervoy Regional'noy muzeynoy konferentsii. 2 noyabrya 2010 g.* [Gorokhov Readings: Materials of the First Regional Museum Conference. November 2, 2010]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Museum of Local Lore, 2010, pp. 170–174. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Idris M. Gaziev** – Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Vocal Art.

Поступила в редакцию / Received: 21.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 12.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 15.11.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальная культура народов мира

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125

### Концепция органической музыки Тань Дуня

Чжу Линьци

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
galkax@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8409-9495>*

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству композитора Тань Дуня, ведущего диалог западной культуры с восточной традицией. Композитор раскрывает видение древнего мира, отражающее важность отношений между человеком и природой. Концепция органической музыки (термин Тань Дуня) представляет открытое пространство конфронтации с развитием современных технологий. Новые западные технологии объединяются в его творчестве со священными и почти всегда спонтанными и подлинными музыкальными традициями Дальнего Востока, создавая тонкую мультисенсорную игру восприятия. Анализируемые в данной статье работы Тань Дуня сложно отнести к каким-либо стилевым направлениям или течениям XX–XXI веков, музыкант почти не использует общеизвестные идеи композиторской техники. Процессы формообразования в рассматриваемых произведениях демонстрируют принципы структурирования, включающие такие художественные решения, где объединяются не только аудиовизуальные элементы (в том числе с использованием мультимедиа), но и повествовательные и даже ритуальные составляющие. Тань Дунь апеллирует к более широкому, интерактивному – мультисенсорному слушательскому восприятию. Автор статьи приходит к выводу, что концепция органической музыки, проходящая красной нитью через творчество композитора, связана с даосизмом и обусловлена буддистской философией.

**Ключевые слова:** китайская музыка, ориентализм в музыке, Тань Дунь, органическая музыка, мультисенсорное восприятие, «Органическая серия», «Карта»

**Для цитирования:** Чжу Линьци. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 116–125.  
DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125.

## Musical Culture of the Peoples of the World

Original article

### Tan Dun's Conception of Organic Music

Zhu Linji

*Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia,  
galkax@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8409-9495>*

**Abstract.** The article is devoted to the music of Tan Dun, who is engaged in a dialogue between Western culture with the Eastern tradition. The composer reveals a vision of the ancient world which reflects the importance of relations between the human being and nature. The conception of *organic music* (to use Tan Dun's own term) presents the open space of confrontation with the development of contemporary technologies. The new Western musical technologies conjoin in his work with the sacred and almost always spontaneous and genuine traditions of the Far East, creating an intricate multisensory play of perception. It is difficult to relay the musical works of Tan Dun analyzed in this article to any of the stylistic trends or directions of the 20th and 21st centuries, as the musician does not make use of the commonly known ideas of compositional technique. The processes of form-generation in the examined works demonstrate principles of structuring, including such artistic solutions in which not only audiovisual elements (including those incorporating multimedia), but also narrative and even ritual components are united together. Tan Dun appeals to a broader, interactive – multisensory artistic perception. The author of the article arrives at the conclusion that the concept of organic music, which runs like a golden thread through the composer's entire musical output, is connected with Taoism and is stipulated by Buddhist philosophy.

**Keywords:** Chinese music, Orientalism in music, Tan Dun, organic music, multisensory perception, "Organic Music Series," "The Map"

**For citation:** Zhu Linji. Tan Dun's Conception of Organic Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 116–125. (In Russ.).

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.116-125.

В последние годы исключительной популярностью в академической среде и у просвещённых любителей музыки (особенно на Западе) пользуется творчество известного китайского композитора Тань Дуня (р. 1957)<sup>1</sup>. Он является не только автором сочинений, созданных по заказу многих авторитетных организаций, таких как Бостонский симфонический оркестр, Нью-Йоркский филармо-

нический оркестр, Метрополитен-опера, Международная Академия И. С. Баха в Штутгарте, оргкомитеты Единбургского фестиваля, Олимпийских игр 2008 года в Пекине, но и номинантом престижнейших премий – *Suntory Prize*, *Grawemeyer Prize*, *Grammy* и *Oscar* (за музыку к кинофильму Энга Ли «Крадущийся тигр»).

Тань Дунь родился в южно-китайской провинции Хунань, где жил вплоть

до совершеннолетия. Первые несколько лет жизни он провёл в деревне на юге Центрального Китая в сельской среде, где традиционные религиозные культы пронизывали повседневную жизнь. В детстве, в период Культурной революции (1966–1976) он не мог соприкоснуться с западной музыкой и был окружён исключительно традиционной культурой. Ещё в тот период Тань Дунь научился использовать природные материалы из предметов быта для создания так называемой *органической музыки* (термин Тань Дуня). Цель настоящей статьи – выяснить, каковы были её истоки, и какую роль она сыграла в дальнейшем в творчестве композитора.

После завершения Культурной революции знакомство с западноевропейской музыкальной традицией, особенно её авангардным направлением, явилось для Тань Дуня настоящим шоком. Он поступил в Центральную консерваторию в Пекине, став наряду с китайскими композиторами Чэнь Циган, Чэнь И, Чжоу Лун, одним из представителей так называемого «Поколения 1978 года».

В 1986 году Тань Дунь поступает в Колумбийский университет (Нью-Йорк) и с тех пор проживает в США вплоть до настоящего времени. Однако корни его музыкально-философской концепции уходят в недра китайской традиционной культуры. Они формируются в соответствии с широко распространёнными в Китае шаманскими и анималистическими культами, согласно которым не только люди наделены душой, но также и животные, растения и предметы. В противоположность западным представлениям, они обладают духом, связывающим человека со Вселенной и объединяющим все живые существа. Эта религиозно-философская концепция становится осно-

вой рефлексией Тань Дуня о природных элементах. Она приводит композитора к осознанию того, что он сам определяет как «органическую музыку», и активному её созданию. Это объясняет, почему Тань Дунь обычно включает в состав оркестра инструменты, сделанные из природных или бытовых материалов (например, воды, бумаги, камня, керамики). Подобные инструменты всегда находятся в диалоге с оркестровыми академическими западными инструментами, и такой диалог представляет собой у Тань Дуня общение между живыми существами и Вселенной.

Среди его наиболее ярких ранних произведений следует назвать «Элегию: Снег в июне» для виолончели соло и четырёх ударников (1991), а также несколько оркестровых композиций. Поскольку большинство из них требует нетрадиционных методов исполнения или предполагает попытки опровергнуть привычные представления об академическом концерте, как например, в сочинении *Orchestral Theater II: Re* («Оркестровый театр II: Ре»), где публика должна петь, – их довольно сложно исполнить. С конца 1990 годов, когда Тань Дунь обрёл мировое признание и начал получать крупные заказы, он создавал произведения, более соответствующие западным жанрам, однако оригинальность их замысла не переставала удивлять публику.

Хотя подобная эволюция в творчестве Тань Дуня в целом очевидна, не менее важна в нём постоянная прямая или опосредованная связь с китайским искусством и мировосприятием. Он неоднократно заимствовал определённые приёмы и жанры китайской народной музыки. Одним из примеров является «колористическое использование цимбал» (далюзи), в котором два или более музыкантов исполняют на этом инструменте



виртуозные структуры. Такого рода приёмы используются в сочинениях «Звуковая форма» (*Sound shape*, 1990) и «Карта» (*The Map*, 2004). Точно так же Тань Дунь обращается к включению *органических материалов*, таких как: бумага – «Элегия: Снег в июне» (1991) и «Бумажный концерт» (*Paper Concerto*, 2003); вода – «Призрачная опера» (1994), «Концерт для воды» (1998), «Водные страсти по Матфею» (2000), «Первый император» (2006); керамика – «Звуковая форма» (*Sound shape*, 1990), опера «Павильон пионов» (*Peony Pavilion*, 1998), «Земляной концерт» (*Earth Concerto*, 2009).

Творческие метаморфозы Тань Дуня – от подающего надежды экспериментатора до выдающегося создателя оперной, симфонической, киномузыки – открывают богатый духовный мир композитора и его оригинальный самобытный стиль.

Работы Тань Дуня сложно отнести к каким-либо стилевым направлениям или течениям XX–XXI веков. Композитор почти не использует известные конструктивные идеи. Его формообразование является собой гибридное, разнообразное и непредсказуемое структурирование, включающее новые художественные решения, в которых объединены не только аудиовизуальные элементы (в том числе с использованием мультимедиа), но и повествовательные и даже ритуальные составляющие. Тань Дунь апеллирует к более широкому, интерактивному и даже мультисенсорному слушательскому восприятию.

Примеры отхода от традиционного концертного формата наблюдаются уже в XX веке (воскрешая художественные идеи прошлых эпох). Однако у Тань Дуня всё объединено в целое, тесно связанное с традиционными китайскими культурами и ритуалами. Тань Дунь нередко ис-

пользует в своём творчестве перформативные средства представления музыки. Одним из первых подобных аудиовизуальных представлений явилась композиция «Звуковая форма» (*Sound shape*) для музея Гугенхейма в Нью-Йорке (1990). В 2004 году появляются и другие его перформансы в известных галереях мира – своего рода «музыкальные инсталляции». Через подобный жанр он подходит к идее создания «визуализированной музыки», в которой сочетаются элементы мультимедийности через подключение изображений на экранах, световых проекций и других приёмов.

Оркестр в творчестве композитора всегда являет собой нечто новое и нетрадиционное. В одних случаях в нём используются *органические* звуки из природных или повседневных элементов, в других – наряду с привычными соседствуют тембры традиционных китайских инструментов, таких как пипа или гуцин.

В музыке Тань Дуня диалог западной и восточной культур, раскрывающий видение древнего мира и отражающий приоритетность отношений между человеком и природой, являет собой в то же время открытое пространство конфронтации с развитием современных технологий. Новые западные технологии в творчестве Тань Дуня объединяются со священными музыкальными традициями Дальнего Востока, создавая тонкую мультисенсорную игру восприятия.

Один из традиционных видов китайского музыкального и театрального искусства – пекинская опера (и не только пекинская). Китайские художественные традиции с их наиболее характерными чертами сконцентрированы в ней в виде целого исполнительского комплекса: актёрского мастерства, инструментально-го и вокального музицирования, танца,



пантомимы, боевых искусств. Этот синтетический жанр отлично воспринимается современной публикой. Идеи традиционной оперы привели Тань Дуня к реализации проекта *Water Heavens* («Водные небеса»), где сочетаются исполнительское, изобразительное искусства, мультимедиа и архитектура.

Существенным образом на композитора повлияли религиозно-философские концепции даосизма и буддизма и прежде всего то, какую роль в них играют природные элементы, в частности вода. Для даосского Востока стихия воды символизирует пример смирения, к которому должно стремиться поведение Мудреца; в западно-христианской идеологии вода может означать одновременно и очищение, и бездну, вечное проклятие.

«Водные страсти по Матфею» созданы для хора, соло и оркестра, где последний скорее тяготеет к камерному ансамблю. Это произведение по праву считается одним из шедевров Тань Дуня. Созданное по заказу *Bachakademie Stuttgart* (более известного как *Musikfest Stuttgart*) к 250-летию со дня смерти И. С. Баха, это произведение входит в амбициозный проект – *Passion 2000*, организованный как дань уважения величайшему композитору. На нём были представлены четыре жанровые интерпретации «страстей», созданные современными крупными композиторами, представителями различных культур и национальностей, и исполнявшиеся на разных языках. Помимо «Водных страстей по Матфею» Тань Дуня (на английском языке), частью проекта стали «Страсти по Иоанну» Софии Губайдулиной (на русском языке), *La Pasión según San Marcos* («Страсти по Марку») Освальдо Голихова (на испанском) и *Deus Passus: Passions-Stücke nach Lukas* («Страсти по Луке») Вольфганга Рима (на немецком языке).

Идея этого сочинения возникла через несколько лет после переезда Тань Дуня на Запад. К 2000 году Тань Дунь уже получил мировую известность и международное признание (в следующем году он был награждён премией *Oscar* за лучший саундтрек). Однако когда он принял заказ на создание «Страстей», то заявил, что обеспокоен необходимостью обратиться к «истории, которая тысячелетиями жила в сердцах людей из другой культуры» (цит. по: [1, р. 30]). Христианская культура и её репрезентант – пассионы великого Баха, были знакомы Тань Дуню, чей духовный фон был пропитан религиозно-магическими культами, практиковавшимися в Китае в 1950-е годы. Бах имел огромное значение для Тань Дуня в его «Призрачной опере» (1994), где среди прочего фигурировали цитаты из «Хорошо темперированного клавира» в окружении *шума воды*. Автор раскрывает то ощущение чуда, которое испытал во время первого прослушивания сочинения Баха. «Призрачная опера» создана для китайской лютни и струнного квартета с использованием органических звуков – бумаги, камня, металла, а также наполненных водой сосудов. I акт «Призрачной оперы» открывается имитацией журчания воды, на фоне которой звучит цитата Прелюдии *cis moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира» (подробнее см.: [2]).

Тань Дунь, преклонявшийся перед музыкой Баха, тем не менее заявляет, что его «Водные страсти» никоим образом не относятся к «Страстям» Баха. «Когда я впервые услышал хор “O Haupt voll Blut und Wunden”, – говорит композитор, – это было крайне необычно. В то время я понятия не имел, что это Бах. Сотни людей пели вместе, и я подумал, что это за музыка, которая так сближает людей.



<...> Отправьтесь однажды на Манхэттен, чтобы послушать исполнение музыки Баха и посмотрите на публику: приходит много чернокожих, евреев, азиатов, людей с Ближнего Востока, и все они хотят услышать Баха. С первого момента у меня создалось впечатление, что можно “увидеть” Музыка Баха. Структура, формы, упорядоченность: это архитектура звука. <...> Его музыка выражает не только художественные традиции Запада, но и самого человека. [“Водные страсти” – это] композиция, которая никоим образом не следует Баху. Я пытался противостоять ему, и это был настоящий диалог сквозь время» (цит. по: [1, p. 30]).

Тань Дунь на протяжении всей своей жизни оставался в постоянных «диалектических» отношениях с Бахом, тем не менее никогда не воспринимал грандиозное его наследие как нечто обременительное. Можно сказать, что «Водные страсти по Матфею», как и другая музыка Тань Дуни, имеет свою особую культурную идентичность: западные формы и наследие американских композиторов-экспериментаторов обращаются к философским и культурным традициям Древнего Китая. Элементы воды, часто присутствующей в других произведениях Тань Дуни в сочетании с иными природными элементами, нисходят непосредственно из восточных философских учений и перевоплощают мудрость мифов в музыку.

Тань Дунь вспоминает о возвращении в родной город после кончины воспитавшей его бабушки: «Когда я приехал, я заметил, что у сельских жителей есть особые даосские практики. Они пели, брызгали вином тело бабушки и пытались вступить с ней в диалог. Такой ритуал был чем-то таким, с чем я рос в детстве, но позже об этом забыл. <...> Потом, в Пекине, я начал вспоминать эти виде-

ния детства. В тот период я считал себя своего рода новым Чжуанцзы – автором древней даосской классики. Я много говорил о Чжуанцзы, и меня переполняло чувство гордости <...> Я написал о даосизме. Я хотел создать нечто особое, как ребёнок, который поёт сам для себя. В основном я использовал “не концептуальный” и индетерминированный материал как основу своей концепции» [3, p. 28].

8 сентября 2000 года после премьеры «Водных страстей по Матфею» в Штутгарте невероятное впечатление произвели и визуальный, и звуковой эффекты, служившие векторами мультисенсорного восприятия. 152 наполненных бассейна (ёмкости с водой), а также особые «водные инструменты», – барабан, гонг, шейкер и редкий водяной телефон, на которых должны играть не только ударники, но и другие музыканты (инструменталисты или певцы), – участвовали в исполнении. Все должны были «играть» на воде. Водные перкуссии уже использовались Тань Дунем двумя годами ранее, и отрывок композитор позже воссоздаст/процитирует в своей «Музыке на воде» (2004) для четырёх ударных.

Вода – не единственный природный или широко используемый элемент, применяемый Тань Дунем. В его произведениях часто вместе с настоящими музыкальными инструментами (академическими западными или традиционными восточными) в оркестр вводятся органические: камни и металлы разного рода и типа, керамическая посуда и бумажные листы. Этот органический материал не является прерогативой ударников: в большинстве своих произведений Тань Дунь доверяет инструменты всем музыкантам на сцене. С точки зрения перформативности, эти произведения требуют от исполнителя определённых усилий,

нацеленных не только на звуковую, но и на визуальный эффект восприятия.

В состав «Водных страстей» также входят академические оркестровые инструменты: 1 скрипка, 1 виолончель, 1 клавишный синтезатор (*Yamaha A300*), 1 минимум 24-канальный пульт для микширования с системой *Lexicon Effect*, 3 ударника, которым доверяют водную перкуссию и 17 чаш с водой. К инструментарию добавляется хор не менее чем на 24 голоса (6 сопрано, 6 альтов, 6 теноров и 6 басов), 1 высокое сопрано и 1 низкий голос. От хора также требуется «играть» на воде, камнях и тибетских колоколах (в количестве 30), а также древнем китайском духовом инструменте из керамики<sup>2</sup>.

Наиболее представительной работой в этом творческом направлении является «Органическая серия» (*Organic Music Series*, 2008) Тань Дуня. Этот цикл объединяет три композиции, созданные до 2008 года, для сольных инструментов из натуральных или органических материалов: «Концерт для воды», «Концерт для бумаги с оркестром» (2003) и «Земляной концерт» для ударных инструментов из камня и керамики с оркестром (2009).

«Концерт для бумаги с оркестром» воспроизводит идею, что бумага является самым важным средством коммуникации человечества: с её помощью разного рода информация передавалась с древних времён. Кроме того, по преимуществу, бумага является одним из так называемых четырёх великих изобретений, что звучит по-китайски *fā míng*. Они явились символами прогресса науки и техники Древнего Китая. Тань Дунь часто использует бумагу в разных звуковых ракурсах: список возможных действий, включённый в партитуру, предполагает «дуть, потирать» и многие другие действия.

Тань Дунь говорил о своей композиции «Земляной концерт» для ударных инструментов из камня и керамики с оркестром: «Я всегда считал “Песнь о земле” Малера одним из своих любимых произведений <...> Оно написано с такой страстью и красотой, что всегда было для меня источником вдохновения. <...> Я задумал “Земляной концерт” для керамической перкуссии и оркестра в диалоге с Малером. <...> Я всегда считал, что земля, как и все другие природные элементы, скрыта в глубинах духа, она всегда говорила на своём языке, пела и вибрировала вместе со всеми другими существами. Как учит нас древняя китайская мудрость, люди и природа образуют единое целое. В соответствии с этой мыслью я использовал звук земли и инструментов, сделанных из камней, чтобы символизировать связь между небом и землёй, а оркестр представляет мир людей. Диалог в антифонах между звуками природы и голосами людей – это для меня настоящая песня Земли» [4].

В интервью 2011 года композитор заявил: «Около двадцати лет назад после лихорадочного изучения западной музыки я начал переосмысливать то, что видел и слышал в детстве. Я сказал себе, что до музыкальных композиций мужчины слушали только звуки человеческого голоса, воды, звуки животных, и я думал, что правильно включить в свою музыку то, что я называю “оркестром природы”» [Ibid.].

Источники свидетельствуют о том, что ещё в III веке до н. э. шаманские обряды последовательно практиковались на территории всего Китая: многочисленные шаманы, населявшие страну, веками сосуществовали с имперскими династиями, получив также право строить храмы и алтари. Очевидно, что в своём творчестве в использовании звуков и материалов



природного мира Тань Дунь был вдохновлён идеями выдающихся современных композиторов. Он признался, что «идеи Джона Кейджа из “И-цзин”» являются источниками его воображения. «Я хочу освободить звуки от банальных правил музыки, правил, которые, в свою очередь, подавляются формулами и расчётами. Я хочу дать звукам свободу дышать. Музыка должна основываться не на идеологии самовыражения, а на глубоком отношении к природе – иногда нежном, иногда резком. Когда звуки одержимы идеями, вместо того, чтобы иметь собственную идентичность, страдает музыка. Это моё основное правило, но это всего лишь идея, и естественно, я должен разработать практический метод. Один из способов – этнологический подход. Существует фольклорная музыка, исполненная силы и красоты, но я не могу быть полностью честным в отношении неё. Я хочу более активного отношения к настоящему. Псевдофольклорная музыка в “современном стиле” – не что иное, как обман», – говорит Тань Дунь [5, p. 122].

В свою очередь, Дж. Кейдж также комментирует органическую музыку в произведениях Тань Дуни: «То, что очень мало слышно в европейской или западной музыке, – это присутствие звука как голоса природы. Мы слышим в нашей музыке то, как люди разговаривают сами с собой. В музыке Тань Дуни ясно видно, что звуки являются центральным элементом природы, в которой мы живём, но которую мы слишком долго не слушали. Музыка Тань Дуни – это та музыка, которая нам нужна, поскольку Восток и Запад объединяются в нашем едином доме» (цит. по: [6, p. 79]).

Дж. Кейдж – пример композитора, вдохновлённого китайской книгой «И-Цзин» («Книга перемен») и японским дзен-буддизмом. Он использовал

для создания произведений философские принципы, а не цитаты из восточной музыки или имитацию её техник. Как композитор китайского происхождения, Тань Дунь не может отказаться от древней философии и даосизма, что является ключом к его «аутентичному» выражению постмодернистских идей.

Произведение Тань Дуни «Карта» (*The Map*, 2003) ставит своей целью сохранение исчезающих музыкальных традиций. Оно является исследованием, моделированием и представлением хаосмоса. Созданная по заказу Бостонского симфонического оркестра и виолончелиста Йо Йо Ма композиция *The Map* написана для виолончели соло и симфонического оркестра. В ней используются аудиовизуальные материалы с народной музыкой из провинции Хунань, которую Тань Дунь ранее записал на DVD в *Deutsche Grammophon* в экзотической обстановке деревни Фэнхуан. В определённый момент вспыхивают видеозаписи, показывая демоническую чёрную маску, а затем мужчина в маске танцует в красном фартуке с популярными даосскими символами инь-янь [7]. На DVD есть пояснительный подзаголовок: «Нуо – в древнем ритуале Шаман приветствует и развлекает призраков, а затем изгоняет их. Он разговаривает с камнями, водой и животными, как если бы они были человеческими духами, таким образом соединяя последующую жизнь с прошлым» [8].

Даосизм Тань Дуни и его концепция органической музыки исходят из древнейшей религии с анималистским мировоззрением. Её постулаты привносят особые взгляды на взаимоотношения между организмом и средой, композитором и звуком. Цикл Тань Дуни *Organic Music* (有机音乐) делает эту связь ещё более явной через фреймы и использование

естественных, повседневных и вечных звуков: воды, бумаги, камней и керамики. В сочинении «О даосизме», с бескультинарной драматургией, Тань Дунь чередует калейдоскопические монофонические фрагменты и звуковые кластеры, которые выходят из тишины и вновь погружаются в неё, функционируя в даосских мифах как Хуньдунь (混沌 – Хаос).

Образ Хуньдуня выразился в виде первичного мешка или яйца, при расщеплении неразделимого содержания которого возникают Космос и Земля. Эта теория сложилась в китайской астрономии в эпоху Хань. Согласно этому преданию – даосскому трактату «Чжуан-цзы» эпохи Чжоу – Хуньдунь (Хаос) не имел ни лица, ни 7 отверстий для органов чувств (глаз, ушей, ноздрей, рта) и царил в центре мира. По обе стороны от него, по краям света, простирались владения богов Южного моря Шу (Быстрое) и Северно-

го моря Ху (Внезапное). Согласно раннему даосизму, Хаос «прорастает» или «рождает» (生) сущности через интенсивность (气), спонтанность или движение кластерами (聚) и рассеяние (散). «Прорастание», или «организация музыки», предполагает наличие взаимодействия со средой.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что музыка Тань Дуни полна многогранных философских элементов даже в контексте того, что он сам определил как «Дзенскую духовность», – то есть афферентную китайскому чань-буддизму, где всегда относительно значимость природных стихий, выполняющих роль посредников во взаимодействии души со Вселенной. Можно сказать, что концепция органической музыки, пронизывающая идеологию композитора, связанная с даосизмом, в не меньшей степени обусловлена буддистской философией.

## Примечания

<sup>1</sup> Тань Дунь более тридцати лет проживает и работает в США, поэтому у себя на родине и в западной литературе его нередко называют *китайско-американским композитором*. В силу того, что его духовное становление произошло в Китае, мы его называем *китайским композитором*.

<sup>2</sup> Следует отметить, что эксперимент Тань Дуни не единственный в своём роде. Первым композитором, использовавшим различные объекты и в том числе воду в качестве источника звука, был Дж. Кейдж в композиции *Water Music* (1952).

## Список источников

1. Spahn J. Buddha Bach. Der Chinese Tan Dun hat eine neue “Matthäus-Passion” komponiert. Eine Annäherung an Bach von außen // Die Zeit. 2000. No. 20, S. 30.
2. Петров В. О. «Призрачная опера» Тан Дуна как инструментальный ритуал // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: материалы конференции / ред.-сост. Н. А. Петрусева. Пермь, 2010. С. 130–135.
3. Campell B. A Passion Heard Through Water // The Wall Street Journal. 2002. No. 11, pp. 28–30.



4. Tan Dun. *Earth. Concerto for Stone and Ceramic Percussion with Orchestra*. URL: <http://tandun.com/composition/earth-concerto-for-stone-andceramic-percussion-with-orchestra/> (10.11.2020).
5. Tan Dun. "Music that Changed me," Interview by Heidi Waleson // *BBC Music Magazine*. 2000. No. 3, pp. 119–122.
6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others* // *Western Music and Its Others*. California: University of California Press, 2000. 179 p.
7. Vazzoler G. *Tan Dun. Creatività, tecnica e cultura fra Oriente e Occidente* // *Università degli Studi di Padova. Università Ca' Foscari di Venezia. Thesis*. Venezia, 2016. 136 p.
8. Сергеева Т. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств // *Музыка: искусство – наука – практика*. 2018. № 2 (22). С. 84–88.

*Информация об авторе:*

**Чжу Линьци** – аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

## References

1. Spahn J. Buddha Bach. Der Chinese Tan Dun hat eine neue "Matthäus-Passion" komponiert. Eine Annäherung an Bach von außen [Chinese Tan Dun has Composed a New "St. Matthew Passion". An Approach to Bach from the Outside]. *Die Zeit* [The Time]. 2000. No. 20, p. 30. (In German).
2. Petrov V. O. "Prizrachnaya opera" Tan Duna kak instrumental'nyy ritual ["Phantom Opera" by Tan Dun as an Instrumental Ritual]. *Avangard, sovremennaya i novaya muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika: materialy konferentsii* [Avant-garde, Contemporary and New Music: Creativity, Performance, Pedagogy: Conference Proceedings]. Ed. by N. A. Petrusheva. Perm, 2010, pp. 130–135. (In Russ.).
3. Campell B. A Passion Heard Through Water. *The Wall Street Journal*. 2002. No. 11, pp. 28–30.
4. Tan Dun. *Earth. Concerto for Stone and Ceramic Percussion with Orchestra*. URL: <http://tandun.com/composition/earth-concerto-for-stone-andceramic-percussion-with-orchestra/> (10.11.2020).
5. Tan Dun. "Music that Changed me," Interview by Heidi Waleson. *BBC Music Magazine*. 2000. No. 3, pp. 119–122.
6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others*. *Western Music and Its Others*. California: University of California Press, 2000. 179 p.
7. Vazzoler G. *Tan Dun. Creatività, tecnica e cultura fra Oriente e Occidente* [Tan Dun. Creativity, Technique and Culture between East and West]. *Università degli Studi di Padova. Università Ca' Foscari di Venezia. Thesis*. Venezia, 2016. 136 p. (In Italian).
8. Sergeeva T. Mul'timediynye eksperimenty v tvorchestve Tan Duna kak novyy sintez iskusstv [Multimedia Experiments in Tan Dun's Music as a New Synthesis of the Arts]. *Muzyka: iskusstvo – nauka – praktika* [Music: Art – Science – Practice]. 2018. No. 2 (22), pp. 84–88. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Zhu Linji** – Post-graduate Student at the Department of Musical Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 18.07.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 16.08.2021

Принята к публикации / Accepted: 19.08.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальная культура народов мира

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.126-137

### Казахская домбровая музыка и творчество Дины Нурпеисовой

А. А. Токтаган<sup>1</sup>✉, С. О. Баженева<sup>2</sup>,

Д. Т. Ибрагим<sup>3</sup>, Р. С. Малдыбаева<sup>4</sup>

<sup>1, 2, 3, 4</sup> *Казахский национальный университет искусств,*

*г. Нур-Султан, Казахстан, aitolkyn\_toktagan@mail.ru<sup>1</sup>✉*

**Аннотация.** Авторы характеризуют кюй – инструментальное наследие казахов, выделяя домбровые кюи, представляющие его значительную часть. Рассматриваются условия формирования и развития народного инструментария, своеобразие искусства кюйши (народных музыкантов), индивидуально-творческих исполнительских школ. Освещается творчество Дины Нурпеисовой (1861–1955) – выдающейся представительницы западно-казахстанской традиции домбрового искусства. Для анализа выбраны её кюи «Жигер» («Энергия») и «Булбул» («Соловей»), одноимённые с произведениями Курмангазы (1818–1889) и Даулеткерее (1820–1887). Дина Нурпеисова в лучших своих творениях органически сплавляет в единое целое достижения двух основных направлений домбровой музыки западного Казахстана – яркий темперамент стиля Курмангазы с мягким лиризмом Даулеткерее. Музыка «Жигера» Даулеткерее эмоционально сдержанна и внутренне напряжена, в ней превалирует философско-психологическое начало. Кюй Дины, напротив, характеризуется эмоциональной открытостью и динамической целеустремлённостью. В варианте Дины кюя «Булбул» присутствуют все основные интонационно-тематические образования кюев Курмангазы и Даулеткерее. При этом, пользуясь найденным её предшественниками материалом, Дина доводит до совершенства композиционную структуру сочинения. «Булбул» Дины Нурпеисовой относится к выдающимся образцам музыкально-философской лирики, той психологической глубины, какую приобрёл этот образ в восточной поэзии. «Булбул» Дины представляет в глубоко национальной форме сплав мысли и переживаний личности, придающий композиции общечеловеческий масштаб.

**Ключевые слова:** традиционная инструментальная музыка, домбра, казахская домбровая музыка, кюй, композиционное строение кюя, кюйши

**Для цитирования:** Токтаган А. А., Баженева С. О., Ибрагим Д. Т., Малдыбаева Р. С. Казахская домбровая музыка и творчество Дины Нурпеисовой // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 126–137. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.126-137.

## Musical Culture of the Peoples of the World

Original article

### Kazakh Dombra Music and Dina Nurpeisova's Compositions

Aytolkyn A. Toktagan<sup>1</sup>✉, Saniya O. Bazheneeva<sup>2</sup>,  
Dana T. Ibragim<sup>3</sup>, Raushan S. Maldybaeva<sup>4</sup>

<sup>1, 2, 3, 4</sup> *Kazakh National University of Arts,  
Nur-Sultan, Kazakhstan, aitolkyn\_toktagan@mail.ru*✉

**Abstract.** The authors characterize the *kyui* as the Kazakhs' instrumental musical heritage, singling out the *dombra kyuis*, which present a significant part of it. Examination is made of the conditions of formation and development of the folk instrument range, the originality of the art of the *kyuishi* (folk musicians), as well as of individually artistic performance schools. Elucidation is made of the musical legacy of Dina Nurpeisova (1861–1955) – an outstanding representative of the Western Kazakh tradition of the *dombra* art. Two of her *kyuis*, “*Zhiger*” (“Energy”) and “*Bulbul*” (“The Nightingale”), bearing the same titles as the works of Kurmangazy (1818–1889) and Dauletkerey (1820–1887), have been chosen for analysis. In her best compositions Dina Nurpeisova organically molds into a unified whole the achievements of two main directions of the *dombra* music from Western Kazakhstan – the bright temperament of the style of Kurmangazy with the soft lyricism of Dauletkerey. The latter's music “*Zhiger*” is emotionally reserved and inwardly tense, and there is a prevalence in it of the philosophical-psychological element. On the other hand, Dina's *kyui* is characterized by an emotional openness and a dynamic goal commitment. In Dina's version of the “*Bulbul*” there is a presence of all the intonational-thematic formations typical of Kurmangazy and Dauletkerey. At the same time, by making use of the material found by her predecessors, Dina brings the compositional structure of the music work to the level of perfection. Dina Nurpeisova's “*Bulbul*” pertains to outstanding specimens of musical-philosophical lyricism, that psychological depth which this image obtained in Eastern poetry. Dina's “*Bulbul*” presents in a profoundly national form a fusion of the personality's thoughts and experiences, which endows the composition a panhuman scale.

**Keywords:** traditional instrumental music, *dombra*, Kazakh *dombra* music, *kyui*, compositional structure of the *kyui*, *kyuishi*

**For citation:** Toktagan A. A., Bazheneeva S. O., Ibragim D. T., Maldybaeva R. S. Kazakh Dombra Music and Dina Nurpeisova's Compositions. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 126–137. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.126-137.

Одним из эффективных научных подходов к изучению бесписьменной инструментальной музыки является рассмотрение творчества народно-профессиональных композиторов в

контексте породившей её традиции. Индивидуальное своеобразие произведений и творческих стилей народных музыкантов при этом ярче всего обнаруживается на фоне общих закономерностей.



### Кюй – инструментальное наследие казахов

Домбровые кюи – значительная часть инструментального наследия казахов. Менее многочисленны кюи для кобыза (двухструнного смычкового хордофона) и сыбызы (тростникового аэрофона). Всего кобызовых кюев насчитывается около тридцати. В основном это кюи легендарного Коркыта – создателя кобыза, и Бйхласа Дукенова – кюйши, жившего в конце XIX – начале XX века. Ещё меньше распространены сыбызговые кюи. Они невелики по масштабам, многие представляют собой небольшие наигрыши, основанные на песенных мелодиях. Часто на сыбызгы исполняются мелодии народных песен.

Народные музыканты создали целую галерею музыкальных образов. Содержание и тематика кюев отличаются многогранностью и широтой, в них отражены глубоко философские размышления, особенности исторического развития, образа жизни народа. Кюи многообразны по содержанию: эпические, героические, бытовые, исторические, лирические.

В сокровищнице казахской инструментальной музыки кюи исчисляются сотнями и дошли до нас путём устной передачи от поколения к поколению. Казахстанский учёный-музыковед и композитор А. Жубанов в труде «Струны столетий» писал: «Слово кюй давно существует в музыкальном обиходе. В древности слово кюй, видимо, объединяло в себе понятие инструментальной и вокальной музыки. И ныне у некоторых тюркоязычных народов кюем называют и инструментальную музыку, и песню. Слово кюй, обозначающее у казахов, киргизов (кюу) жанры инструментальной музыки, у татар и башкир (кюй) обозначает как

инструментальные, так и песенные, у алтайцев (кай) – эпическое сказание. Ещё с четырнадцатого века в кочевой степи слово кюй обозначало инструментальную музыку, что свидетельствует о его древнем происхождении» [1, с. 7]. К числу доказательств этого положения музыкант относит «сами кюи, которые обрисовывают события тринадцатого-четырнадцатого столетий, события, запечатлевшиеся в сознании народа своими значительными общественно-историческими последствиями» [там же]. Он отмечает глубину музыкального языка, наличие чисто инструментальных виртуозных приёмов и делает вывод о высокоразвитой инструментальной культуре казахов.

Традиционный кочевой образ жизни во многом определил своеобразие материальной и духовной культуры казахского народа. Кочевой быт способствовал развитию одних жанров и сдерживал развитие других. Так, например, в условиях постоянных перекочёвок и малочисленности аула объективно не могли сформироваться и получить развитие многоголосное хоровое пение, инструментальное ансамблевое исполнительство и танцевальное искусство.

Условиям кочевой жизни соответствовала только одна форма музыкального творчества – сольное исполнительство (вокальное и инструментальное), которое получило широкое развитие в традиционной музыкальной культуре. Именно в сольном исполнительстве казахи достигли подлинных высот профессионализма.

В 20–30-х годах XX века из-за смены социально-экономического строя и, соответственно, изменения условий жизни, некоторые виды искусства почти исчезли. Чуждыми официальной советской идеологии оказалось творчество жыршы



– сказителей, кобызовая музыка; не получило поддержки акынское искусство айтыса (песенно-поэтического состязания), а искусство шаманов-бахсы вовсе преследовалось. С переходом населения к оседлому образу жизни потеряло традиционные условия бытования искусство салов и серэ (народно-профессиональных певцов). Их песенный репертуар стал достоянием *әнші* – певцов-исполнителей. В этих условиях кардинальных преобразований без существенных потрясений продолжали развиваться фольклорные жанры и домбровая музыка.

Следствием кочевого образа жизни является также малочисленность народного музыкального инструментария. В суровых бытовых условиях существовало неписаное правило: брать с собой только самое необходимое. Этим объясняется то, что казахи вообще не были привязаны к вещам, в своей повседневной жизни они обходились самым минимальным. Это относится и к музыкальному инструментарю [2].

В начале XX века сфера народного инструментализма была представлена только тремя видами инструментов – домбра, кыл-кобыз и сыбызгы. Остальные инструменты, которые упоминаются в эпосе, легендах, сказаниях и других видах устного творчества, выполняли сигнальную функцию на охоте, в походах и военных сражениях. Эти инструменты исчезли из употребления вместе с изменением условий жизни. Возможно, что раньше в южных городах Казахстана (Отрар, Туркестан, Сыганак, Сайрам, Тараз и др.) существовало много разнообразных инструментов, которые использовались в ансамблях. Вместе с певцами и танцорами ансамбли выступали в караван-сараях, на базарах и ярмарках, где велась оживленная торговля. Не слу-

чайно то, что многие древние музыкальные инструменты были найдены учёным-исследователем Б. Сарыбаевым при раскопках древнего городища Отрара.

Наиболее распространённой была и остаётся домбра. На ней аккомпанировали себе певцы (салы и серэ – авторы и исполнители лирических песен), акыны (певцы-импровизаторы – участники айтысов – песенно-поэтических состязаний) и жыршы (сказители эпосов); на домбре также исполнялись самостоятельные инструментальные сочинения – кюи. Другие инструменты имели меньшее распространение. Кыл-кобыз, будучи ритуально-магическим инструментом шаманов-бахсы, был окружён разного рода суевериями, из-за чего простой народ боялся даже притрагиваться к нему. Во времена расцвета института жырау (XIV–XV века) кыл-кобызом пользовались и жырау – создатели и исполнители эпических произведений. Что касается сыбызгы, то он изготавливался из хрупкого, недолговечного материала (камыш, тростника), который в жару высыхал, а во влажное время терял свои звуковые качества. По этой причине сыбызгы можно считать сезонным инструментом, его активное использование было связано со временем созревания камыша (впрочем, были попытки изготовления сыбызгы из дерева и металла, однако такие инструменты из-за качества звучания не прижились на практике [3]).

Двухструнный щипковый хордофон домбра – самый любимый и распространённый инструмент. Существуют две региональные разновидности домбры: западно-казахстанская домбра *қау-ақ* (напоминающая разрезанную тыкву), с длинным грифом, охватывающим двухоктавный диапазон, приспособленная для исполнения динамичных кюев

*тоқпе*, и восточно-казахстанская *қалақ* (совкообразная) домбра с коротким, утолщённым грифом с диапазоном в полторы октавы, удобная для исполнения кюев *шертпе* и аккомпанемента песен. В некоторых областях восточного Казахстана встречается и трёхструнная домбра со своим специфическим репертуаром.

Традиционная домбра выдалбливалась из цельного куска дерева. Струны изготавливались из бараньих или козьих кишок. Из-за этого традиционная домбра имела низкий, бархатный тембр (который в народе называется *қоныр*), наиболее отвечающий акустике войлочной юрты.

Современная домбра (называемая *құрақ* – то есть составленная из лоскутков) собирается из отдельных кусков тонкой фанеры. В качестве струн используется полимерный материал – обыкновенная рыболовная леска. Эти изменения, вызванные необходимостью исполнения в условиях современного концертного зала и использования домбры в оркестре, привели к повышению строя и полётности звука [4].

### Искусство кюйши: история и традиции

Кюйши (*күйші*) – создатели и исполнители кюев, самостоятельных инструментальных пьес для домбры, кобызы или сыбызгы. По отношению к народным музыкантам применяются и другие термины: *домбырашы*, *қобызшы*, *сыбызгышы*, которые обозначают только исполнителей. Искусство кюйши своими корнями уходит в далёкое прошлое. В эволюции данного искусства можно выделить два этапа: первый, наиболее ранний этап, можно назвать фольклорным. Это период анонимного коллективного творчества, когда авторы и исполнители не выделяли себя из традиции. Ранние инструментальные произведения

по сей день бытуют без имени автора как народные. Вторым этапом развития инструментального искусства характеризуется развитым индивидуально-авторским началом, это период высокого профессионального творчества, классический этап которого приходится на XVIII–XIX века.

В инструментальной самобытной культуре казахов ведущим и высокоразвитым жанром является кюй, который представляет значительную область духовной культуры казахов. «Казахский кюй относится к числу высоких традиций национальной классики. Его общечеловеческая значимость сравнима с искусством среднеазиатского макама», – пишет А. И. Мухамбетова [5, с. 56]. Другое значение слова «кюй» связано с выражением эмоционального состояния человека (например, оно употребляется в таких значениях, как *көңіл-күй* – настроение, *қал-жағдай* – ситуация).

Музыканты-кюйши извлекали из инструмента максимум заложенных в нём средств. Они разработали не только технику игры на инструменте, но и специальные приёмы, обогащающие музыку необычными изобразительными звучаниями. Так, например, изысканные штриховые приёмы подражают трелям соловья или имитируют порхающие взмахи крыльев лебедей (народный кюй «Акку» – «Лебедь»). Другим примером звукоизобразительности может служить кюй Даулеткерей «Кос алка» («Двойное ожерелье»), в котором кюйши ритмоинтонационными средствами передаёт плавное покачивание женских украшений во время ходьбы.

Домбровая музыка распространена по всему Казахстану и пользуется огромной популярностью. На обширной территории республики существуют разные стили, традиции и индивидуальные

творческо-исполнительские школы. В крупном плане выделяются два стиля домбровых кюев: *токпе* и *шертпе*. Кюи токпе распространены на западе Казахстана (в Мангистауской, Атырауской, Западно-Казахстанской, Актюбинской и частично в Кызылординской областях). Кюи шертпе – в центральном, восточном и южном регионах республики.

Западно-казахстанские кюи токпе в музыкально-стилевом отношении представляют собой целостное явление, тогда как внутри кюев шертпе существуют разные стилиевые ответвления, составляющие региональные традиции: центрально-казахстанская (или аркинская – по названию местности Сары-Арка), южно-казахстанская (или каратауская – по названию гор Каратау) и восточно-казахстанская.

Кюи токпе характеризуются двухголосной фактурой, яркой динамикой, непрерывностью темпового и ритмического развития, активностью мелодического становления и наличием композиционных форм-схем. Кюи шертпе, напротив, одностольные, более камерные, имеют свободное изложение интонационно-ритмического материала, основанного на песенной мелодике. Внешне кюи токпе и шертпе различаются способами звукоизвлечения: в первом случае – это кистевые удары по струнам всеми пальцами, во втором случае – щелчковая и щипковая игра на двух струнах попеременно. Отсюда название стилей: *токпе* от слова *төгу* – сыпать, *шертпе* от слова *шерту* – щелчок.

Западно-казахстанские кюи токпе развиваются по отточенной веками форме-схеме. Разделы этой формы имеют народное название: бас буын, орта буын, сага (*сага*). *Бас буын* (от слова *бас* – голова, *буын* – сустав или звено) означает

головной или главный раздел кюя. На домбре он располагается в начальной (верхней) зоне грифа. Отличительным его признаком является стереотипность интонационно-тематического материала.

*Орта буын* (от слова *орта* – середина, *буын* – звено) – срединный раздел, располагающийся между бас буын и сага. Орта буын характеризуется индивидуальностью и развитостью интонационно-тематического материала.

Слово *сага* многозначно, на домбре оно обозначает место соединения грифа с корпусом инструмента. Сага знаменует собой высокий регистровый подъём музыки – звуковысотную кульминацию. Для изображения принципа развёртывания интонационной формы больше всего подходит схема (рис. 1), предложенная Т. Сарыбаевым [6, с. 54].

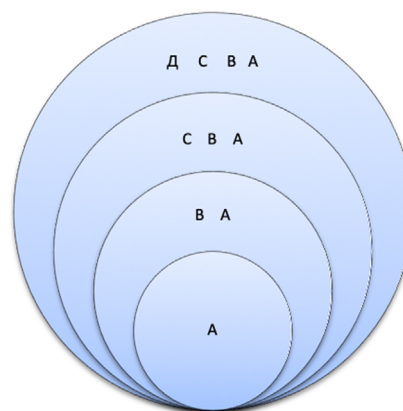


Рис. 1. Принцип развёртывания интонационной формы кюя токпе

Fig. 1. The principle of unfolding the intonation form in kyu tokpe

Буквами в схеме обозначены регистровые зоны кюя: А – бас буын, В – орта буын, С – *бірінші* (первая) сага, Д – *екінші* (вторая) сага, и музыкальный материал, расположенный в каждой зоне. «Каждое звено развития в принципе волнообразно. После звучания бас буын следует подъём к зоне орта, в которой звучит

соответствующий материал, это звено завершается обязательным спуском в зону бас, в которой неизменно всплывает материал бас буын. Далее следует подъём к 1 саге – с последующим спуском к материалу орта буын и бас буын. Если в кюе есть сага 2, то после её звучания спуск происходит тем же путём», – пишет Б. Аманов [7, с. 44]. Активное движение по всем зонам домбры дало основание А. Жубанову, А. Затаевичу, а вслед за ними и Б. Асафьеву для предположений о большом потенциале кюя к обобщению, к симфоническому развитию.

В кюях шертпе такой формы-схемы нет, они развиваются свободно, импровизационно [8, с. 48–53]. Наиболее яркими представителями западно-казахстанского стиля токпе являются Курмангазы, Даулеткерей, Есбай, Есир, Казангап, Дина, Сейтек и др. Традицию кюев шертпе представляют Байжигит, Таттимбет, Тока, Дайрабай, Сугур, их ученики и последователи. Своим творчеством эти кюйши внесли большой вклад в развитие инструментальной музыки. Многие из них создали свою индивидуальную школу, принципы которой сохраняются и развиваются в наше время.

В ряду имён выдающихся деятелей казахской народной инструментальной музыки одно из почётных мест занимает имя Дины Нурпеисовой (1861–1955) – любимой ученицы великого Курмангазы, прославленной домбристки, непревзойдённого импровизатора, талантливого композитора-кюйши. Дина Нурпеисова – одна из немногих кюйши, донесших до нас в живом исполнении вековые традиции домбрового искусства. В этом смысле её творческий путь представляет собой связующее звено между классическими традициями и современным развитием домбровой музыки.

### Творчество Дины Нурпеисовой

Творчество Дины Нурпеисовой приходится на самый сложный, переходный этап в жизни казахского народа. Данный этап отмечен крупными событиями в общественно-политической жизни народа (освободительное движение 1916 года, Октябрьская социалистическая революция, Великая Отечественная война, культурно-хозяйственное строительство после войны). Если кюи Курмангазы принято считать автобиографичными, то наследие Дины – это своего рода летопись жизни нашей страны.

Начав свою деятельность в окружении любимых учителей и наставников, Дина прошла через все испытания и в мирное послевоенное время как бы из рук в руки передала молодёжи великое достижение классиков домбрового искусства. В её исполнении записаны произведения Курмангазы, Даулеткерей и других кюйши. Благодаря Дине мы имеем возможность приобщиться к высшим достижениям западно-казахстанской домбровой музыки. Всю жизнь она совершенствовала свою игру и достигла такого высочайшего мастерства, которое позволяет, по словам очевидцев, говорить о её непревзойдённой домбровой технике.

Исполнительские приёмы Дины исключительно сложны и своеобразны. Особенно оригинальны игровые движения правой руки. Многие домбристы – ученики Дины отмечают трудность, а порой невозможность повторить (тем более нотно зафиксировать) почти неуловимые движения её правой руки. Академик А. Жубанов пишет, что исполнительские приёмы Дины были уникальными, они не встречаются ни у одного из последователей Курмангазы, Даулеткерей и многих других народных музыкантов. Талантливая

домбристка создала свою собственную исполнительскую школу. Если у большинства народных композиторов-исполнителей, исключая Курмангазы, во многих случаях штрихи правой руки оставались с начала до конца кюя неизменными, то у Дины они менялись много раз, придавая тем самым произведению большую гибкость и разнообразие в изложении «многоцветности» музыкальных картин<sup>1</sup>.

Исполнительское искусство Дины произвело большое впечатление на слушателей во время Декады музыки республик Средней Азии и Казахстана в Ташкенте. Приведём цитату А. Островского, который был восхищён самой Диной и её исполнительством: «Монументальный облик величественной Дины Нурпеисовой запечатлелся в сознании как ярчайшее свидетельство мощной действительности народной музыкальной традиции... Воздействие импровизации неотразимо, завораживающе. Virtuозное мастерство, достигнутое ею на домбре, фантастично. Какие только приёмы не применяет эта чудесная исполнительница, какие только тембры не извлекает она из этого старинного инструмента!» (цит. по: [9, с. 88]).

Большинство кюев Дины отмечено печатью яркой индивидуальности. Как отмечает А. Жубанов, Дина, начав свою композиторскую деятельность с подражания кюям Курмангазы и Даулеткерей, вскоре выработала свой оригинальный творческий почерк [1]. В лучших своих творениях Дина органически сплавляет в единое целое достижения двух основных направлений домбровой музыки западного Казахстана – яркий темперамент стиля Курмангазы с мягким лиризмом Даулеткерей. Такая прочная опора на традицию предшественников позволила Дине подняться на новые, небывалые ранее высоты домбрового искусства.

Среди вершинных произведений Дины Нурпеисовой – кюи «Жигер» («Энергия») и «Булбул» («Соловей»). «Жигер» – одно из самых содержательных и эмоционально насыщенных. По свидетельству А. Жубанова, кюй создан в ответ на одноимённый кюй Даулеткерей. Дина не копирует произведение своего предшественника, а создаёт свой, совершенно оригинальный вариант «Жигера». И действительно, между кюями Даулеткерей и Дины больше различий, чем сходства. Музыка «Жигера» Даулеткерей эмоционально сдержанна и внутренне напряжена, в ней превалирует философско-психологическое начало. Кюй Дины, напротив, характеризуется эмоциональной открытостью и динамической целеустремленностью. В «Жигере» Дины также присутствуют философско-психологические моменты, но они здесь подчинены открытому эмоциональному началу, которое захватывает слушателя с первых же тактов. Динамика, энергия «Жигера» Даулеткерей обращена к миру глубоких психологических переживаний личности. Дина же трактует тему в оптимистическом, жизнеутверждающем плане. Основное содержание кюев сконцентрировано в их тематизме [10]. Приведём для сравнения темы обоих кюев.

Пример № 1 Даулеткерей. Кюй «Жигер»

Example No. 1 Dautletkerey. Kui "Zhiger"



Пример № 2 Дина Нурпеисова. Кюй «Жигер»

Example No. 2 Dina Nurpeisova. Kui "Zhiger"



«Жигер» Дины Нурпеисовой отличается необычайной цельностью и стройностью композиции и в то же время – свободой и естественностью развития музыкального материала. В этом можно видеть проявление органического сочетания импровизаторского и композиторского таланта Дины Нурпеисовой. «Жигер» Дины представляет яркий пример индивидуализации формы на основе традиционной структуры кюев. Дина свободно обращается с разделами типовой формы-схемы. Особенно отчётливо индивидуальное начало проявляется в трактовке стереотипных разделов бас буын и сага.

Образ Соловья («Булбул») в западно-казахстанской домбровой музыке занимает особое место. К нему обращались такие выдающиеся кюйши, как Курмангазы («Бұлбұлдың құрғыры»), Даулеткерей (известны два варианта его «Бұлбұла») и Дина Нурпеисова («Бұлбұл»), произведения которых отмечены высокими художественными достоинствами. Как показывает сравнительный анализ, во всех этих кюях используется общий интонационно-тематический материал. Воплощение образа Соловья в домбровой музыке имеет свою традицию, свой логичный процесс становления тематизма, совершенствования средств воплощения.

Главная заслуга Курмангазы состоит в том, что ему впервые удалось найти соответствующий образу новый музыкальный язык. Кюйши не ограничивается простым звукоподражанием пению птицы, а сразу же стремится к более глубокому постижению и воплощению образа.

В «Булбуле» Даулеткерей можно наблюдать дальнейший поиск и совершенствование музыкально-выразительных средств. Широкое применение форшла-

гов, тритонов, нисходящих и восходящих секвенций, опевание квинтовой опоры и свободная, даже прихотливая ритмика – всё это составляет своеобразие его кюя. В то же время в выборе интонаций можно усмотреть стремление приблизиться к типично восточному ориентализму. Эту особенность кюя тонко подметил А. Затаевич: «Пьеса, полная необычайной поэзии и картинности, с её задумчивыми речитативами чисто восточного характера, возникающими на мягко колеблющемся фоне триолей вступления и интерлюдии» [11, с. 249].

В интонационном материале кюя Даулеткерей чётко выделяются два тематических комплекса: с одной стороны, это тема, структурно замкнутая и интонационно яркая; с другой – ряд новых построений, отличающихся импровизационным характером изложения. Последние выполняют звукоизобразительные функции, красочно дополняя основную музыкальную мысль.

Вершинный этап инструментального претворения образа Соловья в казахской музыке связан с именем Дины Нурпеисовой. Её «Булбул» – произведение, поражающее глубиной содержания и совершенством формы. По разнообразию тематизма и сложности его развития этот кюй стоит среди особо сложных не только в творческом наследии автора, но и во всей домбровой литературе. В варианте Дины в тех или иных видоизменениях присутствуют все основные интонационно-тематические образования кюев Курмангазы и Даулеткерей. Но это не приводит к рыхлости формы, напротив, пользуясь имеющимся материалом, Дина доводит до совершенства композиционную структуру сочинения.

«Булбул» Дины Нурпеисовой относится к выдающимся образцам музыкально-



философской лирики. Все элементы музыки подчинены раскрытию психологической и философской глубины, которую приобрёл этот образ в восточной поэзии. В то же время в «Булбуле» Дины представлен в исконно национальной форме тот сплав мысли и переживаний личности, который придает кюю поистине общечеловеческий масштаб.

Широк жанровый диапазон творчества Дины. Он охватывает почти все существующие в домбровой музыке жанры. Это такие жанры, как *Той бастар* – Начало торжества (сюда относится её одноименный кюй); *Шалкыма* – Ликование («Кюй о партии», «Победа»); *Арнау* – Посвящение («30-летию Казахстана», «Героям труда», «Послание сыну на фронт»); *Акжелен*, *Байжума* – авторы и исполнители кюев, названных их именами (эти жанры также представлены одноимёнными кюями). Широко представлен лирический жанр («Асем Коныр», «Кербез» и др.). Нередко у Дины лирика приобретает углублённо-философский ха-

рактер («Булбул», «Жигер»). Трагедийное начало присутствует в кюе «Кара каскат». В творчестве Дины представлен и комический жанр (кюй «Науыскы»).

С жанровым богатством кюев связано разнообразие воплощаемых тем и образов. Своим творчеством Дина широко раздвинула круг традиционных образов домбровой музыки. Многие её кюи рождены событиями социально-исторической действительности. Так, события предреволюционного года вызвали к жизни кюй «16-й год». В суровые годы Великой Отечественной войны как пламенный призыв прозвучал кюй «Ана буйрыгы» – «Наказ матери». На радостную весть о победе над фашистской Германией Дина откликается кюем «Женис». В последующие годы она создаёт ряд произведений, отражающих мирную жизнь советских людей<sup>2</sup>.

Заслуги Дины Нурпеисовой перед отечественной музыкальной культурой огромны. Лучшие её творения вошли в Золотой фонд казахстанского искусства.

## Примечания

<sup>1</sup> Говоря о разнообразии штрихов и мастерстве их применения, по воспоминаниям Дины Нурпеисовой, Курмангазы как-то взял её правую руку своей левой рукой и сказал, что если бы эти руки были даны одному человеку, то на свете не было бы равных ему музыканта.

<sup>2</sup> Дина Нурпеисова прожила долгую и яркую жизнь, умерла в глубокой старости в возрасте 94 лет. По словам очевидцев, до последних дней она оставалась на редкость бодрой и жизнерадостной. Многолетняя активная творческая деятельность Дины высоко отмечена Правительством республики: в 1938 году ей было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств Казахстана, а в 1944 году – почётное звание Народной артистки республики. Дина Нурпеисова награждена двумя орденами Трудового Красного Знамени, медалями, а также несколькими грамотами Верховного Совета Казахской ССР.

## Список источников

1. Жубанов А. К. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958. 395 с.



2. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
3. Сабырова А. С. Казахская музыка древней эпохи: учебник для специализированных музыкальных высших учебных заведений. Алматы: Асем Систем, 2016. 216 с.
4. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов. Теория, история, практика. М.: Композитор, 2013. 525 с.
5. Мухамбетова А. И. Проблемы древнетюркского субстрата в культурах западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макама // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 236–287.
6. Сарыбаев Т. Б. Кюй как коммуникативное явление // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985. С. 49–62.
7. Аманов Б. Ж. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985. С. 25–38.
8. Шегебаев П. Ш. Традиции кюев шертпе // Традиционная музыкальная культура: прошлое и настоящее: материалы II Международной научно-практической конференции. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. Алматы, 2015. С. 48–53.
9. Дина кюйши / сост. К. Орынгали. Алматы: Арыс, 2004. 276 с.
10. Шегебаев П. Ш. Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии: монография. Астана: Мастер По, 2017. 327 с.
11. Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. Алматы: Институт литературы и искусства имени М. О. Ауэзова, 2007. 1136 с.

*Информация об авторах:*

**Айтолкын Айтжанкызы Токтаган** – докторант кафедры музыковедения и композиции, преподаватель кафедры домбыры, [aitolkyn\\_toktagan@mail.ru](mailto:aitolkyn_toktagan@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-7696-0994>;

**Сания Оразбековна Баженева** – докторант, преподаватель кафедры музыковедения и композиции, [qurtqa@gmail.com](mailto:qurtqa@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-2794-7435>;

**Дана Тургуновна Ибрагим** – докторант, преподаватель кафедры музыковедения и композиции, [a.dana.t@list.ru](mailto:a.dana.t@list.ru), <https://orcid.org/0000-0001-6590-034X>;

**Раушан Сабиржановна Малдыбаева** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, [nurtaza\\_rs@mail.ru](mailto:nurtaza_rs@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1246-8095>.

## References

1. Zhubanov A. K. *Struny stoletiy: ocherki o zhizni i tvorcheskoy deyatel'nosti kazakhskikh narodnykh kompozitorov* [Strings of the Centuries: Essays on the Lives and Artistic Work of Kazakh Folk Composers]. Alma-Ata: Kazgoslitizdat, 1958. 395 p. (In Russ.).
2. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty: Dayk-Press, 2002. 544 p. (In Russ.).
3. Sabyrova A. S. *Kazakhskaya muzyka drevney epokhi: uchebnyk dlya spetsializirovannykh muzykal'nykh vysshikh uchebnykh zavedenii* [Kazakh Music of the Ancient Times: Textbook for Specialized Music Higher Education Institutions]. Almaty: Asem Sistem, 2016. 216 p. (In Russ.).



4. Utegalieva S. I. *Zvukovoy mir muzyki tyurkskikh narodov. Teoriya, istoriya, praktika* [Sound World of the Turkic People. Theory, History, Practice]. Moscow: Kompozitor, 2013. 525 p. (In Russ.).
5. Mukhambetova A. I. Problemy drevnetyurkskogo substrata v kul'turakh zapadno-kazakhstanskogo kyuya i sredneaziatskogo makoma [Issues of the Ancient Substrate in the Cultures of the Western Kazakh Kyui and the Central Asian Makom]. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty, 2002, pp. 236–287. (In Russ.).
6. Sarybaev T. B. Kyuy kak kommunikativnoe yavlenie [The Kyui as a Communicative Phenomenon]. *Instrumental'naya muzyka kazakhskogo naroda* [Instrumental Music of the Kazakh People]. Alma-Ata, 1985, pp. 49–62. (In Russ.).
7. Amanov B. Zh. Kompozitsionnaya terminologiya dombrovyykh kyuev [Compositional Terminology of the Dombra Kuyis]. *Instrumental'naya muzyka kazakhskogo naroda* [Instrumental Music of the Kazakh People]. Alma-Ata: Oner 1985, pp. 25–38. (In Russ.).
8. Shegebaev P. Sh. Traditsii kyuev shertpe [Traditions of the Shertpe Kyuis]. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura: proshloe i nastoyashchee: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Traditional Musical Culture: Past and Present: Materials of the Second International Scholarly and Practical Conference]. Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy. Almaty, 2015, pp. 48–53. (In Russ.).
9. *Dina kyuyshi* [Dina Kyuishi]. Compiled by K. Oryngali. Almaty: Arys, 2004. 276 p. (In Russ.).
10. Shegebaev P. Sh. *Kazakhskaya dombrovaya muzyka: voprosy teorii, istorii i metodologii: monografiya* [Kazakh Dombra Music: Questions of Theory, History and Methodology: Monograph]. Astana: Master Po, 2017. 327 p. (In Russ.).
11. Zataevich A. V. *500 kazakhskikh pesen i kyuev* [500 Kazakh Songs and Kyui]. Almaty: Institute of Literature and Art named after M. O. Auezov, 2007. 1136 p. (In Russ.).

*Information about the authors:*

**Aytolkyn A. Toktagan** – Doctoral Student at the Department of Musicology and Composition, Lecturer at the Department of Dombira, [aitolkyn\\_toktagan@mail.ru](mailto:aitolkyn_toktagan@mail.ru)✉, <https://orcid.org/0000-0002-7696-0994>;

**Saniya O. Bazheneeva** – Doctoral Student, Lecturer at the Department of Musicology and Composition, [qurtqa@gmail.com](mailto:qurtqa@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-2794-7435>;

**Dana T. Ibragim** – Doctoral Student, Lecturer at the Department of Musicology and Composition, [a.dana.t@list.ru](mailto:a.dana.t@list.ru), <https://orcid.org/0000-0001-6590-034X>;

**Raushan S. Maldybaeva** – Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Musicology and Composition, [nurtaza\\_rs@mail.ru](mailto:nurtaza_rs@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1246-8095>.

Поступила в редакцию / Received: 15.09.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 29.09.2021

Принята к публикации / Accepted: 04.10.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальная культура народов мира

Научная статья

УДК 786/789

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.138-144

### Популяризация народных музыкальных инструментов среди молодёжи (на примере казахского традиционного кобыза)

**Акнар Таттибаевна Шарипбаева**

*Российский институт истории искусств,*

*г. Санкт-Петербург, Россия,*

*Sharipbaeva\_aqnar@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4528-5524>*

**Аннотация.** Автор статьи исследует тему популяризации народных музыкальных инструментов в молодёжной среде относительно традиционного казахского инструмента кобыза. В условиях глобализации и вестернизации преемственность традиционной музыкальной культуры между поколениями значительно затруднена. Возможность решения этой проблемы видится в синтезе современной музыки с национальной самобытной традицией, казахстанские примеры которого приводятся в статье. В Казахстане распространено создание собственных коллективов выпускниками музыкальных учебных заведений, использующих в своей деятельности кобыз как обязательный инструмент в ансамбле. Автор показывает, что казахский традиционный кобыз имеет большой потенциал его популяризации в среде молодёжи. Обозначен вопрос определения путей развития традиционного искусства без нарушения его самобытности в процессе популяризации. Решение видится в следовании принципу сбережения специфики арсенала конкретного народного инструмента при исполнении или использовании его звучания в экспериментальных композициях. Данный подход обосновывается способностью каждого народного инструмента хранить и транслировать ментальность создавшего его народа.

**Ключевые слова:** народные музыкальные инструменты, популяризация, молодёжная музыка, кобыз, этно-фолк

**Для цитирования:** Шарипбаева А. Т. Популяризация народных музыкальных инструментов среди молодёжи (на примере казахского традиционного кобыза) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 138–144.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.138-144.

## Musical Culture of the Peoples of the World

Original article

### Popularization of Folk Musical Instruments Among Young People (by the Example of the Kazakh Traditional Kobyz)

Aknar T. Sharipbaeva

*Russian Institute of Art History,  
St. Petersburg, Russia,*

*Sharipbaeva\_aqnar@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4528-5524>*

**Abstract.** The author of the article researches the subject of popularization of folk musical instruments in the milieu of young people, regarding the traditional Kazakh instrumental kobyz. In the current conditions of globalization and westernization the succession of musical culture from one generation to the next has been made considerably more difficult. The possibility of solving this problem is perceived in the synthesis of contemporary music with an original national tradition, and specimens of Kazakh music are cited in the article. It has become a widespread form of activity among graduates of musical higher educational institutions in Kazakhstan to form their own musical ensembles which include the kobyz as a mandatory instrument in their ensembles. The author of the article demonstrates that the Kazakh traditional kobyz is endowed a huge potential for its popularization among the youth. The question of defining the paths of development of traditional art without violation of its originality in the process of popularization is indicated. Its solution is perceived in following the principle of preserving the specificity of the arsenal of a concrete folk instrument when performing on it or using its sound in experimental compositions. The present approach is substantiated by the ability of each folk instrument to preserve and transmit the mentality of the people that created it.

**Keywords:** folk musical instruments, popularization, music for the youth, kobyz, ethnic-folk music

**For citation:** Sharipbaeva A. T. Popularization of Folk Musical Instruments Among Young People (by the Example of the Kazakh Traditional Kobyz). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 138–144. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.138-144.

В условиях глобализации и вестернизации преемственность традиционной музыкальной культуры между поколениями значительно затруднена. Прямой перенос ценностей из культурного наследия прошлого в современность применительно к мо-

лодёжи стал практически невозможен, в связи с чем постоянно требуется деконтекстуализация музыкальных элементов. Между тем возрождение собственной этноидентичности стран постсоветского пространства вызывает необходимость обращения к культуре предков, что

обуславливает актуальность популяризации народных инструментов в молодёжной среде.

Музыканты всего мира практикуют использование народных инструментов в своём творчестве для достижения особого настроения и национального колорита. Воссоединение звукового мира прошлого и настоящего приводит к возрождению практически из небытия национальных инструментов со свойственной им индивидуальностью. Поиск точек соприкосновения разных культур – сложная задача синтеза традиционных и новых форм музыкального творчества.

Молодые музыканты постоянно предпринимают попытки трансформировать национальную музыку и изменить инструментальные приёмы. Это актуализирует проблему определения пути развития традиционного искусства без нарушения его самобытности и оригинальности в процессе популяризации. Её решение видится в следовании принципу сбережения специфики арсенала конкретного народного инструмента при исполнении или использовании его звучания в экспериментальных композициях. Данный принцип обоснован тем, что каждый народный инструмент хранит и транслирует ментальность создавшего его народа.

Несоблюдение этого принципа при модернизации казахского музыкального искусства в XX веке привело к появлению некоррелирующих с казахской ментальностью советских композиций и даже противоречащего этнослуху казахского народа инструмента – прима-кобыза. Последний представляет собой инструмент со скрипичными характеристиками, издающий звуки, относящиеся к западноевропейскому звукоидеалу, несмотря на то, что изначально планирова-

лось его создание в виде реконструкции традиционного казахского кобыза<sup>1</sup>.

С другой стороны, синтез современной музыки с национальной самобытной традицией представляет собой совершенно новый, привлекающий молодёжь феномен. Но здесь возникает другая сложность: молодое поколение не интересуется ни классическим музыкальным искусством, ни традиционным, а под современной музыкой понимает массовую музыкальную культуру с уже устоявшимися западноевропейскими и американскими ориентирами. Применительно к молодёжи в большей степени – даже субкультуру. Фактически и классическое, и традиционное музыкальное искусство сталкиваются с новой ступенью трансформации, которая предусматривает их включение в массовую музыкальную культуру глобализационного типа.

Для казахстанских молодых композиторов и исполнителей на современном этапе характерно активное сочинительство, что приводит к появлению нетипичных произведений в плане жанров и стилей. В своём творчестве они не столько передают конечный замысел произведения, сколько раскрывают своё внутреннее состояние. Казахская кобызовая музыка является хорошей основой для такого сочинительства. Это связано с тем, что национальные песни и кюи, не имея нотной записи, ранее распространялись через индивидуальную интерпретацию. Соответственно, постоянным оставался лишь основной текст, а способы звукоизвлечения и представление композиции зависели от способностей музыканта.

На территории Казахстана проходят масштабные фестивали, на которых присутствуют музыканты и композиторы разных стран мира. Данные мероприятия набирают большую молодёжную

аудиторию. До пандемии в 2019 году на одном из них – «The Spirit of Tengri» – приняло участие 74 исполнителя в стиле *ethno world* из 17 стран. Ежегодно организовываются фестивали тюркской музыки: «Astana Arkau», кочевой культуры и традиционных исполнителей «Nomad Way», современной этнической музыки «The Spirit of Eurasia», этнокультурного наследия «Jezkiik».

Такие мероприятия представляют большую ценность для музыкантов и промоутеров по презентации своих музыкальных произведений, поскольку усиливают интерес молодёжи как целевой аудитории к возрождённым традициям.

По данным исследований зарубежных учёных [1; 2; 3; 4] движение *folk revival* (народное возрождение) всё чаще проявляется в музыкальных субкультурах путём включения новых звучаний народных инструментов. Тюркская этническая музыка активно набирает популярность на Западе. Этому есть объективная причина: искушённая западная публика постоянно находится в поисках необычных звучаний. Соответственно, у многих казахстанских музыкантов есть шанс познакомить весь мир со своими произведениями и национальными казахскими музыкальными инструментами.

В Казахстане в последние 20 лет зафиксировано активное возникновение новых музыкальных групп, работающих в стилях *ethno fusion*, *ethno folk*, *ethno jazz*, *folk rock*, *electric folk* и др., которые можно объединить общим названием *post folklore*.

Музыканты-исполнители на традиционных инструментах постепенно внедряются в группы, практикующие неклассические, в том числе электронные приёмы исполнения. Пока в музыкальных ма-

стерских оценивают сложившуюся ситуацию, казахстанские мастера традиционных инструментов (А. Енсепов, Н. Абдрахманов, В. Качанов и др.) создают электроверсии.

Свой потенциал и большие исполнительские возможности ежедневно демонстрируют молодые музыканты. У каждого из них сформирован богатый репертуар произведений от великих классиков до современных композиторов. Важно отметить, что большая часть результатов такого творчества в Интернете представлена кавер-версиями. Этими действиями исполнители преследуют одну цель – повышение доступности и популярности своего творчества среди разных молодёжных групп как основного слушателя в Интернет-среде.

Ряд исполнителей, ориентированных на народные миксы (Л. Тажибаева, Б. Ахтаев, В. Табыс, Н. Тойшы и др.), с применением электроверсий народных инструментов оказывают существенное влияние на возрождение национальных музыкальных традиций в современную эпоху. Ляйля Тажибаева так говорит о популяризации кобыза: «Я хотела кобыз пропагандировать, популяризовать за счёт не только национальной казахской музыки, классики, потому что мы исполняем и то и другое, но также что-то такое современное, массовое, чтобы можно было кобыз донести до каждого зрителя... Показать, что кобыз так же, как виолончель и скрипка, может звучать в сопровождении рок-бенда. И вообще, что на кобызе можно играть всё, что пожелает душа»<sup>2</sup>. Тажибаева возглавляет группу «Layla-Qobuz», которая получила признание среди соотечественников на организованных в городах Алматы и Нур-Султане рок-концертах. Они исполняют хиты «AC/DC», «Led Zeppelin»,

«Aerosmith», «Queen», а также новые аранжировки классических национальных мелодий и кюев. В 2018 году у группы «Layla-Qobyz» появился первый клип, снятый на известную композицию «Led Zeppelin» – «Kashmir». Музыка звучит на пяти прима-кобызах и одном традиционном кобызе в сопровождении домбры, гитар и ударных. Для этого кавера были приглашены пять кобызисток – студентки консерватории имени Курмангазы<sup>3</sup>.

В Казахстане распространено создание собственных коллективов выпускниками музыкальных учебных заведений, использующих кобыз как обязательный инструмент в ансамбле. В сочетании с определёнными знаниями в области этноса и музыкального творчества их произведения быстро набирают популярность. По сути, они экспериментируют за счёт привнесения в современное искусство национального колорита. Часто при таком экспериментировании виолончель заменяют на кобыз, так как у этих инструментов много общего.

Несмотря на сложившуюся обстановку в стране и в мире, количество современных этно-ансамблей направления *folk revival* за последние несколько лет увеличилось. Такие музыкальные организации наделены сложной структурой, в отличие от обычных народных ансамблей, что обусловлено ограниченностью количества исполнителей и требованиями современной обработки. Соответственно, в аранжировках для ансамбля повышенное внимание уделяется оркестровке, учитывающей индивидуальные возможности и потенциал как исполнителей, так и музыкальных инструментов. Нередко музыканты в таких группах являются мультиинструменталистами. Поскольку практически звучание всех инструментов находится в одной тесситуре,

перед композитором или аранжировщиком стоит важная задача при создании музыкальной композиции – раскрытие потенциала каждого инструмента.

Ярким примером сочетания национального и современного является исполнение симфоническим оркестром «Ne prosto orchestra» саундтрека к популярному сериалу «Игра престолов», где уникальная передача силы и звучания голосов драконов достигается за счёт использования кобыза<sup>4</sup>.

Известный композитор и аранжировщик С. Набикулов (автор музыки, сопровождающей мировой турнир по футболу, 2019) использует народные инструменты в своих произведениях, сотрудничает с группами «Rin'Go», «Орда» и «Туран», создавая для них композиции в стиле *ethno jazz*. Создатель этнографического ансамбля «Sarmad», номинант премии Фонда Первого Президента Республики Казахстан Б. Актаев занимается обучением молодёжи игре на самобытных национальных казахских инструментах, в том числе на кобызе. Успех, зафиксированный в рамках гастролей его ансамбля в ЕС, США, ОАЭ, свидетельствует об их значимости и актуальности в современном музыкальном творчестве. Казахская группа «ZaRRaZa», исполняющая произведения в тяжёлом стиле «Trash Metall», завоевала признание среди казахстанских и зарубежных слушателей. Группа использует кобыз с целью поиска нового колорита звучания.

Интерес к популяризации национальных инструментов казахского народа должен стать стимулом к появлению новых произведений, учитывающих культурное достояние прошлого и современные реалии. Сочетание нового музыкального творчества с древними истоками стимулирует интерес к самобытным



инструментам, особенно среди молодого поколения. Соответственно, формируется и преемственность: познание истории и смысловой нагрузки инструментов вызывает любовь к родине и своей культуре.

Препятствием для популяризации традиционного кобыза выступает недостаточность музыкального материала. Выход из сложившейся ситуации современные музыканты видят в аранжировке и переложении произведений с учётом специфики и диапазона звучания инструмента. При такой траектории эволюции музыкального творчества возникает опасность несоответствия казахских традиций и современного вектора глобализационного типа, которую осознают и композиторы, и исполнители. В своё время Н. Г. Шахназарова отмечала остроту самой проблемы противоречий в музыкальных культурах Запада

и Востока, обусловленную значимыми различиями в эстетических, мировоззренческих и духовных взглядах представителей западного и восточного обществ [5, с. 12]. Но казахстанским музыкантам удаётся найти гармонию и представлять композиции не только в своём обществе, но и во всём мире.

Таким образом, популяризация музыкальных народных инструментов среди молодёжи – сложная задача в современных условиях, которая решается методом синтеза традиционного музыкального материала с материалом, популярным у молодёжи. Успешный опыт в данном направлении демонстрируют казахстанские группы, композиторы и исполнители в стиле *folk revival*. Демонстрация казахского традиционного кобыза в молодёжной среде позволит сохранить звено преемственности культуры прошлого и будущего.

### Примечания

<sup>1</sup> Кобыз – древний казахский традиционный струнно-смычковый музыкальный инструмент с богатым обертонами тембром, корпус которого изготавливается из цельного куска дерева, а две струны – из конского волоса.

<sup>2</sup> Тажибаева Л. Rock кобыз. URL: <https://youtu.be/Lr9YuyAGDZI> (27.11.2021).

<sup>3</sup> Led Zeppelin. Kashmir cover by Layla-qobyz. URL: <https://youtu.be/dBAsNAzEb3s> (27.11.2021).

<sup>4</sup> Kobyz in Game of Thrones “Blood of My Blood”. URL: [https://youtu.be/e\\_Py6MHcxfw](https://youtu.be/e_Py6MHcxfw) (28.11.2021).

### Список источников

1. Burnett S., Macafee C. & Williams D. Applying a Knowledge Conversion Model to Cultural History: Folk Song from Oral Tradition to Digital Transformation // Electronic Journal of Knowledge Management. 2017. No. 2, pp. 61–71.

2. Chow M. Fashionable to be Ethnic: Malka Marom, Yorkville Reimagined, and the CBC’s A World of Music: Monograph. London: University of Western Ontario, 2021. 109 p.

3. Linden M. E. Flairck-Unintended Revival. London: Press, 2021. 108 p.



4. Scahill A. “... Practically Rock Stars Now”: Changing Relations Between Traditional and Popular Music in a Post-Revival Tradition // *Made in Ireland*. London: Routledge, 2020, pp. 142–153.
5. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.

*Информация об авторе:*

**А. Т. Шарипбаева** – аспирантка сектора инструментоведения; солистка Академического оркестра казахских народных инструментов имени Дины Нурпеисовой (г. Атырау, Казахстан).

## References

1. Burnett S., Macafee C. & Williams D. Applying a Knowledge Conversion Model to Cultural History: Folk Song from Oral Tradition to Digital Transformation. *Electronic Journal of Knowledge Management*. 2017. No. 2, pp. 61–71.
2. Chow M. *Fashionable to be Ethnic: Malka Marom, Yorkville Reimagined, and the CBC's A World of Music: Monograph*. London: University of Western Ontario, 2021. 109 p.
3. Linden M. E. *Flairck-Unintended Revival*. London: Press, 2021. 108 p.
4. Scahill A. “... Practically Rock Stars Now”: Changing Relations Between Traditional and Popular Music in a Post-Revival Tradition. *Made in Ireland*. London: Routledge, 2020, pp. 142–153.
5. Shakhnazarova N. G. *Muzyka Vostoka i muzyka Zapada* [Music of the East and Music of the West]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 153 p. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Aknar T. Sharipbaeva** – Post-graduate Student of the Instrumentation Sector; Soloist of the Academic Orchestra of Kazakh Folk Instruments named after Dina Nurpeisova (Atyrau, Kazakhstan).

Поступила в редакцию / Received: 03.11.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 19.11.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальное образование

Научная статья

УДК 78.1+378.1

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.145-160

### Инновационные перспективы художественного образования

**Александр Иванович Демченко**

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,  
г. Саратов, Россия,  
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

**Аннотация.** В данной статье предлагается рассмотреть те факторы современного реформирования художественного образования, которые представляются наиболее перспективными, а именно – разработка кластерной технологии образовательных программ, осознание роли процессов глобализации и внедрение когнитивно-герменевтической методологии обучения. Идея разработки кластерной технологии образовательных программ исходит из констатации того, что преподавание большинства дисциплин в художественных вузах отличается полной разобщённостью. Намного более эффективным представляется целенаправленное изучение цикла специальных предметов в их тесной связи с освоением всего круга гуманитарных знаний, традиционно преподносимых в процессе вузовского образования. Таким образом, речь в данном случае идёт о мультидисциплинарном подходе, который самым настоятельным образом требует использования в образовательном процессе кластерного принципа. Осознание роли процессов глобализации побуждает к преодолению раздельного преподнесения образовательного материала, а это начинается с того, что воздвигается некая стена между отечественным и зарубежным искусством, в результате чего выпускники наших вузов нередко не способны соотнести явления, единые по своей хронологии и внутренней сути, но разнолежачие территориально. Относительно когнитивно-герменевтической методологии обучения в образовательной сфере важно акцентировать то, что когнитивистика и герменевтика как механизмы познания и понимания – это взаимодополняющие понятия, которые в паре своей определяют направленность на активное, осознанное восприятие артефактов и стремление понять их суть и смысл. При этом самоочевиден онтологический эффект: художественное произведение расценивается как особый тип претворения и обобщения человеческого опыта, а через познание-понимание искусства осуществляется познание-понимание мира и человека.

**Ключевые слова:** реформирование художественного образования, разработка кластерной технологии образовательных программ, осознание роли процессов глобализации, внедрение когнитивно-герменевтической методологии обучения

**Для цитирования:** Демченко А. И. Инновационные перспективы художественного образования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 145–160.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.145-160.

## Musical Education

Original article

### Innovational Prospects of Artistic Education

Alexander I. Demchenko

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia,  
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

**Abstract.** The present article proposes examining those factors of contemporary reformation of artistic education, – namely, the development of cluster technology of educational programs, the comprehension of the role of processes of globalization and inclusion of the cognitive-hermeneutical methodology of teaching. The idea of elaborating cluster technology from educational programs stems from the assertion that teaching the majority of disciplines in artistic higher educational institutions is distinctive for its total disunity. A purposeful study of a cycle of special objects in their close connection with the mastery of the entire circle of humanitarian knowledge traditionally offered during the process of higher education is perceived to be much more effective. Thereby, the object of the discourse is a multidisciplinary approach, which demands most insistently that the cluster principle be applied in the process of education. The perception of the role of the processes of globalization inclines us toward an overcoming of a separable presentation of the tutorial material, and this begins with a certain dividing wall being raised between national art and that from other countries, as the result of which the graduates of our institutions of higher education are frequently incapable of correlating phenomena which are unified in their chronology and inner essence, but are distant from each other territorially. Regarding the cognitive-hermeneutic methodology of teaching in the sphere of education, it is important to accentuate that cognitivism and hermeneutics as mechanism of cognizing and comprehending are mutually complementary concepts which in their pair determine the directedness on an active, conscious perception of artifacts and the aspiration to understand their essence and meaning. At the same time, the ontological effect is self-apparent: a work of art is evaluated as a special type of realization and generalization of human experience, while the cognition-comprehension of art becomes a means through which the cognition-comprehension of the world and of human beings is carried out.

**Keywords:** reform of artistic education, cluster technology of educational programs, processes of globalization, cognitive-hermeneutical methodology of teaching

**For citation:** Demchenko A. I. Innovational Prospects of Artistic Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 145–160. (In Russ.). DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.145-160.

В данной статье предлагается рассмотреть те факторы современного реформирования художественного образования, которые представляются

наиболее перспективными, а именно – разработка кластерной технологии образовательных программ, осознание роли процессов глобализации и внедрение



когнитивно-герменевтической методологии обучения.

Идея разработки кластерной технологии образовательных программ исходит из констатации того, что преподавание большинства дисциплин в художественных вузах отличается полной разобщённостью. Представляется, что намного более эффективным было бы целенаправленное изучение цикла специальных предметов в их тесной связи с освоением всего круга гуманитарных знаний, традиционно преподносимых в процессе вузовского образования.

Речь в данном случае идёт о мультидисциплинарном подходе, который самым настоятельным образом требует использования в образовательном процессе кластерного принципа. Этот термин (от англ. *cluster* – *гроздь, скопление, пучок, рой, группа*) в данном случае подразумевает интеграцию ресурсов различных преподаваемых в художественном вузе дисциплин для комплексного освоения преподносимого материала в его многообразии и целостности.

Конкретизируем предложения по преодолению подобной ситуации на примере высшего музыкального образования. Как известно, в его задачу, помимо специальной подготовки, входит обеспечение широкого гуманитарного кругозора. Однако изучаемые дисциплины – общественные науки, история искусства, взятого в целом, музыкально-исторические и музыкально-теоретические предметы – ведутся вне какой-либо связи между собой.

Для того, чтобы преодолеть эту раздробленность, нужен связующий момент, положенный в основу курсов. Таковым может стать принцип историзма. Под ним в данном случае подразумевается освоение всего цикла в параллельном,

синхронном развёртывании материала – от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе. Это позволит студенту получить законченное, комплексное представление о целостном и последовательном развитии музыкально-исторического процесса в его связях с общеисторическими и общехудожественными процессами.

Относительно легко осуществить подобные преобразования в изложении *музыкально-исторических дисциплин*, для чего необходимо преодолеть традицию отдельного преподнесения истории отечественной и зарубежной музыки, а также «растворить» семинар современной музыки в курсе истории музыки XX века. Это позволит избежать дублировок. Сложность заключается в распределении нагрузки преподавателей соответствующего профиля. Но можно предусмотреть попеременное чтение лекций. Хотя, конечно, предпочтительнее изучение музыкальных культур в их взаимодействиях, что требует определённой переориентации педагогических кадров.

Жёсткая профилизация *музыкально-теоретического цикла* (сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений и т. д.) усложняет его трансформацию на исторической основе. Необходимо отрешиться от категорического разграничения этого цикла на самостоятельные дисциплины и вернуться к изначальному, общеродовому понятию *теория музыки*. Только на такой основе возможен охват музыкально-теоретической проблематики той или иной эпохи в её целостном виде с комплексным анализом всех необходимых компонентов – от мелоса и ритма до фактуры и оркестровки, от гармонии и полифонии до драматургии и архитектоники.

Этот путь ведёт к целостному изучению музыкального стиля, который вбирает в себя различные средства и приёмы – принципиально нового здесь нет, поскольку всестороннее рассмотрение музыкального языка когда-то практиковалось в консерваториях в курсе под названием *сочинение*. Изменения в цикле не увеличат загрузки студентов. Сумма часов, планируемая по нынешним учебным планам на все музыкально-теоретические предметы, равномерно делится на четыре года. Распределение учебного времени по предметам проводится с учётом специализации студентов: например, у композиторов один из важных акцентов ставится на инструментовке и чтении партитур, у вокалистов – на сольфеджио. Естественно, для проведения подобных курсов нужны специалисты, владеющие возможностями преподавания музыкально-теоретических дисциплин в их полном диапазоне.

Таким образом, предполагается соединение в единый комплекс музыкально-исторических дисциплин (с преодолением барьеров раздельного преподнесения истории отечественной и зарубежной музыки) и дисциплин музыкально-теоретического цикла (сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений и т. д.).

Следует продумать также вопрос о включении в эту общую систему ряда более специальных предметов – таких, как музыкальные культуры мира, оперная драматургия, музыкальная педагогика и психология, история исполнительского искусства, фортепианные стили и т. д.

Труднее преодолеть инерцию преподавания *общественных наук*. Прежде всего следует поставить вопрос: будут ли эти дисциплины сохранять определённую независимость от профиля вуза

или их нужно подчинить решению конкретных образовательных задач? Если возобладает вторая позиция, то для нужд музыкального вуза была бы желательна замена существующих предметов курсом *всемирной истории*, который вобрал бы в себя все необходимые сведения из философии, социологии, экономики, эстетики и т. д. И в этом случае принцип историзма возьмёт на себя функцию объединяющего, цементирующего начала, обеспечивая одновременно возможность интегрирующего анализа общеисторических явлений, которого так недостаёт сегодня гуманитарному образованию в консерватории.

Параллельно курсу всемирной истории необходимо изучение *истории литературы и других смежных видов искусства*. Причём изучение, построенное так, чтобы всё касающееся общегуманитарного развития студента было сконцентрировано в сквозном цикле гражданской истории и истории искусств, скоординированном с изучением музыкально-исторического процесса (в последовательном движении по эпохам) и трактуемом не как перечисление разного рода фактов, событий, имён, а как проблемное освещение наиболее значительных тенденций исторического развития, высших взлётов человеческой мысли и художественного гения.

Если отвести гуманитарному и общему музыкальному циклам первые четыре года обучения, то распределение исторического материала по курсам может быть следующим: первый курс – от истоков до середины XVIII века (Древний мир и Античность, Средневековье, Возрождение и эпоха Барокко); второй курс и первый семестр третьего – с середины XVIII века до конца XIX-го (эпоха Просвещения, Романтизм и Постромантизм);



второй семестр третьего и четвёртый курс – XX век и явления начала XXI столетия. В основе такого распределения – значимость каждого исторического периода для развития музыкального искусства: время до середины XVIII века – во многом его предыстория, время от середины XVIII века до конца XIX – «золотой век» музыки, XX столетие выделено ввиду его наибольшей актуальности, а также по причине сложности восприятия современного музыкального языка. Думается, что намеченные ориентиры в известной мере приложимы и к другим разделам знания.

Одновременное освоение исторической эпохи в разных аспектах (гуманитарном, общехудожественном, музыкально-историческом и музыкально-теоретическом) несомненно повысит эффективность обучения и даст студентам ориентацию в процессах эволюции человечества, целостное представление о них. Стоит напомнить, что исторические экскурсы присутствуют в ходе изучения едва ли не всех дисциплин – истории, философии, эстетики и других общественных наук, истории зарубежной и отечественной музыки, истории гармонии, полифонии, музыкальных форм и т. д. Эта круговерть дробит познание, превращает представление студента о той или иной эпохе в калейдоскоп разрозненных частных фактов. Избежать этого можно, только перейдя к скоординированному преподаванию гуманитарных и общемузыкальных дисциплин на единой исторической основе.

Уже само по себе введение системного подхода может обеспечить более высокую эффективность обучения в сравнении с нынешним его состоянием. Концентрация позволит добиться качественного скачка, и заодно появи-

тся возможность снять всякого рода дублирование. Скажем, во вводных разделах истории музыки принято намечать общую картину эпохи, что сводится к перечислению ряда фактов, имён, событий. К чему эти сугубо назывные эскизы, если в курсе всемирной истории можно дать достаточно полный и глубокий анализ изучаемого периода?

Другой пример: при сегодняшнем положении дел отдельные консерваторские курсы воспринимаются студентами как повторение пройденного в колледже – повторение обогащаемое, усложняемое, но повторение (чаще всего это происходит с историей музыки, гармонией). Понятно, что при таком психологическом настрое эффективность восприятия заметно снижается. Предлагаемый комплексный подход позволяет исключить подобную ситуацию.

Разрозненное изучение различных гуманитарных и общемузыкальных предметов приводит к тому, что у выпускников консерваторий, как правило, отсутствует отчётливая ориентация в хронологической соотнесённости не только общественно-исторических и художественных явлений, но даже, например, параллельных процессов в отечественной и зарубежной музыке. Предлагаемый курс охватит каждую из эпох многосторонне и во всех направлениях, с соответствующими акцентами на отечественной истории и культуре.

Кроме того, есть надежда, что освоение любого материала в контексте целого будет побуждать и к более сбалансированному распределению времени между различными дисциплинами и отдельными разделами внутри них в прямой зависимости от их действительной необходимости для выпускника консерватории. Так, возможно, придётся отказаться от выработки

излишне углублённого представления о ряде специальных категорий философии и эстетики, от тщательного раскрытия некоторых сугубо локальных явлений в истории отечественной музыки, от неоправданно подробного, порой инструктивно-ремесленного освоения многого в гармонии и полифонии. Необходимо всё проверять критерием разумной целесообразности, соотносением с предстоящей жизненной практикой выпускника.

Ориентация в процессах исторической эволюции и целостное представление о них важны отнюдь не только для общей гуманитарной и музыкальной образованности, не только для осознания своего искусства в контексте общечеловеческих и общехудожественных процессов. В том системном, целенаправленном варианте, о котором идёт речь, это может всемерно способствовать развитию музыкального профессионализма. Суть в том, что музыкант имеет дело с музыкой, принадлежащей всевозможным историческим периодам. Следовательно, важнейшей стороной музыкального профессионализма (как в исполнительском, так и в педагогическом плане) выступает способность оперировать стилями различных эпох.

Разумеется, эта способность формируется прежде всего в ходе длительной профессиональной практики, преимущественно на интуитивном уровне. Но свою необходимую лепту в данный процесс, причём на уровне сознания, вносят гуманитарные и общемузыкальные дисциплины. Вот почему для студента консерватории столь необходимо развитие именно конкретно-исторического мышления, а не получение исторических знаний вообще.

Помимо этой общей направленности на профиль вуза, преподавание должно

учитывать специфику каждой специальности. Допустим, музыковеды многое будут проходить в более широком диапазоне и с более глубокой проработкой материала, пианисты в курсах истории и теории музыки сосредоточат особое внимание на фортепианной литературе, оркестранты – на оркестровой и т. д.

Из более частных моментов отметим следующие:

- исполнительские отделения в плане определённой синхронизации могли бы в меру возможного координировать свои программы с общим образовательным процессом – то есть, приступая к изучению той или иной эпохи, обучающийся осваивает в классе специальности хотя бы два-три произведения, связанные с данным историческим периодом;

- представляется, что в той или иной мере с рассматриваемым принципом можно скоординировать, например, и преподавание иностранных языков, в том числе через привлечение литературных текстов соответствующей эпохи.

Трудности осуществления предлагаемой реформы преподавания гуманитарных и общемузыкальных дисциплин очевидны и вытекают из её радикального характера. Она предполагает переработку учебных планов, создание новых учебных пособий, перестройку учебного процесса и переподготовку педагогических кадров. Однако бесспорность достигаемых преимуществ состоит в том, что альтернативой существующему изложению самодовлеющих разобщённых знаний предлагается единое, целостное, всестороннее постижение исторического процесса, дающее полноценное ощущение глобального культурологического контекста и побуждающее к восприятию *интертекстуальных* связей.



Данный проект нацелен на тот конечный результат, ради которого существует консерватория – воспитание музыканта высокой квалификации. Для достижения этой цели имеет смысл объединить усилия педагогов-музыкантов и педагогов-гуманитариев, отойти от устоявшихся канонов, сдерживающих прорыв к качественно новому уровню образовательного процесса.

Сказанное в отношении высшего музыкального образования при желании нетрудно спроецировать на любую другую специализацию в сфере искусства и культуры. И резюмируя, можно утверждать следующее. Бесспорность достигаемых преимуществ состоит в том, что альтернативой существующему изложению самодовлеющих, разобщённых знаний предлагается единое, целостное, всестороннее постижение исторического процесса, дающее полноценное ощущение глобального культурологического контекста и побуждающее к восприятию интертекстуальных связей. Синхронное освоение той или иной исторической эпохи в разных аспектах (гуманитарном, общехудожественном и в комплексе специальных дисциплин) может повысить эффективность обучения и дать студентам ориентацию в процессах исторической эволюции, целостное представление о них.

В идеале предусматривается переход от преподавания одной, замкнутой в себе дисциплины во всей её исторической перспективе к разработке соответствующего комплексного цикла гуманитарных и специальных предметов, но в рамках одной эпохи. И образовательный процесс выстраивается как поэтапное движение изучения от истоков художественного творчества к его современному состоянию.

С комплексом вопросов использования кластерной технологии в художественном образовании тесно связано осознание роли процессов глобализации.

Для активного обсуждения этих процессов в нынешнем мире есть все основания – достаточно взглянуть на происходящее в экуменическом движении христианства, в области информационных технологий, всемирных коммуникаций, социально-политических и экономических контактов и т. д. К сожалению, интеграционная доминанта вовсе не столь активно заявляет о себе в сфере художественного образования (как специального, так и во всей системе вузовской подготовки), а также музыкального образования в частности.

Одна из давно сложившихся у нас и чрезвычайно устоявшихся особенностей эстетического воспитания состоит в раздельном преподнесении материала. Есть отечественное искусство и есть искусство зарубежное, и между ними обычно воздвигается незримая, однако почти непреодолимая стена. Одно из следствий существования этой «Берлинской стены» состоит в том, что выпускники наших вузов нередко не способны соотнести явления, единые по своей хронологии и внутренней сути, но различающиеся территориально. И почти весь секрет данного «оптического обмана» кроется в том, что вначале изолированно изучается зарубежное искусство, а затем отечественное, или наоборот. Так что в России, например, зачастую даже вполне грамотные люди не могут представить, что Глинка и Даргомыжский были современниками Шумана, Шопена и Берлиоза.

Сам собой напрашивается вывод: чтобы преодолеть столь расхожую аберрацию, достаточно свести воедино изучение всего материала, снимая этно-



географические барьеры и перегородки. Однако на самом деле, помимо заведомой инерции традиционных взглядов, на пути осуществления подобной идеи возникают разного рода серьёзные препятствия.

Одно из них состоит в том, что на фоне протекающей ныне битвы «глобалистов» и «антиглобалистов» главным контраргументом может быть выдвинута претензия в ослаблении внимания к такому драгоценному компоненту художественной реальности, каким является национально-неповторимое и самобытное в облике того или иного феномена культуры.

Но ведь в том-то и дело, что подлинное осмысление мирового художественного наследия ни в коем случае не игнорирует региональные черты и приоритеты и не нивелирует их, а напротив – ярко высвечивает подобные моменты через сопоставление облика составляющих его компонентов, наглядно выявляя локальный колорит и преломление специфики конкретного менталитета в искусстве того или иного народа. И речь может идти только о гибкой диалектике взаимодействия интернационального макрокосмоса и входящих в его состав национальных миров, что должно сопровождаться безусловно корректным и глубоко уважительным отношением к любому из них.

Кстати, и национально-патриотический акцент будет, несомненно, эффективнее подан как раз на путях сопоставления достижений отечественной и зарубежной культуры. Допустим, если взять Россию, то одно дело, когда говорится о высоком расцвете её музыки, начиная с середины XIX века, как о чём-то самоценном и самодостаточном. И совсем другое дело, когда выстраивается

определённый баланс, в ходе анализа которого выясняется, что сделанное композиторами нашей страны выровнялось к тому времени с лучшим на Западе, а Чайковский является центральной фигурой музыкального искусства второй половины XIX века. Более того, в XX столетии именно русская музыка, представленная прежде всего именами Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, оказалась бесспорно ведущей, а после смерти Шостаковича лидером мирового музыкального процесса стал Шнитке.

Пожалуй, главная трудность в обновлении образовательного процесса заключается в нынешнем состоянии педагогических кадров. Являясь естественными «продуктами» давно утвердившейся системы, они в собственной практике тиражируют её нормы и догматы, оказываясь достаточно «узкими специалистами». И если думать об изменении системы, то начинать нужно с сакраментального лозунга *«кадры решают всё»*.

Вновь обращаясь к преподаванию в музыкальных вузах, в максимуме можно мечтать об универсалах, владеющих всем материалом и способных «единолично» обеспечить преподавание музыки в её полном объёме – можно напомнить, что в XIX столетии существовали достаточно многочисленные издания под названием «Всеобщая история музыки». В минимуме же это могут быть педагоги, специализирующиеся в рамках определённой эпохи: естественно, с охватом основных явлений как отечественного, так и зарубежного искусства. И как говорилось выше, в идеале желательно параллельное изучение истории музыки и теоретических дисциплин (сольфеджио, гармония, форма и т. д.), ориентированных на соответствующий временной отрезок.



Наиболее эффективным способом организации образовательного процесса видится подача учебного материала по эпохам. В этом случае обучающийся реконструирует для себя целостную панораму поэтапной эволюции человечества, предстающей в призме развивающейся художественной материи. Добиваясь органичного сопряжения национального и интернационального, отечественного и зарубежного, мы могли бы способствовать формированию всесторонне образованного гуманитария, достаточно свободно ориентирующегося в пространстве мировой культуры.

Что побуждает всё активнее вводить круг эстетических знаний на различных ступенях образования? Во-первых, понятие образованности совершенно немыслимо вне освоения хотя бы минимальной суммы сведений по части основных видов искусства. И, во-вторых, контакт с миром художественных образов вносит свои неповторимые аспекты в тот многогранный синтез, который в обиходе именуется интересом и вкусом к жизни.

Общеизвестно также, что приобщение к богатствам художественной культуры делает наши чувства более тонкими и чуткими, а их спектр более насыщенным и разветвлённым. Кроме того, специальные исследования показали, что развитие техногенной эры нуждается в «подпитке» со стороны искусства, так как помогает преодолевать неизбежную гипертрофию и даже ущербность урбанизированного интеллекта благодаря воздействию характерных для художественного творчества импульсов ассоциативного мышления, раскованной фантазии, элементов парадоксальности и непредсказуемости.

Формирование обновлённого миропонимания, осуществляемое при участии эстетического воспитания, естественно

начинать прямо со школьной скамьи. Этим в той или иной степени как раз и призван заниматься базовый предмет «Мировая художественная культура», который с 1980-х годов начали вводить в нашей стране на уровне общего и специального среднего образования. Предмет этот находится пока что в начальной стадии своего становления, поэтому ещё предстоит приложить массу усилий по его совершенствованию. Но сам по себе факт введения подобного курса говорит о безусловном сдвиге в осознании значимости идеи комплексного, целостного подхода к явлениям искусства.

Ныне, в связи с процессами гуманитаризации современного образования, на повестку дня встает вопрос введения данного предмета и в вузах России. Преподавание в два этапа подразумевает преимущественно ознакомительное и описательное освоение материала в учебных заведениях среднего звена (школа, гимназия, лицей, колледж) и проблемно-обобщающее его осмысление в вузовских программах. Само собой разумеется, что данный материал варьируется в зависимости от возрастного состава соответствующего контингента, с учётом доступности и возможностей более или менее адекватного восприятия.

Независимо от всего этого, наиболее предпочтительным видится именно комплексное изучение всех видов художественного творчества (литература, изобразительное искусство и архитектура, музыка, театр, а в XX веке и кино). Причём объединяющей основой такого изучения могут и должны служить содержательные, идейно-смысловые аспекты и общестилевые тенденции. Смыслообразующий компонент, если он положен во главу угла, очень эффективен не только с точки зрения своей функции

объединяющего стержня, но и в плане наибольшей коммуникативности для аудитории любой степени эрудированности.

Преподавание мировой художественной культуры может опираться на знания, полученные учащимися и студентами в ходе раздельного изучения таких предметов, как литература, изобразительное искусство, музыка и т. д., но в идеале видится укрупнённый целостный курс, вбирающий в себя все отдельные дисциплины. При этом следует иметь в виду то, что в данном случае не ставится задача приобретения специальных знаний по всем разделам художественного творчества, важнее составить себе целостное представление о наиболее существенном в общей панораме художественного наследия человечества. Главное – заложить фундамент знаний и методологическую базу, предполагая, что остальное, включая всевозможные лакуны, каждый может при желании заполнить для себя путем индивидуального самообразования.

Если же говорить о законченной системе взаимодействия курса мировой художественной культуры с предметами специального филологического или какого-либо художественного цикла, то всеобъемлющее решение представляется следующим (в данном случае имеется в виду вузовское образование, когда появляется возможность опереться на определённые накопления по многим направлениям гуманитарного знания). Обучение осуществляется на основе последовательного освоения крупных исторических периодов в их эволюционном движении из глубины веков до последнего времени. Освоение это ведётся в комплексном рассмотрении всех необходимых составных частей художественной культуры, а в максимуме сюда подключаются и предметы обществен-

ного цикла: история, философия, эстетика и т. п.

В этом случае широкие панорамные обзоры состояния художественной культуры данного исторического периода сочетаются с детальным рассмотрением того, что обычно изучается в традиционных филологических или художественных дисциплинах. Принцип синхронного обучения позволяет добиться чёткой ориентации среди фактов и явлений «своего» вида искусства в их соотношении с общехудожественным контекстом. Ведь сплошь и рядом приходится сталкиваться с тем, что выпускники филологических и художественных факультетов зачастую не способны соотнести знания в избранной ими профессиональной сфере с тем, что происходило в других видах искусства, поскольку эти явления существуют для них как бы в автономных, непересекающихся плоскостях.

На пути внедрения предлагаемой формы обучения немало трудностей, но они перекрываются эффективностью и безусловными достоинствами охвата художественной культуры в целом. Впечатляющее многообразие материала, красочный спектр всевозможных творческих проявлений, обилие взаимодополняющих контрастов – вот что даёт «соучастие» различных видов искусства в его интернациональном срезе. Дополнительное воздействие возникает в том случае, если история искусства соприкасается с его философией, способной перерастать в «философию жизни», несущую в себе массу поучительного, извлекаемого из онтологического опыта предшествующих времен – опыта, закреплённого в произведениях искусства.

Итак, основная мысль сводится к тому, чтобы мировая художественная культура подавалась именно как *мировая*.

То есть единым потоком, с преодолением национальных барьеров и с целостным охватом всех видов искусства, в том числе минуя привычную рубрикацию по индивидуальным стилям и отдельным жанрам. Помимо всего прочего, такое панорамирование всеобщей истории искусств позволяет отбирать в «кладовой мира» самое ценное и значительное и тем самым погружаться в ауру высшей художественности.

Суммарное освоение созданного творцами искусства в формах системно выстроенной ретроспективы художественного творчества способно весомо обогатить внутренний мир человека, приблизить его к идеалу всесторонне развитой личности. Несомненная актуальность рассмотренного выше подхода определяется также стремлением через универсально-интегрирующее видение мирового художественного процесса стимулировать стремление к познанию и осознанию всеобщих тенденций и закономерностей развития земной цивилизации. Иными словами, позволяет посредством формирования целостного, всеобъемлющего взгляда на мировую культуру развивать способность индивида мыслить и чувствовать глобально, как того требует перспектива прогресса человечества на его выходе в 3-е тысячелетие.

Конкретным опытом реализации высказанных идей является ряд авторских изданий [1; 2; 3].

Переходя к когнитивно-герменевтической методологии обучения в образовательной сфере, начнём с необходимых пояснений.

*Когнитивный* (от лат. *знание, познание*) в исходном смысле – то, что связано с получением, хранением, структуриро-

ванием, переработкой и использованием художественной информации. Отталкиваясь от этого первичного уровня, когнитивный подход предполагает не пассивное восприятие артефактов и заучивание сведений о них, а процесс познания, стремление проникнуть в суть изучаемых явлений. То есть предусматривается опора на принцип сознательного отношения к художественному материалу, его активное осознание.

*Герменевтика* (от греч. *разъяснять, истолковывать*) своей целью ставит понимание и интерпретацию артефактов, выявление их содержательной сути. Подразумевается своего рода расшифровка художественных текстов, истолкование заложенных в них идейно-образных концептов, исходя из представлений о том, что в них несомненно наличествует определённая духовная субстанция, а подлинные феномены искусства содержат в себе глубинные смыслы бытия.

Когнитивистика и герменевтика как механизмы познания и понимания – взаимодополняющие понятия, которые в паре своей определяют направленность на активное, осознанное восприятие артефактов и стремление прочувствовать их (в том числе через душевно-духовное переживание), понять их суть и смысл. При этом самоочевиден онтологический эффект: художественное произведение расценивается как особый тип претворения и обобщения человеческого опыта, а через познание-понимание искусства осуществляется познание-понимание мира и человека.

Наиболее продуктивным инструментом осуществления когнитивно-герменевтического подхода представляется концепционный метод художественно-исторического анализа. В данном случае речь идёт об анализе отдельно взятого

произведения, что является в изучении истории культуры ключевым моментом, поскольку, как бы ни акцентировалось осмысление художественного процесса в целом, точкой опоры в учебном курсе было и остается конкретное знание наиболее значительных артефактов.

В искусствознании и педагогике используются различные методы художественно-исторического анализа – от последовательно-описательного до проблемно-обобщающего. Распространённым недостатком при этом является то, что рассмотрение произведений подчас выливается в сумму разного рода наблюдений, аспектов, ракурсов, не связанных логикой единого, цементирующего стержня.

В качестве такого стержня эффективнее всего может служить концепционная основа произведения. Именно концепция как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого в конечном счёте (осознанно или интуитивно) стремится художник, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данном произведении.

При подобном подходе удаётся нацелить анализ на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого произведения, и одновременно способствовать преодолению трёх взаимосвязанных дефектов, довольно широко бытующих в практике художественно-исторического анализа: констатационность – описательность – технологизм.

Конкретизируем последующее рассмотрение на материале музыкального искусства, поскольку оно представляется наиболее сложным с точки зрения внедрения когнитивно-герменевтического подхода и труднодоступным для понятийно-смыслового анализа.

Констатационность – это самодовлеющая информативность, фиксация фактов без их смыслового комментирования. Описательность – это констатационность на уровне конкретного музыкального анализа, то есть рассмотрение разного рода явлений вне их содержательной направленности. Технологизм – это лишённое целенаправленности перечисление средств выразительности (форма и её разделы, тональности и тональные планы, жанровая система произведения, мелодический склад, ритмические особенности, ладогармонические средства, типы фактуры, тембровые краски, композиционно-драматургические закономерности и т. д.).

Наиболее естественный путь преодоления констатационности, описательности и технологизма видится в осмыслении анализируемого материала, в чёткой нацеленности на выявление его содержательной сущности. В этом случае анализ становится цепью доказательств выдвинутых мыслей и положений, и именно концепционность способна составить его прочный внутренний каркас, его «несущую конструкцию».

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты аргументации (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются раскрытию соответствующих аспектов. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств.

При этом осуществляется восхождение от специфически-музыкального к более широкому, культурологическим



и социологическим категориям, а через них – к осмыслению общечеловеческого содержания, заложенного в произведении. Следовательно, речь идёт о понимании музыки как художественного свидетельства породившей её эпохи, как искусства, моделирующего облик мира и человека присущими ему средствами.

Эволюция музыковедения во многом связана с постепенным усилением роли смысловых ориентиров. Всё чаще звучат суждения, подобные тому, которое находим у М. Друскина: «Не отдельные выразительные приёмы, даже не метод композиции служит критерием для определения сути творчества того или иного композитора... Искать ключ надо не в определении звуковых систем (то есть не в изолированно рассматриваемом музыкальном языке, трактуемом как имманентная данность) и не в субъективных намерениях автора, а в сотворённой художественной реальности, в которой нашли отражение реальные драмы действительности» [4, с. 31, 32].

Ныне музыкознание вплотную приближается к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре не только свод всякого рода явлений, принадлежащих разным народам и эпохам, но и память времён, осмысление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира, двигательной-динамической и эмоционально-психологической сторон человеческого существования, жизненного стиля и общей атмосферы бытия. Б. Асафьев совершенно справедливо утверждал, что музыка «выражает всё, что составляет жизнь» [5, с. 165]. Трудно сомневаться в справедливости сказанного, если даже И. Стравинский, как известно, чуждавшийся проводить параллели между искусством и

действительностью, мог заявить в одном из интервью: «Я – человек, который интенсивно идёт в ногу со временем. Оно выдвигает новые идеи, новые проблемы. Я невольно стремлюсь в своих сочинениях откликнуться на это» [6, с. 51].

Актуальность подобного подхода в последнее время сознаётся всё отчетливее, в том числе и самими творцами музыки. Вот одно из мнений, принадлежащее современному композитору и непосредственно касающееся вузовского обучения: «Умение говорить о самом главном – не о нотах или структурах, а о наднотном, надструктурном существовании музыки – такое умение как раз и не вырабатывается» [7, с. 7].

Говоря о предлагаемом методе, необходимо отметить два момента, важных при концепционном осмыслении музыкально-художественного материала.

Вначале о соотношении музыкальной и внемузыкальной сторон в тех сочинениях, где есть авторская программа (хотя бы в виде заголовка) или литературный текст, когда произведение связано с каким-либо сюжетом либо предполагает сценическую реализацию. Музыка в таких случаях чаще всего сохраняет определённую автономию, что в частности создаёт почву для различной интерпретации одного и того же литературного источника, причём в очень широкой амплитуде, вплоть до ситуации, когда слово и музыка могут оказаться в разнолежащих плоскостях.

Вот почему необходимо отказаться от знака равенства между внемузыкальным рядом и собственно музыкальным содержанием, отдавая безусловное предпочтение второму, исходя прежде всего из звуковой реальности. «Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей» [8, с. 339]. Этот

постулат, выдвинутый И. Стравинским, своей категоричностью призван подчеркнуть необходимость отношения к музыке как к безусловно самостоятельному роду искусства.

Примечательно в данном отношении одно из признаний А. Шёнберга: «Несколько лет назад я был глубоко пристыжен, открыв, что не имею ни малейшего понятия о том, какие стихи положены в основу некоторых хорошо мне известных песен Шуберта. Прочитав же эти стихи, я выяснил для себя, что ничего не приобрёл для понимания песен и ни в малейшей степени не должен менять моё представление об их музыке. Напротив, обнаружилось: не зная стихов, я, возможно, постиг глубже её подлинное содержание» [9, с. 86].

Исходя из обозначенной установки, внемузыкальные элементы (программа, сюжет, текст, сцена, авторский комментарий) затрагиваются при концепционном методе только как привходящие и только в той мере, насколько они способствуют пониманию и дополнительной аргументации того, что выявлено в ходе анализа музыкальной выразительности.

Более частный момент – неизбежная актуализация исторической тематики. Напомним известное высказывание В. Белинского: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем» [10, с. 18]. Впоследствии эта мысль многократно варьировалась, и одна из таких вариаций принадлежит Р. Щедрину: «Обращаясь к событиям прошлого, мы всегда оцениваем и воспринимаем их с позиций дня сегодняшнего» [11, с. 3].

В конечном счёте, подобные суждения подводят к выводу, что в строгом и точном значении термина исторической

тематики как таковой не существует вообще – она так или иначе оказывается темой современной, поскольку всё в искусстве данного периода прямо или опосредованно соотносится с актуальной проблематикой.

Актуализация предопределяется самой спецификой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени, поэтому разработка исторической тематики ведётся обычно на основе стилистических норм и структурно-технологических ресурсов, соответствующих уровню художественного мышления текущего этапа бытия. Так называемый исторический колорит произведения при внимательном рассмотрении всегда оказывается сугубо внешней оболочкой, за которой скрываются современные характеры и проявления.

Функции использования исторической тематики в актуальных целях многообразны. Она может выступать в качестве своего рода метафоры, аллегии, аллюзии, вызывая ассоциации и параллели эпох, событий, характеров. Историческая тематика помогает раскрыть насущную проблематику в сопоставлении с опытом далёкого времени, придать изображаемому желаемое освещение, позволяет приоткрыть завесу над тем, что ещё неясно в современности, не проявилось отчётливо и ощущается только интуитивно.

Таким образом, историческая тематика выступает не как нечто самодовлеющее, а служит особым художественным инструментом воплощения образов современности, что позволяет связывать внутренний смысл произведений исторической тематики с актуальным состоянием бытия.



Подводя итоги, начнём с того, что всё вышесказанное было адресовано различным видам специального художественного образования, подразумевающего обучение тем или иным художественным профессиям. Что касается общего художественного образования, имеющего просветительские цели, то на него изложенные идеи могут быть распространены именно в самом общем плане. Например, предпочтительно отказаться от разделения всемирного наследия на обособленные друг от друга национальные потоки, отдавать предпочтение суммарному изучению различных видов искусства как единого целого, акцентировать внимание на смысловой сути артефактов и т. д.

Возвращаясь к специальному художественному образованию, подчеркнём самоочевидное: предлагаемые новые методологические подходы и пути совершенствования образовательного процесса носят радикально преобразующий характер. Говоря об этом, будем иметь в виду, что вузовское обучение по художественным специальностям имеет давние традиции и накопило большой

опыт. К сожалению, именно этот опыт и эти традиции оказываются ныне нередко тормозом и балластом, сдерживающим внедрение в образовательный процесс новых технологий.

О трудностях и препятствиях на путях коренного реформирования художественного образования выше уже говорилось неоднократно. Исходя из этой реальности, их преодоление можно осуществлять не «тотально», а методом поэтапного внедрения отдельно взятых составляющих намеченной модернизации художественного образования.

В любом случае, важно осознание царящих ныне инерции и устоявшегося консерватизма. К рефлексиям о перспективах образования в сфере культуры и искусства побуждают вызовы современности, а в контексте нарастающей глобализации мы обязаны стремиться к «мировым стандартам». И надо думать, что свойственная русскому человеку «всемирная отзывчивость» (Ф. Достоевский) будет способствовать успешной реализации инновационных программ в данном направлении.

### Список источников

1. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
2. Демченко А. И. Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. Саратов: Саратовская гос. консерватория, 2019. 1000 с.
3. Демченко А. И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 620 с.
4. Друскин М. С. Исследования, воспоминания. М.; Л.: Советский композитор, 1977. 269 с.
5. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
6. Стравинский – публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
7. Банщиков Г. И. «К счастью, мне не приходилось меняться в зависимости от очередного десятилетия» // Советская музыка. 1990. № 2. С. 2–9.
8. Стравинский И. Статьи, воспоминания. М.: Советский композитор, 1985. 528 с.



9. Арнольд Шёнберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки. М.: Пинакотека, 2001. 175 с.
10. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. 474 с.
11. Щедрин Р. К. Отстаивать высокие гуманистические идеалы // Советская музыка. 1980. № 2. С. 3–5.

*Информация об авторе:*

**А. И. Демченко** – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

## References

1. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [The World Artistic Culture as a Systemic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p. (In Russ.).
2. Demchenko A. I. *Mirovoy khudozhestvennyy protsess. Evolyutsiya i zakonomernosti* [The World Artistic Process. Evolution and Patterns]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2019. 1000 p. (In Russ.).
3. Demchenko A. I. *Smyslovye kontsepty vseмирного khudozhestvennogo naslediya* [Semantic Concepts of the World Artistic Heritage]. Moscow: Nauka, 2021. 620 p. (In Russ.).
4. Druskin M. S. *Issledovaniya, vospominaniya* [Research Works, Memoirs]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 269 p. (In Russ.).
5. Asaf'ev B. V. *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1977. 280 p. (In Russ.).
6. *Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [Stravinsky – Publicist and Interlocutor]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 504 p. (In Russ.).
7. Banshchikov G. I. «K schast'yu, mne ne prikhodilos' menyat'sya v zavisimosti ot ocherednogo desyatilet'ya» [“Fortunately, I Didn't have to Change Depending on the Next Decade”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1990. No. 2, pp. 2–9. (In Russ.).
8. Stravinskiy I. *Stat'i, vospominaniya* [Articles, Memoirs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 528 p. (In Russ.).
9. *Arnol'd Shenberg – Vasiliy Kandinskiy. Dialog zhivopisi i muzyki* [Arnold Schoenberg – Wassily Kandinsky. A Dialogue Between Painting and Music]. Moscow: Pinakoteka, 2001. 175 p. (In Russ.).
10. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy* [Compilation of Complete Works]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1956. Vol. 10. 474 p. (In Russ.).
11. Shchedrin R. K. *Otstaivat' vysokie gumanisticheskie idealy* [To Defend Lofty Humanistic Ideals]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1980. No. 2, pp. 3–5. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Alexander I. Demchenko** – Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate and Head of the International Center for Comprehensive Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 17.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.10.2021

Принята к публикации / Accepted: 29.10.2021





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

## Музыкальное образование

Научная статья

УДК 78.1+378.1

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.161-169

### О специфике приёмов музыкально-инструментального исполнительства у студентов с ограниченными возможностями зрения

С. Н. Федин<sup>1</sup>✉, Н. А. Мицкевич<sup>2</sup>, О. Н. Харсенюк<sup>3</sup>,  
Э. Р. Шабаетв<sup>4</sup>, А. С. Лисименко<sup>5</sup>

<sup>1, 2, 3, 4, 5</sup> Кемеровский государственный институт культуры,  
г. Кемерово, Россия, sergej.fedin@yandex.ru<sup>1</sup>✉

**Аннотация.** Проблемы музыкантов-исполнителей с ограниченными возможностями зрения (ОВЗ) связаны с отсутствием информации, которую несёт зрение о пространственной логистике движения, об эмоциональной характеристике движения и его связи с эмоциональным содержанием музыкального материала. Наиболее остро стоит вопрос об отрицательном влиянии способа ориентации такого обучающегося музыкально-исполнительскому искусству на метроритм в процессе работы за музыкальным инструментом над нотным материалом. Проблему эту можно решить с помощью изменения техники исполнения, но для этого необходимо проделать более детальный анализ двигательной активности музыканта-исполнителя. Данная работа была проведена в Кемеровском государственном институте культуры. Её результатом явилось создание двигательного игрового комплекса, лежащего в основе исполнительской техники исполнителя-баяниста. В состав комплекса вошли двигательный игровой подкомплекс, топографические, артикуляционные комбинации, сложные топографические и артикуляционные приёмы, простые топографические и артикуляционные приёмы, туше. Кроме того, были выделены приёмы, которые могут выполняться заранее – прежде чем возникнет необходимость в звучании той или иной ноты, созвучия. Определение функций каждого из простых и сложных приёмов позволило выстроить из них ту логическую систему, которая дала возможность заменить зрительную ориентацию музыканта-исполнителя двигательной, тактильной. Упрощение понимания связи характера движения с характером звучания музыкального материала привело к пониманию сути туше, которое заключается в скорости выполнения атаки звука и, следовательно, в скорости возрастания напряжения мышц. Данное в конце статьи описание действий на основе гаммы и арпеджио *До мажор* даёт возможность осознать и автоматизировать процесс исполнения музыкального материала с помощью новой музыкально-исполнительской техники и способа ориентации на клавиатуре музыкального инструмента.

**Ключевые слова:** Кемеровский государственный институт культуры, ограниченные возможности зрения, техника исполнения на баяне, двигательно-игровой комплекс

**Для цитирования:** Федин С. Н., Мицкевич Н. А., Харсенюк О. Н., Шабаетв Э. Р., Лисименко А. С. О специфике приёмов музыкально-инструментального исполнительства у студентов с ограниченными возможностями зрения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 161–169. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.161-169.

## Musical Education

Original article

### Concerning the Specific Features of Musical Instrumental Performance among Students with Impairments in Eyesight

Sergei N. Fedin<sup>1</sup>, Nina A. Mitskevich<sup>2</sup>, Oleg N. Kharsenyuk<sup>3</sup>,  
Elbrus R. Shabaev<sup>4</sup>, Andrei S. Lisimenko<sup>5</sup>

<sup>1, 2, 3, 4, 5</sup> Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russia,  
sergej.fedin@yandex.ru<sup>1</sup> ✉

**Abstract.** The problems facing performing musicians with impairments of vision are connected with a lack of information which eyesight conveys about the spatial logistics of motion, the emotional characteristic features of motion and their connection with the emotional content of the musical material. Most acute is the question of the negative impact of the orientation of such a student of the art of musical performance on meter and rhythm in the process of practice of his or her musical instrument over the musical material. This problem can be solved by a change of performance technique, but for this aim a more detailed analysis of the performing musician's motive activity. This work was carried out by the Kemerovo State Institute of Culture. It resulted in the creation of a motive-playing complex lying at the basis of the performance technique of a bayan performer. This complex was comprised by the motional-playing sub-complex, topographical and articulation combinations, complex topographical and articulation techniques, simple articulation techniques, as well as techniques of touch. In addition, those techniques were highlighted which may be carried out beforehand – prior to when the necessity of a certain note or harmony being sounded. The definition of the functions of each of the simple and complex techniques has made it possible to organize from them that logical system which gave the possibility of changing the performing musician's visual directedness to a motive, tactile type. A simplification of the understanding of the connection of the character of motion with the character of the sound of the musical material led to the understanding of the essence of the musical touch, which consists in the speed of carrying out the attack of sound and, consequently, in the speed of acceleration of the muscles' tension. The description of the actions on the basis of the scale and arpeggio of C major presented at the end of the article gives the possibility of comprehending and automatizing the process of performing the musical material with the aid of the new technique of musical performance and means of orientation on the keyboard of the musical instrument.

**Keywords:** Kemerovo State Institute of Culture, limitations in eyesight, technique of performance on the bayan, motive-playing complex



**For citation:** Fedin S. N., Mitskevich N. A., Kharsenyuk O. N., Shabaev E. R., Lisimenko A. S. Concerning the Specific Features of Musical Instrumental Performance among Students with Impairments in Eyesight. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 161–169. (In Russ.). DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.161-169.

Специфика обучения музыкальному исполнительству людей с ограниченными возможностями зрения (ОВЗ) обусловлена тем, что некоторые явления объективной действительности для них недоступны. В результате этого искажается смысл тех понятий, которые используют хорошо видящие люди в процессе общения и, следовательно, в музыкальном образовании. Особенно это касается понятий, связанных с характером и формой движения, со связями формы движения и характера звучания. Использование визуального показа преподавателем того или иного исполнительского приёма невозможно для применения в педагогической практике работы с невидящими и слабовидящими. К сожалению, логические схемы, используемые в вербальном языке и отработанные в процессе многовековой педагогической практики, не дают возможность в полном объёме описать то или иное действие или явление, как это происходит при визуальной демонстрации. Вербальная передача информации хотя и звуковая, но распределена во времени по своим законам, и невозможно сопоставить элементы начала и элементы окончания действия одновременно с музыкальным материалом, в отличие от зрительного восприятия.

Отсутствие возможности опираться на зрение приводит обучающихся с ОВЗ ещё к одной из проблем – нарушению метроритма в исполнении интонационных структур, изложенных в нотном тексте. Если зрячий контролирует с по-

мощью зрения двигательную активность и направляет исполнительский аппарат в необходимое местоположение на клавиатуре (топографическое), то люди с ОВЗ, прежде всего, должны нащупать, ощутить это место и только потом выполнить необходимые действия. Это связано с инстинктом самосохранения, избавиться от которого очень сложно, и именно это является причиной нарушения метроритма музыкального материала, возникновения пауз, скованности и зажатости исполнительского аппарата. Если для движения руки, кисти, пальца, взятых отдельно, вне исполнения музыкального произведения, можно использовать дополнительные действия, то для устранения указанной паузы во время исполнения музыкального материала, пусть даже очень короткой, необходимо менять способ ориентации на музыкальном инструменте и, следовательно, исполнительскую технику, а для этого необходимо точно знать, какой элемент движения менять и в какой момент времени. Это связано с тем, что музыкальное искусство, как и его технология реализации в акустической среде, развивается во времени, причём некоторые приёмы, если только не все, являются сложносоставными, и в большинстве случаев многие элементы выполняются одновременно. Проблему можно решить, только точно зная, какие элементы можно менять или совмещать во времени, а какие нет, для того чтобы заменить зрительную ориентацию двигательной.

Наиболее удачным для решения данной проблемы является проведённая в Кемеровском государственном институте культуры на кафедре музыкально-инструментального исполнительства систематизация приёмов звукоизвлечения на баяне, приведшая к однозначному пониманию логики всех процессов и явлений, связанных с приёмами звукоизвлечения, распределению их во времени на указанном инструменте. Процесс управления этим инструментом был выбран в связи с тем, что у него самое большое количество двигательных операций, необходимых при звукоизвлечении, а из большего проще сделать меньшее.

Проделанный анализ был вызван тем, что основной принцип «делай как я», используемый в музыкально-исполнительской педагогике, привёл к различной трактовке многих понятий, применяемых в учебно-методической литературе разных исполнительских школ. Если при наличии показа того или иного музыкально-исполнительского явления это мало влияет на результат, то при отсутствии такового объяснение с помощью зрительных ассоциаций, эмоционального ряда заводит в тупик не только людей с ОВЗ, но и начинающих музыкантов, не имеющих большого профессионального опыта. К счастью, в музыкальном искусстве существуют примеры, когда наряду с эмоциональным обозначением используются абсолютные значения. Это не только частотные характеристики той или иной высоты звука, регистров, но и значения метронома, которые легко воспринимаются музыкантами с ОВЗ. До изобретения метронома темп обозначался с помощью понятия, отражающего эмоциональную реакцию на темп звучания того или иного материала. У музыкантов это принято называть характером

звучания музыки, который весьма зависит от темпа, а темп, в свою очередь, от чередования долей такта во времени. Независимо от введения в музыкальную практику абсолютных значений, исключая различное толкование скорости движения в музыке, музыкальное искусство ничего не потеряло, а только приобрело. По крайней мере, это относится к одному из разделов музыкальной культуры – педагогике [1; 2]. Таким же примером может служить принятие Земным шаром за эталонное звучание высоты ноты ля первой октавы – 440 Гц. Не менее важно приведение музыкально-исполнительской техники к однозначному пониманию её структурной организации, функций двигательных элементов, необходимых для управления инструментом, распределения их во времени.

Опираясь на сведения из методической литературы [3; 4; 5], необходимо было составить перечень исполнительских приёмов и описание движений, с помощью которых они выполняются. В результате получилось следующее:

1) Топографические приёмы. В литературе встречаются описания фиксации руки на том или ином участке клавиатуры и аппликатура, которой исполняется та или иная последовательность нот, описание же приёмов как таковое отсутствует.

2) Сонористические приёмы (в методической литературе не описаны).

3) Приёмы меха: разжим, сжим, тремоло мехом (все виды), вибрато (все виды), рикошет (все виды) (в литературе описаны).

4) Туше меховое. В ходе рассуждения выяснилось, что ускорение ведения меха, замедление ведения меха, ровное ведение меха, рывок меха, действия и мышечная активность не описаны.



5) Приёмы предплечья, управляющие клавишами: нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв (описаны частично).

6) Туше предплечья – это скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих предплечьем при выполнении вышеуказанных приёмов.

7) Кистевые приёмы, управляющие клавишами, – нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв (описаны частично).

8) Туше кистевое – скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих кистью при выполнении вышеуказанных приёмов.

9) Пальцевые приёмы, управляющие клавишами, – нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв.

10) Пальцевое туше – скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих пальцами при выполнении вышеуказанных приёмов.

11) Артикуляционные приёмы (структура практически не описана).

Выполнение приёмов в методической литературе описано весьма обобщённо и приблизительно. Для решения многих проблем в исполнительском искусстве необходимо более тщательно изучить процесс исполнительских действий [3].

В качестве отправной точки использовалось описание в методической литературе постановки рук. Правая рука, согнутая в локте, отводится от туловища так, чтобы лучезапястный сустав не был согнут ни в одну из сторон. Левая рука, тоже согнутая в локте, прижата к сетке корпуса левой части инструмента. При этом кисть, продетая под ремень, должна внутренней стороной основания первого (боль-

шого) пальца и основания ладони давить на сетку, а своим верхом опираться на ремень. Во время игры на верхней части клавиатуры требуется более высокое положение локтя, на нижней части – более низкое. Пальцы обеих рук собраны, округлены так, чтобы заметно вырисовывались суставы. Такое положение надо сохранить, избегая неоправданного выпрямления пальцев и не допуская прогибания суставов во время игры в обратную сторону [там же].

Опираясь на данную постановку рук (исходное положение), представленную в работе «Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента» [там же], удалось составить таблицу последовательности движений, необходимых для выполнения музыкально-исполнительской деятельности.

Таблица 1. Двигательно-игровой комплекс  
Table 1. Motor-play complex

Двигательно-игровой комплекс	
Меховой двигательно-игровой подкомплекс	Клавишный двигательно-игровой подкомплекс
Технологические, артикуляционные, сонористические комбинации	Топографические, артикуляционные, сонористические комбинации
В меховом подкомплексе топографических приёмов не существует	Простые топографические приёмы
В меховом подкомплексе топографических приёмов не существует	Сложные топографические приёмы
Простые артикуляционные приёмы	Простые артикуляционные приёмы
Сложные артикуляционные приёмы	Сложные артикуляционные приёмы
Туше	Туше

К топографическим приёмам были отнесены движения, отвечающие за параллельное или дугообразное перемещение исполнительского аппарата по клавиатуре. Их выполняют части руки, которые могут совершать круговые движения: плечо, кисть, третья фаланга пальца. При исполнении пальцевого топографического действия используются следующие термины: «подкладывание», «перекладывание». В методической литературе эти термины не встречаются, но суть их заключается в том, что когда один палец нажимает клавишу, другой палец или переносится через него, или же подкладывается под него, для того чтобы быть готовым к выполнению артикуляционных приёмов. С помощью топографических приёмов озвучивается та или иная звуковысотная комбинация.

К артикуляционным приёмам были отнесены движения, отвечающие за перпендикулярное перемещение относительно клавиатуры. К ним относятся: нажим, толчок, удар. С помощью перечисленных артикуляционных приёмов осуществляется атака звука. В этом отношении выполнение артикуляционных приёмов лучше отдать второй и третьей фаланге пальцев, так как они не могут выполнять круговые движения, а только сгибание и разгибание. В большинстве школ, если не во всех, используется совмещённое выполнение топографических и артикуляционных приёмов. Выполняются эти сложные приёмы одновременно следующими частями руки: плечо, предплечье, кисть, третья фаланга пальца. Если топографический приём можно выполнить, заранее переместив, например, палец в определённую точку на клавиатуре, то артикуляционный приём заранее выполнить невозможно. Его можно лишь готовить, поскольку про-

цесс атаки звука, зависящей от скорости увеличения силы звука, выполнить заранее невозможно. При исполнении артикуляционного и топографического приёма одновременно топографический приём приходится выполнять в момент начала звучания ноты, при атаке звука. Если же топографические приёмы отдать плечу, предплечью, кисти, третьей фаланге пальца, а артикуляционные – второй и первой фаланге пальца, то можно разделить эти приёмы во времени. В связи с ограниченным объёмом статьи дальнейшие рассуждения об исполнительской технике будут проводиться на примере одноголосной пальцевой техники. Более подробно ознакомиться с этой техникой можно в работе «Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента» [3]. Цель этих рассуждений – поиск возможности заменить зрительную ориентацию на клавиатуре музыкального инструмента двигательным методом.

Для освоения метода ориентации необходимо использовать артикуляционный приём – удар. Нарботка сложных топографических приёмов (одновременное интонирование одной ноты и подготовка к интонированию следующей) будет облегчена тем, что артикуляционная функция выполняется первой и второй фалангами, а топографическая – третьей фалангой, кистью и предплечьем. Именно такая комбинация упрощает контроль за многофункциональным музыкально-исполнительским приёмом. В момент выполнения атаки приёмом удара исполнение следующего звука готовится с помощью топографического приёма третьей фалангой, кистью и предплечьем, замаха второй и первой фалангами – неотъемлемой



части артикуляционного приёма удара. Далее следует отметить, что работая над исполнением гаммы, мы используем не просто приём, а комбинацию, состоящую из топографических и артикуляционных приёмов, и нам необходимо будем работать в медленном темпе, по крайней мере, на начальном этапе, контролируя не только движение, но и собственное воображение.

Все вышеизложенные особенности ведут к необходимости остановиться на приеме удара. Для описания процедуры формирования указанного выше навыка применяется гамма *До мажор* с аппликатурой: 2; 4; 3; 4; 3; 2; 4; 2. Данная аппликатура используется только для баяна, для фортепиано и аккордеона – 1; 2; 3; 1; 2; 3; 4; 5.

При атаке ноты *до* 2-м пальцем и её фиксации, 4-й палец должен находиться в той топографической позиции, которая позволит выполнить приём удара по клавише *ре*, при этом вторая и третья фаланги 4 пальца должны выполнять приём «замах». При атаке ноты *ре* второй и третьей фалангами 4-го пальца и её фиксации 2-й палец расслабляется, а 3-й палец с помощью первой фаланги перемещается в ту топографическую позицию, которая позволит выполнить приём удара по клавише *ми*, при этом вторая и третья фаланги 3-го пальца должны выполнять приём «замах» над клавишей *ми*; при атаке ноты *ми* второй и третьей фалангой 3-го пальца и её фиксации 4-й палец должен быстро расслабиться и переместиться с помощью первой фаланги в ту топографическую позицию, которая позволит выполнить приём удара по клавише *фа*, при этом вторая и третья фаланги 4-го пальца должны выполнять приём

«замах». При атаке и фиксации ноты *фа* второй и третьей фалангами 4-го пальца – 3-й палец расслабляется и переносится в ту топографическую позицию, которая позволит выполнить приём «удар» по клавише *соль*, – и так далее до окончания гаммы в одну октаву. Данные действия происходят при исполнении гаммы вверх и вниз. В очень быстрых темпах приём «фиксация» не применяется, палец сразу же выполняет приём «расслабление». В зависимости от предполагаемого характера звука, исполнителем меняется скорость атаки и окончания звука, то есть туше. Работа с гаммой *До мажор* проводится до понимания логики навыков.

Параллельно работе с гаммой можно работать с арпеджио. Последовательность действий остаётся прежней несмотря на то, что в арпеджио принцип игры двигательного-игровым подкомплексом с предварительной подготовкой исполнения звука частично реализован с помощью позиций кисти и предплечья. Следует отметить, что к следующим гаммам и арпеджио можно переходить до полной автоматизации навыков, сформированных на гамме *До мажор*.

Предложенная техника даёт возможность компенсировать и устранить проблемы музыканта с ОВЗ, связанные со способом ориентации на клавиатуре, заранее подготавливая исполнительский аппарат для взятия необходимой ноты, независимо от её местоположения. Выделение из комплекса движений артикуляционных приёмов, разведение их с понятием «туше» позволит решить проблему осознания понятий, связанных с характером движения и характером звучания музыкального материала.



## Список источников

1. Бурлаков М. С. Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению. М.: Городец, cop. 2017. 131 с.
2. Surkin Ch. Teaching Singing to Students with Vision Los // *Journal of Singing*. 2018. Vol. 75, No. 1, pp. 33–37.
3. Федин С. Н. Специальный инструмент. Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента: учебно-методическое пособие. Кемерово: Кемеровский гос. университет культуры и искусств, 2010. 191 с.
4. Наумова О. Г. Специфика обучения слепых детей игре на фортепиано // Сборник методических статей преподавателей музыкальных классов для слепых и слабовидящих детей. К 25-летию со дня основания музыкальных классов: методическое пособие. Санкт-Петербургская гос. специальная центральная библиотека для слепых и слабовидящих. СПб., 2017. С. 12–20.
5. Gilbert D. It's Just the Way I Learn! Inclusion from the Perspective of a Student with Visual Impairment // *Music Educators Journal*. 2018. No. 105:1 (September 2018), pp. 21–27. DOI: 10.1177/0027432118777790.

### Информация об авторах:

**Сергей Николаевич Федин** – профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства, sergej.fedin@yandex.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-6047-1512>;

**Нина Алексеевна Мицкевич** – кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментального исполнительства, Kenguki.nht@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8522-9685>;

**Олег Никитович Харсенюк** – доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, harsenyuk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6334-8616>;

**Эльбрус Рамильевич Шабает** – доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, olgabogush@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8156-0979>;

**Андрей Сергеевич Лисименко** – доцент кафедры оркестрового и инструментального исполнительства, alisimenko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8327-7934>.

## References

1. Burlakov M. S. *Metodika podgotovki muzykanta-instrumentalista k kontsertnomu vystupleniyu* [A Methodology of Preparing an Instrumentalist-Musician for a Concert Performance]. Moscow: Gorodets, cop. 2017. 131 p. (In Russ.).
2. Surkin Ch. Teaching Singing to Students with Vision Los. *Journal of Singing*. 2018. Vol. 75, No. 1, pp. 33–37.
3. Fedin S. N. *Spetsial'nyy instrument. Prichiny narusheniya stabil'nosti ispolneniya na estrade u bayanistov i ikh ustranenie v klasse spetsial'nogo instrumenta: uchebno-metodicheskoe posobie* [A Special Instrument. Reasons for Violation of the Stability of Performance on the Stage for Bayanists and their Elimination in the Class of the Major Instrument: Educational and



Methodological Manual]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts, 2010. 191 p. (In Russ.).

4. Naumova O. G. Spetsifika obucheniya slepykh detey igre na fortepiano [Specificity of Teaching Blind Children to Play the Piano]. *Sbornik metodicheskikh statey prepodavateley muzykal'nykh klassov dlya slepykh i slabovidyashchikh detey. K 25-letiyu so dnya osnovaniya muzykal'nykh klassov: metodicheskoe posobie* [Compilation of Methodological Articles by Teachers of Music Classes for Blind and Visually Impaired Children. Towards the 25th Anniversary of the Founding of Music Classes: A Methodological Guide]. St. Petersburg State Special Central Library for the Blind and Visually Impaired. St. Petersburg, 2017, pp. 12–20. (In Russ.).

5. Gilbert D. It's Just the Way I Learn! Inclusion from the Perspective of a Student with Visual Impairment. *Music Educators Journal*. 2018. No. 105:1 (September 2018), pp. 21–27. DOI: 10.1177/0027432118777790.

*Information about the authors:*

**Sergei N. Fedin** – Professor of the Department of Musical and Instrumental Performance, sergej.fedin@yandex.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-6047-1512>;

**Nina A. Mitskevich** – Ph.D. (Philosophy), Professor, Head of the Department of Musical and Instrumental Performance, kemguki.nht@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8522-9685>;

**Oleg N. Kharsenyuk** – Associate Professor of the Department of Pop Orchestra and Ensemble, harsenyuk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6334-8616>;

**Elbrus R. Shabaev** – Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Performance, olgabogush@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8156-0979>;

**Andrei S. Lisimenko** – Associate Professor of the Department of Orchestral and Instrumental Performance, alisimenko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8327-7934>.

Поступила в редакцию / Received: 09.06.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.06.2021

Принята к публикации / Accepted: 18.09.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180

### Специфика работы с поэтическим текстом в пост- опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна<sup>1</sup>)

Елена Васильевна Кисеева<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,  
г. Ростов-на-Дону, Россия,*

*e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>*

<sup>2</sup>*Академия архитектуры и искусств Южного Федерального университета*

**Аннотация.** В оперном творчестве Джона Адамса, Филиппа Гласса, Тан Дуна, Мередит Монк, Стивена Райха представлены произведения, которые сложно отнести к какой-либо разновидности академической оперы. Нелинейные способы драматургического развития, принципы развёртывания поэтического текста, направленные на разрушение нарратива, наряду с новыми композиционными закономерностями являются яркими отличительными особенностями данных произведений и позволяют взглянуть на оперный жанр под новым ракурсом. Проблема взаимодействия музыки и драмы, ставшая краеугольным камнем для многочисленных оперных реформ, в сочинениях названных композиторов потеряла свою актуальность.

Отечественным музыкознанием обозначенная проблематика практически не изучена. Теоретической платформой, необходимой для понимания новой оперной эстетики, выступают концепции Ханса Тисса Леманна, Эрики Фишер-Лихте, Елены Новак. Объясняя театральные и музыкально-театральные постановки с точки зрения воплощения в них эстетики перформативности и принципов постдраматического театра, они дают возможность обозначить новаторские произведения как пост- оперы. На примере либретто одноактной оперы «Марко Поло» Тан Дуна автор статьи детально рассматривает специфику работы с поэтическим текстом и особенности прочтения литературного первоисточника. В центре внимания находятся принцип создания смысловых разрывов и методы коллажа, сегментирования, нивелирования коммуникативной функции слова. В результате проведённых исследований автор приходит к выводам о том, что нарушение в либретто способа развёртывания поэтического текста и изменение его функции в создании синтетического целого необходимо для создания новой формы оперного спектакля – спектакля-перформанса. Его отличительной особенностью является усиление роли зрителя в формировании смыслового поля сочинения.



**Ключевые слова:** пост- опера, формы представления, современная опера, функция поэтического текста

**Для цитирования:** Кисеева Е. В. Специфика работы с поэтическим текстом в пост- опере (на примере либретто «Марко Поло» Тан Дуна) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 170–180. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180.

**Благодарности:** Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А («Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»).

## Musical Theater

Original article

### **Specific Features of Work with the Poetic Text in the Post-Opera (by the Example of Tan Dun's Opera *Marco Polo*)**

**Elena V. Kiseyeva<sup>1,2</sup>**

<sup>1</sup>*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory,  
Rostov-on-Don, Russia,*

*e.v.kiseeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8403-6144>*

<sup>2</sup>*Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University*

**Abstract.** The opera repertoire by John Adams, Philip Glass, Tan Dun, Meredith Monk and Steve Reich is comprised of works that are difficult to attribute to any known variety of academic opera. Non-linear methods of dramatic development, the principles of unfolding a poetic text aimed at destroying the narrative, along with new compositional patterns – these are all striking distinctive features of such compositions, and they present the possibility of perceiving the genre of opera from a new perspective. After all, the issue of interaction between music and drama, which has become the cornerstone for numerous opera reformations, has lost its relevance in the works of the aforementioned composers.

In Russian musicology, these issues have remained practically entirely unstudied. A theoretical platform necessary for understanding the new aesthetics of opera may be found in the concepts of Hans Thiess Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Elena Novak. By explaining the theatrical and musical theater performances from the angle of manifesting in them the principles of post-dramatic theater, they present the possibility of labeling the examined innovative works as post-operas. Post-opera demonstrates the specific features of the genre's functioning in the conditions of a postmodern culture, in which opera acquires particular aesthetic properties that are not characteristic of it. The author of the article examines in detail the specificity of working with the poetic texts and the peculiarities of reading the literary source, as shown by the example of the libretto of Tan Dun's one-act opera *Marco Polo*. The focus is on the principle of creating semantic breaks and methods of collage, segmentation and leveling of the communicative function of words. As a result of this research, the author comes to the conclusion that a disruption of the means of unfolding the poetic text in the libretto and an alteration of its function of creating a synthetic whole become necessary in order to create a new form of opera performance – the show-performance. The distinctive feature

of the latter is the strengthening of the role of the audience member in creating the semantic field of the composition.

**Keywords:** post-opera, a new form of performance in modern opera, the function of the poetic text

**For citation:** Kiseyeva E. V. Specific Features of Work with the Poetic Text in the Post-Opera (by the Example of Tan Dun's Opera *Marco Polo*). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 170–180. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.170-180.

**Acknowledgments:** The work was received financial support by the Russian Foundation for Basic Research, project No. 20-012-00366–A (“Performative Forms of Musical Art as a Phenomenon of Modern Culture”).

На рубеже XX–XXI веков оперный жанр включился в одну из ведущих тенденций развития искусств, получившую в работах современных исследователей название «перформативный поворот» [1; 2]. Его характерным качеством стала театрализация творческого процесса, в результате чего в различных видах искусства рождается новая форма художественного высказывания – спектакль-перформанс. В творчестве композиторов, режиссёров, драматургов, художников на смену артефакта приходит художественное событие, в создании которого принимают непосредственное участие зрители. Согласно мнению авторитетного исследователя в области современного театра Эрики Фишер-Лихте, такой спектакль возникает «как результат интеракции между исполнителями и зрителями», а «специфика художественной природы спектакля состоит скорее в его событийности». Соответственно, в современном театре происходит своего рода смена художественной парадигмы – «переход от концепции театра как произведения искусства к концепции театра как события» [1, с. 64–65].

Для объяснения всего широчайшего спектра художественных практик (в том числе и перформативных), возникших в театральном и музыкально-театраль-

ном искусстве конца XX века, Ханс-Тисс Леман предлагает концепцию постдраматического театра. Согласно мнению учёного, определение «постдраматический театр» (буквально: театр после драмы) относимо к таким произведениям, в которых отсутствует традиционный для академического театра примат поэтического текста. Леман отмечает: «Драматический театр подчиняется главенству текста. В театре Нового времени представление обычно было всего лишь декламацией и иллюстрацией написанной драмы. Даже когда сюда добавлялись (и даже начинали доминировать) музыка и танец, “текст” в смысле некоей легко схватываемой нарративной и мыслительной тотальности всегда оставался определяющим» [3, с. 8]. И далее: «Определение “постдраматический” прилагается к театру, который считает себя вправе оперировать за пределами драмы в наше время... “После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие...» [там же, с. 41].

Концепцию постдраматического театра для характеристики новаций, произошедших в современном оперном театре, впервые применила Елена Новак, предложив вслед за Леманом определе-



ние «пост-опера» [4]. Исследователь справедливо отметила, что «традиционная опера структурирована драматическим текстом» и, главное, обратила внимание на тот факт, что в пост-опере «не отводится первостепенное значение драме, представленной в тексте либретто». Разница между драматическим и пост-драматическим театром заключается в «другой эстетической логике, лежащей в основе совокупности элементов, которые вместе составляют театральное событие» [4, р. 22].

С нашей точки зрения, для адекватного понимания оперных произведений, созданных на рубеже XX–XXI веков и нарушающих структуру академического оперного спектакля, необходимо объединение двух вышеназванных концепций (перформативного поворота и пост-драматического театра). Ведь именно спектакль-перформанс с его опорой на идею соучастия зрителя требует нарушения сложившихся принципов изложения поэтического текста в либретто. Если в традиционной опере, основанной на законах драмы, поэтический текст и сюжетная фабула определяют ход оперного действия, то в пост-опере трансформируется способ его развёртывания и изменяется роль в создании синтетического целого.

Следует отметить, что далеко не все современные оперные произведения, ассоциирующиеся с новизной, связаны с эстетикой перформативности и могут быть обозначены как пост-оперы. За последние десятилетия ярко заявили о себе в театральной практике и завоевали внимание российских исследователей сочинения Джона Адамса («Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера»), Кайи Саариахо («Любовь издалека», «Мать Адриана», «Эмили»), Фридриха Хааса («Меланхолия», «Утро и вечер») и многие другие

работы, в которых представлены новые для жанра языковые закономерности – использование расширенных вокальных техник, соединяющих традиционное *bell canto*, *Sprechstimme*, электронной обработки голоса (оперы Саариахо); включение элементов джаза и рок-музыки (Адамс); применение микротоновых структур и наработок пространственной композиции (Хаас). Однако во всех перечисленных произведениях сохранена структура большой, либо камерной оперы, и текст либретто определяет драматургическую и композиционную логику (подробнее о названных операх Адамса, Саариахо, Хааса см.: [5; 6; 7]).

Что касается специфики работы с поэтическими текстами в пост-опере, то общий посыл здесь таков: либреттисты и композиторы всячески стремятся отказать от слова как источника коммуникации и таким образом уйти от линейной логики повествования. При работе с поэтическими текстами авторы используют принцип создания смысловых разрывов, приёмы сегментирования, коллажа, которые способствуют нарушению традиционного хода действия и направлены на разрушение смысла, передаваемого ранее через слово.

Так, для создания смысловых разрывов авторы включают в сочинения фрагменты текстов на неизвестных широкой публике языках: в ранних операх Филиппа Гласса используются выдержки на санскрите («Сатьяграха»), древнеегипетские тексты («Эхнатон»); сегментирование текста путём свободного чередования поэтических строк, словосочетаний, отдельных слов из поэмы Цюй Юаня на языке пиньинь и в английской транслитерации представлено в опере «Девять песен» Тан Дуна; в опере «Слепые» Беат Фуррер соединил не связанные единой

тематикой и звучащие на разных языках тексты Мориса Метерлинка, Платона, Фридриха Гёльдерлина, Артюра Рембо.

Текст либретто в пост- опере может основываться на вырванных из контекста, либо лишённых семантической нагрузки фразах. Такие примеры можно обнаружить в операх Стивена Райха «Три истории» и «Пещера», Гласса «Эйнштейн», Адамса «Доктор Атомный». Так, Райхом и его соавтором Берил Корот в качестве основы для либретто были избраны выдержки из интервью, газетные заголовки, отдельные фразы и фрагменты диалогов учёных, политических деятелей и духовных лидеров (подробнее см.: [8, с. 99–100]). Гласс и Роберт Уилсон при создании «Эйнштейна» использовали лишённые смысла фразы из монологов мальчика-аутиста, отдельные слоги и фонемы. Композитор акцентировал музыкальную природу слова, избегая передачи через слова определённых смыслов (подробнее см.: [9, с. 60–63]). Питер Селларс в либретто оперы «Доктор Атомный» создал коллаж из фрагментов рассекреченных правительственных документов, сообщений учёных и военнослужащих, участвовавших в проекте по изготовлению и запуску атомной бомбы в конце Второй мировой войны. Кроме того, в либретто входят выдержки из поэзии Чарльза Бодлера, Мюриэл Рукейзер, сонетов Джона Донна, текстов из ведического эпоса «Бхагават-Гита».

Наиболее радикальный подход к либретто представлен в операх Мередит Монк. Например, в либретто оперы «Атлас», посвящённой метафизически трактуемой истории жизни знаменитой путешественницы Александры Давид-Неель, большая часть вербальных текстов организована по принципу случайной компиляции слогов. При их выборе композитор

опиралась на два принципа: при произношении слогов подчёркивалась их музыкальная природа, либо слоги являлись аббревиатурами слов на различных романских языках, что совместно с текстом музыкальным образовывало своего рода многоязыковую конструкцию и вызывало ассоциации с произнесением заклинания во время воображаемого ритуала.

В качестве яркого примера воплощения принципа смысловых разрывов с применением всех вышеназванных приёмов рассмотрим особенности работы с поэтическим текстом в одноактной опере «Марко Поло» Тан Дуна. Либретто произведения создано американским филологом, режиссёром и сценаристом Полом Гриффитом на основе романа итальянского писателя XIII века Рустикелло да Пиза. В либретто также привлечены фрагменты стихотворений Ли Бо – представителя классической китайской поэзии периода династии Тан (VIII век). В основе первоисточника лежит повествование о приключениях знаменитого итальянского купца и путешественника Марко Поло, отправившегося из Венеции в Китай и проведшего в дальних странствиях более двадцати лет. После возвращения на родину он участвовал в войне между Венецией и Генуей, был пленён и, находясь в заточении, познакомился с писателем Рустикелло, которому и продиктовал повесть о своих удивительных путешествиях. Литературное сочинение «Путешествия Марко Поло» разделено на четыре части и включает: описание путешествия от Малой Армении до Китая; рассказ о жизни при дворе Хубилай-хана; историю посещения Японии, Индии, Шри-Ланки, восточного побережья Африки, а также отображение военных конфликтов между монголами и соседними народами.



В либретто не сохранена сюжетная фабула, его текст абстрактен, содержит выхваченные из контекста фразы и скорее приближен к литературе потока сознания с характерным для неё отсутствием событийности и акцентированием мыслительного процесса и психологических особенностей восприятия окружающего мира. В каждой сцене либретто лишь отдельные фразы являются цитатами из оригинального литературного текста: «Я не рассказал и половины того, что видел» (начало сцены 1), «Я (Марко Поло), мой отец, мой дядя и два монаха готовы к началу нашего путешествия на рассвете» (сцена 2) и т. д. Большинство событий оперы не связаны с содержанием «Путешествий», а включают отсылки к некоему вымышленному путешествию. О структуре первоисточника напоминает деление либретто на четыре сцены («Зима», «Весна», «Лето», «Осень»)<sup>2</sup>. Шесть картин оперы («Площадь» – сцена 1; «Океан», «Рынок» – сцена 2; «Пустыня», «Гималаи», «Стена» – сцена 3; «Великая китайская стена» – сцена 4) содержат знаки, намекающие на путь, пройденный Марко Поло с Запада на Восток.

Для данного исследования важно и то, что в либретто отсутствует традиционная для оперной драматургии логика повествования. Вербальный и сценический тексты каждой картины выстраиваются на основе разрозненных философско-поэтических изречений. Так, в картинах «Рынок», «Пустыня», «Великая китайская стена» содержатся следующие утверждения: «Каждое лицо – это маска»; «Развитие твоей истории – это вышивание ковра, по которому ты ведёшь рассказ узорами и шёлком» и «Прежде чем перейти в настоящее, прошлое вплетается в память»; «Путешествие являет-

ся частью тебя, или ты – часть путешествия?». В качестве основных приёмов автор либретто использует сегментацию текста, выделение и повторение отдельных его слов: на протяжении всей оперы повторяется на десяти разных языках слово «путешествие», в первой сцене обращает на себя внимание многократное варьирование слов «идти», «приходить», «уходить», во второй сцене – «золото», «шёлк», «вода», в третьей – «ветер», «тишина», в четвёртой – «Гималаи», «воздух». Большинство текстовых фраз не произносятся слитно, а звучит в разорванном виде с повторением отдельных слов, предлогов, слогов, фонем, которые рождают звуковые эффекты.

Созданию смысловых разрывов способствуют и специфическая трактовка главных персонажей, и особенности их взаимодействия. В отличие от литературного первоисточника, в опере присутствуют четыре типа персонажей: реалистичные герои (Марко, Кублай-хан), персонажи, существующие в опере как плод воображения героев (Поло, Рустикелло, Шехеразада), природное явление (Вода), тени исторических личностей (Королева, Данте, Шекспир, Ли Бо, Малер)<sup>3</sup>. Необычен для академической оперы образ главного героя, который представлен двумя персонажами – Марко (реалистичный образ) и Поло (воплощение внутреннего мира и памяти). Память главного героя не только существует в качестве его духовного двойника, но и взаимодействует с другими персонажами. Марко Поло является символом перехода из прошлого в будущее, из внешнего мира во внутренний, из одной реальности в другую. Не менее оригинален образ Воды, которая не вступает в какие-либо отношения с другими персонажами, просачивается в группу путешественников в качестве



незнакомки и реагирует лишь на слова, связанные с её природной стихией.

Особый интерес представляет факт отсутствия между действующими лицами непосредственного общения. Драматургическим стержнем оперы стало создание эффекта видимости коммуникации. Этот приём лёг в основу драматургии. В опере герои взаимодействуют друг с другом и окружающим миром, однако эти взаимодействия не вносят ясности, а всё более запутывают сценические ситуации. Сложившаяся в опере ситуация, связанная с сохранением видимости логического повествования, при явном нарушении причинно-следственных связей, с «зацикленностью» героев на себе, их неспособностью взаимодействовать друг с другом, даёт простор зрительскому воображению, позволяет додумывать происходящее, искать с помощью ассоциаций разгадки алогичных ситуаций и тем самым включаться в процесс конструирования смыслового поля сочинения.

Один из многих примеров сценической ситуации, в которой отсутствует логика и создаётся лишь видимость коммуникации между героями, можно обнаружить в четвёртой сцене («Осень»), где диалоги больше похожи на высказывания мыслей вслух каждым персонажем. В начале сцены принимают участие Марко, Поло, Кублай-хан, Королева. Каждый произносит отдельные, не связанные логической линией фразы. Марко и Поло, переполненные чувствами, говорят эмоционально, повернувшись лицом к Великой китайской стене и ни к кому конкретно не обращаясь. Реплики Кублай-хана намекают на его амбициозную цель господствовать над миром и вызывают ассоциации с завоевательной политикой его исторического прототипа. Слова Королевы намекают на сомнение

в реальности путешествия Марко Поло в Китай, описанного в знаменитой книге Рустикелло, так как известно, что современники великого путешественника и многие исследователи считали рассказ о путешествиях Марко Поло вымышленным. Диалоги, устроенные по такому же принципу, то есть создающие лишь внешний эффект коммуникации, можно обнаружить в каждой сцене оперы.

Пример № 1                      Тан Дун. «Марко Поло», Сцена 4.  
Фрагмент текста

Example No. 1                      Tan Dun. "Marco Polo," Scene 4.  
Fragment of text

**Марко и Поло:** «Ради Великой Китайской стены все мы пришли сюда из пасмурной дали».

**Кублай-хан:** «Я в центре земли, или как они говорят, я как шар, который катается по центру блюда и останавливается».

**Королева** (обращаясь к Поло): «Ты действительно был здесь?»

**Поло** (пиньинь): «Китай, ветер дует сквозь Великую стену, издавая странное жужжание, напоминающее песню, и поднимается вверх, всё дальше и дальше, как будто кончики моих пальцев касаются дальнего края неба».

Что же даёт оперному произведению отказ от текста как источника смыслов? Приведём некоторые рассуждения о концепции «Марко Поло». Согласно замыслу Тан Дуна, в опере «символично представлены три путешествия – духовное, физическое и музыкальное» [10, р. 7]. В приведённой схеме видно, что названия картин, так или иначе связанные с некими географическими локациями, ассоциируются с физическим путешествием, которое происходит параллельно с музыкальным, так как вместе со сменой локаций происходит изменение языковых лексем, отсылающих к стилю той или иной



музыкальной традиции<sup>4</sup> (см. схему, отображающую замысел композитора, в примере № 2). Духовное путешествие связано с отражением трёх временных состояний, в которых пребывают герои – прошлого, настоящего и будущего.

Обращает на себя внимание связь духовного путешествия со сменой времён года, что находит отражение в структуре оперы и ассоциируется с традиционной для сюжетов китайского театра идеей смены сезонов и жизненных циклов. Об этом же напоминают и отдельные краткие выдержки из поэтических текстов Ли Бо «Пьяный весной» и «Чжуан Чжоу снилась бабочка»<sup>5</sup>. В обоих стихотворениях затрагиваются темы сна и размышлений о жизни в связи с явлениями природы.

Особый интерес для понимания концепции оперы, учитывая абстрактность либретто, представляет цитата из стихотворения о бабочке: «Чжуан Чжоу снилось, что он бабочка, или же бабочке снилось, что она – Чжоу?», в которой выражена характерная для даосизма идея растворения личностного «Я» в природе, единения личности и окружающего мира. В опере отсутствуют сюжетные перипетии, двигающие ход действия, их заменяют пребывания героев в различных эмоциональных состояниях, которые зачастую связаны с реакцией на те

или иные явления природы и сообщают драматургии статичный характер.

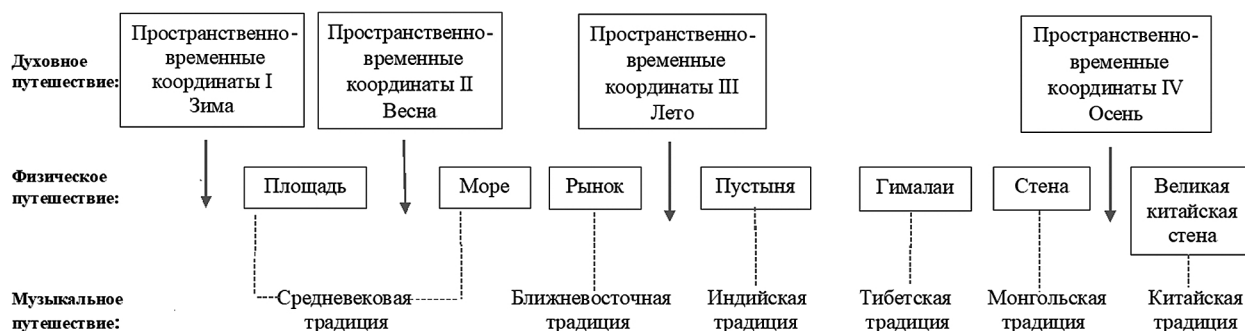
С точки зрения автора статьи, краеугольным камнем в концепции оперы как раз и является названная даосская идея. Подобно тому, как это происходит в концептуальном перформансе, погружение зрителя не в конкретные коллизии драматического действия, а в абстрактную идею, определяет характерные свойства «Марко Поло» – отсутствие ясной структурированности и привычной логики развития, разрушение границ между автором и зрителем и, в целом, отказ от общепринятых норм функционирования произведения. Собственно, об этом и говорит Тан Дун, объясняя иносказательно в художественной форме замысел своей работы: «Ты сочинишь музыку, или музыка сочиняет тебя? Я не смог ответить на этот вопрос, представ перед монахом Южного Китая двадцать лет назад, пока пятнадцать лет назад не начал сочинять Марко Поло. <...> В действительности ли Марко Поло совершал путешествие? Или всё это кто-то выдумал? Или путешествие нам лишь представляется? Является ли Чжуан Чжоу бабочкой, или бабочка является Чжуан Чжоу? <...> Марко Поло является каждым из нас и одновременно всем: тобою, мною, этим предметом» [Ibid., p. 7].

Пример № 2

Example No. 2

Схема замысла композитора

Diagram of the composer's intention



Таким образом, специфика работы с поэтическими текстами, лёгшими в основу либретто в опере «Марко Поло», как и в перечисленных в начале статьи других оперных произведениях, которые можно отнести к пост-опере, связана с изменением способа их развёртывания, с опорой на принцип создания смысловых разрывов и выработкой таких приёмов, как случайная компиляция слов и словосочетаний, сегментирование текста, акцентирование звуковой, музыкальной природы слова. Другой особенностью работы с текстом является изменение (по сравнению с традиционной оперой, опирающейся на законы драмы) его функции в драматургической организации произведения. Текст либретто не содержит событийности и не является определяющим в синтетическом целом.

Драматургия этих сочинений выстраивается из событий, не связанных логически; вербальный, музыкальный и сценический тексты не направлены на передачу какого-либо определённого смысла. Зрители не имеют возможности получить представление о происходящих на сцене событиях и потому дезориентированы. Кроме того, каждый зритель оказывается в такой ситуации, когда он должен самостоятельно, опираясь на собственные переживания и культурный опыт, решить, каким образом возможно преодоление

состояния дезориентации. Именно понимание роли зрителя как соучастника действия, а не только пассивного наблюдателя, зрителя, обладающего способностью самостоятельно складывать из разрозненных событий смысловое поле сочинения и таким образом выступать в роли соавтора, отличает спектакль-перформанс от академического спектакля.

В заключение отметим, что в перформансе важно создать эффект иммерсивности (присутствия), погрузить зрителя в смоделированную реальность и спровоцировать ситуацию, пережив которую на собственном опыте, зритель по-новому воспримет события художественные. Для спектакля-перформанса оказывается важным, чтобы авторский замысел был понят на уровне эмоциональном, но не рациональном. В пост-операх этому способствуют различные приёмы. Один из них – суггестия, когда с помощью музыкально-композиционных приёмов создаётся эффект внушения. Другой приём – введение элементов ритуала в контекст оперного действия. Третий – создание свободных ассоциаций с помощью соединения сценического, музыкального, поэтического рядов. Ассоциаций, которые бы не давали точного толкования событий, но заставляли зрителя самого создавать логические цепочки и связи между событиями оперного действия.

## Примечания

<sup>1</sup> В публикациях о творчестве композитора используются разные варианты транскрипции имени: Тан Дун и Тань Дунь.

<sup>2</sup> В опере история путешествий начинается зимой, что основано на исторических фактах, – Марко Поло и его команда получили официальный приказ короля Георга X отплыть на Восток зимой 1271 года. Заканчиваются путешествия осенью, что соответствует восприятию осени как символа заката жизни в китайской культуре. Отметим также, что четыре смены времён года присутствуют в традиционном китайском театре и, в частности, в Пекинской опере. Однако идея бесконечного круговорота природного цикла отражена лишь в названиях сцен.



Ни повествование, ни музыка не имеют прямого описания времён года. Скорее всего, авторы стремились таким образом спровоцировать зрительское сознание к рождению определённого ассоциативного ряда, связанного, с одной стороны, с традициями китайской культуры, с другой – с проведением параллелей между природным и жизненным циклами.

<sup>3</sup> Рустикелло и Шехеразада не принимают участия в путешествии, являясь рассказчиками о нём. Тени Королевы, Данте, Шекспира, Ли Бо, Малера преимущественно комментируют события, чаще присутствуют на сцене в качестве участников хора.

<sup>4</sup> Оригинальную схему Тан Дуна, отображающую авторский замысел, см.: [10, p. 7].

<sup>5</sup> Попутно отметим, что стихотворение Ли Бо «Пьяный весной» получило широкую известность в Европе благодаря «Песням о Земле» Густава Малера. Возможно, этим и объясняется включение в оперу персонажа с именем Малер, который олицетворяет европейскую традицию, но практически не принимает участия в действии.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
2. Lipp W. Feste heute: Animation, Partizipation und Happening. Drama Kultur. Berlin, 1994, S. 523–547.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
4. Novak Je. Defining Postopera: Opera after Drama // Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera. Amsterdam University, 2019, pp. 22–29.
5. Шорникова А. В. Музыкально-театральная документалистика в свете вопросов жанровой стилистики // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров / ред. А. В. Крылова, Е. В. Кисеева. РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2019. С. 152–160.
6. Саамишвили Н. Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 26 с.
7. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19 / ред. И. Л. Мурин. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.
8. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102.
9. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.
10. Tan Dun. On the Creation of Marco Polo // Tan Dun. Marco Polo. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1997, p. 7.

#### *Информация об авторе:*

**Е. В. Кисеева** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова; профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета.

## References

1. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Fischer-Lichte E. Aesthetics of Performativity]. Translated from the German by N. Kandinskaya, Edited by D. Trubochkin. Moscow: Play & Play: Kanon+, 2015. 375 p. (In Russ.).
2. Lipp W. *Feste heute: Animation, Partizipation und Happening. Drama Kultur*. Berlin, 1994, S. 523–547.
3. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr* [Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater]. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p. (In Russ.).
4. Novak Je. Defining Postopera: Opera after Drama. *Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*. Amsterdam University, 2019, pp. 22–29.
5. Shornikova A. V. Muzykal'no-teatral'naya dokumentalistika v svete voprosov zhanrovoy stilistiki [Musical and Theatrical Documentaries in Light of Questions of Genre-Related Stylistics]. *Muzykal'nyy teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov* [Musical Theater at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: The Issue of Genre Renewal]. Edited by A.V. Krylova, E. V. Kiseeva. Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2019, pp. 152–160. (In Russ.).
6. Saamishvili N. N. *Opery Kayi Saariakho 2000-kh gg.: khudozhestvennye idei, muzykal'naya dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Operas by Kaija Saariaho in the 2000s: Artistic Ideas, Musical Dramaturgy, Compositional Technique: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2021. 25 p. (In Russ.).
7. Lavrova S. V. *Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveytsarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19* [After Walter Benjamin: New Music in Germany, Austria and Switzerland from Digital Post-Capitalism to COVID 19]. Ed. by I. L. Murin. St. Petersburg: Vaganova Ballet Academy Press, 2020. 330 p. (In Russ.).
8. Kiseeva E. V. *Ekrannye izobrazheniya v sovremennoy opere: k probleme obnovleniya zhanra na rubezhe XX–XXI vekov* [Screen Images in Contemporary Opera: Concerning the Issue of Genre Renewal at the Turn of the 20th and the 21st Centuries]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 96–102. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.096-102. (In Russ.).
9. Kiseeva E. V. *Nekotorye dramaturgicheskie i kompozitsionnye osobennosti rannikh oper F. Glassa* [Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064. (In Russ.).
10. Tan Dun. On the Creation of Marco Polo. Tan Dun. *Marco Polo. Score*. NY: G. Schirmer Inc., 1997, p. 7.

### Information about the author:

**Elena V. Kiseyeva** – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory; Professor at the Art and Craft Department, Academy of Architecture and Fine Arts of the Southern Federal University.

Поступила в редакцию / Received: 02.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 20.10.2021

Принята к публикации / Accepted: 22.10.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.181-188

### Некоторые особенности драматургического и композиционного строения оперы Джона Адамса «Доктор Атомный»

**Александра Владимировна Шорникова**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,*

*г. Ростов-на-Дону, Россия,*

*dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>*

**Аннотация.** Статья посвящена изучению оперы Джона Адамса, наделённой чертами документалистики. Это обусловлено не только обращением к реальным событиям американской истории, но и введением в текст оперы документальных текстов – вербальных и аудиальных. Композитору Адамсу и режиссёру Питеру Селларсу удалось найти особый безоценочный модус воплощения реально-исторического сюжета, оставив расстановку основных смысловых акцентов за зрителем. В основу эксперимента – музыкального и режиссёрского, с точки зрения автора статьи, положены наработки театрального авангарда и перформативных практик. Для раскрытия новизны драматургических и композиционных принципов экспериментального оперного спектакля избраны два параметра анализа – временной и пространственный. Отталкиваясь от особой роли саунд-дизайна и его изобретательного использования Марком Греем, композитору и режиссёру удалось посредством особого звукового баланса, необычных электронных красок и трансляции записей звуковых реалий создать, с одной стороны, эффект присутствия зрителя, помещённого в «эпицентр» происходящего, а с другой – вызвать иллюзию пространственных перемещений. Для достижения этих целей авторами задействован окружающий звук, ранее свойственный кинематографу. Это позволило создать иммерсивное акустическое пространство, разрушающее границу между реальностью и искусством. Игра же с временными параметрами, как показано в статье, развёртывается в противопоставлении психологического и реального времени. И если первое решено на основе музыкальных аллюзий музыки И. Стравинского, Р. Вагнера, К. Орфа и К. Дебюсси и выявляет внутреннее психологическое переживание хода времени героями, то реальное время материализуется в звучании ритмо-остинатных образований. Выводы акцентируют влияние перформативности на оперную драматургию и композицию оперы «Доктор Атомный».



**Ключевые слова:** Джон Адамс, Питер Селларс, документальный музыкальный театр, опера «Доктор Атомный», перформативные музыкальные практики

**Для цитирования:** Шорникова А. В. Некоторые особенности драматургического и композиционного строения оперы Джона Адамса «Доктор Атомный» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 181–188.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.181-188.

**Благодарности:** Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А («Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»).

## Musical Theater

Original article

### **Certain Peculiarities of the Dramaturgical and Compositional Structure of John Adams' Opera *Doctor Atomic***

**Alexandra V. Shornikova**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia,  
dartalexandra@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2000-1735>*

**Abstract.** The article is devoted to the study of John Adams' opera which possesses documentary features. This is stipulated not only to the composer turning to real events from American history, but also by his inclusion of documentary texts, both verbal and audial, into the text of the opera. The composer Adams and the theater producer Peter Sellars were able to find a special non-judgmental mode of manifestation of a real historical plotline, leaving the arrangement of the basic semantic accents to the audience. From the perspective of the author of the article, the groundwork of avant-garde theater and performative practices have been placed at the basis of both the musical and the directorial experiment. Two parameters of analysis – namely, the temporal and the spatial – have been chosen for disclosing the novelty of dramaturgical and compositional principles of experimental opera performance. Stemming from the special role of sound design and of its imaginative use by Mark Gray, the composer and the producer were able by means of a special sound balance, unusual electronic colors and transmission of nations of sound realities to create, on the one hand, an effect of the presence of the audience, which is placed at the “epicenter,” and on the other hand, an illusion of spatial displacement. To achieve these goals, the authors made use of the surrounding sound, which previously was inherent exclusively to the cinematograph. This made it possible to create an immersive acoustic space which destroys the boundary between reality and art. At the same time, the play with the temporal parameters, as is shown in the article, is unfolded by means of juxtaposing psychological and real time. And while the former is solved on the basis of musical allusions to the music of Stravinsky, Wagner, Orff and Debussy and demonstrates the inner psychological experience of the motion of time by the protagonists, real time is materialized in the sound of rhythmic-ostinato formations. The conclusions stress the influence of performativity on the operatic dramaturgy and compositional design of the opera *Doctor Atomic*.



**Keywords:** John Adams, Peter Sellars, documentary musical theater, opera *Doctor Atomic*, performative musical practices

**For citation:** Shornikova A. V. Certain Peculiarities of the Dramaturgical and Compositional Structure of John Adams' Opera *Doctor Atomic*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 181–188. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.181-188.

**Acknowledgments:** The work was received financial support by the Russian Foundation for Basic Research, project No. 20-012-00366–A (“Performative Forms of Musical Art as a Phenomenon of Modern Culture”).

Искусство XX–XXI века характеризуется стремлением «разорвать рамки элитарности и вобрать в свою орбиту мощную струю остро-социальных жизненных проблем, впитать и отразить повседневность в неприкрытых и неприукрашенных формах жёсткой действительности» [1, с. 28]. В русле этой тенденции развёртывается творчество американского композитора Джона Адамса, который выделяется среди своих современников глубокой вовлечённостью в новейшую историю США. В основу многих его музыкально-театральных сочинений легли идеи, созвучные американскому обществу. Они вкрапливаются в традиционный нарратив в таких сочинениях, как «El Nino» и «The Gospel According to the Other Mary», или же оказываются напрямую заимствованными из истории Америки XX века, что мы наблюдаем в его оперном творчестве.

В ряд последних вошёл и «Доктор Атомный» («Doctor Atomic») – опера, написанная творческим тандемом Адамса и театрального режиссёра Питера Селларса. Работа над ней была не первым опытом их сотрудничества, однако, если в предыдущих сочинениях авторы исследовали американский архетип в интернациональном контексте – Китай в «Никсоне в Китае» [2] и Средний Восток в «Смерти Клингхоффера» [3], то здесь они впервые обращают взгляд

на историю своей страны, рассказывая о первом испытании атомной бомбы в Лос-Аламосе, штате Нью-Мексико в 1945 году. Премьера оперы состоялась в 2005 году и стала интернациональным культурным событием. Она оказалась приурочена одновременно к двум важным датам – столетию открытия Эйнштейна и шестидесятилетней годовщине испытания бомбы.

Хотя сюжетная линия оперы сконцентрирована, в первую очередь, вокруг личности Роберта Оппенгеймера, глобальный масштаб затрагиваемой проблемы заставил прибегнуть к более широкому взгляду. Так, центральным архетипом оперы становится сама бомба, которая, по мнению композитора, выражает «новую реальность» человеческой цивилизации – как символ вездесущей угрозы, она нависает над сценой, начиная с конца I акта.

У Адамса сложилась своя тактика в раскрытии подобных амбивалентных документальных сюжетов. Избирая позицию нейтралитета по отношению к теме произведения и избегая осуждения, авторы акцентируют внимание не на взрыве, а на моральной неоднозначности проблемы, на внутреннем психологическом конфликте физиков, в равной степени боявшихся успешного и неуспешного исхода испытаний<sup>1</sup>.

Сценическая реализация подобного нетрадиционного для оперного медиума сюжета потребовала от Адамса



экспериментального подхода. Несмотря на то, что начало творческой деятельности композитора пришлось на 1970-е годы, когда пик активности американского авангарда прошёл, он несомненно испытал его сильное влияние. Подходы к драматургии спектакля, сложившиеся в авангардном театре и связанные в том числе с отказом от повествовательной логики, заняли значительное место в его оперном творчестве. Важную роль здесь сыграл и профессиональный опыт режиссёра, который ещё до сотрудничества с композитором приобрёл известность именно благодаря своим авангардным театральным постановкам. Немаловажно и то, что в своей деятельности с самого начала карьеры Селларс был нацелен исключительно на актуальные для социума темы и сюжеты: «Наша задача как художников заключается в том, чтобы воспроизвести на сцене то, что отражает общество» (цит. по: [4, р. 1]). Он неоднократно подчёркивал, что воспроизводит на сцене то, что непосредственно связано с актуальной исторической и политической реальностью, через которую театр может утвердиться в роли «силы, несущей ответственность за понимание политических и социальных процессов и способной возвыситься над литературной драмой» [Ibid.]. Многие режиссёрские наработки были транспонированы им на музыкально-театральную почву. Документальный триптих, созданный Адамсом в сотрудничестве с режиссёром – оперы «Никсон в Китае», «Смерть Клинхоффера» и «Доктор Атомный» – связывает социально-политическая значимость сюжетов, их актуализированная тематика, что всецело отражает эстетику авангардного театра Селларса.

Одной из характерных особенностей сценических опытов Селларса явилась

особая манипуляция с текстом. Либретто «Доктора Атомного» оказалось полностью сконструированным из документально-исторических и литературных источников, что изначально исключило возможность создания последовательного нарратива. Взамен целью авторов стало, с одной стороны, непосредственное воздействие на чувства и эмоции, с другой – поиск зрителями понимания происходящего на сцене в копилке их личных знаний и жизненного опыта.

Подобное переосмысление отношений зрителя и исполнителя, как и некоторые другие стратегии театрального авангарда, были чрезвычайно важны и для перформативных практик [5]. Можно сказать, что именно в их рамках во второй половине XX века они получили беспрецедентное развитие. Беря во внимание опыт работы с данным видом художественной практики обоих авторов, не случайно, что эти стратегии нашли непосредственное отражение в особенностях драматургического и композиционного строения оперы. Представляется важным остановиться на двух ключевых для перформативных форм представления параметрах – времени и пространстве, которые во многом стали определяющими для художественной концепции оперы. Через особую их трактовку авторы попытались преодолеть рамки, разделяющие искусство и жизнь.

Стремление стереть границу между актёром и зрителем, казалось бы, должно было столкнуться с сопротивлением в виде самой конструкции традиционного театрального зала, в котором она чётко определена и зонирована. Однако аудиотехнологии, достигшие к концу 1990-х годов достаточно высокого уровня развития, позволили Адамсу создать особую звуковую среду, не только



объединяющую пространство сцены и зрительного зала, но порой выходящую за пределы самого театра. Во многом авторы перенимают опыт художественной практики перформанса, в которой сложились особые методы воздействия на публику через организацию пространственно-временных параметров представления. Начиная уже с первых минут оперы, авторы создают партиципаторную ситуацию, перенося зрителя внутрь представленного на сцене исторического события.

Манипуляция пространством с помощью звука – известный приём, имеющий прецеденты и в истории западной музыкальной традиции. Его реализация для Адамса связана со смесью живого и электронного звучаний. Она опробована композитором уже в его первой опере «Никсон в Китае» (1987), и с тех пор все его театральные работы в той или иной степени задействуют электронные инструменты и звукоусиление. Однако в «Докторе Атомном» Адамс ставит перед собой новую цель – контроль всего звукового пространства. Реализация этой идеи потребовала тщательной подготовки театрального помещения, что привело к проблеме, связанной с различием акустических характеристик каждого конкретного зала. Её решение композитор нашёл в лице Марка Грея – саунд-дизайнера. По мнению Селларса, саунд-дизайн играет важнейшую роль в современном театре, так как именно с ним связан опыт восприятия звука современным человеком, для которого музыка – это в первую очередь то, что звучит из наушников или колонок. Хорошо известно, что многие оперные площадки сегодня организуют трансляции своих постановок в кинотеатры, что тоже трансформирует паттерны восприятия, всё выше поднимая планку наших ожиданий.

С музыкальной точки зрения использование звукоусиления позволило Адамсу прийти к балансу между мощью большого оркестрового состава и сдержанной лирикой вокальных партий. Драматургически это дало большую свободу режиссёру, так как вокалисты получили возможность не стоять лицом к публике во время исполнения. В итоге Селларс смог манипулировать происходящим на сцене подобно кинорежиссёру, а чтобы у вокалистов не возникало даже соблазна повернуться в сторону публики, он подвесил над сценой экран, транслирующий дирижёра.

В отличие от видеоопер Стива Райха, усиление звука у Адамса неочевидно. Одной из важнейших задач Марка Грея было сохранение его прозрачности и незаметности, создание иллюзии естественного звучания. Добивается он этого не только тонким звуковым балансом, но и свободным «следованием» звука за артистами на сцене. Грей устанавливает ряд колонок вдоль периметра оркестровой ямы, активируя те или иные зоны вслед за движением героев. После нескольких постановок, где Грей в течение каждого спектакля управлял звуком самостоятельно, он решил автоматизировать процесс, облегчая работу будущим звукорежиссёрам.

Продолжая психологическую игру с пространством, авторы задействуют окружающий звук – опера присваивает себе опыт кинематографа. Термин «саунд-дизайн» в киносфере появляется в 1970-е годы в среде таких режиссёров, как Франсис Коппола, Джон Лукас, Мартин Скорсезе и других, активно использовавших достижения аудиотехнологий. Сегодня подобная мультимедийность применяется повсеместно в кино и отчасти в драматическом театре, для оперы же этот опыт стал одним из первых.

Адамс уже использовал окружающий звук в «On the Transmigration of Souls» – сочинении, написанном на заказ в связи с событиями 11 сентября, где также содержится ряд записанных шумов. По словам композитора, данный приём позволяет ему создать иммерсивное акустическое пространство, разрушающее границу между реальностью и искусством. Панорамный восьмиканальный звук впервые возникает во вступлении к I акту. Опера начинается с двух минут и десяти секунд заранее записанного звукового трека, совмещающего шумы электроприборов, реактивного двигателя и искажённого, будто звучащего из сломанного радиоприёмника, отрывка песни «The Things We Did Last Summer» в исполнении Джо Стаффорд. Эта «музыка» окружает зрителей, погружая их в атмосферу пустынного постапокалиптического пейзажа.

Далее окружающий звук вновь появляется в начале II акта и постепенно обретает важную роль в партитуре, всё чаще возвращаясь, постепенно смещая фокус внимания со сцены и вызывая ощущение исчезновения стен. Звуки дождя, грома, отдалённого рычания самолётного двигателя доносятся будто извне. Голоса и оркестр при этом также звучат в смеси с электронными семплами, что придаёт ещё большую реалистичность аудиальной атмосфере.

Изначально решение внедрить окружающий звук в оперу было продиктовано задачей найти выразительные средства для изображения ядерного взрыва в финале. Авторы чувствовали, что чисто оркестровых средств здесь будет недостаточно. С начала II акта и до самого момента испытания в музыкально-драматургическом развитии происходит непрерывное нарастание напряжения, ко-

торое ведёт к яркой кульминации в сцене детонации. Помимо множества электронных семплов, обозначенных в партитуре следующими ремарками – *тихий говор, длинные волны, крик младенца, тихое бормотание толпы* и др. («Quite Talking», «Long Waves», «Mondo Bass», «Infant Scream», «Timpani Spread», «Low Crowd Muttering»), – в сцене участвует оркестр. Его звучание достигает максимального фортиссимо, которое складывается из двенадцати хроматических звуков – мелодичная лирика предыдущих сцен уступает место какофонии, отсылающей нас к опыту музыкального авангарда XX века. Звук в этой сцене вытесняет визуальную составляющую – герои на сцене молча и неподвижно смотрят в зрительный зал.

Для авторов работа над оперой не закончилась и после премьеры. Готовясь к постановке в Метрополитен-опере в 2008 году, Адамс и Грей решили потрясти взрывом здание оперного театра в буквальном смысле. Шесть сабвуферов были прикреплены ими к опорным балкам авансцены – границе, разделяющей реальность и художественное пространство. Они издавали низкочастотный звук, заставляющий зал вибрировать. Общая динамика звучности достигала 95 децибел. После первой репетиции, напугавшей неосведомленных о подобных нововведениях оркестрантов, Адамсу пришлось пригласить инженера, который заверил всех в безопасности эксперимента.

Одной из ключевых идей авторов становится игра с временным параметром оперы. Если I акт представляет собой относительно последовательно развивающийся нарратив, то II не только репрезентирует одновременно два пространства на сцене – дом Оппенгеймера и место



испытаний, но также два типа времени: психологическое, переживаемое героями оперы, и реальное.

Композитор внедряет ряд ритмических мотивов и остинато, обозначающих течение времени и своей регулярностью напоминающих тиканье часов. Для Адамса и его слушателей, которые жили во времена холодной войны, это остинато может навеять воспоминания о Часах судного дня, созданных в 1947 году для визуального выражения близости человечества к глобальной катастрофе.

Психологическое время выражено лирической, ритмически сложной и гармонически богатой музыкой, использованием аллюзий на И. Стравинского, Р. Вагнера, К. Орфа и К. Дебюсси. Оно направлено на раскрытие психологической стороны персонажей, их внутреннего мира.

Оркестровый отсчёт времени до взрыва в конце оперы постепенно нивелирует различие между временем психологическим и реальным. В последней сцене присутствуют вербальные маркеры, отмечающие, сколько осталось до детона-

ции. В конце концов в кульминации эти два времени сталкиваются. Последние звуки оперы в ещё большей степени погружают в события 1945 года – искажённый плач младенца, низкочастотный гул и запись речи женщины, которая на японском просит воды для своего ребёнка. Всё это «катапультирует» зрителя из того «настоящего», в котором они пребывали на протяжении оперы – июля 1945 года, из момента «безобидного» ядерного испытания во время бомбёжки Хиросимы и Нагасаки, оказывая непосредственное эмоциональное воздействие и раздвигая временные рамки спектакля.

Таким образом, можно сделать вывод, что авторы по-новому выстраивают оперную драматургию, и в том, как они это делают, несомненно проявляется влияние перформативных форм. В особенности это касается приёма иммерсии и стремления сделать зрителей соучастниками происходящего, отсутствия привычного линейного нарратива, соединения художественного и повседневного, а также особой работы со временем и пространством.

## Примечания

<sup>1</sup> Во многом данная тактика для композитора была вынужденной – Адамс опасался прямого осуждения позиции США в войне, учитывая социально-политический климат в стране, враждебной к любой критике.

## Список источников

1. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.
2. Шорникова А. В. «Никсон в Китае» Дж. Адамса: опера на пересечении стилей // Музыказнание в современном мире: темы, проблемы и тенденции развития: сб. ст. / ред.-сост. А. В. Крылова; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2018. С. 97–104.

3. Шорникова А. В. Влияние документальных форм искусства на оперный театр США рубежа XX–XXI веков // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: материалы Междунар. науч. конф. 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко; Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2020. С. 531–539.

4. Marios K. *The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles*. University of British Columbia, 2018. 109 p.

5. Кисеева Е. В., Дёмина В. Н. Ритуал и музыкально-театральный перформанс: точки соприкосновения // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире / ред.-сост. С. И. Хватова; Адыгейский гос. университет. Майкоп, 2020. С. 542–556.

*Информация об авторе:*

**А. В. Шорникова** – аспирантка кафедры истории музыки.

## References

1. Krylova A. V. K voprosu o prirode art-performansa [Concerning the Question of the Nature of Art-Performance]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1, pp. 27–35. (In Russ.).

2. Shornikova A. V. «Nikson v Kitae» Dzh. Adamsa: opera na peresechenii stiley» [“Nixon in China” by John Adams: An Opera at the Intersection of Styles]. *Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problemy i tendentsii razvitiya: sb. st.* [Musicology in the Modern World: Topics, Issues and Development Tendencies]. Ed. by A. V. Krylova; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2018, pp. 97–104. (In Russ.).

3. Shornikova A. V. Vliyanie dokumental'nykh form iskusstva na opernyy teatr SShA rubezha XX–XXI vekov [Influence of Documentary Art Forms on the Opera Theatre in the USA at the Turn of the 20th and the 21st Centuries]. *Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh: materialy Mezhdunar. nauch. konf. 24–27 noyabrya 2020 goda* [Academic Schools in 21st Century Musicology: Towards the 125th Anniversary of the Gnesins' Educational Institutions: Materials of the International Academic Conference on 24–27 November 2020]. Ed. by T. I. Naumenko. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2020, pp. 531–539. (In Russ.).

4. Marios K. *The (not so) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles*. University of British Columbia, 2018. 109 p.

5. Kiseeva E. V., Demina V. N. Ritual i muzykal'no-teatral'nyy performans: tochki soprikosnoveniya [Ritual and Musical Theatre Performance: Common Grounds]. *Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire* [Liturgical Practices and Religious Arts in the Modern World]. Ed. by S. I. Khvatova; Adyghe State University. Maykop, 2020, pp. 542–556. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Alexandra V. Shornikova** – Post-graduate Student at the Music History Department.

Поступила в редакцию / Received: 02.10.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.10.2021

Принята к публикации / Accepted: 22.10.2021





ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Музыка в системе культуры

Научная статья

УДК 78.01+791.43

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.189-196

### Музыка в кино Узбекистана в контексте проблемы синтеза искусств

**Шойиста Шарафутдиновна Ганиханова**

*Государственная консерватория Узбекистана,  
г. Ташкент, Узбекистан,*

*shoyagan@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0003-3197-0774>*

**Аннотация.** Визуальная интерпретация кинообраза средствами музыкального искусства сформировалась в особую область композиторского творчества. Имея прикладное значение, киномузыка выработала определённые тенденции и жанрово-стилевые параметры, сложилась сложная система функционирования её иллюстративных свойств. Соответственно широк и многообразен спектр взаимодействия музыки с изображением. Технические особенности создания кинопроизведения повлияли на формирование новых форм взаимосвязей выразительных средств. Опыт работы в прикладных жанрах привёл к формированию в узбекской композиторской школе своеобразного национального художественного языка, стилистики, к новациям в области ритма, фактуры, гармонии и т. д. Взаимообогащающий синтез искусств создал широкое поле для фантазии композитора, выражения идей и мировоззренческих позиций. Роль музыки в кинопроизведении (мультипликации) определяется не только её эстетическими качествами, но и возможностью взаимодействия с видеорядом. Общие тенденции, художественный стиль и характерные черты киномузыки Узбекистана определяются эстетической направленностью творчества, опорой на традиционную музыку и заимствованием у неё принципов музыкального развития (импровизационная структура и медитативная техника).

**Ключевые слова:** прикладные жанры, аудиоряд, киномузыка, музыка и мультипликация

**Для цитирования:** Ганиханова Ш. Ш. Музыка в кино Узбекистана в контексте проблемы синтеза искусств // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 189–196. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.189-196.

## Music in the System of Culture

Original article

### Cinema Music in Uzbekistan in the Context of the Issue of Synthesis of the Arts

Shoyista Sh. Ganikhanova

State Conservatory of Uzbekistan,  
Tashkent, Uzbekistan,

shoyagan@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0003-3197-0774>

**Abstract.** The visual interpretation of the cinematic image by means of the art of music has evolved into a special sphere of compositional activities. Endowed with an applied meaning, movie music has developed certain particular tendencies and parameters of genre and style, which resulted in the formation of a complex system of functioning of its illustrative features. Correspondingly the spectrum of interaction of music with the visual depiction is wide and diverse. The technical particular features of creating cinematic works have created in impact on the formation of new forms of interactions between the various expressive means. The experience of working with applied genres has brought to the formation in the Uzbek compositional school of a peculiar national artistic language, style and innovations in the realm of rhythm, texture, harmony, etc. The synthesis of the arts, which mutually enriches itself, has created a broad field for the composer's fantasy, for expressing his or her ideas and worldview positions. The role of music in movie replication (the making of animated cartoon) is determined not only by its aesthetical qualities, but also by the possibility of interacting with the video sequence.

The general tendencies, the artistic style and the characteristic features of the music in the making of animated cartoons in Uzbekistan are determined by the aesthetical directedness of artistic activity, the reliance on traditional music and the derivation of the principles of musical development from it (improvisational structure and meditative technique).

**Keywords:** applied genres, audio sequence, cinema music, music and multiplication

**For citation:** Ganikhanova Sh. Sh. Cinema Music in Uzbekistan in the Context of the Issue of Synthesis of the Arts. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 189–196. (In Russ.). DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.189-196.

Объекты творчества в эру научно-технического прогресса характеризуются тенденциями взаимообогащающего развития различных видов искусств, синтезированием новых форм и видов, жанров и типов. Динамический характер эпохи, начиная с конца XIX века до сегодняшнего дня, стимулировал, а затем нашёл в кинематографе выход новым идеям и эстетическим воззрениям. «Великий немой» неуклонно готовился обрести зву-

ковую составляющую. Ошибочно мнение, что музыка использовалась только для того, чтобы заглушить стук киноаппарата. Общеизвестен ряд заметок и инструкций Д. Вертова [1], С. Эйзенштейна [2] и др., где тапёрам даются конкретные рекомендации о музыкальном материале. В своих заметках и дневниках Д. Вертов чётко прописывает указания относительно музыкального материала к фильмам «Человек с киноаппаратом» и «Одиннадцать», где



она должна комментировать, пояснять, подчёркивать, вступать в диалог с кадром.

В знаменитой «Заявке», подписанной С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и Г. Александровым, намечаются пути развития «звуковой фильмы». В работе «Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейн рассматривает кинополотно как музыкальную партитуру; рассуждая о монтаже, режиссёр обращается к приёмам, заимствованным из музыкального искусства [2], то есть обращается с видеорядом как с музыкальной партитурой.

На ранних этапах становления кино в 20–40 годы XX столетия в поисках средств художественной выразительности режиссёры, отодвигая на второй план технические возможности кино, перенимали многие приёмы и средства выразительности у смежных искусств, в частности, у музыки. Как тогда, так и в современном кино можно найти массу тому подтверждений: быстрая смена кадров и их контрапунктическое развитие (стреттные проведения в фугах); приём «наезда» кинокамеры на крупный объект (соло отдельных инструментов); крупный план в кульминации киноленты (*tutti* оркестра) и др.

Кроме того, об общности двух видов искусства режиссёры говорят уже в начале XX века. В работе «Фотогения» французский режиссёр и теоретик киноискусства Л. Деллюк рассуждает об объединении компонентов фильма, призывает к их осмысленному использованию; его коллега Ж. Дюлак, мечтая об интегральном фильме, делала акцент на ритмизации образов [3, с. 21]. Названия статей теоретиков кино начала XX века говорят сами за себя: «Диагональная симфония» М. Банди, «Визуальная симфония и чистое кино» Л. Шаванса [там же, с. 27]).

В построении видеоряда многие режиссёры используют достижения музы-

кального искусства, применяют музыкальные формы и жанры, приёмы развития. В свою очередь, и музыка обогатила арсенал средств выразительности. Вспомним любимый импрессионистами зонный способ развёртывания музыкального материала, так называемый принцип кадровости [4]; опыт работы А. Шнитке в кино наложил отпечаток на его автономные произведения, в частности, *Concerto grosso*. В Узбекистане Ф. Янов-Яновский переносит принципы развития музыкального материала, апробированные в киномузыке, в свои инструментальные произведения, например, медитативную технику [5; 6].

Процессы взаимодействия музыки с кинематографом и их сближение отразились на формировании музыкально-прикладных жанров, структуры их языка, стилистики; новациях в области ритма, фактуры, гармонии и т. п., что неоднократно отмечалось музыковедами при изучении композиторского творчества [7]. Действительно, особенно на современном этапе кино становится источником новых ладоинтонаций, ритмоформул, гармонических комплексов, катализатором конструирования новых звучаний, стимулирующим появление новых тембров. Так, в партитурах узбекского композитора Х. Хасановой резкие модуляции в тональности, находящиеся в диапазоне малой и большой секунды, становятся характерной чертой её почерка. Этот приём она использует и в автономных жанрах. В музыке, написанной Ф. Янов-Яновским и Д. Янов-Яновским для ряда мультфильмов, тембровая драматургия, следуя за видеорядом, рождает новые звуковые эффекты и деформирует привычные тембры (засурдиненные скрипки в высоком регистре – сияние Корана из «Истории Ислама»). Имеются все основания говорить о влиянии киномузыки на формирование композиторского стиля и языка.



На заре становления кино теоретики и режиссёры осознавали важность выразительных и изобразительных свойств музыки, считая, что пространство зрительных образов возможно расширить через слуховое восприятие. Ж. де Бронселли в работе «Пантомима-музыка-кино» высказал опасения по поводу введения в аудиоряд слова, которое может разрушить эмоциональную пластичность кинематографической пантомимы, и только музыка способна её углубить. Пути развития прикладной музыки для кино прокладывались режиссёрами, которые давали конкретные рекомендации по поводу импровизаций тапёров (Д. Вертов) и составления музыкальных партитур для фильма (С. Эйзенштейн, А. Тарковский, А. Кончаловский, С. Лионе) совместно с композиторами. Нащупывая специфику жанра собственно киномузыки, они стремились вывести визуальные представления в сферу «умозрительных» музыкальных категорий.

Неслучаен интерес многих музыкантов современности к практике озвучивания немых фильмов. Приведём примеры проекта «Bleak box» (Music & Visual Arts Festival), осуществлённого ансамблем «Омнибус» в период с 2006 по 2015 год в Ташкенте, а также ряд кинофильмов, озвученных камерным оркестром узбекских национальных инструментов «Согдиана» в Государственной консерватории Узбекистана. В этих проектах музыкантов привлекала возможность по-новому прочесть старые фильмы; выявляя скрытую силу визуального ряда, обнаружить связь музыки и изображения.

В полемике обозначения роли и места музыки в кино поднимались проблемы, которые нашли теоретическое обоснование в искусствоведческой литературе, однако вне поля исследовательского взгляда осталось анимационное кино и мультипликация – один из самых любимых в детской среде видов киноискусства.

Известно, что принцип мультипликации был найден бельгийским физиком Джозефом Пжато задолго до того, как братья Люмьер изобрели свой знаменитый аппарат. Первые шаги этого искусства, как отмечает Г. Аристарко, связаны с именем талантливого французского художника-самоучки Эмиля Рейно, который в своём «Оптическом театре» давал продолжительные публичные сеансы [3].

Мультипликация почти сразу была звуковой, где сопровождение подбиралось методом компиляции. Ранжируя роль музыки в экранных видах искусства, Э. Линдгрэн выделяет мультипликационные жанры, акцентируя ведущее значение музыкальной составляющей аудиоряда [8]. Однако до сегодняшнего дня ведётся полемика в определении места мультипликации в системе киноискусства, не выявлена особенность природы мультипликационного образа, специфика материала и законы построения формы мультипликационного произведения.

Впервые осмыслить процесс взаимодействия аудио- и видеорядов в кинопроизведении с эстетических позиций попыталась З. Лисса [9], но она коснулась технической стороны применения музыки на материале польского кинематографа середины XX века. В 1970–1990-х годах вопросы киномузыки затрагивались в связи с характеристикой творчества композиторов. В данной статье выявляются механизмы существования прикладной музыки в контексте формирования национального стиля композиторов Узбекистана первого двадцатилетия XXI века.

Мультипликация, начиная со своих первых шагов, предлагала и осваивала уникальные, специфические приёмы и средства художественной выразительности на всех уровнях. В развитии мультипликации велика роль У. Диснея: именно он открыл драматургические возможности



контрапунктического соединения видео- и аудиорядов.

Соответственно широк и многообразен спектр взаимодействия музыки с изображением, пластикой, движением, словом, пантомимой. Всё это повлияло на изменение специфики структуры образа, а технические особенности создания мультипликационного фильма привели к новым формам взаимосвязей выразительных средств. Так, были переосмыслены и рождены новые функции музыки в прикладных жанрах: *различные формы движения* (подчёркивающая движение, сопровождающая движение, изображающая движение); *музыкальная обработка реальных шумов* (в мультфильме «Будет ласковый дождь», режиссёр Н. Туляходжаева, композитор Ф. Янов-Яновский). В той же работе применяется *функция двойной иллюстративности*: на фоне танго – звук механической игрушки; *повествующая функция* (внутренний монолог героев). Словом, мультипликация накопила огромный, совершенно неизученный опыт, также требующий всестороннего осмысления в единстве музыкального и киноведческого аспектов<sup>1</sup>.

В процессе работы были изучены и кратко описаны около восьмидесяти художественных фильмов и мультфильмов, музыку к которым писали композиторы Узбекистана. В качестве конкретного исследовательского материала отбирались ленты, наиболее ярко отражающие те или иные аспекты поставленной проблемы. С целью изучения механизма создания прикладной музыки и её влияния на специфику национального стиля были проведены интервью с композиторами Узбекистана, некоторые вопросы прояснялись в процессе научных дискуссий со специалистами Санкт-Петербургской консерватории.

Прикладная музыка для кино и для мультипликации в данном исследовании рассма-

тривается как два самостоятельных направления, которые имеют свои онтологические и феноменологические критерии, отличающиеся стилистическими признаками, но исходящие из одного корня – кино. Киномузыка является лишь составной частью звукового ряда фильма, где помимо неё существуют звучащее слово и шумы. Звук, а точнее аудиоряд, в кинопроизведении имеет свои особенности. Три основные функции звука – слово, шум и музыка – определил С. Эйзенштейн [2]. Слово, как и музыка, может раскрыть то, чего мы не увидим глазами. Шум в каждом отдельном случае может выполнять ту или иную драматургическую функцию. Музыка, являясь частью синтетического целого, выполняет конкретные художественные задачи, связанные со спецификой киноискусства. Будучи прежде всего прикладной, она в то же время принадлежит двум видам искусства. Следовательно, её необходимо рассматривать и с точки зрения собственно музыкального искусства, и с точки зрения киноискусства.

Природа мультипликации основана на создании вымышленного образа и оперирует языком изобразительного искусства. Оснащённая техническими средствами кинематографа, она создаёт свою особую пластическую форму, а её жанрово-драматургические закономерности продиктованы образно-выразительными свойствами аудиоряда. К названной выше триаде следует добавить ещё одну категорию – тишину. В аудиоряде рассмотренных нами мультипликационных фильмов тишина имеет ведущее значение в создании эмоционального момента звуковой сферы. Как, например, тишина при показе детской комнаты, которую разрушает механический шум игрушки, в мультфильме по мотивам рассказа Р. Брэдли «Будет ласковый дождь» (режиссёр Н. Туляходжаев, композитор Ф. Янов-Яновский). Выполняя функцию общего плана, она «играет» своим

звуковым качеством – показывает отсутствие живого. В названном мультфильме применяется приём деформации музыкально-организованного звукового материала. Композитор поручает скрипкам мелодию, воспроизводимую древком смычка (что создаёт эффект механического шума), при этом многократно повторяемый шумовой мотив используется как один из способов музыкального развития. Этот приём ранее использовался Д. Шостаковичем, А. Шнитке, Э. Артемьевым и перешёл в практику узбекских композиторов, а также продемонстрировал различие иллюстративных функций.

Ко времени создания первых кинофильмов и мультфильмов в Узбекистане развитие индустрии кино вышло на достаточно высокий уровень не только в техническом отношении, но и в осознании специфики прикладной музыки. Развитие узбекского кинематографа тесно связано со школой, основу которой заложили С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, а развитие мультипликации в республике началось не с рисованного, а с кукольного фильма. Первые киноработы узбекских режиссёров делались в соавторстве с ведущими режиссёрами «Мосфильма». Жанровое многообразие в индустрии художественных фильмов республики поражает своими масштабами – философские, исторические, бытовые, комедийные и фильмы на современную тематику.

Узбекская мультипликация начала свой путь не с экранизации сказок, а с обращения к современной тематике. «Обращение к актуальной теме, выявление национального колорита стало задачей узбекских художников с первого же фильма», – пишут историки [10, с. 232]. В 80-х годах XX века достижения кинематографистов Узбекистана позволяют не только говорить о стремительной динамике развития, но и определить общие тенденции, выявить художественный стиль и обозначить характерные черты

музыки в мультипликации. Так, ведущей тенденцией становится создание философско-эстетического осмысления истории народов Азии – это мультипликационные фильмы «Нить», «История Ислама», «Птица» (композиторы Ф. Янов-Яновский и Д. Янов-Яновский), «Счастье Батыра» (И. Пинхасов). В названных и других работах узбекистанские авторы музыки опираются на традиционный фольклор, заимствуя принципы развития (импровизационная структура и медитативная техника).

Прикладная музыка имеет целый спектр функций, но практически все они дифференцированы из иллюстративных свойств. Иллюстрация любого движения (в том числе пластики) предполагает использование таких средств, как ритм, тембровое чередование, динамические оттенки: иллюстрация реального или воображаемого (искажённого) звучания с целью создания конкретного образа – шум автомобиля, дождя, механической игрушки; иллюстрация конкретного образа или конкретного действия, сопровождающего кадр. Расширяя границы возможностей, фоновая и компилятивная музыка дополняют кадр, передавая эмоции, изображая движение, подражают реальным и вымышленным шумам, способствуют цельности драматургии. В вымышленном мире мультипликации невозможно ориентироваться без музыки, которая, раздвигая границы реальности, создаёт условный мир с вымышленными героями<sup>2</sup>.

Основной характерной чертой киномузыки является чёткий хронометраж, соблюдение временных соотношений между сменами кадров. Отсюда структурированность формы (кадровость) и высокая концентрация музыкального языка, национально-интонационная специфичность (использование вариантов и инвариантов тем, заимствованных из ашула и макамов), ритмические и темповые приёмы (синко-



пы, остигнательность, усильность), построение лаконичных и законченных фраз, которые обладают способностью перемещения из кадра в кадр. Повышается роль регистровой и тембровой драматургии, что вызвано частыми повторениями одной и той же фразы, интонации, наконец, мотива.

Исходя из сказанного, выделим некоторые специфические особенности взаимодействия аудио- и видеорядов:

1) видеоряд конкретизируется или переосмысливается посредством средств музыкальной выразительности (лад, ритм, тембр);

2) цельность образа в зрительском восприятии создается благодаря синтезу аудиоряда и видеоряда;

3) несмотря на различную природу онтологических возможностей аудио- и видеоряда, их контрапунктическое сочетание приводит к созданию цельной драматургии;

4) выразительные возможности музыки работают на расширение и дополнение некоторых функций аудиоряда.

Таким образом, формирование художественного языка и образной системы узбекского кинематографа происходило на двух выразительных уровнях – аудио- и видеорядов. Взаимно обогащающийся синтез искусств создает широкий простор для творческой фантазии художника, для выражения новых идей и утверждения мировоззренческих позиций.

### Примечания

<sup>1</sup> Проблеме мультипликационного искусства посвящены исследования киноведа – И. Иванова-Вано, С. Гинзбурга, А. Волкова, С. Асенина, Н. Венжер, Р. Манвела, Д. Хантли, Д. Хадаса, Р. Руссета, С. Старра, К. Герчева М. Мирзамухамедовой, М. Абул-Касымовой и др. Наблюдая за процессами эволюции жанра, историей развития, авторы тем не менее не выработали единый механизм анализа музыкальной составляющей.

<sup>2</sup> Вопросы музыки в медийных жанрах поднимаются в работах: Хватова С. И., Шак Т. Ф., Шевляков Е. Г. Музыка кино в аспекте стилизового моделирования // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 98–105; Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. 2-е изд., доп. СПб.: Лань: Планета музыки, 2017. 384 с.; Шак Т. Ф. О смысловом многообразии цитат в музыке кино // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 412–421.

### Список источников

1. Вертов Д. Киновещь // Формальный метод: Антология русского модернизма / под ред. С. Ушанкина. М.; Екатеринбург, 2016. Т. 2. С. 11–180.
2. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Искусство кино. 1940. № 9. С. 16–25.
3. Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. 352 с.
4. Ганиханова Ш. Ш. Композиционные принципы и кинематографическое мышление Клода Дебюсси и Мориса Равеля // Общество и инновации. 2020. № 1/S. URL: <https://goo.su/K25> (15.09.2021).
5. Азимова А. Нить (штрихи к двойному портрету) // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 71–74.
6. Ганиханова Ш. Ш. Традиции – кладезь современных техник // Musika дунёси. 2007. Вып. 1. С. 17–21.

7. Семенюк О. А. Союз новаторов, или Как рождался «Новый Вавилон» Козинцева-Трауберга-Шостаковича // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 125–133.
8. Линдгрэн Э. Искусство кино. М.: Иностранная литература, 1956. 192 с.
9. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 458 с.
10. Абул-Касымова Х., Тешабаев Д., Мирзамухамедова М. Кино Узбекистана. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1985. 286 с.

*Информация об авторе:*

**Ш. Ш. Ганиханова** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и критики; главный редактор журнала «Musiq» («Евразийский научно-музыкальный журнал»).

## References

1. Vertov D. Kinoveshch' [The Cinema Thing]. *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma* [Formal Method: Anthology of Russian Modernism]. Edited by S. Ushankin. Moscow; Yekaterinburg, 2016. Vol. 2, pp. 11–180. (In Russ.).
2. Eyzenshteyn S. M. Vertikal'nyy montazh [Vertical Editing]. *Iskusstvo kino* [Art of the Cinema]. 1940. No. 9, pp. 16–25. (In Russ.).
3. Aristarko G. *Istoriya teoriy kino* [History of the Theories of Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 352 p. (In Russ.).
4. Ganikhanova Sh. Sh. Kompozitsionnye printsipy i kinematograficheskoe myshlenie Kloda Debyussi i Morisa Ravelya [Compositional Principles and Cinematic Thinking of Claude Debussy and Maurice Ravel]. *Obshchestvo i innovatsii* [Society and Innovations]. 2020. No. 1/S. URL: <https://goo.su/K25> (15.09.2021). (In Russ.).
5. Azimova A. Nit' (shtrikhi k dvoynomu portretu) [Thread (Touches for a Double Portrait)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992. No. 1, pp. 71–74. (In Russ.).
6. Ganikhanova Sh. Sh. Traditsii – kladez' sovremennykh tekhnik [Traditions are a Treasury of Contemporary Techniques]. *Mucika dunesi* [World of Music]. 2007. Issue 1, pp. 17–21. (In Russ.).
7. Semenyuk O. A. Soyuz novatorov, ili Kak rozhdalsya «Novyy Vavilon» Kozintseva-Trauberga-Shostakovicha [The Union of Innovators, or How the “New Babylon” of Kozintsev-Trauberg-Shostakovich was Born]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2019. No. 2, pp. 125–133. (In Russ.).
8. Lindgren E. *Iskusstvo kino* [Art of the Cinema]. Moscow: Inostrannaya literatura, 1956. 192 p. (In Russ.).
9. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of Film Music]. Moscow: Muzyka, 1970. 458 p. (In Russ.).
10. Abul-Kasymova Kh., Teshabaev D., Mirzamukhamedova M. *Kino Uzbekistana* [Cinema of Uzbekistan]. Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva, 1985. 286 p. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Shoyista Sh. Ganikhanova** – Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History and Criticism; Editor-in-Chief of the “Musiq” magazine (“Eurasian music science journal”).

Поступила в редакцию / Received: 09.11.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 24.11.2021



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

## Рецензии

Рецензия на книгу

УДК 781.7

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.197-204

### Поверить алгебру гармонией (о книге Б. Г. Ашхотова «Музыкальная Нартиада: опыт исследования»)

**Хажисмель Гисович Тхагапсоев**

*Кабардино-Балкарский государственный университет,  
г. Нальчик, Россия,  
gapsara@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5778-5265>*

**Аннотация.** Автор статьи рассматривает теоретико-концептуальные, методологические ориентиры монографии Б. Г. Ашхотова «Музыкальная Нартиада: опыт исследования». Отмечается высокий уровень академизма научного труда. Подчёркивается, что в монографии предложен оригинальный метод анализа и оценки стадиальности развития нартского эпоса и его этнических наслоений на основе системного выявления специфических особенностей музыки эпоса – музыкальной нартиады. Предложенная в книге методология может быть трансформирована на любую этническую культуру.

**Ключевые слова:** героический эпос «Нарты», диалог культур, музыка в системе эпоса, музыкальный фольклор Северного Кавказа

**Для цитирования:** Тхагапсоев Х. Г. Поверить алгебру гармонией (о книге Б. Г. Ашхотова «Музыкальная Нартиада: опыт исследования») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 197–204. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.197-204.

## Reviews

Original article

### To Verify Algebra with Harmony (About Beslan Ashkhotov's Book "The Musical Nartiad: An Attempt of Research")

**Khazhismel G. Tkhagapsoev**

*Kabardino-Balkar State University, Nalchik, Russia,  
gapsara@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5778-5265>*

**Abstract.** The author of the article examines the theoretical-conceptual, methodological reference point in Beslan Ashkhotov's monograph "The Musical Nartiad: An Attempt of Research." The high academic level of the research is noted. It is emphasized that the monograph offers an original method of analysis and evaluation of the stage of development of the Nart epos and its ethnic stratification on the basis of a systemic demonstration of the specific features of the music of the epos – the musical Nartiad. The methodology presented in the book may be transferred onto any other ethnic culture.

**Keywords:** "Narty" heroic epos, dialogue of cultures, music in the system of epos, folk music of the Northern Caucasus

**For citation:** Tkhagapsoev Kh. G. To Verify Algebra with Harmony (About Beslan Ashkhotov's Book "The Musical Nartiad: An Attempt of Research"). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 197–204. (In Russ.). DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.197-204.

Если у читателя возникло недоумение по поводу использования крылатой фразы из трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери», примеряющей суровую и бездушную математику к тонкой магии и эфемерности музыки, то на сей раз всё иначе – ведь Сальери «музыку разъял как труп, поверил... алгеброй гармонию». А в данном случае речь идёт о монографии, которая парадоксальным образом нацелена на анализ и переосмысление (то есть поверку) едва ли не всего массива знаний, посвящённых нартскому эпосу, и не в логико-аналитических штудиях, как обычно принято в научном дискурсе, а через призму самой музыки [1].

Думаю, любой, кто хоть как-то причастен к сегодняшней непростой жизни науки, согласится, что появление каждой содержательной монографии – это культурное явление, заслуживающее пристального внимания. И если имеется в виду *нартский эпос*, отнесённый решением ЮНЕСКО к числу достояний мировой культуры, – тем более. Однако есть и другие причины обратить в очередной раз внимание на означенную монографию.

Монографии бывают разные. Одни примечательны новой, «прорывной» тематикой; другие – общим строем; третьи – масштабом выстроенных знаний и уровнем их обобщения; четвёртые –



методологической отточенностью и т. д. Данная монография более всего характерна особым типом академизма, чего явно недостаёт многим ныне появляющимся изданиям, спешно приуроченным, как правило (или по необходимости), к защитах докторских диссертаций.

Нартский эпос исследуется давно и не только силами учёных Кавказа и России – ведь знаковые сюжетные и культурологические параллели в нартском эпосе и в мифологии Древней Греции давно привлекают внимание европейской науки, к примеру, филолога и культуролога мировой значимости Ж. Дюмезиля [2; 3].

Казалось бы, «всё уже сказано» по поводу нартского эпоса. Однако профессор Б. Г. Ашхотов предлагает взглянуть на «всё сказанное» иным взором – в новом ракурсе, определяя при этом жанр монографии как «компаративистский». Подобная монография в этом случае должна была бы строиться на основе соотнесения и сравнения итогов нартведческих исследований различных учёных, научных школ (Абаев, Гадагатль, Дюмезиль; абхазская, осетинская, кабардинская, балкаро-карачаевская школы и т. д.). Именно так функционирует компаративистский подход в научном познании, где он оказался особенно продуктивным во многих отраслях гуманитарной науки:

- сравнительно-историческое языкознание (занятое выявлением сходств и типов связей между родственными языками с целью воссоздания их древних вариантов, реконструкции деталей их истории и особенностей развития);

- философская компаративистика (сравнительный анализ философских идей, принципов, традиций, школ, учений, систем категориального аппарата);

- и, наконец, сравнительное литературоведение, ориентированное на изучение связей, параллелей, аналогий в семиотике, типических сюжетах, стилевой и эстетической специфике различных национальных литератур.

В методологии монографии элемент компаративистики присутствует. Б. Ашхотов апеллирует (бережно и вдумчиво, надо заметить) к текстам, находкам, мыслям и выводам своих предшественников по творению мира Нартиады. Но это лишь некий (и не самый главный) аспект той философии, стратегии и методологии, что предстаёт на страницах исследования.

Дело в том, что главная роль здесь отведена музыке – ритмике, мелосу, спектру композиций и их соотношению с вербальным, повествовательным текстом. А это выходит далеко за пределы обычной компаративистики, предполагающей соотнесение и сличение лишь одинаковых по своей онтологической природе сущностей (музыки с музыкой, вербального текста с таковым текстом, артефакта культуры с артефактом такой же природы). И здесь впору вновь вернуться к названию рецензируемой статьи.

Автор строит методологию анализа вербальных текстов нартского эпоса, соотнося их особым образом с музыкальным миром этого эпоса и спецификой их строя. Он убеждён в том, что именно мир музыки (в первую очередь адыгских «пишинатлей» и осетинских «кадагов») является самым точным индикатором не только культурно-этнических корней (этнической принадлежности, а значит – аутентичности) того или иного сюжета (или героя) Нартиады, но и самым верным маркером эпохи, исторического времени и периода появления в пространстве Нартиады того или иного героя, того



или иного сюжета. В итоге так и получается – «приземлённые» повествовательные тексты эпоса, неоднозначные факты исторической этнологии, многовариантные и спорные прочтения лингвистики и фольклористики автором монографии поверяются через призму специфических особенностей (ритмоинтонационную формульность и архаичность мелоса, прежде всего). По сути, автор монографии выдвигает и последовательно развивает следующую идею: *специфика музыки эпоса является надёжным маркером этнического (субкультурного) происхождения различных культурных наслоений на ядро этого эпоса, а также индикатором стадильности его развития*. Подобный методологический ход (принцип) никак не ограничен рамками рассматриваемого автором эпоса, он универсален и применим к эпосу любого этноса (русского, кавказского, европейского).

Методология, используемая профессором Б. Г. Ашхотовым, не замыкается лишь на музыке и методах музыковедения – она носит междисциплинарный и трансдисциплинарный характер, поскольку опирается практически на весь спектр этнологических наук от фольклористики до этноисториографии и этнопсихологии. Именно это и создаёт ключевую особенность рассматриваемой монографии – её редкостный академизм, что уже отмечено. Здесь в пору обратиться непосредственно к тексту исследования, его структуре и логике.

Основные структурные единицы (главы) монографии следующие:

I. Феноменология героического эпоса «Нарты» как явление культурного текста

II. О материале исследования

III. О пользе идентичной терминологии

IV. К проблеме жанрового определения: этномузыкологический ракурс

V. Вначале был ритм

VI. Звуковое пространство музыкальной Нартиады: типологический и семантический аспекты

VII. Фактурная вариативность в формообразовании пшинатлей как стилистический фактор стадильности

VIII. Музыкальная Нартиада в контексте компаративистики

IX. Об авторах и интерпретаторах эпических текстов.

Как видим, каждый элемент структуры и вся совокупность рубрикации текста (как и каждое терминологическое определение) монографии отмечены метками глубины времени, дышат ощущением значительности и величия предмета исследования. К этому надо ещё добавить главную особенность монографии, её исследовательскую установку – «мерить текст эпоса и время в эпосе» музыкой. Всё это вместе создаёт не только культуру академизма монографии, как было сказано, но и особую меру отношения учёного к великому феномену древности – достоянию мировой культуры.

Разумеется, исследователь не может и не должен «быть пленён» объектом познания. Он должен и обязан иметь мужество видеть также и теневые стороны своей культуры (а видеть, увидеть и высказать – значит преодолеть), чему служат многие, «не академичные» элементы современной методологии гуманитарного познания – деконструкция, герменевтическое моделирование, ирония, рекурсия. Ныне такое встречается и в отношении нартского эпоса – не в этой монографии, разумеется. Здесь в каждой мысли и фразе, подчеркнём ещё раз, слышится голос ответственности



автора, сознающего, что он занят познанием истока и средоточия архетипических паттернов, культурных универсалий, корней музыкальной культуры и социально-психологических структур едва ли ни всех кавказских этносов (адыгского и осетинского, прежде всего). Очевидно, что перед нами образец классического, кропотливого, добротного, не терпящего спешности академизма в гуманитарной науке.

Именно академизм такого рода играет особую роль в познании культуры, в истории культуры. Лишь такому академизму было под силу переоткрытие великих прошлых взлётов культуры – египетской цивилизации, цивилизаций ацтеков, инков, майя. Есть примеры и рядом с нами. Речь идёт о знаменитом памятнике русской древности, о «Слове о полку Игореве». Ведь ещё в XIX веке, в пору расцвета русской классической литературы и подъёма российской гуманитарной науки, онтологический статус этого произведения оставался спорным и непризнанным. И лишь благодаря появлению текста, изученного и комментированного по канонам классического академизма (трудами и усилиями академика Д. С. Лихачёва), пришло понимание, осознание и признание, что именно в «Слове о полку Игореве» сокрыты глубинные истоки, основания и типические черты великой русской литературы. Так в очередной раз заявила о себе суровая истина, что от «фокусировки зрения» и академизма современного исследователя критично зависит судьба истории культуры, её глубина и правдивость.

Но есть же и другое, в общем талантливое, прочтение этого текста – «Аз и Я» Олжаса Сулейменова. Это прочтение усматривает совсем иное в сути «Слова

о полку Игореве». Сулейменову видятся масштабные культурные пересечения и интерференции славянской и тюркской древности, которые дают повод отнести сие произведение и к истории культуры тюркских народов, не замыкая его в «узкие рамки статуса» истока русской литературы. Однако здесь жанр совсем иной – не академический, а занимательный, иронично-игровой, нечто вроде «истории культуры этносов глазами поэта».

Ко всему сказанному напрашиваются ещё два примечания. Во-первых, как водится в культуре академизма, каждому разделу монографии автор предпосылает эпиграфы из мира высоких мыслей. Но в данном случае они не только и не столько намечают смысловую канву раздела (как это обычно и бывает), сколько выступают авторским морально-этическим принципом, «авторской максимой». Судя по всему, главной максимой автора в данном случае стал известный совет М. Рильке: «Ищите глубину предмета».

И, наконец, о едва ли не самом примечательном признаке книжного академизма – о культуре документации и презентации «истоков». Так, из 380 страниц текста Б. Ашхотова 321 приходится на тот неперемный элемент академического издания, который в прежние времена именовался «научным аппаратом» – это основательное описание источников информации, их вариативного толкования, принятые аббревиатуры, сокращения и, конечно же, обширные приложения (нотные, прежде всего).

Как и любое основательное издание, данная монография поднимает целый ряд методологических проблем развития и функционирования этнологических наук на просторах России. Прежде всего, о «вечно проблемном» в этнологии соотношений общего

(универсального) с частным, с особенным в теориях и трактовках учёных, занятых изучением истории и культуры наших этносов. Увы, здесь чаще всего преобладает перекосящий в угоду частному, этническому (разумеется, из «благих побуждений»), обрекая этнологические науки на узкий горизонт видения, провинциальность, но не научность.

Монография Б. Ашхотова является собой отрядное исключение: она исследует особенности и детали нартского эпоса, которые имеют этнические корни и являются собой «частное, единичное» через универсальное, через призму музыки (абсолютно универсальной по сути), а также на основе философско-культурологического обобщения онтологического статуса нартского эпоса, некогда предложенного автором рецензии: «Нартский эпос – это диалог культур и логос кавказского культурогенеза» [4]. Замечу, что в данном случае обращение к эпосу было частью проблем и задач «общего характера», а именно, частью усилий по выявлению типологических признаков кавказской локальной цивилизации и поиску её «говорящего» имени [5]. Таковым именем по ходу поиска стала «лектоническая цивилизация» (от греческого многозначного слова *Λεκτόν*, которое можно понимать как «смысл, смысловое публичное изречение»). Если опустить детали и нюансы, лектоническая цивилизация – это социокультурная общность, основанная на публично-устном творении и функционировании норм социальной и культурной самоорганизации и саморегуляции. В такой цивилизации особое (ключевое) место занимает активность и культура публичной коммуникации – её формы, нормы, институты. Здесь особенно велика роль слова, речения – культ слова,

а также синкретичных форм культуры (джэгу, хаса в данном случае).

Любой исследователь кавказских культур (адыгской в особенности) это ощущает и воочию видит постоянно. Но случилось так, что когда-то из благих побуждений сей феномен был наречён красивым, но, увы, вводящим в заблуждение именем «этикет». В итоге и по сей день так и остаётся системно не изученным самый яркий и самый важный (по сути, базисный) аспект адыгской культуры, а шире – кавказских, нартских культур. Речь идёт о коммуникативной культуре. Профессор Ашхотов это чувствует. Он постоянно апеллирует к проблематике культурной коммуникации и коммуникативной культуры этносов нартского мира, то есть Кавказа. Глубоко погружённый в музыку, в самый универсальный механизм коммуникации, он как никто другой близко подошёл к осознанию и рельефному показу того факта, что нартский эпос – это уникальная форма коммуникации и диалога культур, уникальный плод коммуникативной культуры. А главное – это особое пространство (мир) совместного музыкального, а также повседневного бытия кавказских культур и этносов. Естественно, что в эпосе накопилось и имеет место много культурных наслоений, к обнажению и расшифровке которых ведут самые разные пути, методы и исследовательские стратегии, но самый верный, как полагает автор монографии, пролегает именно через музыку, через специфику её строя, особого духа её гармонии.

В итоге труд Б. Ашхотова выводит за пределы музыки, подчёркивая, что главная черта кавказских (нартских) культур (адыгской, особенно) – коммуникативная открытость и особая эстетика



публичной коммуникации, основанная на музыкальных и синкретичных формах культуры. Между тем, как полагал О. Шпенглер, каждая культура «порождает свою цивилизацию». Да, с высот современной науки с формулой Шпенглера можно и не согласиться. Но в ней заключена верная мысль – нет шансов у самобытной культуры сохраниться на жестоких волнах времени и истории, если она не укоренена в рамках некоей цивилизации (хотя бы локальной, сублокальной). Неудивительно, что и у этносов нартской культуры сложилась своя локальная цивилизация – лекто-ническая, где власть публичного слова, сила публично признанного смысла, активность публичной коммуникации и авторитет её норм решают всё в бытии социума.

Впрочем, это уловил и гениально выразил А. С. Пушкин, который и представил миру Кавказ как цивилизацию – «дикую рыцарскую» [6]. Не будем упрекать гения – он обрисовал кавказский культурный мир именно как тип цивилизации с яркой культурой, с особым и

весьма действенным типом личности, с самобытными формами социальной самоорганизации, коими он восхищался. Монография профессора Б. Г. Ашхотова с новых позиций и необычного ракурса свидетельствует, что далеко не последнюю роль в генезисе означенной цивилизации сыграл нартский эпос и его коммуникативное, музыкальное пространство, хотя возникновение любой цивилизации – это сложный процесс, на который оказывают влияние сонмы факторов и обстоятельств истории, времени.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что представленный анализ книги Ашхотова больше затрагивает теоретико-концептуальные и методологические ориентиры монографии в контексте современного гуманитарного (прежде всего, культурологического) познания [7–9], поскольку она создаёт прецедент, когда музыка становится не только частью, но и ядром методологии масштабного культурологического дискурса, который может быть трансформирован на любую этническую культуру в России.

### **Список источников**

1. Ашхотов Б. Г. Музыкальная Нартиада: опыт исследования. Нальчик: Принт Центр, 2020. 380 с.
2. Жданов Ю. А. Солнечное сплетение Евразии. Майкоп: Адыгея, 1999. 40 с.
3. Дюмезиль Ж. Скифы и наргы. М.: Наука, 1990. 231 с.
4. Тхагапсоев Х. Г. Нартский эпос как феномен диалога культур // Научная мысль Кавказа. 1999. № 3. С. 146–154.
5. Тхагапсоев Х. Г. Кавказская культура: особенности генезиса и тенденции развития. СПб.: Астерион, 2008. 222 с.
6. Тхагапсоев Х. Г. Пушкинский фактор в диалоге русской и кавказских культур // Вестник Российской академии наук. 2009. Т. 79. № 7. С. 617–623.
7. Тхагапсоев Х. Г. Интерпретация социального пространства и времени в контексте цивилизационных процессов // Полис. Политические исследования. 2015. № 2. С. 173–180.
8. Сапунов М. Б., Тхагапсоев Х. Г. Культура критического дискурса // Высшее образование в России. 2018. Т. 27. № 7. С. 20–27.

9. Тхагапсоев Х. Г., Астафьева О. Н., Докучаев И. И., Леонов И. В. Информационно-семиотическая теория культуры: введение. СПб.: Астерион, 2020. 208 с.

*Информация об авторе:*

**Х. Г. Тхагапсоев** – доктор философских наук, профессор кафедры философии.

## References

1. Ashkhotov B. G. *Muzykal'naya Nartiada: opyt issledovaniya* [The Musical Nartiad: Research Experience]. Nalchik: Print Tsentr, 2020. 380 p. (In Russ.).
2. Zhdanov Yu. A. *Solnechnoe spletenie Evrazii* [Solar Plexus of Eurasia]. Maykop: Adygeya, 1999, 40 p. (In Russ.).
3. Dyumezil' Zh. *Skify i narty* [Dumézil G. Scythians and the Narts]. Moscow: Nauka, 1990. 231 p. (In Russ.).
4. Tkhangapsoev Kh. G. Nartskiy epos kak fenomen dialoga kul'tur [Nart Epos as a Phenomenon of the Dialogue of Cultures]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza* [Scholarly Thought of the Caucasus]. 1999. No. 3, pp. 146–154. (In Russ.).
5. Tkhangapsoev Kh. G. *Kavkazskaya kul'tura: osobennosti genezisa i tendentsii razvitiya* [Caucasian Culture: Features of Genesis and Trends of Development]. St. Petersburg: Asterion, 2008. 222 p. (In Russ.).
6. Tkhangapsoev Kh. G. Pushkinskiy faktor v dialoge russkoy i kavkazskikh kul'tur [Pushkin Factor in the Dialogue between the Russian and Caucasian Cultures]. *Vestnik Rossiyskoy akademii nauk* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences]. 2009. Vol. 79, No. 7, pp. 617–623. (In Russ.).
7. Tkhangapsoev Kh. G. Interpretatsiya sotsial'nogo prostranstva i vremeni v kontekste tsivilizatsionnykh protsessov [Interpretation of Social Space and Time in the Context of Civilizational Processes]. *Polis. Politicheskie issledovaniya* [Polis. Political Research]. 2015. No. 2, pp. 173–180. (In Russ.).
8. Sapunov M. B., Tkhangapsoev Kh. G. Kul'tura kriticheskogo diskursa [Culture of Critical Discourse]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher Education in Russia]. 2018. Vol. 27, No. 7, pp. 20–27. (In Russ.).
9. Tkhangapsoev Kh. G., Astaf'eva O. N., Dokuchaev I. I., Leonov I. V. *Informatsionno-semioticheskaya teoriya kul'tury: vvedenie* [Informational-Semiotic Theory of Culture: An Introduction]. St. Petersburg: Asterion, 2020. 208 p. (In Russ.).

*Information about the author:*

**Khazhismel G. Tkhangapsoev** – Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Philosophy.

Поступила в редакцию / Received: 07.08.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 17.11.2021



