

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

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

## MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 / 3

## ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Александр Сергеевич Рыжинский

## 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 иск., д-р филос. н. **Полина Станиславовна Волкова**, Санкт-Петербургский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 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., д-р культ. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Московский физико-технический институт, Россия

Д-р филос. н. **Виктор Петрович Крутоус**, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 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

Д-р филос. н. **Надежда Александровна Царёва**, Тихоокеанское высшее военно-морское училище имени С. О. Макарова, Россия

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р иск. **Людмила Николаевна Шаймухаметова**, Австрия

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

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская школа музыки (консерватория), 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 иск. **Фарогат Абдукаххорзода Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саггарова, Таджикистан

## УЧРЕДИТЕЛИ

Автономная некоммерческая организация  
дополнительного профессионального образования  
Научно-методический центр  
«Инновационное искусствознание»

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

## ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

# Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship

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

2022, № 3

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

## EDITOR IN CHIEF

Dr.Sci. (Arts) **Alexander S. Ryzhinsky**

## MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Alekseeva**, 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. (Arts, Philosophy) **Polina S. Volkova**, Herzen State Pedagogical University of Russia, 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, Culturology) **Grigory R. Konson**, Moscow Institute of Physics and Technology, Russian Federation

Dr.Sci. (Philosophy) **Victor P. Krutous**, Lomonosov Moscow State 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

Dr.Sci. (Philosophy) **Nadezhda A. Tsareva**, S. O. Makarov Pacific Ocean Highest Naval College, Russian Federation

## MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

Dr. **Anton A. Rovner**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, 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.Sci. (Arts) **Farogat A. Azizi**, Tajik National T. Sattarov Conservatory, Tajikistan

## FOUNDERS

Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies"

Russian Gnesins' Academy of Music

## PUBLISHER

Russian Gnesins' Academy of Music

"Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship"  
<http://journalpmn.ru>

DOI: 10.56620/2782-3598

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

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor).

Online edition registration certificate  
"Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship"  
ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020

## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

### Главный редактор

**Рыжинский Александр Сергеевич** –  
доктор искусствоведения, профессор

### Заместитель главного редактора

**Науменко Татьяна Ивановна** –  
доктор искусствоведения, профессор

### Выпускающий редактор

**Карпова Елена Константиновна** –  
кандидат искусствоведения

### Редактор и переводчик

**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

### Редакторы

**Баязитова Галия Раилевна** –  
кандидат искусствоведения

**Мингажев Артур Аскарлович**

### Ответственный секретарь

**Горбунова Мария Владимировна**

**Дизайн, вёрстка:** Грицаенко Юлия Вадимовна

### Адрес редакции

РАМ им. Гнесиных, 121069, Российская Федерация,  
г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36.  
Тел.: +7 (495) 691 54 34, e-mail: lab234nt@yandex.ru

## EDITORIAL STAFF

### Editor in Chief

**Alexander S. Ryzhinsky** –  
Dr.Sci. (Arts), Professor

### Deputy Chief Editor

**Tatiana I. Naumenko** –  
Dr.Sci. (Arts), Professor

### Executive Editor

**Elena K. Karpova** –  
Cand.Sci. (Arts)

### Editor and Translator

**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),  
Cand.Sci. (Arts)

### Editors

**Galiya R. Bayazitova** –  
Cand.Sci. (Arts)

**Artur A. Mingazhev**

### Executive Secretary

**Mariya V. Gorbunova**

**Design, Coding:** Yuliya V. Gritsaenko

### Address of the Editorial office

Russian Gnesins' Academy of Music, 121069, Russian Federation,  
Moscow, Povarskaya str., d. 30-36.  
Telephone: +7 (495) 691 54 34, e-mail: lab234nt@yandex.ru

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов  
гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется  
на совокупные средства учредителей.

Выходит 4 раза в год.

The articles submitted to the editorial board are published  
on the basis of reviews written by members  
of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications  
of materials submitted to the editorial board.

The publication is carried out by means of combined monetary  
contributions of the founders.

Published four times a year.

Сетевое издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»:  
<http://journalpmm.ru>, свидетельство о регистрации  
ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020

Адрес Издателя: РАМ им. Гнесиных, 121069,  
Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36.  
Тел.: +7 (495) 691 54 34

Печатное издание «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship», № 3, 2022  
подписано в печать 14.10.2022. Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 16,1. Усл.-печ. л. 24,4. Заказ № 2755.  
Тираж 100 экз. Свободная цена.

Адрес типографии: ООО «Пробел-2000»  
109544, Российская Федерация, г. Москва, ул. Рабочая, д. 91, стр. 4.  
Тел./факс: +7 (495) 287-06-19, e-mail: probel-2000@mail.ru

Online edition “Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship”:  
<http://journalpmm.ru>, registration certificate  
ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020

Address of the Publisher: Russian Gnesins' Academy of Music, 121069,  
Russian Federation, Moscow, Povarskaya str., d. 30-36.  
Telephone: +7 (495) 691 54 34

Printed edition of “Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship”, No. 3, 2022  
is signed for printing 14.10.2022. Format: 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 16,1.  
Printing l. 24,4. Order No. 2755. Run of 100 copies. Negotiable price.

Printing house address: “Probel-2000” Ltd  
109544, Russian Federation, Moscow, Rabochaya str., house 91, buil. 4,  
Tel./fax: +7 (495) 287-06-19, e-mail: probel-2000@mail.ru

## Журнал Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship®\*

Издание «Проблемы музыкальной науки» ISSN 1997-0854 создано доктором искусствоведения, профессором Л. Н. Шаймухаметовой в 2007 году и зарегистрировано Редакцией (адрес: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, д. 14) и вузами-соучредителями как печатное СМИ (ПИ № ФС 77-29960 от 17.10.2007).

Журнал перерегистрирован в связи с изменением состава соучредителей и переименованием в «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship» (ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016) в 2016 году.

СМИ «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship» в 2020 году зарегистрировано в Роскомнадзоре как сетевое издание с доменным именем journalpnn.ru (ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020). В настоящее время журнал издаётся в двух формах: сетевой (ISSN 2782-3598) и печатной (ISSN 2782-358X).

Адрес редакции: 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30-36.

Научный журнал включён в Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации в соответствии с п. 5 Приказа Минобрнауки РФ от 12.12.2016 № 1586 (журнал индексируется в Web of Science).

Научные направления периодического издания: «Искусствоведение», «Культурология», «Педагогические науки».

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™; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities); входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



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



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

Издатель – Российская академия музыки имени Гнесиных – 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 Russian Gnesins' Academy of Music 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

The publication “Problemy muzykal'noj nauki” ISSN 1997-0854 was created by a Dr.Sci. (Arts), Professor Liudmila N. Shaymukhametova in 2007 and registered by the Editorial Office (address: 450008, Ufa, Lenina str., d. 14) and co-founders universities as a print media (ПИ № ФС 77-29960 dated 10.17.2007).

The journal was re-registered in 2016 due to a change of the composition of the co-founders and renamed into “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” (ПИ № ФС 77-66656 dated July 27, 2016).

The media “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” was registered in 2020 by Roskomnadzor as a network publication with the domain name journalpnn.ru (ЭЛ № ФС 77-78770 from 07.30.2020). Currently, the journal is published in two forms: online (ISSN 2782-3598) and print (ISSN 2782-358X).

Editorial address: 121069, Moscow, Povarskaya str., d. 30-36.

The scientific journal is included in the List of Scholarly Editions Peer Reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in accordance with Paragraph 5 of the Order of the Ministry of Education and Science of Russia dated December 12, 2016, No. 1586 (the journal is indexed in Web of Science).

The Scholarly directions of the periodical: “Art Studies”, “Culturology”, “Pedagogical Sciences”.

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

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for office 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™; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities); Included in the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

\* Название журнала зарегистрировано в Федеральной службе по интеллектуальной собственности (Роспатент). Свидетельство № 824312. Приоритет: 01.06.2021 г.  
The title of the journal is registered in the Federal Service for Intellectual Property (Rospatent). Testimony No. 824312. Priority: June 1, 2021.

## Содержание

### Культурное наследие в исторической оценке

- 7 **Преснякова И. А.**  
Золотая секвенция:  
история и предыстория термина  
на страницах российских  
музыкальных руководств

- 17 **Демченко А. И.**  
Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens*

- 29 **У Сянциэ**  
«Доктор Фауст» Ферруччо Бузони:  
черты эстетики

### Хоровая музыка

- 45 **Рыжинский А. С.**  
Тембровые новации  
в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера:  
от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten*

### Духовная музыка

- 59 **Алексеева Г. В.**  
К онтологии православного искусства

### Международный отдел

- 70 **Ровнер А. А.**  
Интервью с композитором и пианистом  
Сергеем Осколковым (на англ. яз.)

- 78 **Васильева Е. И.**  
Игра: историко-культурологический  
подход (на англ. яз.)

- 87 **Бивитт Т.**  
Рифма и рэпабельность:  
синтетическая изохрония  
в русском и английском языках  
на примере поэзии Лермонтова  
(на англ. яз.)

### Музыкальная культура народов России

- 109 **Жиров М. С., Кузнецова Н. С.,  
Жирова О. Я., Кинаш Л. А.**  
Ретроспективный анализ  
песенных жанров русского фольклора

### Музыкальное краеведение

- 120 **Крыловская И. И.**  
Театр оперетты на Дальнем Востоке  
в период между двумя войнами  
(1906–1914)

### Теория музыки

- 133 **Девуцкая Н. В.**  
Принцип замкнутого становления  
музыкальной формы: функциональный  
и семантический аспекты

- 155 **Хилько Н. П.**  
«Молоток без мастера»  
Пьера Булеза как система циклов

### Художественный синтез и взаимодействие искусств

- 171 **Волкова П. С.**  
Музыка в кинематографе  
(к вопросу о внутренней форме  
кинотекста в аспекте эмотивности)

### Музыкальное образование

- 184 **Горбунова И. Б., Мезенцева С. В.**  
Саунд-дизайн как образовательное  
направление высшей школы:  
проблемы и перспективы

- 196 **Тараева Г. Р.**  
О педагогических инновациях  
в контексте метаморфоз современной  
музыкальной культуры

## Contents

### Cultural Heritage in Historical Perspective

- 7 **Inga A. Presnyakova**  
The Golden Sequence:  
The History and Pre-History  
of the Term on the Pages  
of Russian Musical Guiding Manuals  
(In Russ.)
- 17 **Alexander I. Demchenko**  
The Imperishable Johann Sebastian:  
*Sapiens* (In Russ.)
- 29 **Wu Xiangze**  
Ferruccio Busoni's *Doctor Faust*:  
Features of the Aesthetics (In Russ.)

### Choral Music

- 45 **Alexander S. Ryzhinsky**  
Timbral Innovations  
in Heinz Holliger's Choral Music:  
from *Dona nobis pacem*  
to *Die Jahreszeiten*  
(In Russ.)

### Sacred Music

- 59 **Galina V. Alekseeva**  
Towards the Ontology  
of Orthodox Christian Art (In Russ.)

### International Division

- 70 **Anton A. Rovner**  
Interview with Composer  
and Pianist Sergei Oskolkov
- 78 **Ekaterina I. Vasileva**  
Play: A Historical  
and Cultural Approach
- 87 **Thomas Beavitt**  
Rhyme and Rappability:  
Synthetic Isochrony in Russian and English  
on the Example of Lermontov

### Musical Cultures of Russia

- 109 **Mikhail S. Zhirov, Natalia S. Kuznetsova,  
Olga Ya. Zhirova, Larisa A. Kinash**  
A Retrospective Analysis of the Song Genres  
of Russian Folk Music (In Russ.)

### Area Studies in Music

- 120 **Izabella I. Krylovskaya**  
Operetta Theater in the Far East  
in the Period between Two Wars  
(1906–1914) (In Russ.)

### Theory of Music

- 133 **Natalia V. Devutskaya**  
The Principle of Self-Contained Formation  
of the Musical Form:  
Functional and Semantic Aspects (In Russ.)
- 155 **Natalia P. Khilko**  
*Le Marteau sans maître* by Pierre Boulez  
as a System of Cycles  
(In Russ.)

### Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

- 171 **Polina S. Volkova**  
Music in Cinema (Concerning the Question  
of the Inner Form of the Cinematic Text  
in the Aspect of Affectability)  
(In Russ.)

### Musical Education

- 184 **Irina B. Gorbunova, Svetlana V. Mezentseva**  
Sound Design as an Educational Trend  
of Higher Education: Issues and Perspectives  
(In Russ.)
- 196 **Galina R. Tarayeva**  
About Pedagogical Innovations  
in the Context of the Metamorphoses  
of Contemporary Musical Culture (In Russ.)



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

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.007-016

### Золотая секвенция: история и предыстория термина на страницах российских музыкальных руководств

**Инга Александровна Преснякова**

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

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

**Аннотация.** Золотая секвенция является одним из самых распространённых в истории музыки гармонических приёмов. Её рождение приходится на эпоху барокко, закрепившись в музыкальном языке которой в качестве стабильного гармонического элемента, она впоследствии становится «эвергрином», образцы которого можно обнаружить в произведениях разных эпох, стилей, жанров и социокультурных пластов. В статье рассматривается двухсотлетняя история отображения золотой секвенции как термина и гармонического приёма на страницах отечественных музыкальных руководств, где она появилась не только задолго до обретения ею «имени собственного», но и заметно раньше появления академического термина «секвенция». Автор диахронически рассматривает понятийно-терминологический аспект, при этом реконструкция хода теоретического осмысления названного музыкального явления позволяет установить его ключевые точки. Русскоязычная презентация золотой секвенции состоялась в первом переводном руководстве – «Клавикордной школе» Г. С. Лёлейна (1773–1774) в виде генерал-басовой цифровки и её краткого описания. В дальнейшем к характеристике золотой секвенции добавлялись новые позиции: обозначение выразительных возможностей, технические детали голосоведения в гармонической практике, функциональная и линейная трактовка. В статье приводится информация об авторстве термина «золотая секвенция», принадлежащем В. Беркову. Первая его фиксация состоялась на страницах специального курса «Гармонии» в 1966 году. Обращение к истории терминологии представляется актуальным вектором одного из магистральных направлений современного отечественного музыкознания, связанного с осмыслением процессов становления языка музыкальной науки, её понятийно-терминологического аппарата.

**Ключевые слова:** золотая секвенция, Виктор Берков, история русскоязычной музыкальной терминологии, история гармонии

**Для цитирования:** Преснякова И. А. Золотая секвенция: история и предыстория термина на страницах российских музыкальных руководств // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 7–16. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.007-016

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

### The Golden Sequence: The History and Pre-History of the Term on the Pages of Russian Musical Guiding Manuals

Inga A. Presnyakova

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

**Abstract.** The golden sequence is one of the most widespread harmonic techniques in music history. Its creation coincides with the Baroque era, and having entrenched itself in the musical language of which it subsequently became an “evergreen” term, examples of which may be found in works from different time periods, styles, genres and sociocultural strata. The article examines the two-hundred-year-old history of presenting the golden sequence as a term and a harmonic technique on the pages of Russian musical guide manuals, where it appeared not only long before having acquired its “proper name,” but also noticeably earlier than the term “sequence” appeared in scholarly use. The author examines diachronically the conceptual-terminological construct, while the reconstruction of the progression of theoretical cognition of the aforementioned musical phenomenon makes it possible to establish its key positions. The Russian presentation of the golden sequence took place in the first guide manual to be translated into Russian – Georg Simon Loehlein’s *The Clavichord School* (1773–1774) in the form of figured bass ciphering and its brief description. Subsequently, the characterization of the golden sequence was supplemented by new positions: indication of expressive possibilities, technical details of voice-leading in harmonic practice, as well as functional and linear interpretation. The article provides information about the authorship of the term “golden sequence” belonging to Viktor Berkov. Its first fixation took place on the pages of a special harmony course in 1966. The reference to the history of the terminology is perceived to be a relevant vector of one of the mainstream directions of present-day Russian musicology connected with the comprehension of the processes of the formation of the language of music scholarship and its conceptual-terminological construct.

**Keywords:** golden sequence, Victor Berkov, history of Russian musical terminology, history of harmony

**For citation:** Presnyakova I. A. The Golden Sequence: The History and Pre-History of the Term on the Pages of Russian Musical Guiding Manuals. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 7–16. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.007-016

**В** истории музыки вряд ли найдётся гармонический оборот, сравнимый с золотой секвенцией как по временной протяжённости функционирования, так и по степени широты

распространения в произведениях разных жанров, стилей и социокультурных пластов. «Высшая природная связь» (выражение А. Веберна), лежащая в основе нижнеквинтового соотношения



аккордов-участников секвенции, и уникальное сочетание модальных и тональных качеств обеспечили ей долгую жизнь – пусть не всегда в равной степени активную, но не прекращающуюся ни в один из периодов музыкальной истории, начиная с эпохи барокко. Закрепившись в музыкальном языке того времени в качестве стабильного гармонического приёма, золотая секвенция впоследствии стала «эвергрином», лучшие образцы которого можно обнаружить в опусах Моцарта и Бетховена, Шопена и Брамса, Грига и Равеля, Рахманинова и Вила-Лобоса, Шостаковича и Хиндемита. С золотой секвенцией связаны самые удачные музыкальные мистификации, известные как *Adagio* Т. Альбини и *Ave Maria* Дж. Каччини. Неустанно эксплуатируется она и масс-культурой, выступая основой как для бесчисленного множества второсортной продукции, так и для песен, заслуженно ставших мировыми хитами.

Заметим, что в музыке высокого художественного качества золотая секвенция нередко задействована с той или иной степенью трансформации базового вида. Анализ композиторских приёмов преодоления шаблона, способствующих движению золотой секвенции сквозь века, может послужить интересным материалом для одной из страниц истории гармонии. Стоящей внимания представляется также реконструкция хода теоретического осмысления названного музыкального явления, а также диахроническое рассмотрение понятийно-терминологического аспекта. Данный вектор исследования актуален для одного из магистральных направлений современного отечественного музыкознания, связанного с осмыслением процессов становления языка музыкальной науки, её понятийно-термино-

логического аппарата. Спектр проблем, поднимаемых в работах, посвящённых тем или иным вопросам специальной терминологии, поражает широтой диапазона и множественностью научных решений. В одних случаях внимание исследователей обращено на терминологические массивы, границы которых очерчены в соответствии с избранными хронологическими, этническими, стилевыми, жанровыми рамками или детерминированы индивидуальным фокусом научного взгляда. Для демонстрации разноплановости назовём работы А. Маклыгина о национальной рецепции терминологии, Т. Науменко о соотношении ключевых дефиниций в русско- и англоязычной терминологии, И. Сусидко о жанровой терминологии, К. Зенкина о проблемах терминологии исторического музыкознания, Ю. Антиповой о терминологии отечественной индонезистики<sup>1</sup>, Н. Гурьевой и О. Тюриной о древнерусской певческой терминологии [1], Г. Григорьевой о метафорической терминологии в методологии целостного анализа [2], Е. Чигарёвой о терминах-омонимах в музыкознании и филологии [3]. В других случаях внимание исследователей фокусируется на терминологической единице: таковы статьи О. Лосевой о термине «ложная реприза» [4], Ю. Москвиной о понятии *imitatio* [5], М. Долгушиной о термине «романс»<sup>2</sup>. К последнему типу примыкает представленное нами рассмотрение истории термина «золотая секвенция».

Материалом исследования послужил корпус отечественных музыкальных руководств, изданных с 1773 года. Из их круга выделим лишь те, что имеют принципиально важное значение для решения поставленной научной задачи и позволят дать ответы на многие

вопросы: когда золотая секвенция впервые попала на страницы русскоязычных руководств, в каком формате была представлена, какие толкования имела, когда и благодаря кому обрела своё метафорическое наименование. Забегая вперёд, заметим, что золотая секвенция как факт гармонической практики нашла отражение в учебных музыкальных изданиях не только задолго до обретения ею «имени собственного», но и заметно раньше появления академического термина «секвенция».

Появление золотой секвенции на страницах отечественных музыкальных руководств закономерно связано с первыми русскими версиями немецких трактатов XVIII столетия, достоверная атрибуция первичных текстов которых произошла лишь недавно [6]. Фиксация данного приёма в текстах европейских трудов свидетельствует о его значимости для музыкальной практики эпохи барокко, а генерал-басовый формат представления отражает характерные для того времени особенности гармонического мышления. «Дебют» золотой секвенции на русскоязычной почве состоялся в переводе «Клавикордной школы» Г. С. Лёлейна (1773–1774). В параграфе 12 главы 19 «Об искусных ухватках и проч.» второй части описывается «переступка, где бас в низ идёт на одну терцию, а потом поднимается на секунду, и так далее» и «переступка квинт»<sup>3</sup>. Казалось бы, данные сведения не содержат прямого указания на золотую секвенцию. Однако два нотных примера, демонстрирующих линию баса и цифровку, явно свидетельствуют о её наличии, а малозначащая на первый взгляд ремарка «и так далее» оказывается важным смысловым элементом, отражающим идею секвенционности.

Аналогичным образом золотая секвенция представлена в «Верном наставлении в сочинении генерал-баса» Д. Кельнера (1791). В главе IV «О чрезвычайных положениях, которые от естественных отступают» читаем: «Ежели бас нижеположенным образом на одну треть упадет, потом на секунду восходит, и так далее: то можно упавшим на одну треть нотам аккомпанировать с  $\frac{6}{5}$ »<sup>4</sup>. В главе VII «О употреблении несогласных» значится: «...не надобно также пропускать и случающиеся в басу кварты, а именно когда оной сплошными квартами вверх или вместо кварты в квинту вниз соскакивает, в каком случае он повсеместно над собою терпит септиму»<sup>5</sup>.

Появление золотой секвенции в текстах изданий последующего времени сопровождается новыми нюансами. В разделе «О гармоническом ходе» «Теории музыки» Г. Гесс де Кальве (1818) находим пример, характеризующий её выразительные свойства: «Если к следующей гармонии:

7 7 7 7 7 7 7 7-7 7  
# # # б  
Бас. g-c-f-h-e-e-a-d-g-c

ещё присовокупить септиму, так чтобы один септим-аккорд следовал за другим, то чрез это можно привести слушателя в большое беспокойство; особенно ходом второго примера, где очарование бывает тем больше, что находящиеся при каждом аккорде малая септима и большая терция делают весьма ощутительную необходимость последующего главного тона»<sup>6</sup>.

Указание на технические детали голосоведения возникает в «Практическом



руководстве» И. Л. Фукса (1830)<sup>7</sup>: в условиях четырёхголосного склада автор рекомендует чередовать полные и неполные септаккорды. В переработанном варианте «Практического руководства» – «Новой методе к изучению правил композиции», вышедшей в свет десятилетием позднее<sup>8</sup>, добавлен нотный пример золотой секвенции, состоящей из нонаккордов.

Несмотря на огромное значение, которое учебники Фукса оказали на формирование русскоязычного музыкально-теоретического терминологического аппарата<sup>9</sup>, термин «секвенция» в них не фигурирует. Однако опосредованное влияние на его внедрение в отечественную учебную литературу немецкий теоретик всё же оказал: вероятно, первая русскоязычная фиксация термина и его определения состоялась в «Кратком руководстве к изучению правил композиции» Г. Арнольда – ученика И. Л. Фукса. В разделе «Следование однородных аккордов» значится: «Слово “Секвенция” вообще означает всякий ряд однородных аккордов, но преимущественно получили сие название ряды септаккордов и сектаккордов. Секвенция септаккордов всегда допускается там, где основные басы или восходят на кварту или нисходят на квинту»<sup>10</sup>. Обратим внимание на присутствующее здесь описание именно золотой секвенции, а также на *гармоническую* трактовку явления, отражённую в данном определении. Позднее, в «Полном руководстве к сочинению музыки, составленном И. Гунке» (1865) секвенция относится и к *мелодическим* (мотивным) явлениям: «Повторение одинаковых или подобных мотивов или моделей называется секвенцами»<sup>11</sup>, «Повторение мотива, будь оно равное или изменённое, называется секвенца (последование)»<sup>12</sup>.

Таким образом, история термина «секвенция» на страницах российских *музыкально-теоретических* руководств открывается лишь в 40-е годы XIX столетия. Первое же отображение (весьма своеобразное) в отечественных музыкально-лексикографических изданиях, скорее всего, относится к 1850 году. В «Ручном музыкальном словаре» А. Гарраса лаконично представлена двуязычная пара «Sequenz – последование»<sup>13</sup>. В многократных последующих переизданиях словаря данная позиция не подвергалась корректировке. Не исключено, что термин «секвенция» так и не стал общеупотребительным вплоть до консерваторского этапа российской музыкальной истории. Пожалуй, о полном его вхождении в музыкально-теоретический лексикон можно говорить, начиная с первых русских учебников гармонии П. Чайковского (1872) и Н. Римского-Корсакова (1885).

В отношении золотой секвенции оба автора демонстрируют сходные взгляды: её гармонический базис усматривается в обороте доминантсептаккорд – тоническое трезвучие, чем оправдывается употребление секвенцаккордов – побочных септаккордов. Римский-Корсаков называет подобный тип «кварто-квинтовыми секвенциями»<sup>14</sup>, в чём слышится эхо генерал-басовой традиции: в данном наименовании отражается соотношение между аккордами последовательности, а не соотношение звеньев секвенции. Нарушая хронологию повествования, заметим, что выражение Римского-Корсакова позднее подхватывается создателями «бригадного» учебника гармонии, где фигурирует «кварто-квинтовая цепь», отнесённая к типу «диатонических (тональных) секвенций»<sup>15</sup>. Последнее терминологическое обозначение – как

родовое по отношению к видовому – будет привлекаться для указания на золотую секвенцию в большинстве вышедших в советское время учебниках гармонии.

Акцент на *линейной* природе секвенцирования был сделан в русскоязычном издании учебника Г. Римана «Упрощённая гармония, или Учение о тональных функциях аккордов» (1896): «Только в так называемых секвенциях эти побочные, скорее, даже случайные с виду образования получают одинаковое значение с характерными диссонансами и выступают рядом с ними; это-то долго вводило в заблуждение и теоретиков, пока Фр. Фетис не снял у них повязки с глаз. Секвенции, как впервые признал Фетис, представляют, собственно говоря, не гармонические образования, а мелодические; руководящим принципом в них является не логическое движение гармонии, а мелодическое движение по ступеням гаммы – короче сказать, секвенцией называется последовательное перемещение (воспроизведение) мотива по ступеням гаммы (вверх или вниз)»<sup>16</sup>. Среди нотных примеров присутствуют и образцы золотой секвенции.

Сходная позиция несколько позднее появляется в учебнике Г. Катуара «Теоретический курс гармонии» (1924), где в разделе «О септаккордах диатонической системы» говорится: «Обычно теоретики рассматривают диатоническую секвенцию как ряд проходящих аккордов, лишённых функционального значения»<sup>17</sup>.

Много позже Ю. Холопов в «Практическом курсе» гармонии суммирует два принципиальных качества, свойственных золотой (по терминологии автора – «автентической (нижнеквинтовой)» или же «диатонической квинтовой») секвен-

ции, отмечая как её многоквинтовость, так и «линейную функцию проходящего движения, с той особенностью, что проходящими являются не гаммообразные звуки и не отдельные аккорды, а пары аккордов»<sup>18</sup>.

Золотая секвенция как гармоническое явление нашла отражение фактически во всех отечественных учебниках гармонии. Однако ни в одном из приведённых выше образцов она не была названа «золотой». Когда же и благодаря кому появился этот термин?

Авторство термина принадлежит музыковеду Виктору Осиповичу Беркову (1907–1975), профессору Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных. Презентация термина состоялась в его учебнике гармонии – первом в отечественной образовательной практике специальном курсе для студентов-теоретиков, три части которого были последовательно изданы в 1962, 1964 и 1966 годах<sup>19</sup>. Термин «золотая секвенция» возникает в последней из них, соответственно, год его рождения (или, по крайней мере, первого публичного представления) – 1966. Берков напрямую заявляет об «авторских правах»: «Принимая во внимание все значение изучаемой... последовательности, мы и дали ей наименование – золотая секвенция»<sup>20</sup>. Оправдывая его метафоричность, учёный отмечает, что «название дано по аналогии с выражениями “золотой ход”, “точка золотого сечения” и т. п.»<sup>21</sup>. В начальном определении фиксируется базовый тип золотой секвенции: «диатоническая, минорная нисходящая по секундам секвенция с доминантово-тоническим кварто-квинтовым строением звена», а дальнейшее теоретическое изложение демонстрирует множество разностилевых музыкальных образцов. Термин



внедрён во многие труды Беркова, он фигурирует, к примеру, в работах «Гармония и музыкальная форма» (1962), «Формообразующие средства гармонии» (1971), «Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии» (1972).

Новый термин был замечен коллегами по цеху. Им оперируют выдающиеся представители отечественной музыкальной науки В. Цуккерман, Л. Дьячкова, Е. Ручьевская, М. Этингер. Со временем термин расширял ареал своего присутствия в учебных изданиях, ориентированных на разные уровни музыкального образования – от школ до вузов<sup>22</sup>. Достаточно активно им пользуются исследователи последнего времени, доказательством чему могут служить тексты диссертаций<sup>23</sup>, многообразная тематика которых ещё раз доказывает жизнестойкость и востребованность означаемого термином «золотая секвенция» музыкального явления. Кроме того, термин имеет широкое хождение в современной устной практике и является стабильной единицей музыкантского вокабуляра.

Предпринятое в данной статье освещение истории термина «золотая секвенция» – попытка исследовать один

из множества сегментов музыкально-теоретического лексикона, постепенный охват которых призван способствовать формированию комплексной картины становления русскоязычного терминологического аппарата. Внимание к истории музыкальной терминологии и, шире, к научной и учебной литературе прошлого – одна из доминант современного музыкознания. Т. Кюрегян, задаваясь вопросом о причинах данной ситуации, высказывает следующую мысль: «В теоретических работах, как и в самой музыке, тоже отразился дух времени, и в том, как авторы трактуют избранный предмет, как они смотрят на прошлое, как излагают даже общепринятые некогда положения, – во всём этом можно поймать взгляд современников событий, которыми мы дорожим и которые ныне поворачиваются новой гранью, помогая понять не только наших предшественников, но и самих себя» [7, с. 357]. Трудно не согласиться с данным высказыванием. Пожалуй, несколько расширив его ракурс, можно уверенно утверждать, что благодаря исследованию языка науки происходит её самопознание.

## Примечания

<sup>1</sup> Работы названных авторов опубликованы в сборнике «Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки» (Казань: Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова; Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2021). См.: Маклыгин А. Л. Национальные рецепции терминологии в советской музыке 1920–1940-х годов (с. 15–25); Науменко Т. И. «Новый день застал нас неготовыми...»: научный термин в эпоху сближения культур (с. 26–34); Сусидко И. П. Терминологические обозначения жанров: историческая достоверность и современная аналитика (с. 53–61); Зенкин К. В. Проблемы терминологии исторического музыкознания (с. 43–52); Антипова Ю. В. Проблемы терминологии в отечественной музыкальной индонезистике (с. 89–95).

<sup>2</sup> См.: Долгушина М. Г. Термин «романс» в отечественной музыкальной культуре первой трети XIX века // Термины, понятия и категории в музыковедении. IV международный конгресс Общества теории музыки, 2–5 октября 2019 г. / ред. Е. В. Порфирьева, В. В. Сепешвари. Казань: изд-во КГК им. Н.Г. Жиганова, 2019. С. 213–220.

<sup>3</sup> См.: Лелейн Г. С. Клавикордная школа. М.: Императорский Московский ун-т, 1773–1774. С. 175. Здесь и далее в цитатах сохранены некоторые особенности исторической орфографии и пунктуации.

<sup>4</sup> См.: Кельнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса. М.: Унив. тип., 1791. С. 45.

<sup>5</sup> Там же. С. 74.

<sup>6</sup> См.: Гесс де Кальве Г. Теория музыки, или Разсуждение о сем искусстве / пер. Разумника Гонорского. 2 ч. Харьков: Университетская типография, 1818. С. 256.

<sup>7</sup> См.: Фукс И. Л. Практическое руководство к сочинению музыки / пер. М. Резвого. СПб.: Типография К. Крайя, 1830. 131 с.

<sup>8</sup> См.: Фукс И. Л. Новая метода, содержащая главные правила музыкальной композиции / пер. Г. Арнольда. СПб.: Клевер, [1841–1844].

<sup>9</sup> Этому вопросу посвящена публикация автора данной статьи: 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: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки, Казань, 2–5 октября 2019 года. Казань: Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова; Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2021. С. 412–422. DOI: 10.48201/9785854012843\_412

<sup>10</sup> См.: Арнольд Г. Краткое руководство к изучению правил композиции. СПб., [1840–1842]. С. 59.

<sup>11</sup> См.: Гунке О. К. Полное руководство к сочинению музыки. СПб., 1865. С. 26.

<sup>12</sup> Там же. С. 8.

<sup>13</sup> См.: Гаррас А. И. Ручной музыкальный словарь с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилеттантов, с портретами, составленный Адольфом Гаррас. М.: Тип. А. Семена, 1850. С. 146.

<sup>14</sup> См.: Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. Изд. 16. М.: Музгиз, 1936. С. 59.

<sup>15</sup> См.: Способин И., Соколов В., Евсеев С., Дубовский Е. Учебник гармонии. М.: Музыка, 1965. С. 164.

<sup>16</sup> См.: Риман Г. Упрощённая гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / пер. Ю. Энгеля. СПб.: Юргенсон, 1896. С. 176–177.

<sup>17</sup> См.: Катуар Г. Теоретический курс гармонии. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1924. С. 29.

<sup>18</sup> См.: Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Ч. 1. М.: Композитор, 2005. С. 31.

<sup>19</sup> См.: Берков В. О. Гармония: учебник. Ч. 1–3. М.: Музыка, 1962–1966.

<sup>20</sup> См.: Берков В. О. Гармония: учебник. Ч. 3. М.: Музыка, 1966. С. 40.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> В качестве примеров приведём следующие издания: Курина Г. В. Мажорное и минорное сольфеджио: учебное пособие для детских музыкальных школ. 1–2 классы. СПб.: Композитор, 2015; Слонимская Р. Н. Анализ гармонических стилей: тезисы лекций



и конспект исторического обзора гармонических стилей. СПб.: Композитор, 2001; Преснякова И. А. Основы джазовой гармонии. М.: Юрайт, 2018; Зубарева Н. Б. Я изучаю «Анализ музыкальных произведений»: учебно-методический модуль. Пермь: Пермский гос. ин-т искусства и культуры, 2007.

<sup>23</sup> Назовём некоторые кандидатские диссертации двух последних десятилетий: Петрова А. А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века. М., 2001; Кривцова Е. В. Кристиан Синдинг: портрет норвежского композитора. М., 2003; Веришко О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова. М., 2004; Антонова С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера. Нижний Новгород, 2007; Молчанов А. С. Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении: на материале остинатных форм композиторского творчества XX века. Новосибирск, 2009; Хатыпова Р. Р. Межтекстовые взаимодействия в инструментальной музыке XIX–XX веков: на примере Каприса № 24 Н. Паганини. Магнитогорск, 2014; Смотров В. Е. Шарль-Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество. М., 2019; Маевская И. В. Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века. Ростов-на-Дону, 2020; Алексеева А. Ю. Композиторская техника Майкла Наймана. Петрозаводск, 2021. Термином «золотая секвенция» пользуются и авторы докторских диссертаций: Урванцева О. А. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков. Магнитогорск, 2011; Слонимская Р. Н. Развитие музыкальных способностей студентов гуманитарных вузов. СПб., 2008 и др.

### Список источников

1. Гурьева Н. В., Тюрина О. В. Древнерусская певческая терминология в спецкурсе «История русской музыки XI–XVIII веков» в Московской консерватории // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 9–22. DOI: 10.26176/otmroo.2021.33.1.002
2. Григорьева Г. В. Метафорическая терминология в отечественной методологии целостного анализа // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 1–6. DOI: 10.26176/otmroo.2020.31.3.001
3. Чигарёва Е. И. Термины-омонимы в музыкальной и филологической науке // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 1 (29). С. 36–43. DOI: 10.26176/otmroo.2020.29.1.003
4. Лосева О. В. Ложная реприза: к истории термина и приёма // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 1–12. DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.001
5. Москвина Ю. В. Понятие *imitatio* в свете аутентичной и современной терминологии // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 22–30. DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.003
6. Преснякова И. А. Немецкие музыкальные руководства в русских переводах XVIII столетия: об атрибуции первичных текстов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 123–133. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.123-133
7. Кюрегян Т. С. Антон Аренский – преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, вып. 3. С. 356–380. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.302

*Информация об авторе:*

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

## References

1. Guryeva N. V., Tyurina O. V. Old Russian Singing Terminology in the Special Course “History of Russian Music of the 11th–18th Centuries” at Moscow State Tchaikovsky Conservatory. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2021. No. 1 (33), pp. 9–22. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2021.33.1.002
2. Grigoryeva G. V. Metaphorical Terminology in the Russian Methodology of Holistic Analysis. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2021. No. 1 (33), pp. 1–6. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2020.31.3.001
3. Chigareva E. I. Homonymous Terms in Musical and Philological Studies. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2020. No. 1 (29), pp. 36–43. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2020.29.1.003
4. Loseva O. V. False Recapitulation: Considerations Regarding the History of the Term and the Method. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2020. No. 2 (30), pp. 1–12. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.001
5. Moskvina Yu. V. A Term *imitatio* in Authentical and Modern Terminology. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2020. No. 2 (30), pp. 22–30. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.003
6. Presnyakova I. A. German Music Manuals in 18th Century Russian Translations: about the Attributes of the Primary Texts. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 123–133. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.123-133
7. Kyuregyan T. S. Anton Arensky – Educator and Master of Musical Form. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2018. Vol. 8, Issue. 3, pp. 356–80. (In Russ.) DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.302

*Information about the author:*

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

Поступила в редакцию / Received: 06.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 10.09.2022





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

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

### Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens*

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,  
г. Саратов, Россия,  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

**Аннотация.** В художественном наследии И. С. Баха совершенно особое место занимает то, что связано с понятием *sapiens*, определяя этим сферу медитативности в её чрезвычайно широком диапазоне: от непритязательных страниц светлого раздумья до глубинно философских откровений. В статье рассматривается самый объёмный спектр граней истолкования этой образной системы по линии усиления напряжённости соответствующих состояний и их насыщения проблемностью. Здесь и настроения пасторальной созерцательности, и рефлексии, выдержанные в характере сумрачной элегии, и скорбные ламентации, пронизанные ощущением безнадежности жизненного пути, что не раз приближало медитативную музыку Баха к грани трагических констатаций. Высшей драгоценностью наделена философская лирика композитора, передающая высоты мыслящего духа, верх самоуглублённости, максимальное напряжение интеллектуального процесса, погружение в раздумья о самом важном в существовании человека, то есть всё то, что суммирует в себе понятие *homo sapiens* в его сокровенном значении. Следовательно, в исторической перспективе Иоганн Себастьян предстал в музыкальном искусстве своего времени подлинным художником-мыслителем, а уровень достигнутого им в данном отношении навсегда остался эталоном.

**Ключевые слова:** творчество И. С. Баха, Бах как мыслитель, медитативность, философская лирика

**Для цитирования:** Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 17–28.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

### The Imperishable Johann Sebastian: *Sapiens*

Alexander I. Demchenko

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia,  
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

**Abstract.** In J. S. Bach's artistic legacy an absolutely special position is held by what is connected with the conception of *sapiens*, defining therewith the sphere of meditateness in its extremely broad range: from the unpretentious pages of light reflection to profound philosophical revelations. The article examines the most capacious spectrum of the boundaries of interpretations of this figurative system along the line of acceleration of intensification of the corresponding states of being and their saturation of the presence of problems. This includes the moods of pastoral contemplation, reflectivity carried out in the vein of tenebrous elegy, as well as mournful lamentations permeated with a feeling of the hopelessness of the path of life, which very often brought Bach's meditative music close to the borderline of tragic utterances. Of the highest value are the composer's philosophical verses, which convey the heights of the thinking spirit, the pinnacle of self-centricity, a maximal tension of the intellectual process, immersion into thought about what is most important in the life of the human being, i.e., everything which sums up in itself the concept of *homo sapiens* in its intimate meaning. It follows that in the historical perspective Johann Sebastian appeared in the musical art of his time as a genuine artist and thinker, while the level of what he achieved in this regards shall remain a touchstone forever.

**Keywords:** J. S. Bach's artistic legacy, Bach as a thinker, meditateness, philosophical verses

**For citation:** Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Sapiens*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 17–28. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

Диапазон публикуемых в последнее время материалов, касающихся творчества И. С. Баха, остаётся весьма обширным. Однако с точки зрения предлагаемой статьи, пожалуй, только единственная публикация приближается к исследуемой здесь проблематике [1]. В остальном известные нам материалы, как правило, обращены к частным вопросам семейных традиций, воспри-

нятых великим композитором [2], либо к скрупулёзному анализу тех или иных отдельно взятых произведений [3; 4] или, наконец, к попыткам применить к музыке Баха новейшие методы компьютерной обработки количественных величин [5].

Определение *sapiens* (лат. разумный), более всего известное всем по хрестоматийному *homo sapiens*, используется в данном случае, чтобы обозначить



в творчестве Баха понятие «человек *мыслящий*», чему в образном плане соответствует медитативная сфера.

Очевидно, многие согласятся с тем, что излюбленная сфера творчества Баха – именно медитативность (от лат. *размышление*), и границы её простираются в пределах от непритязательных страниц светлого раздумья до глубинно философских откровений, но в любом случае этим состояниям присуща подчёркнутая одухотворённость, причём чаще всего они выдержаны в движении неторопливого шага.

В связи с последним из отмеченных моментов уместна далёкая историческая параллель. Древнегреческий мыслитель Аристотель беседовал со своими учениками, прохаживаясь по саду, а в непогоду – по крытой галерее, полагая, что движение способствует процессу мышления. Отсюда произошло название его философской школы – *перипатетизм* (от греч. *прогуливаясь, прохаживаясь*). Нечто похожее находим и в музыке Баха.

Рассмотрим отмеченные и иные грани истолкования этой образной системы по линии усиления напряжённости соответствующих состояний и их насыщения проблемностью.

Естественно начать с настроений пасторальной созерцательности, не обременённых какой-либо озабоченностью и часто протекающих в тоне лёгкой лирической раздумчивости. Таковы у Баха нередко аллеманды (начиная с Французских сюит № 1 и № 2). Или, к примеру, в *Маленькой прелюдии d moll* (BWV 940) её ладовое наклонение привносит только флёр трогательной меланхолии, и даже он благополучно вуалируется заключительным мажорным кадансом.

В основном же лирику созерцательного плана отличает характер покойных

размышлений, возникающих в ходе неторопливо-размеренного движения и сопровождаемых мягкой «жестикულიцией» рассуждений. Всё в подобных образах выражает то благодушие, которое свидетельствует о безусловной удовлетворённости сущим – в числе показательных можно назвать Хоральную прелюдию *Liebster Jesu...* (BWV 731).

Другую столь же показательную иллюстрацию, но уже мотивированную возвышенно-сакральным посылом, находим в *Кантате № 75*: здесь в *Арии* (№ 3) композитор бесконечно длит величаво-покойное состояние, связанное с чувством глубокого пиетета пред Господом и несущее в себе духовное приношение Ему, что определяется ключевой фразой «*Мой Иисус – всё для меня!*».

Эту линию медитативной лирики созерцательного плана особым образом развивают уже отмечавшиеся выше настроения задумчивости, поданные в тонах светской непринуждённости и подчёркнутой элегантности изъяснения. И сразу же следует заметить, что за подобной «манерой» подразумевалась натура интеллектуала времён Барокко, причём интеллектуала заведомо аристократических кровей. Насколько это было притягательно для Баха, говорит тот факт, что подобная настроенность проникала даже в сферу сакральных жанров (см., к примеру, Хоральную прелюдию BWV 682).

Более всего этой настроенности отвечала музыка для клавира. Один из примеров тому – *Прелюдия и фуга* из **I тома ХТК**, где тональности *es moll* соответствует глубина погружения в печаль сокровенных раздумий в диалоге наедине с самим собой, что передано через контрапункт мелодических линий. В той же степени избранной тональности соответствует и возвышенно-величавый

строй мыслительного процесса, который разворачивается в исключительном богатстве оттенков.

Но если Фуга отличается подчёркнутой сосредоточенностью состояния и его рациональной отстранённостью, то Прелюдия при достаточной строгости изъяснения отличается просветлённостью колорита, наполнена эмоциональной теплотой, расцвечена введением изысканной орнаментики – и это при том, что музыка выдержана в характере сарабанды.

Во всей полноте особенности духовного аристократизма предстают в медленных частях клавирных концертов Баха, включая сольный Итальянский концерт (BWV 971) и Концерт для двух клавиров без оркестра (BWV 1061). В них, как правило, передаётся состояние раздумья в его созерцательном наклонении, что нередко сопровождается «жестами» рассуждения, зафиксированного в орнаментике риторических фигур. Это раздумье светлое (в том числе независимо от титульного минора, который преобладает в рассматриваемых произведениях), лишённое какого-либо напряжения, протекающее в движении покойного шага и в тонах нежной меланхолии, придающих медитативным излияниям лирическую проникновенность.

Практически вся выразительность сосредоточена в бесконечно длящейся инструментальной кантилене: в чарующей поэтике её граней, изгибов и поворотов раскрывается тонкость, богатство и красота внутреннего мира глубоко одухотворённой натуры. Ей свойственна элегантность преподнесения мыслительной материи и особый шарм светской непринуждённости (в частности через изысканность мордентов). И сугубый «индивидуализм» интеллектуального высказывания высвечен тем, что, в сущ-

ности, всё заключено в одноголосной «монодии» солиста, звучащей в тишине уединения, поскольку сверхпрозрачная фактура оркестра нередко сводится к еле слышному *pizzicato* струнных.

При всей общности образного содержания медленных частей, каждый из клавирных концертов даёт его свой вариант:

- так, Концерт *A dur* (BWV 1055) с его обертонами баховского сентиментализма исполнен трепета сердечного тепла, что поддержано выразительными «вздохами» оркестрового сопровождения;

- Концерт *g moll* (BWV 1058), выдержанный в характере ноктюрна, с особой деликатностью приоткрывает тайники сознания;

- «ноктюрн» Концерта *D dur* (BWV 1054) наполнен затаённым психологизмом исповедальности;

- рефлексирующий склад Концерта *d moll* (BWV 1052) обусловил необходимость в «говорящих» интонациях декламационно-ариозного типа;

- в Итальянском концерте (*d moll*, BWV 971), написанном для клавира *solo*, уже в силу этого интеллектуал предстаёт «сам по себе», что акцентировано изяществом вольной импровизации;

- музыка Концерта для двух клавиров *C dur* (без оркестра, BWV 1061) воспринимается как диалог размышляющих о чём-то близких друг другу персон;

- а Концерт для трёх клавиров *C dur* (BWV 1063) – это уже «круглый стол» целого сообщества.

Возвращаясь к тому общему «почерку», который объединяет все рассмотренные концерты, отметим, что всё самое характерное для них сосредоточено в медленной части **Концерта *f moll*** (BWV 1056).

В противоположность отмеченным выше светлым, созерцательным, «лёгким»



и «светским» граням медитативности находим у Баха в немалом числе напряжённые по характеру, проблемные по образному строю, затемнённые по колориту её претворения. С точки зрения отягощённости мыслительного состояния сопоставим два цикла из **ХТК I**. В Прелюдии и фуге *cis moll* гнетущая опечаленность второй части диптиха (двойная фуга) оттеняется рефлексией первого, выдержанного скорее в характере сумрачной элегии. А вот Прелюдия и фуга *b moll* представляет собой совершенно единое целое: это две скорбные ламентации, пронизанные ощущением безнадежности жизненного пути, совершаемого как бы поневоле.

В клавирных сюитах идея несения печального креста бытия нередко раскрывалась в сарабандах, где медлительно-величавое движение могло напоминать траурное шествие, что поддерживалось патетикой риторических фигур. И опять-таки, если в Сарабанде из Английской сюиты № 3 угнетённое состояние духа оттеняется высветлениями колорита в развивающих эпизодах, то в аналогичной части Английской сюиты № 6 всё выдержано в едином ключе, вещая о надсуетном с предельной строгостью и сосредоточенностью.

Опечаленность, а тем более скорбный характер раздумий человеческих не раз приближали медитативную музыку Баха к грани трагических констатаций. С большой силой эта настроенность выражена в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 2**.

Отталкиваясь от образно-стилевой «матрицы» жанра так называемых французских увертюр, композитор в полной мере наследует свойственную им возвышенно-драматическую патетику (тональность *b moll*, заострённый пунктирный

ритм, «жестикаляция» усложнённой мелизматики).

Накал колоссального внутреннего переживания соединяется с категориями надлично-всеобщего, выводя в конечном счёте к столь нормативному для барочного классицизма величественному императиву нравственного долженствования, зовущему к высоким деяниям во имя жизни. Причём реализуется это только в опоре на струнные, поддержанные клавирином, но добиваясь сверхнасыщенности фактурного массива.

В подобных страницах музыка Баха вступала в сферу того, что принято называть *философской лирикой*, хотя вторая часть данного обозначения скорее может соотноситься с теми произведениями, где акцентируется личностно-эмоциональное начало (например, в рассмотренных выше медленных частях клавириных концертов). Истинная философичность – это высоты мыслящего духа, верх самоуглублённости, максимальное напряжение интеллектуального процесса, это погружение в раздумья о самом важном в существовании человека, то есть всё то, что суммирует в себе понятие *homo sapiens* в его высшем значении.

В камерном варианте двумя завершающими монументами баховского глубокомыслия стали **«Музыкальное приношение»** и **«Искусство фуги»**, получившие в каталоге BWV самые последние номера (1079 и 1080). Первый из них был завершён в 1747 году, над вторым композитор работал всё последнее десятилетие своей жизни (1740–1750).

Очень многое роднит их и помимо хронологии. Определяющий признак обоих грандиозных циклов состоит в том, что интеллектуализм творчества Баха получил в них своё высшее выражение, и, поскольку всё здесь основано

на высочайшей дисциплине мысли и строжайшем конструктивном расчёте, можно говорить о восхождении к философским категориям «чистого разума». Конкретно всё это реализуется в формах виртуознейшего полифонического письма, и в отношении изобретательности оно достигло, пожалуй, того предела, дальше которого оно уже не могло развиваться, – сам композитор считал эти опусы итогом развития своего контрапунктического искусства.

Действительно, в обоих случаях посредством сложнейших преобразований исходного тематизма он добивается полного исчерпания его потенциальных ресурсов. В «Музыкальном приношении», адресованном монарху Пруссии Фридриху II, это касается сочинённой королём достаточно ординарной темы, которая в ходе баховской разработки обретает красоту возвышенной мысли. В «Искусстве фуги» композитор опирается на собственную тему – непритязательную, но технически идеально приспособленную к любым полифоническим комбинациям.

Сами же полифонические комбинации составляют законченное собрание всех мыслимых техник контрапункта: различные виды канонов (включая так называемые загадочный и бесконечный), фуги и ричеркары (у Баха это фуги, отличающиеся особой сложностью развития), приёмы увеличения, уменьшения, обращения и ракоходные движения. И, к примеру, 12-я и 13-я фуги «Искусства фуги» построены так, что в каждой из них вторая половина зеркально отражает первую.

Порой складывается впечатление, что эта музыка со свойственной ей необычайно изощрённой полифонией скорее предназначена не столько для непосредственного художественного восприятия,

сколько для демонстрации высочайшего мастерства и для глубокого поклонения совершенству подобных созданий. Будучи в некотором роде трактатами по контрапункту, оба произведения несут в себе дух исследовательского поиска и «научного эксперимента», а присущий им культ рационализма привносит ощущение рассудочности и абстрагированности звуковых построений. В данном отношении весьма характерно то, что не указаны не только темпы и динамические градации, но и состав инструментов. Отступление сделано в «Музыкальном приношении» только для трёх номеров с участием флейты – надо думать, по той причине, что Фридрих II хорошо играл на флейте и писал музыку для неё.

Пожалуй, с наибольшей органичностью и художественной силой философская материя музыки Баха получила претворение в произведениях для органа. И если в целом ряде хоральных прелюдий это представлено чаще всего в характере сумрачного, замкнутого в себе глубокомыслия (см. многие образцы из «Органной тетради», BWV 599–644), то начальная часть таких диптихов, как Прелюдия и fuga *c moll* (BWV 546), Прелюдия и fuga *e moll* (BWV 548), Фантазия и fuga *g moll* (BWV 542) обращена вовне, к поистине «мировым проблемам» (не случайно последние из перечисленных диптихов известны с прозванием «Большая»).

Грандиозность звучания «короля инструментов» доведена здесь до предельных величин. В реальном воспроизведении создаётся впечатление, что его величественное «здание» буквально вибрирует и содрогается от перекатов и обвалов циклопических аккордовых глыб. Так воссоздаётся могучий разворот мыслительной энергии с её грозовой патетикой и драматической экспрессией



мощных борений человеческого духа, причём титаническое *grandioso* его ораторских произнесений выводит происходящее на некий глобальный уровень.

А рядом с этим, в контрастных эпизодах, – откаты в рефлексию сомнений и колебаний, погружение в сферу самоанализа с фиксацией тончайших психологических вибраций ищущего сознания. Но это только островки затишья перед очередным броском в измерение колоссальных масштабов.

Выше в статусе образных полюсов были рассмотрены варианты «лёгкой» и «тяжёлой» медитативности. Естественно, что между этими крайними положениями находим некую «золотую середину», когда в музыке раскрывается достаточно осязаемое, но вполне умеренное по своей экспрессии напряжение интеллектуальных усилий.

Широко представлено подобное и в органных опусах, о которых только что говорилось. Для многих хоральных прелюдий характерно состояние сосредоточенного раздумья, причём тонус вдумчивых осмыслений настроен на волну возвышенных нравственных суждений (очень показательны в данном отношении BWV 654 и BWV 727). Также и ряду органных диптихов свойственно не восхождение к высотам «мировых проблем», а пребывание на уровне менее «амбициозной» философичности. Таков, к примеру, цикл Прелюдия и fuga *a moll* (BWV 543), где движение мысли предстаёт как мерно текущий процесс. Но если в Прелюдии он иногда оттеняется каденциями-импровизациями концертного рода, то в Фуге его струение строго организовано как неуклонно разрастающийся поток медитативной энергии.

Массу аналогичных страниц находим и в клавирных сочинениях. К только что

названной Фуге можно присовокупить отдельно взятую, не относящуюся к ХТК Фугу в той же тональности *a moll* (BWV 944). Созданную в 1720 году, её можно считать олицетворением Высокого Барокко, настолько гармонично в ней слиты свет и моменты драматического напряжения, глубина и шарм артистизма, медитация и действие, что порождает симбиоз деятельной мысли, и, наконец, присуща та диалектика, которую мы обозначаем формулой *единство многообразия и многообразие единства*.

Выше отмечался трагедийный строй отдельных истолкований жанра сарабанды в Английских сюитах, а теперь, обращаясь к Французским сюитам, находим иное: достаточно спокойное состояние раздумий-рассуждений, в котором выделен оттенок величаво-торжественной приподнятости, окрашенной в лирические тона просветлённой элегичности.

Рассматриваемому типу «золотой середины» баховского интеллектуализма целиком соответствует клавирная **Парти́та № 6** как наиболее развёрнутая и насыщенная проблемностью в данной серии. Тон всему последующему задаёт здесь открывающая сюиту Токката, с её подчёркнуто серьёзно-углублённый складом, естественно, заведомо вызывающим сумрачно-минорную окраску (*e moll*). Сосредоточенность мыслительного напряжения всемерно акцентирована в большом фугато среднего раздела.

Идущая от стилистики французских увертюров патетическая настроенность с вовлечением характерных тират ораторской речи (в ещё более заострённом виде это представлено в «№ 5. Сарабанда») временами переводится в сферу действенных проявлений (проецируясь затем на «№ 4. Ария» и «№ 6. Гавот»),

а порой входит в прямое соприкосновение с бурлящей стихией жизненной борьбы (данная образность напоминает о себе в «№ 4. Ария» и с особенной силой в «№ 7. Жига»).

В той же Токкате порой проскальзывают штрихи вольной фантазии, артистического блеска, светской утонченности. Впоследствии, на фазах определённого ослабления интеллектуальной заряженности (более всего в «№ 2. Аллеманда» и «№ 3. Куранта») аналитический дискурс наполняется изнутри светотенью лирической меланхолии, изысканных психологических импрессий и даже игровыми элементами.

Индивидуально-личностное начало, органически присущее воплощению медитативности в камерно-инструментальной литературе, с максимальной отчётливостью заявляет о себе в произведениях, написанных для скрипки или виолончели *solo*, ввиду преимущественной опоры на «монодию» одноголосия. Вначале обратимся к скрипичным сочинениям: **Соната № 1** и **Соната № 3**, а также **Партита № 1** – в каждой из них нас будет интересовать начальная часть (в первых двух это *Adagio*, а в третьей – Аллеманда), и, надо признать, что именно эта часть здесь наиболее привлекательна в художественном отношении.

В названных образцах высоты духа являют себя в формах монолога ищущей человеческой природы с её сосредоточенными раздумьями-рассуждениями – отсюда речевая выразительность высказывания. Напряжённая работа сознания раскрывается во всей сложности и глубине, поскольку только что упомянутая «монодия» дополняется скрытым многоголосием и гармонической подсветкой аккордовых мазков (арпеджиато с захватом нескольких струн), что определяет

объёмность звучания. И это именно процесс, что осуществляется благодаря непрерывно развивающейся музыкальной ткани (без цезур и репризных повторений), и при единстве состояния определяет многообразие его ракурсов и оттенков.

Разумеется, в каждом из сочинений находим свои варианты претворения мыслительной деятельности. Аллеманда из Партиты № 1 акцентирует патетику ораторской речи с чертами героической настроенности. *Adagio* Сонаты № 3 во многом обращено к психологическим рефлексиям тягот преодолевающих интеллектуальных усилий, что вызывает обострение экспрессии (разработка двузвучного ламентозного оборота с задержанием) – и всё это при титульной тональности *C dur!* Хрестоматийным можно считать запечатлённое в *Adagio* Сонаты № 1.

Из произведений для виолончели в рассматриваемом отношении особенно выделяется Сюита № 5. Эту самую развёрнутую и капитальную из композиций для струнного инструмента *solo* с полным основанием можно назвать «Сюитой медитаций». Подача мыслительной материи варьируется здесь разнообразно, оттеня главенствующую настроенность то ораторской декламационностью, то лирической нотой, то танцевальным элементом, но в любом случае в четырёх из шести частей привносятся деятельное начало с различной степенью его интенсивности («№ 2. Аллеманда», «№ 3. Куранта», «№ 5. Гавот» и «№ 6. Жига»).

Опорными пунктами сюиты становятся «№ 1. Прелюд» и «№ 4. Сарабанда» – два монолога, всецело настроенные на волну углублённых размышлений проблемно-драматического склада (в Прелюде пафос внутренних борений



интеллекта высвечен введением фуги с её скрытым 4-голосием). Этому отвечает избранная тональность *c moll*, а сопутствующей всему произносимому проникновенной исповедальности очень созвучен тёплый, «грудной» тембр виолончели.

В русле той же «золотой середины» мыслительных излияний совершенно особую грань составляют те состояния, которые можно определить понятием *медитативные элегии*. Их драгоценную сокровенность коротко следовало бы обозначить в категориях божественной меланхолии, а в образном плане представить так: плывущая высоко над миром печальная мысль-дума, как бы поднимающаяся над земным пространством в горние выси, но сутью своей обращённая в горестном сочувствии к брэнной юдоли человеческой.

Эта образность представлена в произведениях различных жанров, но, естественно, только в их медленных частях. Допустим, во II части Концерта для клавира с оркестром *E dur* (BWV 1053) с её авторским наименованием *Сицилиана*, что обязывает к нежности тона, как бы в лирическом полузабытьи из фраз-вздохов ткуются зыбкие импресии души, вещающие о её потаённой грусти-печали. Или аналогичная часть Бранденбургского концерта № 1, где в характере молитвенного *lamento*, поддержанного траурным шагом нижних голосов фактуры, к небесам возносится скорбь о человеке, и плетение многослойной инструментальной ткани во главе с солирующими гобоем и скрипкой уподобляется хору сострадающих душ.

Отдельного разговора заслуживает *Sinfonia*, открывающая **Кантату № 21**. Это одно из высших откровений Иоганна Себастьяна. Запечатлённое здесь молит-

венно-созерцательное раздумье согрето проникновеннейшим лиризмом и в своей глубинной исповедальности передаёт вознесённость духа в божественные выси. Исходные фразы текста следующей части («*Я много горя претерпел...*» или в другом переводе – «*У меня было много печалей...*») вызвала то состояние просветлённой, но неизбывной скорби, которое созвучно строке русского поэта «*Душа грустит о небесах*». Эту сокровенную песнь страдающей души, как всегда у Баха, лучше всего передаёт солирующий гобой, и его монолог оплетается со-звучием струнных, мелодико-гармоническая пластика которых исполнена милосердия.

И опять-таки превалирующую значимость для данной образной сферы приобрёл орган. Много страниц подобного рода находим в начальных частях диптихов – например, написанных в *c moll* Фантазии и фуге (BWV 537) и Фантазии и фуге (BWV 562, фуга не закончена), пронизанных неизбывной ностальгией участия к человеку и горечи за его удел. Тем же настроением отмечена и средняя часть триптиха **Токката, адажио и фуга C dur** (BWV 564), выступающая в заведомом контрасте к празднично-игровым окружающим разделам и как бы в своём параллельном *a moll* с грустью взирающая на них. Это словно затуманенный лик Богородицы, который просвечивает с небесных высот сквозь туманы жизни и времени, печалится о человеке и напоминает ему о высоком, вечном.

Особенно многочисленны медитативные элегии в необозримом массиве хоральных прелюдий, и, при всей схожести образно-смыслового инварианта, каждая из подобных хоральных прелюдий отмечена своим «почерком», иллюстрацией чему послужат три предлагаемых ниже образца.

**Хоральная прелюдия (BWV 639)** – воспаряя к духовным высотам, дума человеческая не утрачивает земных опор (фактурно это выражается в деятельном движении нижнего голоса), и к тому же дума эта при всей опечаленности внутренне остаётся достаточно покойной.

**Хоральная прелюдия (BWV 659)** – не утрачивая ностальгической сочувственности, но тем не менее возносясь в величаво-возвышенной медитации над «суею сует», сознание отдаёт предпочтение некой отрешённости и даже бесстрастной отчуждённости от «слишком человеческого».

**Хоральная прелюдия (BWV 638)** – и всё же для композитора неизмеримо ближе была позиция глубоко прочувствованной печали о судьбе человеческой и всепроникающей горечи по поводу тщеты существования, неизбежной бренности бытия.

...Как удалось убедиться, в исторической перспективе Иоганн Себастьян предстал в музыкальном искусстве его времени подлинным художником-мыслителем, а уровень достигнутого им в данном отношении навсегда остался эталоном. Из тех, кто впоследствии приближался к этому эталону, можно назвать, пожалуй, только Бетховена и Шостаковича.

Поражает не только глубина интеллектуальных прозрений Баха, но и безграничный спектр впечатлений ищущей человеческой мысли во всевозможных её ипостасях, вплоть до той грани, которую мы именуем истинно философской. И, конечно же, поражает невероятно убедительное претворение самого по себе медитативного процесса со всей присущей ему диалектикой самодвижения, смысловых преобразований и метаморфоз.

*Продолжение следует*

## Список источников

1. Митрофанова А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021
2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach // Review of Artistic Education. April 2020. No. 19(1), pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001
3. Сваровская В. А. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха: смысловые основы целого // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 11. С. 51–62. DOI: 10.17223/26188929/11/8
4. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga *d moll* «дорийская» для органа BWV 538 как предмет музыкально-теоретического анализа // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 4. С. 103–116. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116
5. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. Bach or Mock? A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach // Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML. 17 Jul 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329

*Информация об авторе:*

**А. И. Демченко** – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

## References

1. Mitrofanova A. A. Leibnits and Bach: Universality of Thinking in Understanding the Idea of Absolute. *Journal of Musical Science*. 2019. No. 4, pp. 5–13. (In Russ.). DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021
2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach. *Review of Artistic Education*. April 2020. No. 19(1), pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001
3. Svarovskaya V. A. “Well-Tempered Clavier” by J. S. Bach: Semantic Foundations of the Unity. *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2021. No. 11, pp. 51–62. (In Russ.) DOI: 10.17223/26188929/11/8
4. Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Toccata and Fugue *d moll* “Dorian” for Organ BWV 538 as a Subject of Musical and Theoretical Analysis. *Musical Art and Education*. 2021. Vol. 9, No. 4, pp. 103–116. (In Russ.) DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116
5. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. Bach or Mock? A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach. *Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML*. 17 Jul 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329

*Information about the author:*

**Alexander I. Demchenko** – Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate and Head of the International Center for Comprehensive Art Studies.

## Библиографический список

1. Демченко А. И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 614 с.
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем.; сост. Х. Й. Шульце. М.: Музыка, 1980. 271 с.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
4. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Композитор, 2005. 136 с.
5. Журова Е. Б. Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха. М.: Первый том, 2021. 280 с.
6. И. С. Бах и музыкальная практика немецкого Барокко. М.: Московская консерватория, 2016. 360 с.
7. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Часть 1. М.; Л.: Музгиз, 1948. 232 с.
8. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Часть 2. М.: Музыка, 1980. 287 с.
9. Мейнел Э. Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его женой Анной Магдаленой Бах, урождённой Вюлькен. М.: Классика-XXI, 2000. 184 с.
10. Петров Ю. П. Тайнопись музыки барокко. М.: Музыка, 2019. 440 с.
11. Русская книга о Бахе. М.: Музыка, 1986. 373 с.

12. Савельев В. С., Мищенко О. В. И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия *f moll* BWV 639 // Текст художественный: смысл и структура. Петрозаводск: PVPrint, 2021. С. 526–536.

13. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 109 с.

14. Хубов Г. Н. Себастьян Бах. М.: Музгиз, 1963. 447 с.

15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. 728 с.

16. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. 153 с.

17. Fabian D. Bach Performance Practice. London: Routledge, 2018. 328 p.

18. Lebrun E. Johann Sebastian Bach. Paris: Bleu nuit éditeur, 2016. 176 p.

19. Schwarm B. Encyclopedia Britannica. 19 Apr. 2019.

URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Art-of-Fugue> (accessed 20.07.2022).

20. Williams P. Bach: A Musical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 704 p.

Поступила в редакцию / Received: 17.05.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 22.09.2022





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

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

### «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики

У Сянцзэ

*Институт музыки, театра и хореографии,  
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
525345917@qq.com, <https://orcid.org/0000-0001-8096-3998>*

**Аннотация.** В статье представлен искусствоведческий анализ оперы Ферруччо Бузони «Доктор Фауст». Автор обнаруживает точки соприкосновения замысла последнего творения Бузони с трагедией Гёте «Фауст», романом Д. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи», рядом музыкальных произведений В. А. Моцарта, А. Берга, Р. Штрауса, а также Второй сонатиной и оперой «Арлекин, или Окна» самого Ф. Бузони. Рассматриваются вопросы оперной эстетики Бузони, философско-религиозной концепции «Доктора Фауста», особенности либретто, музыкальной драматургии, тематизма сочинения. Высказывается предположение, что опера «Доктор Фауст» – своего рода духовное завещание композитора – может представлять интерес для российских режиссёров, интересующихся современным музыкальным театром.

**Ключевые слова:** творчество Ферруччо Бузони, «юная классичность», фаустианская тема, Д. Мережковский, И. Гёте, опера «Доктор Фауст»

**Для цитирования:** У Сянцзэ. «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 29–44.  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

### Ferruccio Busoni's *Doktor Faust*: Features of the Aesthetics

Wu Xiangze

*Institute of Music, Theater and Choreography,  
Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia,*

*525345917@qq.com, <https://orcid.org/0000-0001-8096-3998>*

**Abstract.** The article presents a musicological and artistic analysis of Ferruccio Busoni's *Doktor Faust*. The author discovers the points of connection between Busoni's final work with Goethe's tragedy *Faust*, Dmitri Merezhkovsky's novel "Voskresshiye Bogi. Leonardo da Vinci" [*The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci*], a number of musical compositions by Mozart, Alban Berg and Richard Strauss, as well as Ferruccio Busoni's own Second Sonatina and the opera *Arlecchino, oder Die Fenster*. The questions are examined of Busoni's opera aesthetics, the philosophical-religious context of *Doktor Faust*, and the peculiarities of the composition's libretto, the musical dramaturgy and thematicism. The assumption is expressed that the opera *Doktor Faust*, which presents the composer's spiritual bequeathal, may present an interest for Russian producers who are interested in contemporary musical theater.

**Keywords:** Ferruccio Busoni's musical legacy, "Young Classicism," the Faustian theme, Dmitri Merezhkovsky, Johann Wolfgang von Goethe, opera, *Doktor Faust*

**For citation:** Wu Xiangze. Ferruccio Busoni's *Doktor Faust*: Features of the Aesthetics. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 29–44. (In Russ.)  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.029-044

Легенда о Фаусте, основанная на повествовании о реальном человеке, Иоганне Георге Фаусте (ок. 1480–1540), является одним из ведущих мифов современной Европы. Её происхождение уходит корнями глубоко в историю человечества. Средневековые суеверия о возможности заключения договора человека с дьяволом существуют с тех пор, как христианство поставило божественное откровение выше человеческой науки.

История доктора Фауста послужила основой и для многих музыкальных произведений, в которых она значительно переосмысливалась. Среди наиболее заметных музыкальных версий отметим оперы «Фауст» Луи Шпора (1816) и Шарля Гуно (1859), драматическую легенду Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» (1846), оперу Арриго Бойто «Мефистофель» (1868). Эталонном для большинства этих произведений послужила драма И. Гёте, сведённая к нескольким элементам сюжета.



В центре статьи – опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» (1924). Несмотря на то, что начало её создания предшествовало работе над следующими после первой («Выбор невесты») операми, она подчас даже не упоминается на фоне других творений маэстро в области музыкального театра<sup>1</sup> [1]. Вероятно, такое оказывается возможным ввиду того, что эту последнюю оперу композитору так и не удалось завершить. Тем не менее именно то обстоятельство, что за последнее время наибольшее количество исследований российских и зарубежных искусствоведов выстраивается вокруг литературного наследия Бузони, раскрывающего эстетические принципы музыканта [2; 3; 4], а также его творчество [5; 6], обращение к опере «Доктор Фауст» под знаком философии и религии видится весьма привлекательным в контексте одной из вечных тем искусства [7].

Цель настоящей статьи – выявить особенности воплощения в опере «Доктор Фауст» эстетических воззрений композитора, рассмотреть суть авторской концепции сочинения и её связь с композицией и музыкальной драматургией.

«Фаустовская» проблема интересовала Бузони с молодости. Как отмечал Г. Коган, «накопленное им за много лет уникальное собрание литературы о “Фаусте” (на различных языках) славилось во всём мире»<sup>2</sup>. В основу либретто, которое было написано самим композитором, положена не знаменитая трагедия И. Гёте, а одна из старинных немецких кукольных комедий. Побуждением для воплощения в музыке образа Фауста композитору послужила фраза, с которой Гёте однажды обратился к Эккерману, говоря о возможном музыкальном сочинении по его трагедии. Автором, по его мнению, должен стать тот, кто жил в Италии, что-

бы он умел сочетать свою немецкую натуру с итальянскими манерами. В другой раз Гёте заметил, что музыку к «Фаусту» следует писать в стиле «Дон Жуана»<sup>3</sup>.

К Фаусту как вечному воплощению человеческого сомнения и стремления к совершенству Бузони вели и собственные душевные конфликты. Слова Гёте стали для него призывом. В одном из писем композитор признавался, что желание «снабдить» гётевского “Фауста” музыкой<sup>4</sup> показалось ему непосильной задачей, но однажды попав под влияние этой идеи, композитор в итоге ей подчинился. «От этого противоречия между желанием и отречением меня освободило приобретённое за это время знание древнего кукольного театра, различные версии которого я рассматривал, и, наконец, решил сделать его исходным пунктом своего либретто»<sup>5</sup>.

Выскажем предположение о возможных точках соприкосновения между замыслом Бузони и романом Д. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» (учитывая факт работы Бузони над незавершённым «проектом Леонардо»). Он представляет собой вторую часть трилогии Мережковского «Христос и Антихрист». Герой романа – художник эпохи Возрождения, человек, стремящийся в своих поступках приблизиться к невозможному, что подтверждают и слова одного из учеников мастера: «Сам он всю жизнь только и стремился к невозможному, только и желал недостижимого»<sup>6</sup>.

Поднимая вопрос о том, кто такой Леонардо да Винчи – праведник или грешник, Мережковский так и не даёт на него ответа. Более того, мысль о том, «может ли быть гармоничной личность, которую никто не может разгадать из-за множества противоречий»<sup>7</sup>, не отпускает

читателя и после чтения романа. В целом суть авторской интенции, реализуемой в трилогии, сводится, по мнению Л. Колобаевой, к следующим концептам:

- возрождение;
- преодоление односторонности, ограниченности;
- раздвоенность личности<sup>8</sup>.

При этом слова Леонардо о том, что живописец должен быть всеобъемлющ, которые он произносит на страницах романа, видятся одинаково верными и по отношению к композитору Бузони. Столь же близкой позиции Бузони представляется ситуация, о которой пишет Дм. Панченко в предисловии к роману: «Для Мережковского искомая гармония – некий хитроумный синтез, в движении к которому очень важно избежать порочной односторонности всех других путей»<sup>9</sup>. При этом, пожалуй, именно искомый синтез и становится причиной «загадочной гениальности и вместе с ней непонимания современников»<sup>10</sup>, порождая одиночество героев Мережковского и Бузони.

Отмеченное сходство делает очевидной мысль о том, что «Доктор Фауст» Бузони отнюдь не является музыкальным воплощением гётевского персонажа. Это сочинение невозможно считать добавлением к длинной череде музыкальных произведений, вдохновлённых двумя сторонами трагедии, к линии, идущей от скромных притязаний князей Радзивиллов к грандиозному видению Восьмой симфонии Малера. Именно поэтому, на наш взгляд, в либретто композитор тщательно избегает каких-либо аллюзий на произведение Гёте, устранив даже имя Гретхен. Ещё до начала работы над либретто композитор сочинил несколько «музыкальных этюдов для Фауста». В частности, материал *Nocturne*

*symphonique* для оркестра op. 43 BV 262 (1912–1913) и фортепианной *Sonatina seconda* BV 259 (1912) нашёл применение в партитуре оперы как с тематической, так и со стилистической точки зрения. Также в качестве макета к опере были написаны *Sarabande und Cortège* op. 51 BV 282 (1918–1919), имеющие подзаголовок «Два этюда к “Доктору Фаусту”».

Музыке оперы были посвящены последние годы жизни Бузони (с 1916 по 1924 год), однако, как уже упоминалось, полностью партитура не была закончена. Финал дописан учеником, соавтором и другом композитора Филиппом Ярнаком, а в начале 1980-х годов другая версия финала оперы была предложена музыковедом Энтони Бомонтом.

В отличие от других своих театрально-сценических произведений, Бузони сделал теоретическое и историческое обоснования новой оперы, написав *Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des “Doktor Faust” enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper* («Набросок предисловия к партитуре “Доктора Фауста” с некоторыми размышлениями о возможностях оперы», 1921)<sup>11</sup>. Основной пафос работы направлен против предубеждения, что опера является низшей формой музыкального искусства и что высочайший идеал музыки можно найти только в симфонии.

В обобщённом виде мысли Бузони можно представить несколькими постулатами. Во-первых, утверждается концепция единства музыки и вытекающее из этого отрицание различия её по жанрам (церковный, театральный, концертный), формам (песня, танец, фуга, соната и др.), используемым средствам (человеческий голос, оркестр, инструментальный ансамбль, отдельные инструменты оркестра и их различные сочетания и др.).



Опера, по мнению Бизони, может и должна вмещать в себя все возможные музыкальные средства и формы от простых песенных, маршевых и танцевальных мотивов до более сложных контрапунктов, от пения до оркестра, от «священного» до «мирского», став в будущем высшей, единственной и универсальной формой музыкального выражения и содержания. Партитура оперы, полностью приспособиваясь к действию, должна составлять законченную музыкальную картину (даже если она отделена от неё), в которой, за исключением всех иллюстративных элементов, найдут своё выражение только органические компоненты музыки.

Во-вторых, Бизони проводит чёткую границу в антитезе с вагнеровской эстетикой музыкальной драмы между музыкальным произведением и устной драмой. Он утверждает, что музыка должна отдавать предпочтение тем сюжетам, которые не могли бы существовать без её помощи или не могли бы без неё достичь своей полноты. Поэтому и выбор оперных сюжетов оказывается сильно ограниченным. При этом Бизони считает, что всё театральное представление должно максимально ускользать от реальности и переходить на уровень невероятного, нереального. Театральная концепция Бизони оказывается прямо противоположной реалистической опере, которая вместе с «идеей дешёвого развлечения... и потребностью публики быть свидетелем развёртывания сенсационных событий, которые волнуют её психически и в которых она хотела бы благополучно участвовать, разумеется, со своего места в зале», отталкивает Бизони, кажется ему бессмысленной<sup>12</sup>. Бизони приходит к необходимости упразднить из произведения все ложные чувства, особенно

в области любви. Поэтому им осуждается «без прощения» любовный дуэт, который в его представлении становится не только бесстыдным, но и фальшивым и смешным.

В-третьих, Бизони в опере большое значение придавал именно тексту либретто. Композитор был убеждён, что оперное либретто в том виде, в котором оно было задано старыми мастерами (Чимарозой, Моцартом, Россини), – так называемая опера-концерт, составленная из речитативов и отдельных номеров, – остаётся единственным и самым действенным средством решить проблему оперы. Это позволяет музыке оставаться главной целью произведения. Достаточно подробно Бизони останавливается также на описании эффекта «сгущения», использованного им уже в опере «Турандот», под которым композитор понимает «сгущение слова и действия».

Визуальный, мыслительный и слушательский контрапункт внимания зрителей, по его мнению, должен быть упрощён настолько, чтобы слова и музыка отошли на задний план там, где главную роль играет действие (например, в сцене дуэли). Музыка и действие должны остаться на заднем плане, когда выражается мысль, а действие и слово – удерживаться в более скромных пределах там, где музыка играет основную роль. При этом необходимо соблюдать равные пропорции музыки и слова. Как правило, музыкальный текст занимает в три раза больше времени, чем тот же устный текст. Поэтому оперное либретто, по Бизони, должно быть на две трети короче текста пьесы. И, наконец, идеальный союз может возникнуть только в том случае, если композитор сам является либреттистом: ему даётся безусловное право сокращать, дополнять,

перемещать слова и сцены в соответствии с исполнением музыки.

Все эти эстетические постулаты Бузони нашли отражение в концепции оперы «Доктор Фауст».

Её структура весьма необычна. Открывают оперу *Symphonia. Oster-Vesper und Frühlings-Keimen* («Симфония. Пасхальная вечерня и весенние ростки»), два Пролога (*Vorspiel I; Vorspiel II*), отделённые от Симфонии большим стихотворным монологом *Der Dichter an die Zuschauer* («Обращение поэта к зрителям»), и *Intermezzo. Kapelle im Munster* («Интермеццо. Часовня в Мюнстере»)¹³.

Основное действие произведения разворачивается в разделе *Hauptspiel* (можно перевести как «Основная игра»), включающем в себя три картины (*Bild*) с подзаголовками: *Erstes Bild. Der Herzogliche Park zu Parma* (Первая картина. Герцогский парк в Парме); *Zweites Bild. Schenke in Wittenberg* (Вторая картина. Таверна в Виттенберге); *Letztes Bild. Straße in Wittenberg* (Последняя картина. Улица в Виттенберге), в которых отражены основные этапы драматургического развития оперы. Однако и этот блок оказывается разделён *Symphonisches Intermezzo (Sarabande)* «Симфоническим интермеццо» (Сарабандой), помещённым композитором между 1-й и 2-й картинами оперы.

Исследователь О. Молодцова считает возможным утверждать, что такая структура оперы «вероятнее всего восходит к средневековым мистериям, черты которых отразил в том числе и гётевский “Фауст” (“Пролог на Небесах”, “Пролог на Земле”), а также к ренессансным и барочным аллегорическим театральным представлениям»¹⁴. Однако напомним, что, во-первых, сам Бузони тщательно дистанцировался от тра-

гедии Гёте. Во-вторых, моделью для его оперных произведений служили партитуры Моцарта, в частности «Волшебная флейта», которая далека от барочных традиций. И, наконец, положения теории «юного классицизма», которые ввёл в обиход сам Бузони, не позволяют согласиться с мнением российского музыковеда.

Моделью оперы «Доктор Фауст» для Бузони послужила трёхактная структура. С этой точки зрения I действие (состоящее из Симфонии и двух Прологов) можно назвать «Пакт с дьяволом». В достаточно известную историю Бузони вносит несколько изменений. Трагедия Гретхен произошла до поднятия занавеса. В трактовке композитора Фауст, подобно Раскольникову, считает себя кем-то особенным – свободным от обязанности отвечать за свою вину. В литературной традиции изоляция Фауста противопоставляется «нормальным» (социальным) делам паствы, принимающей участие в пасхальной службе. Бузони тоже допускает это положение, но хор за кулисами в своём страстном призыве к миру (*Pax!*) обращается непосредственно к самому Фаусту, а не к идее заключения договора с Мефистофелем.

В описании Мефистофелем самого себя можно найти ключ к пониманию произведения: «Я быстр, как мысль человека». Мефистофель, являясь по сути экстравертной частью самого Фауста, не предлагает ему ничего дьявольского – только человеческое: способность (но сверхъестественную и смертоносную) жить, не стесняясь утомительных и сложных «условий жизни». Такое безжалостное исполнение всех мыслей, разрушающее всякое чувство гуманного и социального поведения или сострадания, соответствует взгляду Мефистофеля



на жизнь, которую, говоря словами О. Уайльда, он сводит к цене.

II действие, состоящее из Интермеццо и Первой картины, можно озаглавить «Путь наверх – путь бедствия». В двух сценах Пролога невидимая пасхальная община страстно умоляла о мире. Теперь на месте происшествия брат девушки безжалостно молит о мести. Пролитие крови, совершённое под прикрытием благочестия, является центральной темой этого раздела. *Cortège*, симфоническое вступление к сцене в герцогском парке в Парме, написано в стиле бурлеска, традиционно ассоциирующемся не только с повестью о Фаусте, но и почти со всеми другими историями, в которых фигурирует дьявол. При дворе Герцога Фауст впервые вырывается из-под контроля Мефистофеля. Через любовь к Герцогине Фауст обретает маленькую надежду на спасение. В опере планы Мефистофеля помешать опасным отношениям временно сорваны – ровно на столько, сколько времени потребуется Фаусту и Герцогине для зачатия ребёнка, который станет высшим символом надежды.

III действие (или «Путешествие вниз») состоит из Симфонического интермеццо (Сарабанды) и двух последних картин. В Сарабанде Фауст возвращается к своей исследовательской жизни. У Мефистофеля теперь есть возможность не только использовать силы Фауста для себя, но и, вероятно, случайно применить их не по назначению. Однако у Фауста всё ещё есть отдалённое, но мучительное предчувствие надежды, выросшей из его отношений с Герцогиней Пармской.

В Сцене в таверне воспоминание Фауста о Герцогине вызывает ещё один виток борьбы за власть: Мефистофель сделает всё, что в его силах, чтобы растоптать

самые сокровенные чувства Фауста. Как только он утомил Фауста, лишив его единственной опоры, он показывает ему мираж Прекрасной Елены. При её виде Фауст, не сумевший предложить Герцогине помощи в рождении ребёнка, может предаться иллюзорной мечте о юности. Но Елена – не только классический идеал женской красоты, но и символ причины войн, движущая сила разрушения. В глазах Мефистофеля она – идеальная замена Герцогине, ибо её влияние столь же негативно, сколь благотворно влияние Герцогини.

Ребёнок, как говорит Бузони в своём Предисловии, является символом. Союз Фауста с Герцогиней был импульсивным актом, без осознанного намерения достичь конечной цели. Появление Мефистофеля с мёртвым ребёнком должно передать Фаусту предупреждение об этой конечной цели. Но Фауст не понимает этого, и Мефистофель вводит его в ещё большее заблуждение, вызывая в воображении видение Елены. Из тела мёртвого ребёнка должен возникнуть «Идеал», но Фауст находит этот «Идеал» ложным и обманчивым. Он отказывается от всякой надежды на это, а также отказывается от магии, уничтожая волшебную книгу. Только когда в последней сцене он снова встречает Герцогиню, он понимает значение ребёнка, и только после того, как его окончательная попытка приблизиться к Богу оказалась тщетной, он может совершить мистический ритуал, посредством которого передаёт свою личность молодому поколению, возобновляя свою истощённую жизнь в жизни будущего.

Композиционно «Доктора Фауста» Бузони можно отнести к своеобразной рапсодии: здесь налицо свободная форма, сочетающая последование разно-

характерных, остро контрастных эпизодов. Немаловажным является то, что, в отличие от «Арлекина», здесь наблюдается переход от тематической рапсодии к *рапсодии стилей*.

Рассмотрим музыкальную драматургию оперы.

В 140 тактах инструментальной *Symphonia. Oster-Vesper und Frühlings-Keimen* («Симфония. Пасхальная вечерня и весенние ростки») заключены важные музыкальные характеристики. На то, что это не симфония в традиционном значении, указывает невольно вызывающий аллюзию поэтических строк Гёте подзаголовок «Пасхальная вечерня и весенние ростки». Это не только программное (внемusикальное) указание, но и поэтическое приглашение слушателя войти в торжественный и таинственный мир произведения ещё до начала действия. Здесь Бузони создаёт прежде всего настроение и волшебную, почти ритуальную атмосферу через тембральную проработку звучания колоколов, воспроизведённую в начале в оркестре «как невнятное подражание, смутное воспоминание о далёких и уже погасших вибрациях».

В то же время Симфония представляет собой проекцию музыкально-драматического развития оперы: её закруглённая, симметричная форма точно отражает макроструктуру произведения на микроструктурном уровне. Шесть разделов, из которых она состоит, по сути, предвосхищают и вместе обобщают различные этапы развития истории Фауста посредством музыкальных символов, которые ещё неоднократно возникнут в произведении. Форма Симфонии – сложная трёхчастная: А – В – С – В<sup>1</sup> – С<sup>1</sup> – А<sup>1</sup>. В разделе А (*Sostenuto alla breve*) раскрывается начальная стадия чистой невинности и нематериальности.

Это выражено в своеобразном, близком сонорному, комплексе всего оркестра. Прозрачный в первых тактах, он затем постепенно динамически, тембрально и регистрово заполняется, достигая своей кульминации в такте 16, и затем истаявает. Отличительной чертой здесь является использование полиритмии (размер  $\frac{6}{4}$  в верхних голосах и  $\mathbb{C}$  – в басу), а также ясное звучание опорного тона *e*, в целом не характерное для подобной техники.

В двух последующих разделах наблюдаются определённые контрасты. В разделе В (*La meta di tempo = \frac{12}{8}*. *Sostenutissimo*) продолжается уплотнение сонорного поля, полностью переместившегося в верхний регистр. На его фоне начинается постепенная кристаллизация отдельных мелодических линий в средних и нижних голосах. Несимметричность структуры подчёркивается использованием нестандартных музыкальных размеров –  $\frac{15}{8}$  и  $\frac{18}{8}$ . В музыкальном материале раздела С (*Doppio movimento = \frac{6}{8}*. *Allegretto tranquillo*) на смену сонористике приходит интервальная система, при этом ядром мелодических линий становятся фрагменты из предыдущего раздела.

Симметричное развитие разделов В<sup>1</sup> (*Tempo I*) и С<sup>1</sup> (*Tempo secondo [Allegretto]*) приводит к возврату преобразённой первой стадии (раздел А<sup>1</sup>), символизирующей в опере стремление Фауста к миру и примирению (последняя картина). Со вступлением хора на слове *Pax!* человеческий голос с абсолютной когерентностью добавляется к развёртывающейся музыкальной ткани как с контрапунктической, так и с гармонической и тембровой точек зрения, включаясь в движение к максимальному напряжению всех композиционных элементов. Необходимо отметить, что в первых



разделах оперы особая роль отводится композитором колокольному звучанию, выполняющему функцию комментария событий. Использование подобной религиозной атрибутики не случайно: Бузони рассматривал философию и религию как сущность искусства.

В Симфонии колокольное звучание по большей части лишь имитируется различными оркестровыми тембрами: в начале оно звучит как сумеречное подражание, затем – в конце Симфонии – подхватывается человеческими головами на слове *Pax!* Однако третье его звучание – уже истинное, символизирующее воскрешение, ярко возвещаемое настоящими ликующими пасхальными церковными колоколами, – использовано только в конце Второго пролога, во время молитвы *Gloria*. Подобная тембральная арка, по нашему мнению, объединяет всю первую часть оперы.

Симфония соединяется с началом оперы особым образом. На её предпоследнем такте должен подняться главный занавес, за которым появляется другой, из чёрного бархата. На его фоне, по обычаю старинного итальянского театра, поэт декламирует «Октавы», стихотворение из 82 строк, объединённых в 5 строф по восемь строк с единой схемой рифмовки *a b a b a b c c* и двух дополнительных строк. В этом *Der Dichter an die Zuschauer* («Обращение поэта к зрителям») через Фауста композитор воссоединяется с «наивными образами», ослеплявшими его детство. Между Мерлином, Дон Жуаном и Фаустом, тремя адскими фигурами, тремя «укротителями ада», он выбрал последнего, мага одновременно слабого и сильного, образованного и сомневающегося, «господина мысли, раба инстинкта». Эта часть – единственная, в которой можно усмот-

реть аллюзию с Гёте (сам композитор называл её «памятником Гёте»).

Пролог заканчивается напоминанием о том, что эта опера происходит из кукольного спектакля. Трудно определить, что представляет собой кукольный стиль, в чём пьеса для марионеток отличается от пьесы для живых актёров. Отметим, что Бузони не хотел, чтобы его «Доктор Фауст» действительно исполнялся марионетками, его можно ставить только в большом оперном театре со всеми современными техническими средствами, не говоря уже о хоре и большом составе оркестра. Однако в её удалённости от сентиментализма есть нечто от театра марионеток. Кукольный спектакль предстаёт перед публикой в сценической постановке. Когда поднимается главный занавес, открывается второй, на котором изображен кукольный театр. Перед его миниатюрной авансценой выстраиваются в ряд действующие лица оперы. Занавес лишь тускло освещён, и они лишь угадываются.

*Vorspiel I* (Первый пролог) начинается импрессионистской имитацией колокольного звона, обозначенной оркестровыми средствами. По форме его можно рассматривать как трёхчастную композицию, основанную на классической модели  $A - B - A^1$ : соответственно *Agitato - Alla marcia sostenuto - Tempo dell'Introduzione (Agitato)*. Центральный эпизод – появление краковских студентов – носит резко контрастный характер по отношению к первому разделу, разрабатываемому материал Симфонии в ритмико-динамическом ключе. В первой части противопоставляются почти призрачный покой и мрачная ритуальная тишина, подчёркнутая темами-символами волшебной книги и загадочным происхождением учеников: «Краков».

Тема *Clavis Astartis Magica* (Пролог I, ц. 23), страшная своей лапидарностью, станет в опере выражением адского духа. Основой тем, связанных с тремя студентами из Кракова, послужил музыкальный материал Второй сонатины. Первая тема (Пролог I, ц. 32) точно повторяет свой фортепианный оригинал (раздел *Un poco più sostenuto e posto*). Вторая тема в опере (Пролог I, ц. 33, *Più lento*) заимствовала только мелодический рисунок, несколько изменённый ритмически.

*Vorspiel II* (Второй пролог) – серия вариаций, основанных на мотиве «вопрос – ответ». При этом «ответ» всегда является варьированным рефреном. Подобная структура полностью отражает внутренний смысл Сцены с шестью языками пламени. На музыку здесь возложена задача питать интерес к эпизодам, характеризующим соответствующим образом и всегда по-новому проявление каждого духа. Развитие драмы движется от ответов Грависа, серьёзных, как песок в песочных часах, до ответов Магароса, близких урагану.

Рассмотрим, как духи называют свои имена. Интонационный строй при этом всегда остаётся несколько монотонным. Ответы Грависа, Левиса и Магароса носят речитативный характер, интервальный объём колеблется в пределах терции-кварты. Хотя продолжительность ответа составляет в среднем 4 такта, во временном промежутке все они ощущаются по-разному. Этому способствуют тесситура, темповые и метроритмические особенности, а также непосредственно вербальный текст.

Например, партия первого духа – Грависа – поручена глубокому басу: медленный темп (*Sostenuto*), сложный размер 4/2, длительная выдержанная нота на первый слог в низком регистре выража-

ют мрачный характер, вялую медлительность. Аналогичная картина отмечается и у Левиса, однако здесь наблюдаются изменения за счёт повышения тесситуры и тембра (баритон). У следующих представителей демонов – Асмода, Вельзевула и Магароса – кроме регистровых изменений постепенно ускоряется темп, происходит дробление длительности нот, изменяются метр и ритм, движение нарастает, а также значительно прибавляется вербальный текст. Последний, шестой дух, оказавшийся Мефистофелем, – тенор, поющий в высоком регистре. Ещё до того, как он назвал своё имя, его вокальная партия приобретает некоторые схожие с Грависом элементы: задействован крайний певческий регистр (в данном случае – предельные верхние ноты), сложный размер, выдержанные на один слог звуки.

Однако во всей этой серии вариаций имеются оstinатные элементы в оркестровой партии. Это короткие восходящие мелодические фразы монодического характера (в некоторых случаях они интервально уплотняются), а также нисходящее хроматическое движение в нижних голосах, символизирующее смерть. Драматической кульминацией этой части оперы является сцена заключения договора между Фаустом и Мефистофелем. Она построена на контрапунктическом изложении одного из символов христианства – молитвы *Credo*, которая исполняется «невидимым» хором. Сцена завершается сияющим хоральным звучанием другого христианского песнопения, *Gloria*, на фоне пасхальной переключки настоящих церковных колоколов.

Основное действие начинается сценическим *Intermezzo*, которое можно считать вершиной пирамиды, вписанной в круговую структуру произведения.



Подобная композиция стала нововведением Бузони в оперной драматургии. Цель интермеццо – временно приостановить основное повествование, чтобы установить некую преемственность с драмой Маргариты на уровне воспоминаний. Несмотря на быстро следующие друг за другом события и смену настроений, этот раздел представляет собой форму рондо. Картина открывается обширной прелюдией для органа соло, передающей грандиозную архитектуру органных прелюдий Баха. Из этой стилистической вставки рождается мотивная ячейка, которая постепенно утверждает себя почти как хорал – тема рондо (Интермеццо, ц. 4).

По мысли Бузони, звук органа должен идти не только из-за сцены, но и заполнять собой всё пространство сцены и зала, распространяясь с равной силой из разных источников. Преобразования темы рондо, связанной с фигурой Солдата, чередуются со свободно контрастирующими эпизодами. Подобное формальное единство является здесь средством многообразия. Мотив органа, изложенный в виде хорала, вновь появится в последней картине, когда Фауст вернётся к церкви.

*Hauptspiel. Erstes Bild* (Основное действие. Первая картина) оперы начинается со сцены при дворе Герцога Пармского. Она порождает и центральное ядро произведения: Фауст через забвение, ставшее чистым инстинктом и бессознательным ощущением, покидает мистическую сферу, чтобы войти в сферу мирских переживаний. Для создания праздничной атмосферы свадьбы Бузони использовал здесь принцип театрализованного представления и балета, основными элементами которого стали танцевальные ритмы *Cortège* («Шествие»). По наше-

му мнению, первые страницы *Cortège* предвосхитили собой алеаторические принципы композиции: заявленный в начале сцены пятидольный музыкальный размер ( $3/4$   $2/4$ ) начинается с ц. 2 видоизменяется в свободное чередование двух- и трёхдольных размеров. Этому эффекту способствует также значительная внутренняя полиметрия оркестровой ткани. Каждый из пяти танцевальных эпизодов характерных жанров светской музыки периода *Ars nova*, составляющих номер, символизирует выход определённой группы гостей: полька представляет крестьян; пастораль – вход охотников под звуки рожков; качча характеризует хор охотников; вход пажей и подружек невесты происходит в ритме вальса и менуэта.

Появление Фауста (1-я картина, ц. 35) представлено характерными ритмами марша: на фоне гармонической педали засурдиненных скрипок звучит таинственная и торжественная тема, сначала исполняемая тромбонem и контрабасом, а затем бас-кларнетом, фаготом и контрабасом, под ритмическую педаль валторны, контрафагота и барабанной дроби, которая обостряет чувство драматического ожидания. В следующей Сцене заклинаний (1-я картина, ц. 45) музыка снова поглощает действие. Вокальная партия Герцогини (единственный женский сольный голос в опере) наполняет центральную часть сцены фразами с широкими интервальными скачками. Песня Герцогини постепенно переходит в замысловатые линии *Arioso* (1-я картина, ц. 85), которые то задерживаются в нежных арабесках между мечтательными арпеджио и отдалённым контрапунктом соло скрипки за кулисами, символизирующей внутренний голос героини, то становятся ностальгическими и

страстными. Наконец, она приходит к решению бежать с Фаустом.

Эпизод побега Герцогини (1-я картина, ц. 91, такт 6) начинается в сказочной атмосфере: над стройными арпеджио арфы голос скрипки в низком регистре как бы зовёт и направляет шаги беглеца. Песня Герцогини начинается с коротких прерывистых фраз (1-я картина, такт 3 до ц. 94), постепенно достигающих страстной кульминации. Действие первых двух картин оперы «Доктор Фауст» прерывается *Symphonisches Intermezzo (Sarabande)* («Симфоническим интермеццо (Сарабанда)»). Семантика старинного народного танца неоднозначна. Известно, что этот темпераментный испанский танец, исполнявшийся под удары барабана и кастаньет, вызывал негодование католических священнослужителей, называвших его «бесовской пляской»<sup>15</sup>. В середине XVII века, попав во Францию, он получил более благородный и величественный характер.

И в быстрой, и в медленной своих версиях этот танец всегда считался похоронным. В традициях XVI века было принято на кладбище с телом усопшего шествовать медленно, а возвращаться быстро и приплясывая. Бузони всё это принял во внимание при создании драматургической концепции оперы. С одной стороны, здесь Сарабанда олицетворяла собой «тёмные» силы. С другой – в этом музыкальном эпизоде уже была предсказана неминуемая гибель главного героя произведения.

Тематические зёрна Сарабанды появились ещё во втором прологе (2-й пролог, такт 2 до ц. 44 и ц. 60, такт 2). Эти два основных мотива Фауста, изолированные и объединённые глубокой связью, живут напряжённой лирической жизнью, обогащаясь новым, более широким смыс-

лом. Другие элементы «Сарабанды» проявятся в конце Второй картины. Однако несмотря на то, что Бузони задумал «Сарабанду» в качестве оркестрового этюда для оперы, ни либретто, ни сама партитура не дают нам понимания её места в контексте сюжетной линии сочинения. Бузони также избегает и какой-либо повествовательной связи, характерной для симфонических интерлюдий оперной традиции (например, «Путешествие Зигфрида по Рейну» Р. Вагнера или симфоническое интермеццо из «Манон Леско» Ж. Массне).

Следующая за Сарабандой *Zweites Bild. Schenke in Wittenberg* (Вторая картина. Таверна в Виттенберге) – «богословский» спор среди студентов – сложна множеством фигурирующих в ней символов. Формально она представляет собой вокально-инструментальное скерцо с чередой юмористических идей, блестяще решённых в музыке: от дискуссии об учении Платона до напыщенных рассуждений учёных, от весёлых шуток студентов до религиозного диспута, кульминацией которого является грандиозный хор *Te Deum*. Выскажем предположение, что Бузони опирался здесь на тот факт, что этот гимн поётся не только при католическом богослужении. В немецком переводе Мартина Лютера он присутствует и в протестантских церквях. Известно также, что долгое время после Реформации в лютеранских кирхах *Te Deum* распевали не только на лютеровский, но и на оригинальный латинский текст.

В опере «Доктор Фауст» старинный христианский гимн носит пародийный характер. Две группы студентов-католиков повторяют хвалу Богу, но как «создателю вина и женщины», сопровождающуюся мощным аккомпанементом медной духовой группы оркестра



(2-я картина, ц. 31). Им возмущённо отвечают протестанты лютеранским хором *Ein' festa Burg ist unser Gott* в строгом, суровом контрапункте, имитирующем в фуге академический стиль (2-я картина, ц. 35). Отметим, что первая часть 2-й картины во многом предвосхищает четвёртую сцену II акта *Wirtshausgarten* («Сад при трактире») оперы А. Берга «Воццек» как в решении формы скерцо, так и по одновременному наложению разных танцевальных ритмов и разнообразных вокально-хоровых эпизодов, а также по взволнованной, обеспокоенной тёмными предзнаменованиями атмосфере.

Сильный контраст составляет сцена заклинания и вызывания Елены *Reinster Schönheit Bildvollendung* («чистого образа безмерной красоты»), как называет её Фауст, видя в ней идеал классического совершенства (2-я картина, ц. 69). Сверхъестественная атмосфера этой сцены достигается благодаря сонорике, а также наложению тембров и инструментальных красок таким образом, что постепенный переход от тени к свету происходит незаметно.

Монолог Фауста получает у Бузони напряжённое, но в то же время дематериализованное и экстатическое звучание, мечтательное и отдалённое, которому вторит небольшой хор, расположенный на этот раз в оркестре. Мистические сигналы, среди которых ритмический фрагмент начальной темы Сарабанды, ставший почти лейтмотивом, когда Елена вырывается из объятий Фауста, звучат в оркестре то пластически изолированными, то светоносно преображёнными, то хроматически искажёнными. К мистическим знакам можно отнести упрямую ритмику и настойчиво повторяемый нисходящий хроматизм, сопровождающие

объявление студентами рокового срока. Фауст находится на пороге очищения. Один, побеждённый, но не сломленный, он готовится пережить последний акт своей истории: в его песне безмятежного принятия судьбы тема, завершившая Сарабанду, теперь лирически и с безмерной жалостью простирается в сладкой мелодии скрипок в высоком регистре, пока не перетекает, исчезая, во внезапную яркость идеального до-мажорного трезвучия.

Наиболее трудной для оценки и анализа является *Letztes Bild. Straße in Wittenberg* («Последняя картина. Улица в Виттенберге»): она не была полностью закончена композитором. В ней Бузони пользуется своими излюбленными приёмами. Так, красочная сцена *Serenata. Tempo di Minuetto*, думается, во многом напоминает беззаботного Арлекина, который появляется, чтобы осветить призрачную атмосферу ночи кошмаров. Здесь применён приём сопровождения соло тенора (вокальная партия практически «застыла») пиццикато струнных, характерный для вокальной партии Арлекина (3-я картина, ц. 22, такт 3). Оживлённое фугато, подкреплённое текстом *die Flucht, fugam* («бегство»), звучит в Сцене бегства студентов от голоса Ночного сторожа (3-я картина, ц. 29). Сложные гармонические сочетания в оркестре перед вступлением партии Фауста, вспоминающего свой прежний дом, сменяются разрежённой диатонической фактурой (3-я картина, ц. 34, такт 6). Эта простота изложения сохраняется и при вступлении приглушённого церковного хора (3-я картина, ц. 38).

Явления Герцогини и вооружённого Солдата поддерживаются реминисценциями: сгущение драматического напряжения, которое, подобно неудержимому

и всепоглощающему потоку, приводит к монологу Фауста (3-я картина, ц. 38) – ключевой точке всей картины, ведущей к мистической и сверхъестественной разгадке финала. На этом рукопись Бузони заканчивается. В финале, дописанном учеником композитора Ярнахом, сохранены принципы музыкально-драматического развития, образность, использованный тематический материал. Он имеет тенденцию к восстановлению первоначальной неподвижности.

Говоря в целом о музыкальной ткани оперы «Доктор Фауст», нельзя не признать, что развитие её определяется линейной полифонией, а вертикаль проявляется изнутри музыкального комплекса. Кроме того, музыка, охватывающая всю периферию сцены, создаёт некий звуковой горизонт, акустическую перспективу. При этом возникает частый перенос действия «за кулисы», когда невидимое раскрывается через услышанное. В этом заключается одна из особенностей данной оперной партитуры.

Таким образом, в опере Бузони «Доктор Фауст» большая драматическая сила рождается не от умножения драматических эффектов, а от усиления единства между сценой и музыкой, сбалансированности театрального начала и музыкальной формы (что, впрочем, использовалось Р. Штраусом в «Электре» и «Кавалере роз»).

В «Докторе Фаусте» наблюдается единство идеи и формы. Бузони понимал, что для театра не доступна строгая полифония. Поэтому и в «Выборе невесты», и в «Турандот» он сознательно отказался от контрапунктического стиля. Однако использование полифонического развития в «Докторе Фаусте» было обусловлено «фаустовским побуждением». Здесь полифония является не самоце-

лью, а единственно возможным типом музыкального воплощения темы Фауста, таким же, как турецкий колорит – в «Похищении из Сералия» Моцарта или испанский – в «Кармен» Бизе. Функция полифонии заключается в сопровождении фигуры главного персонажа произведения. Музыка Бузони преобразуется в полифонию всякий раз, когда на первый план выходит фаустовская мысль: во втором прологе, на протяжении всей финальной сцены и даже в сцене студентов во второй картине, которая представляет собой дискуссию о фаустовской борьбе между разумом и телом.

Одна из причин, по которой Бузони возвращается к традиционной кукольной пьесе, заключается в том, что её формат не имеет ничего общего с драматической идеей, основанной на конфликте или сквозном развитии. Вместо этого он предлагает свободное обрамление, в рамках которого можно без каких-либо затруднений следовать в любом направлении.

Иными словами, опера Бузони «Доктор Фауст» полностью раскрывает эстетические взгляды композитора, нашедшие своё отражение в его концепции «юной классичности». Он представил оперу как субъективную, открытую форму, которая имеет тенденцию «растворяться» в себе драматургические условности. Однако демонстрируемая здесь приверженность композитора общечеловеческим идеалам выводит оперу «Доктор Фауст» на интересующий уровень, допуская возможность её рассмотрения в качестве духовного завещания мастера. Думается, что в ознаменовании празднования в 2024 году 100-летия со дня смерти композитора рассмотренная нами опера непременно вызовет интерес у российских режиссёров.

## Примечания

<sup>1</sup> Так, в публикации нашей соотечественницы читаем: «Известный итальянский пианист и композитор Ферруччо Бузони (1866–1924), автор многочисленных фортепианных произведений и транскрипций в 1910-е гг. проявил интерес к жанру оперы, создав в 1911 г. “Выбор невесты” (нем. *Die Brautwahl*, по новелле Э. Т. А. Гофмана), а в 1917 г. – две оперы: “Турандот” (по сказке К. Гоцци) и “Арлекино”» [1, с. 155]. Напомним, что работа над «Фаустом» началась в 1916 году.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Советский композитор, 1971. С. 174.

<sup>3</sup> Подробнее об этом: Гумерова О. А. Штюрмерская драма и австро-немецкая опера XVIII века: точки пересечения.

URL: [http://www.rusnauka.com/13\\_NBG\\_2015/MusicaAndLife/4\\_192283.doc.htm](http://www.rusnauka.com/13_NBG_2015/MusicaAndLife/4_192283.doc.htm) (дата обращения 17.04.2022).

<sup>4</sup> Отголосок этого первоначального желаяния виден во вступительном прологе в стихах к опере *Die Dichter an die Zuschauer* («Обращение поэта к зрителям»). Подробнее по данному вопросу см.: Busoni F. *Doctor Faust*. Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael Zadora. Klavier (mit Gesang). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 12.

<sup>5</sup> См.: Busoni F. *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*. Edité par Fedele D’Amico; traduit par Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola et Fedele D’Amico. Milan: Il Saggiatore, 1977. Saggi di arte e di letteratura. Vol. 47. P. 193.

<sup>6</sup> См.: Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М.: Художественная литература, 1990. С. 188.

<sup>7</sup> См.: Зуева Г. С., Горланов Г. Е. Зеркальная двуликость образа главного героя романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 54.

<sup>8</sup> См.: Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. С. 245.

<sup>9</sup> См.: Панченко Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М.: Художественная литература, 1990. С. 634.

<sup>10</sup> См.: Зуева Г. С., Горланов Г. Е. Указ. соч. С. 61.

<sup>11</sup> См.: Busoni F. *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti...* P. 116–130.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Анализ оперы осуществляется на основе следующего издания: Busoni F. *Doctor Faust*. Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael Zadora. Klavier (mit Gesang). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. 319 p. Musik (ikonisch): direkt.

<sup>14</sup> См.: Молодцова О. Опера Ф. Бузони «Доктор Фауст» в контексте эпохи // Исследования молодых музыковедов. 2020. № 6. С. 332.

<sup>15</sup> Один из персонажей М. Сервантеса ссылаясь на дурную славу танца, говоря, что его «местом рождения и размножения» был ад. Подробнее см.: Cervantes M. de. *Entremeses*. Madrid: Edimat Libros, 2005. P. 184.

## Список источников

1. Чжэн С. Ф. Бузони. Опера «Арлекин, или Окна» // Университетский научный журнал. 2019. № 44. С. 155–166. DOI: 10.25807/PВН.22225064.2019.44.155.166



2. Бородин Б. Б. Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к Цюрихским программам // Вестник КемГУКИ. 2020. № 53. С. 29–42. DOI: 10.31773/2078-1768-2020-53-29-42
3. Бородин Б. Б. Эссе Ферруччо Бузони «Что нам дал Бетховен?» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 5–12. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-5-12
4. Янь Юань. Эстетические взгляды и идеи Ф. Бузони в развитии музыкального искусства XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 1. С. 157–169. DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-1-157-169
5. Жэнь Пэйюань. Ключевые особенности жанра транскрипции // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 28–36. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-28-36
6. У Сянцзэ. Ф. Бузони в России: к вопросу о московской премьере оперы «Арлекин, или Окна» // Вестник Адыгейского государственного университета. 2022. № 1. С. 74–79. DOI: 10.53598/2410-3489-2022-1-292-135-142
7. Волкова П. С., Шаховский В. И. Духовность в аспекте искусства // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 103–114. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198

*Информация об авторе:*

**У Сянцзэ** – аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования.

## References

1. Zheng S. F. Busoni. “Arlecchino Oder Die Fenster” Opera. *Humanities and Science University Journal*. 2019. No. 44, pp. 155–166. (In Russ.) DOI: 10.25807/PBH.22225064.2019.44.155.166
2. Borodin B. B. From the Literary Heritage of Ferruccio Busoni: Annotations to the Zurich Programs. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Art*. 2020. No. 53, pp. 29–42. (In Russ.) DOI: 10.31773/2078-1768-2020-53-29-42
3. Borodin B. B. The Essay “What Beethoven Gave Us?” by Ferruccio Busoni.” *Journal of Musical Science*. 2021. Vol. 9, No. 3, pp. 5–12. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-5-12
4. Yan Yuan. Aesthetic Views and Ideas of F. Busoni in the Development of Musical Art of the XX Century. *Burganov House. The Space of Culture*. 2020. No. 1, pp. 157–169. DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-1-157-169
5. Ren Peiyuan. Key Features’ of Transcription Genre. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 28–36. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-28-36
6. Wu Xiangze. F. Busoni in Russia: to the Question about the Moscow Premiering of the Opera Harlequin, or Windows. *The Bulletin of the Adyghe State University*. 2022. No. 1, pp. 74–79. (In Russ.) DOI: 10.53598/2410-3489-2022-1-292-135-142
7. Volkova P. S., Shakhovskiy V. I. Spirituality in the Aspect of Art. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 103–114. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.187-198

*Information about the author:*

**Wu Xiangze** – Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 23.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 28.09.2022





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

## Хоровая музыка

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

### Тембровые новации в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера: от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten*

Александр Сергеевич Рыжинский

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

loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

**Аннотация.** Статья посвящена трём наиболее известным хоровым сочинениям выдающегося современного швейцарского композитора Хайнца Холлигера (Heinz Holliger, род. 1939), созданным в течение десяти лет – с 1969 по 1979 год. Отталкиваясь от экспериментов в области вокальной артикуляции представителей послевоенного авангарда, Холлигер смог существенно обогатить тембровую сторону вокальной композиции внедрением новых приёмов исполнительства. Среди них: пение на вдохе, пение с пустыми лёгкими, озвученный выдох и др. Предпринимаемая автором статьи систематизация приёмов хорового исполнительства в сочинениях Холлигера преследует своей целью выявление преемственности между произведениями Холлигера и хоровым творчеством его старших коллег. Если *Dona nobis pacem* демонстрирует развитие приёмов фонемной композиции Маурисио Кагеля, Лючано Берио и Дьёрдя Лигети, то уже в «Псалме» и в цикле *Die Jahreszeiten* Холлигер генерирует новые приёмы вокальной артикуляции, в дальнейшем нашедшие отражение в творчестве не только младших, но и старших его современников.

Основной акцент в статье сделан на изучении цикла *Die Jahreszeiten* – самого масштабного хорового сочинения Холлигера. Анализируя тембровое и фактурное устройство пьес, автор приходит к выводу о желании музыканта через композиционно-технические ресурсы приблизиться к отражению автоматизированного «безличного» письма Скарданелли (псевдоним Гёльдерлина в поздний период творчества), страдающего душевной болезнью. Явления незвучащего слова, фрагментированного изложения приближают ряд пьес цикла Холлигера к тождественным открытиям Луиджи Ноно. Это относится к сочинениям 1950–1960-х годов итальянского композитора, а также к поздним произведениям, написанным под впечатлением от поэтических творений Гёльдерлина-Скарданелли. Таким образом, изучение сочинений Холлигера позволяет рассматривать хоровое творчество швейцарского мастера не только как органичное продолжение экспериментов его старших коллег, но и как подлинную кульминацию в развитии западноевропейского хорового письма 1970-х годов,

проявившуюся в максимальном обогащении тембровой стороны современной хоровой композиции.

**Ключевые слова:** послевоенный авангард, хоровая фактура, вокальная тембрика, Холлигер, Скарданелли, Гёльдерлин, Кагель, Лигети, Берно

**Для цитирования:** Рыжинский А.С. Тембровые новации в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера: от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 45–58. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

## Choral Music

Original article

### **Timbral Innovations in Heinz Holliger's Choral Music: from *Dona nobis pacem* to *Die Jahreszeiten***

**Alexander S. Ryzhinsky**

*Russian Gnesins' Academy of Music,*

*Moscow, Russia,*

*loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

**Abstract.** The article is devoted to the three most famous works for chorus by contemporary Swiss composer Heinz Holliger (b. 1939) composed during the course of ten years – from 1969 to 1979. Departing from the field of experiments in the field of vocal articulation of the representatives of the post-war avant-garde, Holliger was able to enrich to a considerable degree the timbral element of vocal composition with new performance techniques. The latter include singing through inhalation, singing with emptied lungs, voiced exhalation, etc. The systematization of Holliger's timbral techniques presented by the author of this article sets as its goal the continuity between Holliger's choral works and those by his older colleagues. While the analysis of *Dona nobis pacem* demonstrates the development of the techniques of phonemic composition which are present in the works of Mauricio Kagel, Luciano Berio and György Ligeti, in *Psalm* and in the cycle *Die Jahreszeiten* Holliger generates new methods of vocal articulation, which were later reflected in the works of not only his younger, but also his older contemporaries.

The main accentuation in this article is placed by the study of the cycle *Die Jahreszeiten* – Holliger's largest and most significant choral composition. Analyzing the timbral and textural structure of the pieces comprising the cycle, the author arrives at the conclusion about the composer's wish to approach the reflection of the automatized “impersonal” writing of Scardanelli (which was Hölderlin's pseudonym in the late period of his poetical creativity, when he was suffering from mental affliction) by means of his compositional resources. The phenomena of the soundless word and fragmented statement of the musical material bring a number of pieces from Holliger's cycle closer to the identical musical discoveries by Luigi Nono in his works from the 1950s and 1960s, as well as in his late works composed from the influence of reading Hölderlin-Scardanelli's poetic works.

Thereby, the study of Holliger's musical compositions makes it possible for us to examine the Swiss composer's choral works not only as an organic continuation of his colleagues' experiments, but also as a genuine culmination in the development of Western European choral writing in the 1970s manifested in the greatest amount of enrichment of the timbral side of modern choral composition.

**Keywords:** post-war avant-garde, choral texture, vocal timbres, Heinz Holliger, Scardanelli, Hölderlin, Mauricio Kagel, György Ligeti, Luciano Berio

**For citation:** Ryzhinsky A. S. Timbral Innovations in Heinz Holliger's Choral Music: from *Dona nobis pacem* to *Die Jahreszeiten*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 45–58. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

Середина XX столетия стала временем существенного перелома в развитии хоровой композиции. Если эксперименты А. Шёнберга, И. Стравинского, П. Хиндемита и ряда других композиторов в первой половине прошлого века были сосредоточены преимущественно в областях звуковысотной и временной организации хоровых произведений, то в сочинениях участников Дармштадтских международных летних курсов новой музыки основными объектами преобразований явились хоровая фактура и вокальная тембрика. Первые образцы пуантилистической (Л. Ноно), микрополифонической (Д. Лигети) организации, фонемной композиции (М. Кагель, К. Штокхаузен, Д. Лигети) были созданы именно в 1950–1960-е годы.

На рубеже 1960–1970-х годов творческую эстафету в преобразовании хоровой звучности приняли композиторы следующего поколения – Х. Лахенманн, Х. Холлигер, Х. Бёртуистл и другие. Среди них особое место занимает швейцарский композитор Хайнц Холлигер (Heinz Holliger, род. 1939), в своих сочинениях не только обобщивший опыт хоровой композиции 1950–1960-х годов, но и значительно развивший эксперименты своих старших коллег. В рамках настоящей

статьи внимание будет сосредоточено на трёх важнейших хоровых опусах Холлигера (*Dona nobis pacem*, *Psalm*, цикл *Die Jahreszeiten*), созданных с 1969 по 1979 год, с целью выявления новаций их тембровой организации.

В незначительном числе публикаций, посвящённых многообразной деятельности Холлигера, исследователи подчёркивают факт недостаточного внимания к собственно композиторскому наследию великого гобоиста. В частности, Н. Петрусева в одной из своих последних статей пишет: «Бросая ретроспективный взгляд на творчество Хайнца Холлигера, мы должны себе признаться в том, что совершенно не знаем его как композитора» [1, с. 31]. Между тем исполнительская и композиторская составляющие творческой личности Холлигера тесно связаны друг с другом. Подобно тому, как Холлигер-гобоист открывал новые ресурсы своего духового инструмента, развивая посредством изменения традиционной аппликатуры и приёмов исполнительства его богатейший тембровый диапазон [2, S. 138], Холлигер-композитор вёл постоянный поиск новых исполнительских ресурсов и в сочинениях как для других инструментов, так и для исполнительских коллективов. Хоровая музыка не стала исключением.

Уже в первом из рассматриваемых опусов – *Dona nobis pacem* для 16 голосов *a cappella*, созданном в 1969 году, – мы видим отражение ключевых новаций в развитии хоровой композиции этого периода, начиная с выбора исполнительского состава, хорошо известного по знаковому сочинению предшествующих лет – *Lux aeterna* (1966) Дьёрдя Лигети, и заканчивая конкретными тембровыми приёмами, тесно связанными с вокальной артикуляцией в произведениях Маурисио Кагеля, Дьёрдя Лигети и Лючано Берико.

Характер исходного вербального ряда явно свидетельствует об учёте опыта Берико в созданной им за два года до *Dona nobis pacem* вокально-инструментальной пьесе *O King* (1967), ставшей впоследствии основой второй части в «Симфонии»<sup>1</sup>. Сочинения итальянского и швейцарского авторов объединяет внимание к словесному ряду, представляющему основные гласные звуки – 5 звуков у Берико ([a], [i], [u], [e], [o]), 4 звука у Холлигера ([a], [i], [e], [o]) в шести слогах вербального ряда. Однако механизмы преобразования исходной слоговой последовательности говорят о преимущественной связи со-

чинения швейцарского композитора с *Anagrama* Кагеля.

Так, исходный текст *Dona nobis pacem* рассматривается композитором как предкомпозиционный ряд, аналогичный латинскому палиндрому *In girum imus nocte et consumimur igni* в *Anagrama* Кагеля. Как и Кагель, Холлигер использует исходный текст как источник новых фонем, буквосочетаний и новых слов. Рассмотрим механизмы, применяемые композитором:

1) распадение текста на слоги и отдельные фонемы: уже начальные такты сочинения предлагают в одновременном звучании шесть слогов оригинального текста; в дальнейшем Холлигер вычленяет отдельные согласные (пример № 1a) и воспроизводит изолированно ряд гласных звуков (пример № 1б);

Пример № 1a

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 2, с. 11 партитуры. Сопрано 2

Example No. 1a

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, 2nd movement, p. 11 of the score. 2nd Soprano

The image shows a musical staff with phonetic notation. Above the staff, there are two groups of notes: 'k' and 't'. Below the staff, there are two groups of notes: 'k' and 't'. A handwritten note in German says: 'eventuell noch länger, je nach Atem nur noch Geräusch'. Below the staff, there is a sequence of phonetic symbols: 'k' 't' 't' 'p' 'd' 't' 's' 'g' 't' 't' 'f' 'd' 'p' 'k' 'd' 'b' 's' 'f' 't' 'd' ...

Пример № 1б

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 1, такты 62–64. Альты 1–3

Example No. 1b

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, 1st movement, mm. 62–64. Violas 1–3

The image shows a musical score with three staves. Each staff has a series of notes representing vowel sounds: E, O, A, I. The notes are connected by arrows, indicating a sequence of sounds. The first staff is labeled (E), the second (O), and the third (I).



2) замена оригинальных фонем производными, имеющими сходное звучание: примечательно использование двух вариантов произнесения слова *pacem* – *razem* (в так называемой немецкой традиции) и *patschem* (в итальянской традиции), что позволяет ввести в развёртывание новые фонемы;

3) образование новых слогов и слов из фонем исходного ряда: Холлигер вводит в развёртывание как абстрактные слоги (-ram-, -bim-, -am- и т. д.), так и новые слова – например, Mond (нем. луна), Sonne (нем. солнце).

Из сочинений Кагеля (*Anagrama*, *Hallelujah*) Холлигером заимствованы и отдельные артикуляционные приёмы:

– дифференциация вокального *vibrato*: в *Anagrama*

Кагель устанавливает три основных уровня *vibrato* – интенсивный (*molto vibrato*), средний (*poco vibrato*) и нулевой (*senza vibrato*); Холлигер активно использует выразительные возможности *vibrato*, не только сопоставляя вышеназванные уровни, но и предписывая знаками новой нотной графики гибкое изменение характера *vibrato* в рамках непрерывной фонации (пример № 2);

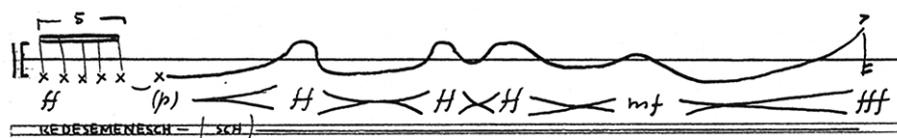
– глиссандо шумового тона: в *Hallelujah* Кагель использовал фрикативные согласные внутри континуальной звучности, создавая благодаря смене режимов напряжения лицевых мышц иллюзию изменения высоты воспроизводимого шумового тона; Холлигер в полной мере опирался на этот опыт, противопоставляя мнимое глиссандо при интонировании фрикативных согласных реальному – в рамках различимой звуковысотности (пример № 3);

Пример № 3

Example No. 3

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 2, с. 1 партитуры. Бас 1

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, 2nd movement, p. 1 of score. 1st Bass



– языковое тремоло, возникающее при помощи соприкосновения кончика языка с губами (эффект многократного произнесения согласной [l]); вслед за Кагелем, впервые использовавшим языковое тремоло в *Hallelujah*, Холлигер активно внедряет этот приём в хоровую фактуру, сочетая его с восходящими и нисходящими *glissandi* (пример № 4);

Пример № 2

Example No. 2

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 2, с. 10 партитуры. Тенор 1

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, p. 10 of score. 1st Tenor



Пример № 4

Example No. 4

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*,  
часть 2, с. 3 партитуры. Тенор 3  
Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*,  
2nd movement, p. 10 of score. 3rd Tenor



– фонация с приоткрытым ртом (приём, использованный Кагелем в *Anagrama*) применяется Холлигером в качестве промежуточного способа фонации между пением с закрытым ртом и обычной фонацией на определённый гласный звук.

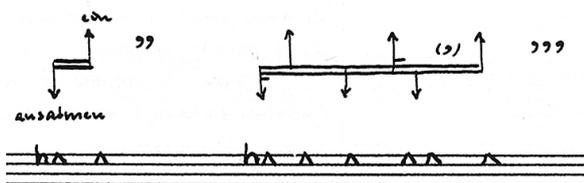
Отметим и связь многообразной штриховой палитры *Dona nobis pacem* с вокальными приёмами Лигети. Среди них:

– многократная быстрая смена озвученного вдоха-выдоха – впервые использованный Лигети в *Aventures* (1962) этот экспрессивный приём эпизодически возникает и в сочинении Холлигера (пример № 5);

Пример № 5

Example No. 5

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*,  
часть 2, с. 5 партитуры. Альт 1  
Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*,  
2nd movement, p. 5 of score. 1st Alto



– ритмизованные последовательности абстрактных слогов и фонем – в *Aventures* Лигети использовал шумовые секции, основанные на применении фрикативных и эксплозивных согласных как яркий контраст континуальным со-

норным звучностям. Холлигер значительно увеличивает объём шумовых эпизодов, в большей степени оперируя слогами, а не отдельными фонемами (в чём видится и влияние *Hallelujah* Кагеля).

С сочинениями «классиков» послевоенного авангарда композицию Холлигера объединяет и использование экспрессивных исполнительских ремарок, влияющих на характер фонации. Отдельные указания (например, «патетически декламировать», «истерический смех») вызывают ассоциации с такими сочинениями 1960-х годов, как *Mikrophonie II* (1965) Штокхаузена (ремарки «укоризненно», «покорно», «сонно»), «Секвенцией № 3» (1966) Берно (ремарки «тоскливо», «ужасаясь», «раздражённо»).

Вместе с освоением опыта своих старших коллег Холлигер внедряет и собственные оригинальные приёмы вокальной артикуляции. Среди них:

а) оперирование крайними участками певческого диапазона (композитор вводит нотное обозначение предельно высоких и низких звуков);

б) применение своеобразной «артикуляционной модуляции» – последовательное (от баса к сопрано) изменение преобладающего штриха (*staccato*, *marcatissimo*) в вокальных партиях на противоположный (*legatissimo*).

В написанном спустя два года «Псалме» (1971) эта штриховая палитра дополняется ещё двумя новыми приёмами:

– пение на вдохе, противопоставленное обычному фонационному выдоху;

– предельное дление звука до полного истощения воздуха в лёгких.

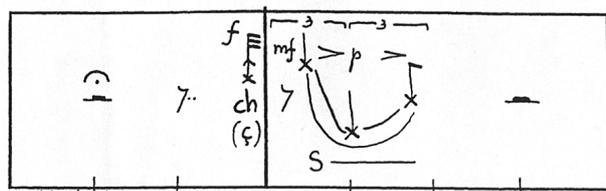
Эти приёмы непосредственно предвосхищают штриховое решение цикла *Die Jahreszeiten*, равно как и отдельные приёмы работы с литературным текстом. В отличие от *Dona nobis pacem*, в «Псалме» используется традиционный литературный текст – стихотворение Пауля Целана *Niemand'srose*. Однако как такового «положения текста на музыку» здесь нет. Текст разбивается на слоги и фонемы, последовательно распределяясь между партиями хора. Подобная техника лишь отчасти напоминает *Il canto sospeso* и *Cori di Didone* Луиджи Ноно, поскольку Холлигера преимущественно интересуют новые тембровые возможности, которые предоставляют хору фонетические особенности текста. Среди них: создание эффекта тремоло посредством использования при вокализации вибранты [r] (слово *Erde*), многократное повторение извлечённых из слова *Gelobt* билабиальной эксплозивной согласной [b] с эффектом «губного шума» [определение композитора. – А. Р.] и переднеязычной эксплозивной согласной [t], создающей «языковой шум» [определение композитора. – А. Р.]. Кроме того, посредством изменения напряжения лицевых мышц при интонировании фрикативных фонем [s], [f], [h] Холлигер развивает знакомые по *Dona nobis pacem* опыты шумовых *glissando* (пример № 6).

Пример № 6

Х. Холлигер. «Псалом»,  
такты 8–9. Сопрано

Example No. 6

Heinz Holliger. *Psalm*,  
mm. 8–9. Soprano



Нотация в «Псалме» заимствует графику Кагеля, знакомую по *Anagrama*, *Hallelujah*, *Staatstheater*: вместо пятилинейного нотного станца используются только две линии, создающие своеобразную рамку от самого низкого звука (*sehr tief*) до самого высокого (*sehr hoch*). Удобство подобной записи связано с отсутствием точной фиксации высоты звучания при детальном указании направления интонации.

Влияние партитур Кагеля сохраняется и в выборе артикуляционных приёмов, число которых заметно расширено по сравнению с *Dona nobis pacem*. Особое внимание обратим на градации степени фонационного выдоха. Кагель в *Anagrama* ввёл три основных обозначения: а) *con voce* – типичный для исполнения классической вокальной музыки объём выдоха; б) *mezza voce* – пение с избыточным выдохом (эффект сиплого пения); в) *senza voce* – интонирование текста шёпотом. Холлигер также использует вместе с традиционной фонацией шёпот (ремарка «без голоса») и пение с избыточным выдохом (ремарка «с небольшим вокальным голосом»).

Оригинальные вокальные приёмы Холлигера, такие как фонация предельных тонов певческих диапазонов, «артикуляционная модуляция», дополнены в «Псалме» и применением пения с прикрытым рукой ртом (своего рода пение с сурдиной) – приёмом, который в дальнейшем получит распространение в партитурах Л. Берлио (например, в *Canticum novissimi testamenti*, 1989–1991). Последнее свидетельствует о том, что Холлигер не только испытывал влияние творчества своих старших коллег, но и подсказывал своим современникам новые идеи вокальной артикуляции. В этом отношении кульминационным

среди сочинений рассматриваемого в настоящей статье десятилетия (1969–1979) стал цикл *Die Jahreszeiten* («Времена года», 1975–1979), написанный на тексты Скарданелли (псевдоним Фридриха Гёльдерлина в поздний период жизни и творчества).

По мысли композитора, 12 пьес цикла *Die Jahreszeiten* нужно рассматривать не как единое целое, а как источник для создания нескольких не похожих друг на друга сочинений: из каждого раздела – *Der Frühling* («Весна»), *Der Sommer* («Лето»), *Der Herbst* («Осень»), *Der Winter* («Зима») – дирижёр может выбрать по одной пьесе. Последовательность избранных пьес должна подчиняться логике смены времён года. Определённая степень свободы, предоставляемая музыкантам, эпизодически распространяется в цикле и на выбор темпа, зависящий лишь от пульса исполнителя, а также на выбор литературных текстов<sup>2</sup> или интонационного материала. О последнем необходимо рассказать подробнее. В «Псалме» Холлигера впервые предписывает возможность выбора исполняемых фрагментов из предложенного интонационного набора. И если в такте 23 этот выбор предоставляется только партии альтов, то в такте 76 – уже всему исполнительскому составу внутри трёх секций, протяжённость которых указана в секундах. Для каждой из этих секций певцы выбирают один из предписанных «мотивов», выполняя два условия: установление собственного темпа и исполнение избранного фрагмента только один раз. В цикле *Die Jahreszeiten* подобные секции также встречаются – в пьесах раздела *Der Herbst*.

Тембровая организация сочинения, с одной стороны, развивает артикуляци-

онные приёмы *Dona nobis pacem* и «Псалма», с другой – расширяет их введением вокальных техник, новых не только для творчества Холлигера, но и его современников. Среди первых назовем следующие:

а) пение на вдохе – приём используется в отношении как шумовых звучностей, так и тоновой музыки (к примеру, в *Der Frühling I* подобным образом исполняются отдельные мажорные и минорные аккорды);

б) использование в интонировании предельных звуков певческого диапазона – особую красочность данному приёму придаёт одновременное взаимно противоположное глиссандо высоких и низких голосов к, соответственно, предельно высоким и предельно низким звукам;

в) «интонирование» шумовых звучностей посредством изменения формы рта – этот приём здесь применяется не только в рамках гибких *glissandi*, но и при воспроизведении определённых ритмических рисунков (пример № 7).

Пример № 7 Х. Холлигер. *Die Jahreszeiten. Der Frühling I*, такт 26

Example No. 7 Heinz Holliger. *Die Jahreszeiten. Der Frühling I*, m. 26

[♩ ca. 48]  
 stimmlos, viel Mund –  
 resonanz/without voice,  
 much resonance from mouth

sich (ç)

sich (ç)

Новым по отношению к предшествующим вокальным пьесам Холлигера



является установление более детальной дифференциации соотношения фонации и выдыхаемого воздуха: использованному в «Псалме» приёму пения с избыточным выдохом в цикле *Die Jahreszeiten* соответствуют две градации – «с лёгким придыханием» (*slightly breathy*) и «с избыточным выдохом» (*very breathy*). По мысли композитора, пение на вдохе и пение с избыточным выдохом должны иметь для слушателя сходный акустический эффект. Необходимо отметить, что озвученное дыхание играет важнейшую роль в вокальном творчестве Холлигера, однажды сказавшего: «Дыхание, в конце концов, самое главное в музыкальной фразе, но оно – самое главное и в самой жизни, как биение сердца. Дуализм вдоха и выдоха, систолы и диастолы – важнейший строительный элемент»<sup>3</sup>. Большинство новых артикуляционных приёмов Холлигера так или иначе связано с акцентом на озвучивании дыхания. Вместе с указанными выше пением на вдохе, фонацией с избыточным выдохом к ним можно отнести следующие:

а) вдох с призвуком голоса (*inhale with some voice*) – примечательно, что этот приём играет важную роль и в создававшейся одновременно с циклом *Die Jahreszeiten* хоровой опере К. Штокхаузена с символическим названием *Atem gibt das Leben* («Дыхание даёт жизнь», 1974–1977);

б) слышимый выдох без пения – выразительность этого приёма, впервые заявившего о себе в *Die Jahreszeiten*, в дальнейшем привлекла внимание младших современников композитора. Отметим среди них Паскаля Дюсапена, использовавшего выдох без пения как центральный артикуляционным приём в тембровой организации седьмой пьесы цикла *Granum sinapis* (1992–1997);

в) пение с полностью пустыми лёгкими – противоположный двум вышеперечисленным приёмам эффект чрезвычайно экспрессивного бездыханного пения с типичным, по словам П. Н. Вилсона, холлигеровским аффектом «музыки как удушья»<sup>4</sup>;

г) длительное удержание звука до полного истощения воздуха в лёгких – этот приём, впервые использованный в «Псалме», в пьесе *Der Frühling I* получает новую версию: композитор активизирует фактуру естественным дрожанием голосов певцов, удерживающих фонацию буквально на последнем дыхании.

Даже описание новых тембровых приёмов позволяет составить впечатление о высочайшей требовательности Холлигера к музыкантам, которые должны исполнять пьесы композитора буквально на пределе своих физических возможностей. Эта особенность сближает творчество швейцарского мастера с вокальными пьесами его старшего современника Луиджи Ноно, ставившего исполнителей в труднейшие тесситурные условия, часто осложнённые неординарным ритмическим оформлением в целях достижения перманентной константно-напряжённой атаки звука. Проведённая параллель между вокальными опусами Холлигера и Ноно на тембровом уровне может быть также дополнена и пересечениями на уровне взаимодействия слова и музыки. Речь в данном случае идёт об уникальном явлении незвучащего слова. Итальянский композитор впервые использует его в цикле *Tre epitaffi per Federico Garsia Lorca* (1951–1953), где строки стихотворения Гарсия Лорки *Memento* предваряют разделы партитуры второй части цикла. Впоследствии Ноно использует подобные эпиграфы в *Canti di vita e d'amore*:

*Sul Ponte di Hirosima* («Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы», 1962) и в Квартете *Fragmente – Stille, An Diotima* («Фрагменты – Тишина, К Диотиме»; 1979–1980). В *Die Jahreszeiten* Холлигер впервые использует незвучащее слово в пространстве вокальной партитуры, помещая часть литературного текста в скобки: подобное может касаться как одного слова (например, *Menschenheit* в разделе *B* пьесы *Der Frühling I*), так и целой фразы (*Menschenheit sanft durchdrungen* в разделе *C* той же пьесы – см. пример № 8). Сходство с партитурами Ноно в данном случае заключается во внимании к скрытому от слушателя литературному слову, которое, не будучи буквально озвученным, оказывает скрытое эмоциональное воздействие на певцов, влияя тем самым на характер исполнения.

Иная особенность, сближающая творчество Холлигера и Ноно, – интерес к феномену фрагмента, онтологически связанному с типичным для музыки XX века явлением тишины (паузирования). Начиная с 1960-х годов (с создания *Sarà dolce tacere*) сочинения Ноно по своему акустическому облику всё больше напоминают своеобразные

звуковые архипелаги, в которых протяжённые созвучия (музыкальные «острова») отделяются друг от друга ферматами – эпизодами тишины<sup>5</sup>. Холлигер в *Die Jahreszeiten* активно использует фрагментарное изложение, часто усиливая через предписываемую исполнителям асинхронность исполнения элементов фактуры (отдельных звуков, созвучий, аккордов) сосредоточенное состояние слушателей, подтверждая вывод исследователя современной музыки Чунг Эун Ким (Chung Eun Kim) о том, что «эффективное использование тишины может усилить эффект ожидания у аудитории и создать напряжение» [3, р. 3]. Холлигер не только противопоставляет фрагментирование линейному изложению музыкального материала, он инициирует переход из одной фактурной ситуации в другую. Отметим, к примеру, первую пьесу раздела *Der Sommer*, представляющую уникальный пример «исчезающего» серийно-алеаторного канона<sup>6</sup>, основанного на постепенном разрушении фактуры канона через постепенное выключение тонов двенадцатитоновой темы и возникновение спонтанных музыкальных фрагментов<sup>7</sup>.

Пример № 8  
Example No. 8

X. Холлигер. *Die Jahreszeiten. Der Frühling I*, такт 20  
Heinz Holliger. *Die Jahreszeiten. Der Frühling I*, m. 20

The image shows a musical score for Example No. 8, consisting of two staves. The top staff is for the voice and the bottom for the piano. The score includes performance instructions in German and English. The vocal part starts with the instruction "mit etwas Stimme sehr langsam einatmen" (inhale very slowly with some voice) and "lunga". The piano part starts with "ppp" and "lunga". The score includes a section marked "[ca. 36]" with the instruction "möglichst lange Atem anhalten - dann" (hold breath as long as possible - then) and "mit geschlossenem Mund" (with closed mouth). The vocal part has the lyrics "M(ensch-heit sanft durch- drun-gen.)" and the piano part has the lyrics "M(ensch-heit sanft durch- drun-gen.)". The score includes dynamic markings "ppp", "p", and "p+" and performance markings "(espr.)".



Интерес Холлигера к фактуре канона в цикле *Die Jahreszeiten* можно было бы объяснить общими тенденциями в развитии послевоенной хоровой музыки (вспомним канонические эпизоды в сочинениях Б. Мадерны, Д. Лигети, Х. Бёртуистла) или даже самой «генетической», по меткому выражению О. Фартушка [4, р. 39], полифонической природой хоровой музыки. Но более оправданным представляется объяснение Дэвида Блумберга<sup>8</sup> о попытке Холлигера подобным образом отразить автоматизированное «безличное» письмо поэта, душевная болезнь которого, по словам С. Цвейга, «представляет, быть может, единственный клинический случай, когда творчество живёт дольше, чем рассудок...»<sup>9</sup>. Продолжая свою мысль, Блумберг делает предположение о связи между техникой политекстовых канонов Холлигера и содержанием позднего творчества Гёльдерлина: «Внутри этого “жутко запутанного потока бессмысленных слов” различимы отдельные слова или фразы на немецком, французском или греческом языках, в то время как другие остаются полнейшей загадкой, являясь как будто компонентами какого-то неизвестного языка. Заметное разнообразие вместе с быстротой появления элементов наводят на мысль о желании одновременно озвучивать многие вещи. Возможно, именно это чувство одновременности Холлигер стремится представить посредством канонической полифонии»<sup>10</sup>.

Таким образом, изобретение новых приёмов вокального исполнительства и развитие уже существующих в сочинениях Холлигера оказываются тесно связаны с реакцией композитора на литературное слово и даже на самую художественную личность поэта-творца. Так, ресурсы

фонемной композиции в «Псалме» – не что иное, как выявление музыкальных свойств экзистенциальной поэзии Пауля Целана в ситуации, когда, по выражению Луиджи Ноно, «фонетический материал <...> активно сотрудничает с музыкальной композицией на службе своей семантики»<sup>11</sup>. Музыкальный ряд в итоге становится прямым следствием ряда литературного – фонетическая «оболочка» литературного текста превращается в оригинальные вокальные артикуляционные приёмы.

В цикле *Die Jahreszeiten* в центре внимания Холлигера – не только тексты Скарданелли-Гёльдерлина, но прежде всего образ Скарданелли – безумного поэта, в одиноком заточении проживающего многократную смену времён года. Если каноническая техника становится музыкальным аналогом автоматизированной реакции поэта на природную цикличность, то пение с пустыми лёгкими – своеобразная реакция на анти-вдохновенное, «бездыханное» творчество Скарданелли – творчество, продолжающееся после фактической смерти личности поэта. Пение с избыточным выдохом и пение на вдохе при интонировании различимых по звуковысотному составу мажорных и минорных аккордов – лишь намёк на традиционный музыкальный ряд, подобно тому, как и тексты Скарданелли только напоминают настоящую поэзию.

Взгляд художника, а не изобретателя побуждает композитора искать наиболее органичные средства для воплощения поэтических строк. Результатом этого становится появление новейшего словаря приёмов артикуляции, соседствующих с традиционным вокальным интонированием. Данное обстоятельство позволяет рассматривать хоровые композиции

Холлигера не только как органичное продолжение экспериментов его старших коллег, но и как новую страницу в истории хоровой музыки – музыки, обогащенной «расширенными техниками»<sup>12</sup>, музыки, на новом этапе ставящей проблему её взаимодействия со словом. Таким образом, анализируемые сочинения

Холлигера 1969–1979 годов – это и расцвет хоровой композиции в творчестве швейцарского мастера, и подлинная кульминация в развитии западноевропейского хорового письма 1970-х годов, проявившаяся в максимальном обогащении тембровой стороны современной хоровой композиции.

### Примечания

<sup>1</sup> О чисто фонетическом проекте пьесы *O King* и второй части Симфонии говорил сам композитор: «У второй части [Симфонии. – А. Р.] абсолютно отличная музыкальная структура, она не имеет текста как такового, лишь чередование фонетических элементов, которые приводят к постепенному “обнаружению” и формированию имени темнокожего мученика Мартина Лютера Кинга. Или скорее к изложению фразы “О Мартин Лютер Кинг”, для того чтобы обеспечить наибольшую непрерывность и полноту последовательности гласных» (Berio L. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. L.: Marion Boyars Publishers Ltd, 2009. P. 109).

<sup>2</sup> В вокальных канонах раздела *Der Sommer* исполнители могут сами выбирать один из предложенных композитором «летних» стихов Гёльдерлина.

<sup>3</sup> Цит. по: Сниткова И. И. Феномен «радикальной чувствительности» и формы его отражения в партитурах Хайнца Холлигера // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора: материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / ред.-сост. Л. Л. Гервер. М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. С. 215.

<sup>4</sup> Цит. по: там же. С. 222.

<sup>5</sup> Подобные сравнения весьма типичны для исследователей творчества итальянского композитора. Например, в статье, посвящённой первому представлению *Prometeo* (1984) Ноно, Ю. Штенцл именовал всю композицию «ландшафтом из множества островов в безграничном море, целым из звучащих фрагментов и эпизодов» (Stenzl J. Inseln in einem unbegrenzten Meer. Zur Uraufführung von Luigi Nonos “Prometeo”. *Musik Texte: Zeitschrift für Neue Musik*. Heft 6. Oktober 1984. S. 56).

<sup>6</sup> Гибкое сочетание додекафонной техники и традиций старинного контрапункта явилось одной из типичных особенностей хоровой музыки XX века. Так, анализируя музыку Г. Петрасси, исследователи О. Батовская, Н. Гребенюк и Н. Савельева пишут о несомненном потенциале взаимодействия многовековых контрапунктических принципов с новой интонационностью для младших современников композитора: «Новаторская интонационная, гармоническая и тембровая организация произведений демонстрируют органичное сочетание традиций старинного контрапункта с новейшей додекафонной техникой и имеют богатый потенциал для дальнейших экспериментов в произведениях более молодых современников композитора» [5, p. 213].

<sup>7</sup> Первая пьеса раздела «Лето» – уникальный пример серийно-алеаторного канона. Сохраняя порядок звуков двенадцатитоновой последовательности, певцы выбирают



литературный текст (одно из предложенных композитором стихотворений Гёльдерлина) и скорость воспроизведения получаемой мелодии. При каждом повторении вокальной линии певцы сокращают тему на один из составляющих её звуков – по порядку: беззвучно артикулируют первый звук мелодии при втором её проведении, далее первый и второй звуки – при третьем проведении и т. д. В результате канон постепенно иссякает («умирает»).

<sup>8</sup> Приведём фрагмент диссертации Блумберга: «С окончанием *Wandergahre* Гёльдерлина в 1806 году были поставлены условия для возможного появления неподвижного, безличного стиля последних стихотворений, которые, как пишет хоровой дирижёр и критик Клитус Готвальд, характеризуются “Blick des Apparats” [взгляд аппарата. – А. Р.]» (Blumberg D. G. “*Singen möcht ich?*” *Hölderlin Echo in New Music. Dissertation*. Berkeley: University of California, 1996. P. 200).

<sup>9</sup> Цвейг С. Борьба с демоном: Гёльдерлин. Клейст. Ницше / пер. с нем. М.: Республика, 1992. С. 165.

<sup>10</sup> Blumberg D. G. “*Singen möcht ich?*” *Hölderlin Echo in New Music. Dissertation*. Berkeley: University of California, 1996. P. 195.

<sup>11</sup> Ноно Л. Текст – Музыка – Пение // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сборник трудов. РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 145. С. 46.

<sup>12</sup> Расширенные техники («extended techniques») – выражение В. Алексима, обозначающее «новые способы обращения с музыкальными инструментами» (Alexim V. *The Quartet's Death: Embodiment, Performativity, and Physicality in Heinz Holliger's 1973 String Quartet. Dissertation*. NY: The City University of New York, 2021. P. 1).

## Список источников

1. Петрусева Н. А. Пьер Булез и Хайнц Холлигер: к проблеме трансформации музыкального языка // *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. № 4. С. 27–37. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.4.32872
2. Brotbeck R. *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021*. Paderborn: Brill Fink, 2022. DOI: 10.30965/9783846766866
3. Chung Eun Kim. *Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino: Abstract of the Dissertation*. New Brunswick: Rutgers University; School of Graduate Studies, 2018. DOI: 10.7282/T3BV7KT8
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing // *European Journal of Arts*. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions // *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865

*Информация об авторе:*

**А. С. Рыжинский** – доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования.

## References

1. Petrusheva N. A. Pierre Boulez and Heinz Holliger: on the Problem of a Transformation of Musical Language. *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. No. 4, pp. 27–37. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2020.4.32872
2. Brotbeck R. *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021*. Paderborn: Brill Fink, 2022. DOI: 10.30965/978-3-8467-6686-6
3. Chung Eun Kim. *Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino: Abstract of the Dissertation*. New Brunswick: Rutgers University; School of Graduate Studies, 2018. DOI: 10.7282/T3BV7KT8
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing. *European Journal of Arts*. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865

### *Information about the author:*

**Alexander S. Ryzhinsky** – Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department.

Поступила в редакцию / Received: 13.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.07.2022

Принята к публикации / Accepted: 22.07.2022





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

## Духовная музыка

Научная статья

УДК 783

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.059-069

### К онтологии православного искусства

**Галина Васильевна Алексеева**

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

**Аннотация.** Искусство Православной церкви передаёт особое мышление верующих людей, не вписывающееся в стандартные представления. Это мышление характеризуется глубоким проникновением во все ипостаси творчества: в иконопись, церковное пение, храмовое действо. Исследователи давно обращали на это внимание. Вместе с тем только сегодня, с тщательным изучением трудов Иоанна Дамаскина и Отцов Церкви, приоткрывается завеса тайны. Становится понятной цельность этого мышления, которая достигается только в синтезе составляющих обряда и его художественных средств. Онтология православного искусства в статье раскрывается через подходы к анализу работ Иоанна Дамаскина и примеры реализации синтеза искусств в иконописи и близких к содержанию иконы песнопениях. Труды отца Павла Флоренского, Юрия Лотмана, Алексея Лидова, Сергея Аверинцева, Николая Михальцова стали толчком для внимательного прочтения установок Иоанна Дамаскина о таком понятии, как перихорисис, которое важно трактовать не только в христологическом ключе, но и как важнейшее онтологическое основание всего творческого наследия, сопровождающего богослужение в храме. Синтез цветового решения иконного образа, цветовой модели текста, сопровождающего песнопения, конструкции мелодических формул в соответствии с точками-метатекстами песнопения – всё вместе создаёт уникальный комплекс художественных средств православного искусства.

**Ключевые слова:** онтология искусства православия, иконопись, цветопередача текста стихир, конструкция мелодических формул

**Для цитирования:** Алексеева Г. В. К онтологии православного искусства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 59–69.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.059-069

## Sacred Music

Original article

### Towards the Ontology of Orthodox Christian Art

**Galina V. Alekseeva**

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

**Abstract.** The art of the Orthodox Christian Church conveys the special thinking intrinsic to believers, which does not fit into standard ideas. This type of thinking is characterized by a deep penetration into all aspects of artistry: icon painting, church singing and church action. Researchers have been paying attention to this for a long time. At the same time, only in the present day with the careful study of the works of St. John of Damascus and the Church Fathers, the veil of secrecy has been lifted. The integrality of this thinking becomes clear, and it is achieved solely in the synthesis of the constituent parts of the rite and its artistic means. The ontology of Orthodox Christian art is revealed in the article by means of approaches to the analysis of the works of St. John of Damascus and examples of the implementation of the synthesis of arts in icon painting and church chants which are close to the content of the icon. The works of Father Pavel Florensky, Yuri Lotman, Alexei Lidov, Sergei Averintsev and Nikolai Mikhaltsov have become the impetus for careful reading of St. John of Damascus' guidelines on such a concept as perichorisis, which, as it becomes clear, is important for the interpretation not only in the Christological key, but also as the most important ontological basis of the entire artistic heritage that accompanies worship in church. The synthesis of the color scheme of the icon image, the color model of the text of the accompanying chant, the construction of melodic formulas in accordance with the metatext points of the chant – altogether this creates a unique complex of artistic means of Orthodox Christian art.

**Keywords:** ontology of Orthodox Christian art, iconography, color reproduction of the stichera text, construction of melodic formulas

**For citation:** Alekseeva G. V. Towards the Ontology of Orthodox Christian Art. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 59–69. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.059-069

Многочисленные исследования последних лет раскрывают ту или иную составляющую православной художественной традиции, бытующей в храме: то певческую составляющую, то иконописную, то особенности действия к тому или иному церковному празднику. Богословское содержание иконы выявляли И. Языкова, В. Лосский, Л. Успенский, Т. Ерёмина. О влиянии исихазма на иконопись писали Л. Успен-

ский и Г. Колпакова, а Б. Успенский анализировал семиотику икон. Рассматривали содержание иконы через богослужебный текст И. Шалина и Л. Щенникова, Л. Евсеева и др.

Основы изучения иконостаса были заложены таким исследователями, как архиепископ Димитрий (Сперовский), В. Лазарев, Н. Троицкий. В частности, Н. Троицкий писал о символике иконостаса. Отец Павел Флоренский в работе



«Иконостас» осмыслял богословское содержание алтарной преграды, а в статье «Храмовое действо как синтез искусств» утверждал, что смысл и содержание иконы раскрывается в пространстве храма, и именно храм, а не музей является добавляющим для неё местом.

Вышеперечисленные авторы не изучали икону (иконостас) в храмовом пространстве во время литургического действия в годовом цикле служб. Значительный объём исследований посвящён вопросам икон как реликвий, чудотворным их свойствам, их роли в обрядовых крестных ходах. Есть работы, посвящённые лексическим формам именованию Богородицы.

Существуют труды, осваивающие философские основания концепции византийского образа. Так, ряд конференций в Санкт-Петербурге проходит под знаком онтологии, и одна из них была посвящена онтологии искусства [1], имеются публикации, в философском ключе осваивающие синтез искусств древнего храма [2].

Если обратиться к конкретике образов православия, – работы Николая Петровича Лихачёва и его коллекция икон с текстами песнопений создают предпосылки для изучения взаимосвязи иконографии и гимнографии. Но, безусловно, наиболее важные исследования, освещающие систему храмового мышления, созданы Алексеем Михайловичем Лидовым. Они идут по пути разъяснения храмового искусства как иеротопии, как сакрального единства всех составляющих. Этот подход был инициирован ещё отцом Павлом Флоренским, князем Е. Трубецким в начале XX века. «Протосмыслы» православного искусства в синтезе музыкальных и художественных явлений рассматривает Н. Серёгина<sup>1</sup>.

Вместе с тем в этой области остаются лакуны, неконкретизированные и неизученные. Автор данной статьи считает важным вернуться к этому вопросу и предложить подходы к осмыслению онтологии православного искусства во всех его составляющих.

Ю. Лотман в работе «Внутри мыслящих миров» писал: «Риторический характер иконы проявляется в частности в том, что роль первого члена метафоры может выполнить не всякое изображение, а лишь такое, которое выполнено в соответствии с утверждённым живописным каноном, закрепившим риторику композиции, цветовой гаммы и других художественных решений. Более того, поскольку икона представляется метафорой, возникающей на столкновении двух разнонаправленных энергий: энергии божественного Логоса, который стремится высказать себя людям... и энергии человека, который возносится в поисках высшего знания, – она представляет часть ритуально-риторического контекста, который охватывает не только процесс создания иконописцем иконы, но и весь духовный строй его жизни, подразумевает строгую, праведную жизнь, молитвы, пост и духовное вознесение»<sup>2</sup>. И действительно, появляются исследования с идеей синтеза искусств в храме на новом уровне. Так, диссертация кандидата культурологии на тему «Иконозначимость православной духовной музыки в контексте отечественной культуры конца XX–XXI века» была защищена в 2021 году Н. Двининой-Мирошниченко<sup>3</sup>.

Исследователи вслед за Робертом Тафтом признают, что история литургических текстов ведёт своё начало из Греции, Каппадокии, Понта. Однако ещё Сергей Аверинцев сожалел о том,

что собственно тонкости ранних текстов патристики – малоизученный аспект византистики. И такая ситуация продолжает сохраняться и сегодня. Не случайно в наши дни Венский университет реализует проект нового перевода трудов Отцов Церкви. Как указывает сайт ассоциации византистов, – для «выявления заложенных в их трудах принципов канона»<sup>4</sup>.

И потому важно разобраться, что сегодня известно из установок литургики Отцов Церкви, что можно понять о сути визуальных образов и их символических смыслов. В частности, С. Аванесов пишет: «Визуальная теология есть прежде всего и по преимуществу визуальная семиотика, опирающаяся на библейскую “опсодицею” и привлекающая материалы многих смежных дисциплин: эстетики, искусствознания, теории архитектуры, литургического богословия, экзегетики, аскетики, риторики, сакраментологии» [3, с. 16].

В связи с этим вспоминаются слова Иоанна Дамаскина о восприятии человеком Ипостаси Бога Слова как «*о нераздельном и неслиянном соединении и воипостазировании*»<sup>5</sup>. По мысли Иоанна Дамаскина, мы поклоняемся «багрянице тела», а не самому телу. Этот аргумент связан с идеей обмена энергиями: «И это – образ взаимного общения, когда каждое из двух естеств то, что ему свойственно, предлагает в обмен другому по причине тождества Ипостаси и проникновения их одного в другое»<sup>6</sup>. Как пишет Михальцов, «по сути этот аргумент прп. Иоанн Дамаскин основывает на учении о взаимообмене свойств (греч. Τροῦπος τῆς ἀ'ντηδο'σεως), взаимопроникновении (греч. Περὶχω'ρησις) естеств, один из пунктов которого гласит, что человеческая природа во Христе

приобщается божественной энергии» [4, с. 83]. Согласно лексикону греческой патристики Лампе 1961 года (с. 1077–1078), перихόρισις – это «круговое движение, повторение, взаимное общение, взаимопроникновение»<sup>7</sup>.

Иными словами, материальное воплощение образов христианства в красках, формах, звуках даёт человеку возможность поклоняться не «твари», а Создателю. Обожение, Боговоплощение как соединение человеческой и божественной природы в образе Христа, Богородицы и является христологическим основанием иконопочитания и псалмопения. Тем самым Иоанн Дамаскин одновременную презентацию образов христианства в иконах и пении рассматривает как важнейшее основание для сопричастия людей к Богу. При этом христологическое обоснование образов христианства, несомненно, будет иметь значение и для понимания художественной цельности образа, единства художественных средств, которые призваны поддержать онтологию образности.

Продемонстрируем особенности синергии художественных средств гимнографии и иконографии на материале догматика 5 гласа «Храм и Дверь еси» и иконы «Непроходимая Дверь», которая находилась в собрании И. Остроухова<sup>8</sup> (ил. 1).

По мнению П. Муратова, она написана на текст тропаря вечерних молитв «Милосердия двери отверзи нам»<sup>9</sup>; В. Антонова и Н. Мнева связывают её со словами икоса 4-го Акафиста Богоматери: «Радуйся, райских дверей отверзение»<sup>10</sup>. Помимо хайретизмов молитв, образ Богородицы как Двери присущ почти всем догматикам Октоиха и особенно явно согласуется с текстом Догматика на стиховне 5 гласа (таблица 1).



Ил. 1. Икона «Богоматерь Дверь Небесная».  
Конец XVI века, Псков [?]. Дерево, темпера, серебро;  
тиснение, золочение. 32×22 (оклад).  
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия

Il. 1. Icon *Theotokos, the Heaven Door*.  
Late 16th century, Pskov [?]. Wood, tempera, silver;  
printing, gilding. 32×22 cm (riza).  
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia

Таблица 1. Цветовосприятие текста Догматика «Храм и Дверь еси»

Table 1. Color Perception of the Text of the Dogmatikon *This is the Church and the Door*

Храм и Дверь еси, / палата и престол Царев, / Дево Всечестная,	/ Ею же Избавитель мой, Христос Господь, / во тьме спящим явился, / Солнце сый правды, просветити хотя, / яже созда по образу Своему рукою Своею.	/ Тем же, Всепетая/, яко Матерне дерзновение к Нему стяжавшая, / непрестанно моли, спастися душам нашим.
---	---	--

Таблица 2. Цветовосприятие текста Догматика «Храм и Дверь еси» (на греческом языке)

Table 2. Color Perception of the Text of the Dogmatikon *Church and Door* (in Greek)

Ναὸς καὶ πύλη ὑπάρχεις, παλάτιον καὶ θρόνος τοῦ Βασιλέως, Παρθένε πάνσεμνε,	δι' ἧς ὁ λυτρωτῆς μου Χριστὸς ὁ Κύριος, τοῖς ἐν σκότει καθεύδουσιν ἐπέφανεν, Ἥλιος ὑπάρχων δικαιοσύνης, φωτίσαι θέλων οὖς ἔπλασε, κατ' εἰκόνα ἰδίαν χειρὶ τῇ ἑαυτοῦ.	Διὸ Πανύμνητε, ὡς μητρικὴν παρρησίαν πρὸς αὐτὸν κεκτημένη, ἀδιαλείπτως πρέσβευε, σωθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν.
--	---	--

Догматик на греческом языке был прототипом, все смыслы текста сохранены и потому можно уверенно говорить о едином цветовосприятии текста, которое приводит и к тому же характеру цветопередачи смысла текста в иконе (таблица 2).

Текст, как показано и в предыдущих аналитических этюдах автора статьи [5; 6], реализует цветовую симметрию, передающую аналогичное стремление молящихся к высшей духовности. В представленной выше типовой храмовой иконе в центре композиции Богородица стоит на амвоне перед Царскими дверями. Высокие ступени жёлтыми и коричневыми полосами ведут к подножию амвона. По сторонам Богородицы – два узких, тёмных входа

с крестом в навершии. За Богородицу есть ещё три навершия с крестами. Как было принято в иконописи, показаны архитектурные элементы трёхглавого храма, тёмные входы – часть архитектуры. Над Богородицей в круге – Христос Эммануил. Врата раскрыты во мрак небес над храмом, где звезда сверкает над крестом главного купола. «Перед вратами – молитвенно обращённые к небесным образам князь со свитой и святитель с клиром. Фон средника и узкие края иконы украшены серебряной золочёной басмой со стилизованным орнаментом, образованным из мотивов трилистника, спирали и пальметты»<sup>11</sup>.

В более позднее время появились и иные более разработанные изводы этой иконы (ил. 2)<sup>12</sup>.

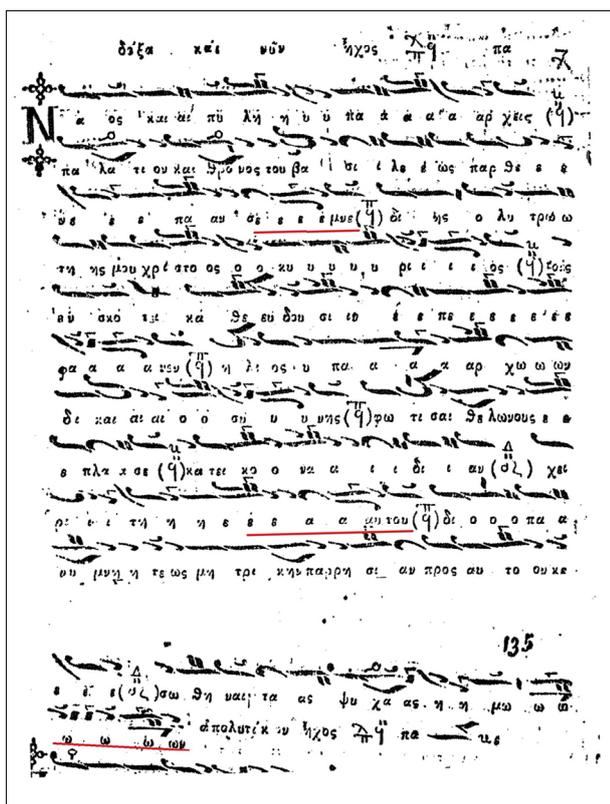


Ил. 2. Икона «Непроходимая Дверь».  
Вторая половина XVII века.  
Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург, Россия

Il. 2. Icon *The Impassable Door*  
Second Half of the 17th Century.  
State Russian Museum, St. Petersburg, Russia

Представленная на ил. 2 икона имеет больше уровней. Вверху на облаке восседает седовласый Бог Отец. Его уста выпускают дыхание, которое показано зрителям в виде белокрылого голубя. Это дыхание есть Дух Святой, спускающийся на Деву Марию. Богородица – не только Оранта, но также Знамение с младенцем Христом на груди, – «стоит на среднем ярусе в полный рост, её руки вознесены в пламенной мольбе. Под ногами расположено возвышение, незримо указующее на то, что Мария по своим духовным и душевным качествам выше мирских людей. Вокруг Богоматери стоят праведники, святые, их лики обращены к Ней, а руки распротёрты в молитвенных жестах». На нижнем ярусе в белых пеленах на чёрном фоне «показаны люди, находящиеся за гранью земного бытия. Они возносят свои мольбы Богородительнице, дабы Она родила Спасителя Мира, который выведет мёртвых из ада и введёт мир в райские обители»<sup>13</sup>. Архитектура храма показана многослойно. Цветовая герменевтика здесь имеет традиционное решение.

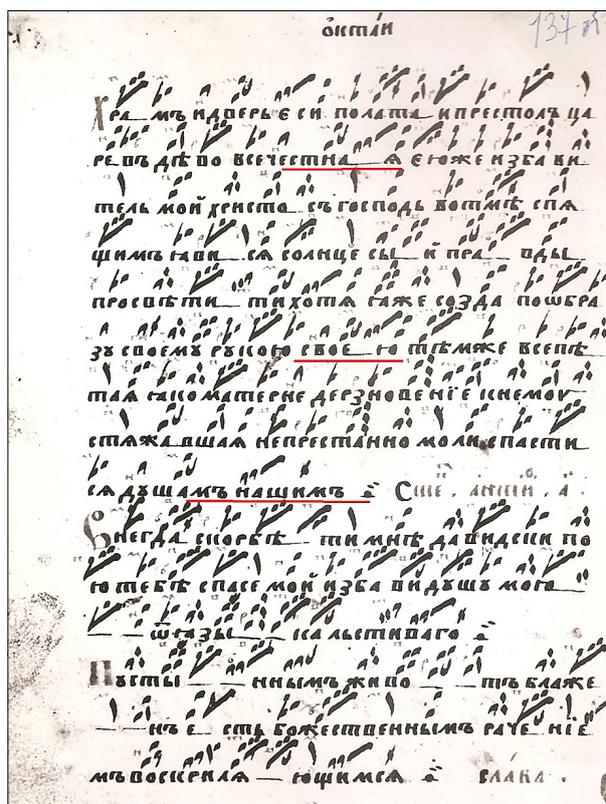
В певческих рукописях поздневизантийской нотации, в русских певческих Октоихах трипостасная природа Христа через икону сопровождается трёхчастной структурой песнопения и повтором интонационных формул, своих в каждой традиции в окончании каждой из частей (ил. 3 и 4).



Ил. 3. «Анастасиматарий» Петра Эфесского, 1820, л. 134–135<sup>14</sup>

Il. 3. *Anastasimatarion* of Peter of Ephesus, 1820, sheet 134–135

В византийской традиции это очевидная килисма, известная по всем исследованиям как характерная для окончаний песнопений (в иллюстрациях подчёркнуто красным). В русской традиции формула называется по-разному в зависимости от методологического подхода. Согласно теории А. Кручининой, это долинка; по некоторым разработкам В. Металлова – это та же кулизма, созвучная с византийской килисмой и, несомненно, характеризующая функцию завершения. Анализ мелодических структур богородичных песнопений даёт всегда один результат: в них декларируется трёхчастность проповеди, трипостасность Христа, сына Богородицы. Как пишет А. Кручинина, «повышенная



Ил. 4. Ирмологий, Октоих. Рукопись пометная и призначная. Истинноречие.

Последняя четверть XVII века<sup>15</sup>.

Музейное собрание Российской государственной библиотеки

Il. 4. *Irmology, Oktoich*. Musical Manuscript Pometny and Priznachny. Istinnorechiye.

Last Quarter of the 17th Century.

Museum Collection of the Russian State Library

ритмизованность, рифмоидность музыкального текста на уровне записи обусловлены художественными качествами поэтического оригинала, однако рифмы напева и текста не тождественны, у каждого текста своя “кристаллическая решётка”, а наложение их создаёт особое художественное пространство песнопения»<sup>16</sup>. Очевиден характер применения этих формул как метатекстов конструкции песнопения.

Согласно современным подходам авторов, изучающих синестетичность



музыкально-художественного сознания<sup>17</sup>, а также не только традиции христианской иконописи, но и глубинный смысл обращения к метафизическому опыту в современном беспредметном искусстве, – синергетически-герменевтический ракурс позволяет иначе подойти к онтологии христианской образности, где всё существует в синтезе: цветовые решения символики иконного образа согласуются с герменевтической структу-

рой текста; поэтика и структура текста ритмизуется мелодическими окончаниями разделов. Всё вместе служит одной задаче: донесению догматических основ вероучения через синергию художественных средств, принимающих участие в храмовом действе. При этом всякий раз мы видим силу канона и индивидуальность конкретных мастеров. В этом и состоит онтология художественного образа православного искусства.

### Примечания

<sup>1</sup> Серёгина Н. С. Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Галарт+, 2017. 398 с.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 183–184.

<sup>3</sup> Двинина-Мирошниченко Н. Е. Иконозначимость православной духовной музыки в контексте отечественной культуры конца XX–XXI века: дис. ... канд. культурологии. М., 2021. 193 с.

<sup>4</sup> New Project: The Making of the Byzantine Ascetical Canon: Monastic Networks, Literacy and Religious Authority in Palestine and Sinai (7th–11th Centuries). URL: <https://cordis.europa.eu/project/id/841476> (дата обращения: 20.09.2022).

<sup>5</sup> Козлов М. Учение св. Иоанна Дамаскина о Пресвятой Богородице по его словам на Богородичные праздники // Святоотеческое наследие. Т. 3: Творения преподобного Иоанна Дамаскина: Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники / пер. и коммент. свящ. Максима Козлова, Д. Е. Афиногенова. М.: Мартис, 1993. С. 228–248.

<sup>6</sup> Иоанн Дамаскин (преподобный). Точное изложение православной веры. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2003. С. 93.

<sup>7</sup> A Patristic Greek Lexicon. G. W. H. Lampe. Oxford: At the Clarendon Press, 1961, [1650 p.] pp. 1077–1078.

<sup>8</sup> Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 12033.

<sup>9</sup> Муратов П. П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М.: К. Ф. Некрасов, 1914. С. 23.

<sup>10</sup> Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв.: Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. М.: Искусство, 1963. Т. 2. № 677.

<sup>11</sup> Христианство в искусстве.

См. URL: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst\\_id=6269](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=6269) (дата обращения 20.09.2022).

<sup>12</sup> Представляемая на ил. 2 икона – из Благовещенского собора города Сольвычегодска. С 1847 по 1870 год она находилась в собрании С. Г. Строганова, а с 1870 года – в Музее Общества поощрения художников в Санкт-Петербурге. Подробнее см.

URL: <https://poleznosti.mirtesen.ru/blog/43645902119/REDKAYA-IKONA-PRESVYATOY-BOGORODITSYI-NEPROHODIMYIE-VRATA-ILI-NE> (дата обращения 20.09.2022).

<sup>13</sup> См.: Православный информационный портал «Вера».

URL: <http://molitva-info.ru/ikony/ikona-bogoroditsy-neprohodimaya-dver.html> (дата обращения: 20.09.2022).

<sup>14</sup> 

 820, 270 с.

<sup>15</sup> Фрагмент певческой книги Октоих // Российская государственная библиотека. Музейное собрание. Ф. 178. № 8574 (3511). Л. 137, оборот.

<sup>16</sup> Кручинина А. Н. «Риторская премудрость» древнерусского роспева: о музыкально-поэтических приёмах в стихире «Днесь Владыка твари» // Греко-русские певческие параллели. К 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского / Сост. и науч. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2008. С. 299.

<sup>17</sup> Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.

## Список источников

1. Колычев П. М., Паткуль А. Б., Хахалова А. А. Онтология и искусство: современные тенденции // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2021. Т. 25, № 4. С. 720–728. DOI: 10.22363/2313-2302-2021-25-4-720-728
2. Страхова И. А. Вербина О. В., Гламазда С. Н. Литургические виды искусства в православии, католицизме и протестантизме (культурно-исторический анализ) // Общество: философия, история, культура. 2018. № 1. С. 153–157. DOI: 10.24158/fik.2018.1.32
3. Аванесов С. С. О визуальной теологии // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 13–43. DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-13-43
4. Михальцов Н. Н. Христологическая аргументация прп. Иоанна Дамаскина в контексте философии иконопочитания // НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право. 2020. Т. 45, № 1. С. 81–87. DOI: 10.18413/2712-746X-2020-45-1-81-87
5. 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
6. Алексеева Г. В. Образ Богородицы «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

*Информация об авторе:*

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



## References

1. Kolychev P. M., Patkul A. B., Khakhalova A. A. Ontology and Art: Current Tendencies. *RUDN Journal of Philosophy*. 2021. Vol. 25, No. 4, pp. 720–728. (In Russ.) DOI: 10.22363/2313-2302-2021-25-4-720-728
2. Strakhova I. A., Verbina O. V., Glamazda S. N. Liturgical Arts in Orthodoxy, Catholicism, and Protestantism (Cultural and Historical Analysis). *Society: Philosophy, History, Culture*. 2018. No. 1, pp. 153–157. (In Russ.) DOI: 10.24158/fik.2018.1.32
3. Avanesov S. S. On Visual Theology. *Journal of Visual Theology*. 2019. No. 1, pp. 13–43. (In Russ.) DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-13-43
4. Mikhaltsov N. N. Christological Argumentation of Venerable John of Damascus in the Context of Philosophy of Icon-Worship. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*. 2020. Vol. 45, No. 1, pp. 81–87. (In Russ.) DOI: 10.18413/2712-746X-2020-45-1-81-87
5. Alekseeva G. V. The Inexhaustible Resources of Church Art. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 59–67. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.059-067
6. 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

### *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: 23.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 29.09.2022





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

## International Division

Interview

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.070-077

### Interview with Composer and Pianist Sergei Oskolkov

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

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

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

<sup>1,2</sup>*antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>*

**Abstract.** In this interview the famous St. Petersburg-based composer and pianist Sergei Oskolkov tells about his music, his biography and about the festival for the arts “Sergei Oskolkov and his Friends” of which he is the artistic director. The musician presents a characterization of the main stylistic parameters of his music and how there are manifested in certain particular musical compositions of his written in the genres of opera, orchestral, chamber, piano and incidental music for the theater. He describes the festival for the arts directed by him, which has been organized for the last 25 years in St. Petersburg and its suburbs. According to the main principles of its organization, classical and contemporary music, paintings, poetry, cinema and presentations of new books are demonstrated in it on an equal footing.

**Keywords:** composer Sergei Oskolkov, contemporary music, festival “Sergei Oskolov and his Friends,” musical setting of St. Petersburg, Peterhof, Oranienbaum

**For citation:** Rovner A. A. Interview with Composer and Pianist Sergei Oskolkov. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 70–77.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.070-077

## Международный отдел

Интервью

### Интервью с композитором и пианистом Сергеем Осколковым

Антон Аркадьевич Ровнер<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
г. Москва, Россия

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

<sup>1,2</sup>antonrovner@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5954-3996>

**Аннотация.** В интервью известный петербургский композитор и пианист Сергей Осколков рассказывает о своей музыке, делится фрагментами биографии и рассуждает о руководимом им фестивале «Сергей Осколков и его друзья». Музыкант характеризует основные стилистические параметры своих сочинений, созданных в жанрах оперы, а также оркестровой, камерной, фортепианной и театральной музыки. Высказывается о Фестивале искусств, который проводится в течение 25 лет в Петербурге и его окрестностях. Основные принципы фестивальных мероприятий заключаются в представлении в равной мере классической и современной музыки, а кроме того – произведений живописи, поэзии, кино и презентаций новых книг.

**Ключевые слова:** композитор Сергей Осколков, современная музыка, фестиваль «Сергей Осколков и его друзья», музыкальный Петербург, Петергоф, Ораниенбаум

**Для цитирования:** Ровнер А. А. Интервью с композитором и пианистом Сергеем Осколковым // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 70–77. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.070-077

*Mr. Oskolkov, you are well-known as a St. Petersburg-based composer and pianist, as well as the organizer of the festival for the arts “Sergei Oskolov and his Friends.” I would be happy if you could share some information in all three of these hypostases. Please tell us about your music. Could you name and give a characterization of your most significant and representative compositions?*

I have been able to compose a considerable amount of music, around a hundred works. Among my most

representative compositions is my opera “Count Nulin” for five solo singers and chamber orchestra, based on the long poem of Alexander Pushkin, which was recorded on the Leningrad Radio and subsequently released on a compact disc under the direction of conductor Robert Luther, my opera “Kupriyanov and Natasha” for two singers and the chamber instrumental ensemble of violin, cello and piano based on the play with the same name by Alexander Vvedensky, as well as two concertos for piano and orchestra. I have also written

three cantatas, one of them for a cappella chorus, titled “Pamyat” [“Memory”], composed in 1985 on the poems of wartime poems in commemoration of the fortieth anniversary of the victory in World War II, the second one, “Autumn Cantata” for soprano, clarinet and string orchestra, set to poems by Ivan Bunin, and the third, “Cortège d’Orphée” for baritone and organ set to poems by Guillaume Apollinaire. A very significant composition for me, written on a commission of the Bryansk Culture Department in 2003 in commemoration of the two hundredth anniversary of the birth of the famous poet Feodor Tutchev, is the cantata “O veshchaya dusha moyá” [“O, my Prophetic Soul”] for recitation, piano and string orchestra. Since I am a pianist, I have composed a large quantity of piano music, including eight sonatas for solo piano, which I have performed regularly in my concerts and solo recitals. I have also composed three sonatas for violin and piano, a sonata for bass-clarinet and piano, and a wide assortment of other chamber music, as well as several song cycles and a substantial amount of music for theater and cinema. In the early 1990s my music for theater was performed in numerous theatrical productions in St. Petersburg, most notably, my music for the play “Till Eulenspiegel” composed for a performance in a student theater, as well as the music for the children’s performance “Kogda rastsvetyot margaritka” [“When the Marguerite will Blossom”] written for the Chimkent Puppet Theater, from which I have extracted numerous musical fragments which I have performed regularly in my concerts.

In my music I make use of a broad palette of musical means. In some of my compositions I incorporate innovative, atonal harmonies and elements of avant-

garde techniques, while other works of mine possess diatonic harmony and a rather traditional musical language, combining elements of romanticism and neoclassicism. In some of my works I combine these various musical means organically, creating compositions which are integral in their musical logic. For example, my piano sonatas are endowed with complex, chromatic, frequently atonal harmonies, dramatic emotional moods and a virtuosic piano technique expanding on those of Liszt and Rachmaninoff. On the other hand, in my operas there is a predominance of diatonic harmonies, a coloristic attitude towards vocal and instrumental timbres, as well as a vivid theatrical expressivity. For example, my opera “Kupriyanov and Natasha” combines colorful, expressive arioso passages, endowed with diatonic harmonies, continuing the traditions of romantic and neoclassical opera, on the one hand, and complex, dramatic fragments, possessing atonal harmonies, dramatic effects and extended technical effects in the instrumental parts, and grotesque expressionistic moods, on the other hand. Some of my compositions initially composed as incidental music for theater are occasionally performed by me in my concerts. Such is the broad spectrum of my musical style.

*Could you tell us about how your musical path began, and with whom did you study during your formative years?*

I was born and grew up in Donetsk, where I began my musical studies. In my youthful years a significant influence was exerted by my grandfather Lev Samoylovich Shpolyansky. He was a student of Reinhold Glière at the Kiev Conservatory, where he also studied piano with Felix Blumenfeld. My grandfather was a unique personality,



a very fine composer and a brilliant musician. However, he was a person who stopped in his development on 19th and early 20th century Russian classical music, on such composers as Tchaikovsky and Glière. All subsequently created music by such composers as Prokofiev and Shostakovich was already perceived by him with great difficulty. He was a man who held his own absolute convictions. He worked as the chief choral director of the Donetsk Opera, and during the last years of his life he taught at the Donetsk Music College, where he had to give solfège dictations all the time. On his way to work he usually composed short two-voiced pieces for his dictations in his head, which then he played for his students, so that they would write them down on music paper after hearing them. Subsequently, many years later, an entire collection of his pieces for solfège dictations was published. A number of his short piano pieces was written by him for me.

Undoubtedly, an important influence for me was provided by my parents – my father, a cellist and musicologist, and my mother, a musicologist. This shows that I grew up in a musical environment, as the result of which my subsequent path was determined as being in the field of music, just as the paths of my two sons, Sergei Jr. and Alexander, both of whom are members of the Composers' Union.

Next, I must definitely mention my music school where I studied in Donetsk, where I had a remarkable piano teacher, Valeria Nikolayevna Zaplatkina. After that, at the Donetsk Music College I began studying with an absolutely unique teacher, a graduate of the Moscow Conservatory, Galina Davidovna Sladkovskaya, who determined in an absolutely cardinal way my subsequent development in the field of

music, first of all, as a pianist; but she also influenced my formation as a composer – in her class I began playing the music of contemporary composers, in addition to the classical repertoire. It was from her that I heard for the very first time the names of such composers as Miroslav Skorik, Boris Tishchenko and Rodion Shchedrin – their music was a great rarity for Donetsk in those days.

I began studying at the Leningrad Conservatory, first as a pianist, after having played my own transcription of Stravinsky's "Petrouchka" for piano at the entrance exam. Sladkovskaya inspired me with a strong confidence in my own abilities. I was elated from my lessons with her, and I am still very grateful to her that it was particularly she who helped me determine my course of life as that of a musician. At the Leningrad Conservatory I studied piano with People's Artist of the USSR, Professor Pavel Alexeyevich Serebryakov; I was virtually his last student – in 1977, during the year of my graduation from the Conservatory, in the spring I played the piano in my state examination, and in August he passed away.

Parallel to that, when I studied in the first course of the Conservatory as a pianist, I began attending a seminar of beginning composers held in the Leningrad Section of the Composers' Union by Vyacheslav Nagovitsin. I also studied counterpoint with the remarkable professor Iosif Yakovlevich Pustyl'nik, and also attended Johann Georgievich Admoni's seminar. The seminar for beginning composers brought forth many significant composers.

Nagovitsin was one of the last students of Dmitri Shostakovich. He guided his students in a very precise and a very delicate manner. He never suppressed any of my compositional plans, but curtailed

only what he saw as being absolutely inconsistent with the main musical idea in my works. He told me many stories about his teacher Shostakovich, about his method and manner of work, about his character and his life, and this, naturally, exerted an impact on me, as it did on many others – since, for the most part, the Leningrad compositional school was formed under the aureole of Shostakovich's music and personality.

I had many remarkable teachers, but, of course, in regards to music composition, first of all, my utmost gratitude during my whole life remains towards Yuri Alexandrovich Falik, with whom I studied orchestration, score reading, and composition at the Leningrad Conservatory. Until the last days of his life, we remained in close contact with him, frequently communicated with him, and I regularly showed him my compositions. So, Nagovitsin and Falik were my main composition teachers.

*Could you tell us about your festival for the arts "Sergei Oskolkov and his Friends"? What year did it begin in, where does it take place, what principle of organization does it follow, what music is performed in it, and what other art works are presented in it?*

I can speak about the festival for great length, since it has been a most significant part of my life, having been organization for already a quarter of a century. It was begun twenty-five years ago, in 1997, and it was transformed from a small-scale undertaking to a grandiose, socially significant event for Peterhof and Oranienbaum, as well as for St. Petersburg. When we began our endeavor, it was the first and only festival to be organized in these beautiful suburbs of St. Petersburg, and it was devoted to a number of different

arts: music, poetry, painting, theater and cinema. And all these twenty-five years we have made the attempt to demonstrate this combination of all these arts, so that it would remain significant at each of the festivals. Our very first festival took place entirely in Oranienbaum, in the park of this suburban town. During the entire time of the festival artists from over twenty countries of the world have participated in it. So it can be rightfully called an international festival. The remarkable conductor Vladimir Fanshil, who currently lives in Western Europe, came here to take part in the festival. There were remarkable musicians who came from Italy, such as flutist Roberto Fabbriciani; we have hosted Swiss clarinetist Michel Marang, one of the most famous clarinetists from Europe, the outstanding Belgian clarinetist and composer Hedwig Swimberghe, as well as numerous remarkable artists from Russia.

We have hosted art exhibitions, in which a large number of painters from St. Petersburg and Peterhof have participated. This year three exhibitions have taken place as part of our festival – in the avant-garde gallery DokArt, in the Cultural Exhibition Center on Leninsky prospect titled "The Best City on Earth" and the Semyon Geychenko Library in Peterhof.

The festival has included poetry readings organized by poets from St. Petersburg and Peterhof, who have constantly changed – some have left us, some have remained with us, and new poets have also appeared.

*What goals does your festival pursue? Could you tell us about its special distinctive features? Do you devote much attention to contemporary music in it?*

A special feature of the festival is that it is devoted not only to music, but also



to poetry, theater, painting and cinema. The aim of this is synthesis of the arts, the unification of the most diverse artists of all varieties. Our festival primarily instigates meetings of like-minded people and artistic colleagues. As for contemporary music, it is presented in the festival on an equal footing with classical music. This is particularly why an important role here is played by the personalities of both the performers and the composers. As a rule, I also participate regularly in the concerts, moreover, both performing as a pianist – a soloist and an accompanist for the vocalists and instrumentalists – and demonstrate my new works, as a composer. And now I can assert with certitude that our festival has justified its name fully and completely: almost every year it enjoys the participation of my friends among the performers who present programs of works from the classical repertoire and contemporary oeuvres, as well as composers who almost every year contribute new compositions to the judgment of the audiences. It must be emphasized that both varieties of music are distinguished with high professionalism. But this does not deter in the least the creation of a relaxed, informal atmosphere of friendly communication during the entire course of the duration of the festival each year.

*It seems that your festival hosts an established group of friends among the composers and the performers who regularly take part in it. Thereby, it can be asserted that you have created a veritable artistic community?*

At the same time the festival by no means narrows down to the same names. We regularly invite new performers and composers to participate in our programs, and they become our new friends. Our

contemporary music programs reflect the present-day context of the musical life of St. Petersburg and to a great extent of our whole country. At the same time, the high quality of the performance mastery and the high quality of the compositional content has made it possible for our festival to send on equal footage with such contemporary music forums organized in Russia's northern capital as the festivals "From the Avant-garde to the Present Day," "Sound Ways," "St. Petersburg Spring," and "Pythian Games." But we differ from all of them in that, as I have stated before, our concert programs demonstrate not only contemporary music, but also the immortal classics.

*Could you please tell us what other events take place as part of the festival? As we know, they are not limited to music, poetry and the visual arts.*

The festival has been initially devoted to music, painting, poetry, theater and cinema. It often includes presentations of new editions of books of poetry and prose, as well as books about music. Frequently, such presentations are organized together with related concerts, so one event can smoothly give way to onto another. The festival also includes demonstrations of new feature, documentary and innovative movies. Among the latter, special mention must be made of the presentation of Anastasia Yakubek's film "Ya svoboden" ["I am Free"] about the unique personality and tragic fate of composer Vsevolod Petrovich Zaderatsky, whose music was prohibited from being performed during the years of Stalin's rule and who was sent to labor camps several times, Andrei Bandura and Alexander Milyushin's film "Prometheus," in which a recording of Scriabin's composition with the same title

is combined with original video design selected by the two producers, as well as Anastasia Jurgenson's film about her great-great-grandfather Piotr Ivanovich Jurgenson, the first music publisher in Russia, which also describes the activities of her father Boris Petrovich Jurgenson, the organizer of the concerts of the Jurgenson Salon in Moscow.

A number of films by the outstanding Russian film producer Alexander Sokurov, as well as a retrospective of films by my friend Alexander Sulyayev, who died at an early age, have been demonstrated at the festival. I must also mention the regular participation in the festival of the outstanding movie producer, a winner of numerous international film festivals Dmitri Frolov (incidentally, I have written the music for many of his films).

*Could you tell us about the contemporary music concerts which take place within the festival? In which concert halls are they held, and in what manner are they organized?*

Ten years ago we have brought in a new innovation into the format of our contemporary music concerts, which now have a new annual main theme for their programs. Now each year the composers who are participants of the festival write new works "on a given theme." These compositions are performed by the chamber ensemble "Sound Ways," which is directed by pianist and composer Nikolai Mazhara. Such a unity of subject matter provides not only unity, but also a dynamic sense to the musical programs. The contemporary music concerts are held in the concert hall of the Composer' Union Building, or on the concert hall of the Foundation of the Artist Mikhail Chemiakine on Sadovaya Street, in a venue

which is greatly appropriate in its spirit for events devoted to contemporary music and art. The composers who regularly take part in the festival's contemporary music concerts include Georgy Firtich, Boris Arkhimandritov, Vladislav Uspensky, Georgy Portnov, Gennady Belov, Andrei Petrov, Stanislav Vorontsovsky, Leonid Rezetdinov, Svetlana Lavrova, Vladislava Malakhovskaya, Igor Vorobyov, Alexander Radvilovich, Olga Petrova, Nikolai Mazhara, Sofia Levkovskaya, Irina Tseslyukovich, Mikhail Krutik, as well as many others. You, Anton, are a regular participant of almost all of our festivals! The festival has presented works by composers from outside of Russia, such as Jean-Luc Darbellay from Switzerland and Joseph Pehrson from the USA. Until recently, a regular visitor and participant of the festival was composer and violinist Mark Belodubrovsky, who was the artistic director of the Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts in Bryansk for many years. In a certain sense, the festival in Bryansk was a «relative» festival to «Sergei Oskolkov and his Friends.» Belodubrovsky constantly performed both his own music and the works of the classics and our contemporaries on the violin. Because of Belodubrovsky's efforts the programs of our festival included the participation of a large number of musicians from Bryansk. The most impressive group among them was the children's folklore-ethnographic vocal ensemble «Solovushki.» In recent times Belodubrovsky was not able to attend our festival because of the poor condition of his health, but his compositions have continued to sound in it in our contemporary music concerts. A few years ago, we were visited by composer Loren Blinov from Kazan, whose 75-th birthday was commemorated



by a concert of his music, as well as a remarkable performance of his virtuosic Sonata for piano written in the serial technique, which was brilliantly performed by Moscow-based pianist Feodor Amirov.

*Thank you for your substantive interview, Mr. Oskolkov! I wish you and your colleagues, the participants of the festival “Sergei Oskolkov and his Friends” great success!*

*Information about the author:*

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

*Информация об авторе:*

**А. А. Ровнер** – Ph.D., кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; доцент кафедры философии, социологии и культурологии Московского гуманитарного университета.

Received / Поступила в редакцию: 22.08.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 29.08.2022

Accepted / Принята к публикации: 31.08.2022





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

## International Division

Original article

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.078-086

### Play: A Historical and Cultural Approach

**Ekaterina I. Vasileva**

*Vladivostok State University,*

*Vladivostok, Russia,*

*vasilyeva.e@vvsu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0243-9896>*

**Abstract.** The article examines the historical dynamics of the theoretical and methodological approaches to the essence of play and their significance in modern scholarship and culture. The role of play in the philosophy of ancient times is highlighted. Classical playing theories are presented: Friedrich Schiller's and Herbert Spencer's theories of surplus forces, Richard Lazarus' theory of recuperation, Karl Groos' theory of exercise and G. Stanley Hall's theory of recapitulation. Play (as a way to achieve pleasure) is examined through Karl Bühler's theory. We pay attention to Freud's psychodynamic theory in the context of understanding play, as well as the views of Erickson and Winnicott. Bateson's metacommunicative theory is singled out separately. The theory of cognitive development by Piaget and Vygotsky pays special attention to the consideration of approaches to the understanding of play. The role of play in the context of pedagogical, cultural, and anthropological research is presented. Due to the analysis of the presented theories, we made the conclusion about the role of play in present-day culture. The study aims to find out the meaning of play in the representation of modern youth. To solve the tasks set, we used the sociological research method. As a result, we surveyed the young people of the city. This survey allowed us to understand the place of play in modern young people's lives and reveal its attitude to gaming activities. With the help of a survey, we identified such essential functions of play as relaxation and entertainment. The least important of these was the psycho-technical function. Computer and desktop games were recognized as the most popular types of play among modern young people. The least interest among respondents is caused by such a type of play as gambling. This work is only an initial stage in the study. We plan to continue the study on a representative sample.

**Keywords:** play, playing activity culture, modern young people

**For citation:** Vasileva E. I. Play: A Historical and Cultural Approach. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 78–86. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.078-086

## Международный отдел

Научная статья

### Игра: историко-культурологический подход

Екатерина Ивановна Васильева

*Владивостокский государственный университет,  
г. Владивосток, Россия,  
vasilyeva.e@vvsu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0243-9896>*

**Аннотация.** В статье рассматривается историческая динамика теоретико-методологических подходов к сущности игры и их значение в современной науке и культуре. Выделена роль игры в философии древних времён. Представлены классические теории игры: теория избытка сил Шиллера и Спенсера, теория восстановления сил Лазаруса, теория упражнения Грооса, теория рекапитуляции Холла. Игра как способ достижения удовольствия рассмотрена через теорию Бюлера. Уделено внимание психодинамической теории Фрейда в контексте понимания игры, взглядам Эриксона и Винникота. Отдельно выделена метакоммуникативная теория Бейтсона. Особое внимание направлено на рассмотрение подходов к пониманию игры в теории когнитивного развития Пиаже и Выготского. Представлена роль игры в контексте педагогических, культурологических и антропологических исследований. Благодаря анализу представленных теорий делается вывод о том, какую роль в современной культуре занимает игра. Одна из задач исследования – выяснение значения игры в представлении современной молодёжи. Для их решения в работе использован социологический метод исследования. Анкетный опрос позволил понять место игры в жизни представителей современного молодого поколения г. Владивостока и выявить их отношение к игровой деятельности. Удалось выделить такие важные функции игры, как релаксационная и развлекательная. Наименее важной оказалась психотехническая функция. Самыми востребованными видами игр у современной молодёжи признаны компьютерные и настольные. Менее всего заинтересованности у респондентов вызывает такой вид игр, как азартные. Данная работа является лишь начальным этапом в исследовании. Автор планирует продолжить изучение на репрезентативной выборке.

**Ключевые слова:** игра, игровая деятельность, культура, современная молодёжь

**Для цитирования:** Васильева Е. И. Игра: историко-культурологический подход // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 78–86. (На англ. яз.)  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.078-086

Play as a socio-cultural phenomenon has its own unique history. In the course of the historical development of society, it has become increasingly important for the formation of personality. Early childhood researchers worldwide assign a significant role to play, noting its

importance and significance in a child's life. Children playing together engage and develop their emotional, cognitive, physical, and social skills. By playing, the child becomes involved in interaction with the surrounding world at an early age. Playing allows children to create and explore a world

that they can master, overcoming their fears, practicing adult roles, and this can happen when a child is alone or in combination with other children or adults. While playing, a growing person can evaluate his or her feelings and emotions in a new way.

The topic of children's games and the work of supporting them is acutely relevant in many countries of the world. The right to play is fixed in the UN Convention on the Rights of the Child. Article 31 of the Convention states that "every child has the right to rest and leisure, to engage in play and recreational activities appropriate to the age of the child and to participate freely in cultural life and the arts. The member governments shall respect and promote the right of the child to participate fully in cultural and artistic life and shall encourage the provision of appropriate and equal opportunities for cultural, artistic, recreational and leisure activity."<sup>1</sup> In the comments to the article, the signs of playing are also recorded:

- playing is a free activity, devoid of coercion and control from adults;
- playing should bring an emotional uplift. The source of pleasure is the process of activity and not its result or evaluation;
- playing always demonstrates spontaneity, unpredictability, and active testing of oneself, and the subject of playing.<sup>2</sup>

However, children are hardly the only ones who are in need of playing. Play in present-day culture allows people of any age to use their creative abilities, develop their imagination, dexterity, and physical strength, help improve their skills and acquire new ones, leading, in particular, to increased confidence and stability in the future. Play helps master the skill of working in a team and learn how to negotiate and resolve conflicts.

Due to the development of digital technologies, playing has become widespread, and the playing space has expanded its boundaries. Play as a form of culture has become an essential part of today's developing society, allowing groups to unite and share experiences through cooperation or competition. At the same time, through a carefully thought-out scenario, it focuses on current world problems and impacts the economy and the social sphere. Play has long extended in its boundaries beyond entertainment, occupying a separate economic niche with its own rules, specialists, researchers, and, most importantly, participants. More and more young people are trying to get into the playing industry since at the present time it has become a promising multi-faceted industry related to both training and entertainment. Currently, it has become a professional activity in the field of advertising, PR, psychological and animation technologies, business communications, etc.

The idea of the role and place of play in culture has been one of the critical problems of philosophical analysis since ancient times. This fact was mentioned in the works of ancient thinkers and scholars who presented play as an activity that does not bring any specific benefit and bears no relation to the truth but is accompanied by a sense of pleasure from a break in everyday life.<sup>3</sup> In the process of playing, a child can cultivate the necessary skills and learn about the world.<sup>4</sup>

People still engage in a great amount of debate about what playing is. The features of play and certain aspects of its phenomenon are studied by psychologists, cultural scholars, sociologists, philosophers, etc. There are many theoretical explanations by authors in Russia and in other countries about what play is and why it exists. [1]



The most general view of the history of playing activity allows us to distinguish two main opposite points of view on the problem of the origin of play:

- Play is considered an instinctive-biological activity of a person, a historical precursor of labor and culture;

- Play is a social phenomenon by its nature, which arose from practical activities of people.

Friedrich Schiller's German philosophy considered play to be an aesthetic phenomenon with a specific goal, a sensual ideal (beauty), and a certain state, which is a free manifestation of all human creative abilities, the development of their sensory and spiritual forces. In play people can change not only themselves but also the world around them.<sup>5</sup> According to the views of English sociologist and the creator of synthetic philosophy Herbert Spencer, play was considered to be a product of surplus energy remaining even after basic needs of people are satisfied.<sup>6</sup> In science, this position is known as the theory of surplus forces.

The opposite view suggests that play makes up for the lack of energy spent on work.<sup>7</sup> In this case, play is an activity through which working individuals restore their exhausted energy.

Classical theories such as Karl Groos' theory of exercises and G. Stanley Hall's theory of recapitulation examine play from the point of view of instincts. According to Hall, it helps eliminate a number of primitive and unnecessary instinctive skills, rather than contribute to a person's survival in the future. The author believes that playing helps children pass briefly through the stages of development of all humankind.<sup>8</sup> Play in Groos's theory acts as training of adult activity, strengthening the instincts necessary for the future. For adults, play recedes into the background before serious life problems.

For a child, it is the main content of life. Analyzing the difference between play and serious activities, Groos notes the feeling of freedom inherent in play and that it provides a source of pleasure. If it is not the occupation itself that is pleasant in work, but the goal, the result of work, then in play, on the contrary, the occupation itself, which is performed without any external goal, is pleasant.<sup>9</sup>

Another German scholar, Karl Ludwig Bühler, accepting Groos' theory, believed that the main mechanism for play is the desire for pleasure. Bühler defined play as an activity accompanied by the functional satisfaction of deep instincts inherent in any person, which cannot find satisfaction in the real conditions of a child's life. According to Bühler, the primary source of play is contained not in individual instincts but in general innate drives.<sup>10</sup> He borrows the content of these drives entirely from Freud: the desire for liberation, for merging with the environment, and the tendency to repeat.

Theories developed over the past century include psychoanalysis. Play is essential for the child's emotional development.<sup>11</sup> and acts as a catharsis in eliminating negative feelings associated with traumatic events.<sup>12</sup> In addition, play helps in diagnosis, and in some cases, in the healing process.<sup>13</sup>

According to the metacommunicative theory, it is emphasized that in play children learn to act simultaneously on two levels:

- imaginary meanings of objects and actions;

- their own personalities, the real personalities of other players, and the real values of objects and actions used in play.<sup>14</sup>

Johan Huizinga's anthropological theory considers play to represent the primary function of man, one of the essential spiritual elements of life, noting its universality for humanity and justifying its greater antiquity than culture. In his opinion, it is not play that

is born within culture, but human culture is born from play. Huizinga considered such cultural forms as speech, myth, and even science as possessing grounds in play. Play is an essential factor in the formation of culture, it is an element present in every culture, and it is so vital that it makes every culture look like play. Furthermore, if initially, the scholar focuses on such a feature of play as frivolity, he later defined it as a free action carried out in the space of the playing community and having a strict internal order. The in-depth research carried out by Huizinga is essential for understanding the essence of play in different cultures, substantiating the role of various forms of play and such elements as tension and uncertainty as a criterion of the playing process and the formation of ethical principles and virtue in a person as the consequences of play.<sup>15</sup>

The German philosopher Fink spoke about play as an activity that is closely related to other activities. In his opinion, play does not need to be brought from the outside since playing situations and playing actions are closely interwoven into everyday life. To some extent, everyone has participated in play, so that every person can speak about it based on his or her own experience. Even if it seems that a person has long left behind the playing stage of his or her life, he or she would still be involved in the game in the private, family, and public spheres.<sup>16</sup>

There are also theories concerning play in the context of cognitive development, vibrant examples of which are presented in the views on play of Piaget and Vygotsky.

For Piaget, play is the “first world” activity on the part of the child, the world of imagination. In play children force reality to match their perspective without adapting their way of thinking to reality. Piaget believed that play involves the demonstration of already learned actions

and promotes learning, opening up a new experience to the child.<sup>17</sup>

Vygotsky, on the one hand, supported the views of ancient scholars who justified the implementation of the function of obtaining pleasure in play, but, on the other hand, noted the importance of collective requirements for the implementation of the rules of play, thereby he justified the importance of the socializing element in play. He noted that the sphere of play is not a prototype of everyday activity, because, in real life, the action prevails over the meaning. In play the action is subordinate to semantic meaning. Only in play can a child be strictly subject to the rules because it is in playing that obeying the rules leads to pleasure.<sup>18</sup>

The question of what role play carries in the socialization and development of the child has also provided considerable interest in the sphere of pedagogical sciences. In the organization of education and training, play, according to teachers, can give pleasure, self-affirmation in interesting classes and, most importantly, in simple form for preparing for active work.<sup>19</sup>

While studying the phenomenon of play, D. B. Elkonin believed that it must be studied as a form of life and special activity of children, as a means of orientation in the world of human actions, human relations, goals, and motives. According to the Soviet psychologist, a person’s need for play arises from the first year of his or her life and later embodies his or her attitude towards the outside world and social reality.<sup>20</sup>

Play is a special type of activity that replaces the real situation with a conditional one. However, even in this conditional situation, play may pursue quite serious goals to form certain skills, feelings, and emotions.<sup>21</sup> It also serves as a means of transmitting cultural values. The origin of play in ancient society is connected with

the origin of art. The desire to experience feelings from a particular activity led a person to ritual games, dances, songs.<sup>22</sup> The main core of the ceremony is the ritual part, mandatory for all participants, where the most significant and important movements, gestures, and actions are honed. Play (as a way of realizing the plastic capabilities of the human body) has three main features:

- the illusory;
- variability;
- freedom.

Because of the imitation of actions related to hunting or other everyday activities, play has become a phenomenal space, a “testing ground” for the formation of human consciousness and mental apparatus aimed at controlling behavioral reactions.<sup>23</sup>

The main problem for modern researchers is the lack of a general definition of the term “play.” The author analyzed the presented theories. Thus, it becomes clear that there is no shortage of ideas regarding the concept of “play” under consideration. However, although the author carefully explains playing behavior, each scholar limits his or her research to a specific aspect. We should note that over time, the role and place of play in a person’s life have changed dramatically. If the ancient thinkers considered play to be frivolous and unproductive, then further research by scholars included both the instinctive-biological aspect and the social-psychological. Play occupies a special place in cultural theories that link the emergence of culture with playing activities.

In an attempt to find out what play is for modern young people, we have conducted a study, the results of which are presented later in the article.

To identify playing preferences and the attitude of young people to playing activities, we have used the sociological method (in the form of a survey). The data

was collected based on Google Forms using a questionnaire developed by the author.

The study involved 90 people aged 14 to 30 years in the city of Vladivostok. The purpose of the study was to find out the meaning of play in the representation of young people. The objectives of the study included: the analysis of theoretical approaches to understanding the term “play,” as well as the study of the role and place of play in the life of modern young.

The study used a cultural-anthropological approach and a sociological method (in the form of a survey), carried out both quantitative and qualitative analysis of the data obtained.

Among the respondents, of which 40% were women and 60% were men, the results showed that 77% prefer computer games, 58% prefer mobile games, 48% prefer board games, and 31% prefer role-playing. In contrast, such types of games as the mobile varieties (urban orientation, etc.) and sports (football, basketball, etc.) have not particularly aroused interest. In addition, 11% of the respondents were interested in outdoor games, and 14% were interested in sports. According to the survey, young people are least interested in such a type of “game” as gambling. Among all respondents, only 7% indicated this type in their preferences. The results of the survey as a percentage are shown in Fig. 1.

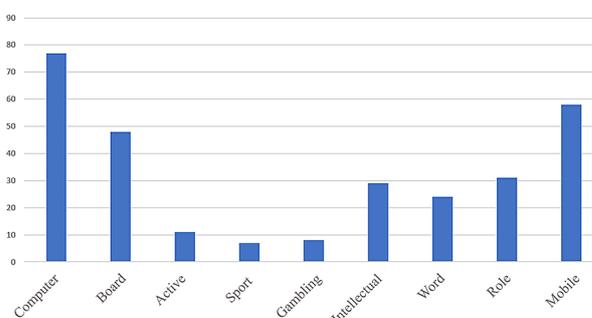


Fig. 1. Respondents' Preferences of Forms of Play.

Source: Compiled by the authors

According to 84% of the respondents, play provides an opportunity to escape from everyday life. Moreover, 58% of respondents can devote three or more hours to play on weekends, only 18% on weekdays. At the same time, 84% believe that play must possess the functions of entertainment and relaxation. The respondents consider the psychotechnical function of play to be the least important. Among the respondents, only 8% chose this function. The survey results on the functions of play in terms of percentage are shown in Fig. 2.

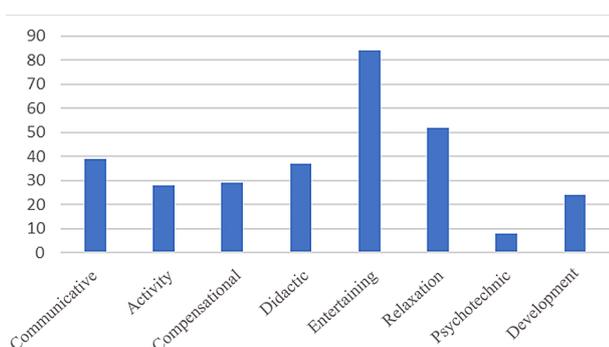


Fig. 2. Priority of Play Functions among Respondents.

Source: Compiled by the authors

This survey showed that there are no special differences in the playing preferences among the various age groups. The respondents in the age group of 14–18 years old identify computer/console and sports games as their preferred types of playing. Computer games are also preferred by two other age groups – those of 19–24 years and 25–30 years. Furthermore, the respondents noted mobile and desktop games as being significant. The respondents demonstrated their preference for spending a considerable amount of time (three hours or more) playing games only on weekends and not more than one or two hours on weekdays.

Due to the results obtained, we can conclude that there have been no studies undertaken in Russia or in other countries of preferences of various games or other types of play. Separate studies studying the preferences of the content of electronic games (computer and mobile) have allowed us to draw many conclusions similar to those of various other authors. With the development of technologies, the popularity of these types of games has increased. However, there are no significant differences shown in the time spent playing computer games among the different age groups. Computer and mobile games are an integral part of the lives of the majority of respondents. Regardless of age, the time spent playing games on weekdays does not exceed two hours a day. On weekends, the time increases to three hours or more. [2] In studies on mobile games it is noted that most of the people engaged in them are teenagers aged 13–17 years. [3] However, our pilot study showed otherwise: people pertaining to the age group of 14–18 years prefer computer and sport games. Researchers explain the popularity of mobile games among older age groups by the ubiquity of mobile devices. Young people most often turn to these games for recreation and entertainment. They have become additions to smartphones and offer everyday participation in games during their commutes to work or lunch breaks. [4; 5] As previously assumed, for the respondents playing games provides a way to relax and to escape from everyday life. At the same time, in their opinion, they should not carry any semantic load, but must remain easy for perception.

A comparative analysis of the data obtained with that of other researchers has made it possible for us to conclude that present-day young people do not attach much intellectual importance to



games, using them only for entertainment purposes. People do not have much time for playing games, especially on weekdays. The entire day is not allocated for play, even on weekends. Despite the introduction of playing activities in all spheres of life, young people do not consider play as a means for obtaining new opportunities for developing their early acquired skills. Also, the respondents have not focuses on any of the psychological functions of play.

This work is the first pilot study of the relationship of the culture of play with the

value and semantic aspects of the lives of present-day young people in Russia. Due to the data obtained, we concluded that the modern Russian youth does not perceive play or games as a serious activity that contributes to developing any skills and abilities. Games currently serve only as a means of entertainment, as a means to acquire pleasure from the process. Further research on this topic will allow us to come up with a complete picture. In order to do this, we need to expand the sample to its representativeness in the general population.

### Notes

<sup>1</sup> Quote from: *Convention on the rights of the child*. United Nations General Assembly Resolution. No. 44/25. November 20, 1989. New York, NY.

<sup>2</sup> See: Smirnova, E. O., Sokolova, M. V. The Right to Play: A New Comment on Article 31 of the Convention on the Child's Rights. *Psychological Science and Education*. 2013. No. 1, pp. 5–10. (In Russ.)

<sup>3</sup> For more about this see: Plato. *Complete Works*. Vol. 3. Moscow, Russia: Prosveshchenie, 1994. 768 p. (In Russ.)

<sup>4</sup> Aristotle. *Complete Works*. Vol. 1. Moscow: Mysl, 1978. 384 p. (In Russ.)

<sup>5</sup> Schiller F. *Letters on the Aesthetic Education of Man*. Kessinger Publishing, LLC, 2010. 74 p.

<sup>6</sup> Spencer H. *The Principles of Psychology*. London, UK: Longman, & Brown, & Green, & Longmans, 1855. 632 p.

<sup>7</sup> Lazarus M. *Über die Reize des Spiels*. Charleston, SC: Nabu Press, 2013. 208 p.

<sup>8</sup> Hall G. S. *Youth*. New York, NY: Appleton and Co., 1906. 402 p.

<sup>9</sup> Groos K. *The Theory of Play. Chapter 1 in the Play of Man*. New York, NY: Appleton, 1901. 406 p.

<sup>10</sup> Bühler K. *The Spiritual Development of the Child*. Moscow: New Moscow, 1924. 556 p. (In Russ.)

<sup>11</sup> Freud S. *Beyond the Pleasure Principle*. New York, NY: W. W. Norton & Company, 2004. 284 p.

<sup>12</sup> Erikson E. H. *Childhood and Society*. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1950. 445 p.

<sup>13</sup> Winnicott D. W. *Playing and Reality*. New York, NY: Basic Books, 1971. 232 p.

<sup>14</sup> Bateson G. A Theory of Play and Fantasy. *Psychiatric Research Reports*. 1955. No. 2, pp. 39–51.

<sup>15</sup> Huizinga J. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Eastford, CT: Martino Fine Books, 2019. 400 p.

<sup>16</sup> Fink E. The Basic Phenomena of Human Existence. Problem of the Person in Western Philosophy. *Journal of Progress*. 1988. No. 4, pp. 357–402.

- <sup>17</sup> Piaget J. *Play, Dreams, and Imitation in Childhood*. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1962. 292 p.
- <sup>18</sup> Vygotsky L. S. *Imagination and Creativity in Childhood*. Moscow: Eksmo, 2004. 162 p. (In Russ.)
- <sup>19</sup> Ushinsky K. D. *Works*. Moscow: Prosveshchenie, 1953. 652 p. (In Russ.)
- <sup>20</sup> Elkonin D. B. Toward the Problem of Stages in the Mental Development of the Child. *Journal of Russian and East European Psychology*. 1999. No. 37, pp. 11–30.
- <sup>21</sup> Lotman J. M. *Semiotics of Culture*. St. Petersburg: Academic project, 2002. 551 p. (In Russ.)
- <sup>22</sup> Plekhanov G. V. *Unaddressed Letters*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1956. 242 p.
- <sup>23</sup> Karabanova S. F., Konopleva N. A., Tkachenko E. V. Historical Roots Movements, as a Source of Communication and Plastic Manifestations in the Image of Man. *Fundamental Research*. 2014. No. 5 (2), pp. 415–422. (In Russ.)

## References

1. Kazanova N. V., Khrapova V. A. Game and Social Activity. *Manuscript*. 2018. No. 12-2 (98), pp. 290–293. (In Russ.) DOI: 10.30853/manuscript.2018-12-2.22
2. Vuorre M., Johannes N., Magnusson K., Przybylski A. K. Time Spent Playing Video Games is Unlikely to Impact Well-being. *Royal Society Open Science*. 2022. No. 9 (7), pp. 1–13. DOI: 10.1098/rsos.220411
3. Zhang Y., Huang W. The Research on Consumer Behavior of Online Games and Its Influencing Factors. *MATEC Web of Conferences*. 2019. Vol. 267, pp. 1–5. DOI: 10.1051/mateconf/201926704010
4. Karunanayake D. D. K. S., Perera R. A. A. R., Vimukthi N. D. U. Impact of Mobile Phone Game Addiction on Sri Lankan Teenagers: An Exploratory Study. *Asian Journal of Education and Social Studies*. 2020. Vol. 13, Issue 4, pp. 61–72. DOI: 10.9734/AJESS/2020/v13i430343
5. Syvertsen A., Ortiz de Gortari A. B., King D. L., Pallesen S. Problem Mobile Gaming: The Role of Mobile Gaming Habits, Context, and Platform. *Nordisk alkohol- & narkotikatidskrift : NAT = Nordic Studies on Alcohol and Drugs*. 2022. Vol. 39, Issue 4, pp. 362–378. DOI: 10.1177/14550725221083189

*Information about the author:*

**Ekaterina I. Vasileva** – Assistant at the Department of Design and Technology.

*Информация об авторе:*

**Е. И. Васильева** – ассистент кафедры дизайна и технологий.

Received / Поступила в редакцию: 20.09.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 26.09.2022

Accepted / Принята к публикации: 28.09.2022





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

## International Division

Original article

УДК 781.2+801.6

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.087-108

### Rhyme and Rappability: Synthetic Isochrony in Russian and English on the Example of Lermontov

Thomas Beavitt

*Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Institute of Philosophy and Law,  
Ekaterinburg, Russia,  
tommy@globalvillagebard.org, <https://orcid.org/0000-0002-3391-2167>*

**Abstract.** Structured auditory forms such as verse, oratory speech and song may be seen as forming a continuum with natural spoken utterances and written language. Spoken, recited and sung text performances can be distinguished in terms of memorability and spontaneity. Previously conducted research into “singability” as a criterion for verse translation adequacy has been extended to include the concept of “rappability”. A theoretical overview and a review of developments in English and Russian poetry over the last two centuries culminates in a concise assessment of the works of three contemporary rap artists. The isochrony hypothesis predicting that utterances will be temporally organised into segments perceived as of equal or equivalent duration is evaluated for English and Russian on the example of a project to translate a poem by Lermontov into English and perform both versions against the same composed background track. A synthetic approach to investigating isochrony in language evaluates the flow of a text performed against a constant tempo background track. A discussion is presented of the issues involved in translations which attempt to preserve the original rhythm and phrasing. The process of performing “rapped” recitals of the Russian and English texts is described. The comparison of rhythmic features of Russian and English can inform future research and the preparation of texts for various functions, helping to predict their memorisability and effectiveness in eliciting the attention of audiences or interlocutors.

**Keywords:** synthetic isochrony, verse translation, naturalness of flow, phraseology, singability, rappability, exigency

**For citation:** Beavitt T. Rhyme and Rappability: Synthetic Isochrony in Russian and English on the Example of Lermontov. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 87–108. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.087-108

## Международный отдел

Научная статья

### Рифма и рэпабельность: синтетическая изохрония в русском и английском языках на примере поэзии Лермонтова

Томас Бивитт

*Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук,  
tommy@globalvillagebard.org, <https://orcid.org/0000-0002-3391-2167>*

**Аннотация.** Структурированные акустические формы, такие как стих, ораторская речь и песня, могут рассматриваться как формирующие континуум с естественными устными высказываниями и письменной речью. Исполняемые тексты, которые произносятся, декламируются и поются, могут различаться по степени запоминаемости и спонтанности. Проводимое ранее исследование «песенности», которая является критерием компетентности стихотворного перевода, расширяется, включая в себя понятие «рэпабельности». Теоретический обзор и сравнение изменений, происходивших в английской и русской поэзии в течение последних двух столетий, завершаются кратким обзором творчества трёх современных рэп-исполнителей, пишущих на английском, испанском и русском языках. Гипотеза изохронии, предполагающая, что высказывания тяготеют к временной организации в сегменты, воспринимаемые как равные или эквивалентные по длительности, оценивается применительно к английскому и русскому языкам на примере проекта, посвящённого переводу стихотворения русского поэта Михаила Лермонтова на английский язык; в рамках данного проекта оригинальный и переведённый тексты исполняются на один и тот же сочинённый фоновый музыкальный трек, звучащий в одном и том же темпе. В последних исследованиях изохронии человеческого языка в основном используется аналитический/эмпирический подход, основанный на естественных лингвистических корпусах. В то же время существует альтернативный синтетический подход, который заключается в оценивании потока исполнения структурированного текста, декламируемого на фоне ритмичного трека с постоянным темпом. В статье обсуждаются вопросы, касающиеся процесса перевода, в котором делается попытка сохранить ритмический и фразеологический характер оригинала. Описывается процесс исполнения «рэповых» декламаций русского оригинала и английского переведённого текста на один и тот же сочинённый фоновый трек. Сравнение ритмических особенностей русского и английского языков даёт основание для дальнейшего исследования, а также служит источником информации при подготовке текстов, выполняющих различные коммуникативные функции, помогая предсказать их запоминаемость и эффективность в привлечении внимания аудитории или собеседников.

**Ключевые слова:** синтетическая изохрония, стихотворный перевод, естественность речевого потока, фразеология, песенность, рэпабельность, острота высказывания

**Для цитирования:** Бивитт Т. Рифма и рэпабельность: синтетическая изохрония в русском и английском языках на примере поэзии Лермонтова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 87–108. (На англ. яз.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.087-108



## Introduction

As part of the ongoing Global Village Bard programme of practical collaborative work investigating relationships between languages and cultures, I report on an encounter with *1831-go IYUNYA 11 DNYA* [1831, on the 11th Day of June], an early poem written by Mikhail Lermontov. This project involved a translation of the text into English, musical collaboration, and two performances of the text in the original and translated languages, respectively, involving other performers, visual artists, etc.

In addition to practical creative collaborations, the *Global Village Bard* programme structures investigations into theoretical questions about translation, textual performance and intercultural communication. For example, in my previous published research I investigated the concept of *singability* as a criterion for competent verse translation by the example of a project of translation of Schubert's song cycle *Winterreise* from German into English, the resultant translation of which was performed and recorded along with Schubert's original accompaniment as performed by classically trained pianist Alexander Polyakov. In evaluating the choices made during this attempt of translation and performance, readers were invited to consider the extent to which it had been successful, or whether different choices would have produced a more singable result [1].

In the present work, the concept of *singability* is extended to include the *rappability* of texts recited against a musical and rhythmic background having a constant number of beats-per-minute<sup>1</sup>, as exemplified in the popular music genre of rap. While *singability* and *rappability*

used as criteria for verse translation are related concepts, some key differences will be discussed. The research involved a collaboration between the present author, producer Andrey Bokovikov and composer Nikita Nikitin, along with other performers, technicians and visual artists, resulting in my performances of the English translation<sup>2</sup> and original Russian text<sup>3</sup> of Lermontov's poem *1831-go IYUNYA 11 DNYA* to the same composed musical background track.

## Research questions

1. To what extent are the rhythms of
  - a. the Russian language and
  - b. the English language
 describable:
  - i. according to stress timing
  - ii. according to syllable timing
  - iii. according to mora timing?
2. Does strong isochrony help explain the singability of a song or the rappability of a poem?
3. Is Derek Attridge's concept of beat prosody ("rhythm in English poetry is realised by the alternation of beats and offbeats"<sup>4</sup>) as applicable to Russian as to English?
4. Are all texts equally rappable? If not, what are the factors that make a text rappable?
5. Is a rappable text necessarily singable? Is a singable text necessarily rappable?
6. If poetry is memorable speech, what are the features of poetic speech that make it more memorable than other forms?

## Hypotheses

1. Sung, rapped and spoken Russian, just like English, is strongly isochronic, i.e., accurately describable in terms of the regular alternation of stressed and unstressed syllables against an underlying (felt) beat.



2. In either Russian or English, a rapper's flow, a singer's musicality and the oratory skills of a successful public speaker are characterised by the skilled handling of the essential tension between the syllabic structure of a text and its phraseology as expressed by stress patterns and moraic constraints.

3. Although the accurate mapping of stressed syllables onto the perceived beats (or off-beats<sup>5</sup>) is essential to flow, musicality and oratory, an equally important role is played by the distribution and articulation of unstressed syllables (or their constituents) into the temporal spaces between these stressed syllables and the larger grouping of the so-formed rhythmic units (feet) into phrases, as well as various compensatory techniques (e.g., reduction) to account for the breaths and phrase structure.

4. The amount of attention paid by the audience or interlocutor to a rapper, singer or speaker is affected by the perceived presence of the underlying beat, whether this is made explicit in the form of the background track, the musical arrangement or any other audible cue (hand clapping, foot tapping, lectern thumping etc.), or is implicit in the shared communicative space.

### **The Theoretical Background and Review of the Literature**

The question of rhythm in language has long fascinated linguists and translators of poetic texts from one language to another. The memorability of classical and civilisation-foundational texts such as the epic poetry of Homer, which in an oral culture would have originally been performed from memory, can be assumed to have depended on the aspects of their rhythmic and melodic structures, including

the crucial factor of rhyme. Significantly, these criteria also apply to verse translations deemed competent<sup>6</sup>, whether from Ancient Greek to Latin or from (modern) Russian to English.

The explosion of the scholarly interest in English prosody during the 19th century derived much of its terminology from Latin scholars, for whom the same considerations had arisen more than two millennia earlier. However, although comparable issues arise when trying to describe the prosodic characteristics of texts translated within the realm of modern languages, the terminology and concepts appropriated from classical Latin are not always best suited for the task.

Empirical approaches towards describing the prosodic features of languages have benefited from a number of recent technological innovations, including the widespread availability of large databases (corpora) of linguistic material, having both written and audio forms, as well as the development of conceptual and analytical tools, such as the pairwise variability index (PVI)<sup>7</sup>, beats-and-binding phonology<sup>8</sup> and computational music analysis (CMA)<sup>9</sup>. Due to the assumption of the linear passage of time built into such empirical descriptions, the regularity (or otherwise) of linguistic events occurring against such a temporal background – i.e., isochrony – becomes of particular salience.

Evolutionary and biological approaches to signal processing in the animal and human kingdoms have also formed a basis for recent research into isochrony [2]<sup>10</sup>. Referring to the “conspicuous oscillation around the classical homeostatic steady state”, Glass and Mackey apply the concept of isochrony in the context of everyday health and clinical practice to refer to fluctuations around an equilibrium<sup>11</sup>. Fitch



suggests that isochrony is “not a fundamental component of musical rhythm. Rather, it is a probable (but not inevitable) interaction of the pattern extraction and entrainment components of the ‘rhythm faculty’, driven by a desire for group coherence and predictability”<sup>12</sup>. In researching the phenomenon of consciousness and related parameters such as attention, Crick and Koch propose the influential theory that an important mechanism underlying biological consciousness may comprise oscillations of “neurons firing in semi-synchrony” at a frequency varying between around 40–70 Hz<sup>13</sup> [3].

Here we may pause to consider the relationships between different linguistic forms. While Abercrombie and others have argued for a close connection between the rhythms of speech and verse<sup>14</sup>, this position has been the subject of much debate and criticism. In contemporary linguistics it is often assumed that spontaneous spoken language takes priority over the written and other more structured forms derived therefrom. However, this assumption may be challenged. For example, the “spontaneous” spoken language of children appears to be informed by learnt patterns inherent in nursery rhymes, songs and other rhythmic forms disseminated meme-wise from material provided by parents, teachers and peers<sup>15</sup>. Moreover, the process according to which a speech community’s “natural” language is constantly enriched by phraseological resources having an explicitly isochronic or metrical component continues throughout adult life. Nobody who has attended school or worked in an office can doubt that his or her peers’ everyday language has been significantly influenced by advertising jingles, catch-phrases, popular songs or rap. Although under-researched, comic

timing is widely understood to be one of the main factors in the successful delivery of linguistic content experienced as humorous<sup>16</sup>. Just as Pushkin’s verse is widely credited with having profoundly influenced the development of the modern Russian language, so it is impossible to imagine English without the influence of Shakespeare’s iambic pentameter. In his famous essay, George Orwell identified the various “abuses” that may result from the erroneous belief that “language is a natural growth and not an instrument which we shape for our own purposes”<sup>17</sup>. Thus, a continuum can be identified on which a nursery rhyme or rap song has at least some important rhythmic elements in common with a Schubert *lied* or one of Shakespeare’s sonnets, as well as with “natural” or spontaneous speech.

During the period from the Italian Renaissance<sup>18</sup> to contemporaneity, a great deal of scholarly research into the rhythm of language (prosody) and poetry translation has been conducted in different languages, resulting in a number of useful theoretical concepts that complement the empirical approaches used to analyse spoken, recited and sung language.

We may consider the Golden Age of Russian poetry, whose outstanding figures included Alexander Pushkin and Mikhail Lermontov, as having been significantly inspired by European poets – especially Byron – and therefore centrally involving the act of verse translation. How could otherwise Byron have been so profoundly influential on these two great Russian poets, for whom English was at best a fourth language (after Russian, French and German)? Whether read in Russian translation, via a third language (e.g., French) or in the original English, the legend of Byron and his poetry was

transmitted with considerable rapidity into the Russian cultural sphere. This was not only because of the wild rumours about his exploits that were swirling around Europe, but also in the sense that poets like Pushkin and Lermontov were able to “hear” his ironic poetic voice transmitted across a linguistic boundary.

One of the possible vectors of such a transmission consisted in the translations of Byron made by Vasily Zhukovsky, referred to by Pushkin as “a genius of translation” and by Korney Chukovsky as “the greatest Russian translator”<sup>19</sup>, as well as those undertaken by Ivan Kozlov, Vasily Verderevsky and others. As shown by Nina Diakonova, there is also a sense in which much of Lermontov’s work can itself be seen as a kind of free translation of works written by other poets, especially Byron<sup>20</sup>. In any case, the extent to which it is possible to “hear” a poet’s “voice” in another language has implications for the possibility of poetic translation *per se*: if the original poetic voice is not transmitted, the translation cannot be considered to be successful<sup>21</sup>.

While continuing to be cross-fertilised from the verse forms developed in other languages, as well as in reference to the Golden Age that preceded it, the early 20th century Silver Age of Russian poetry may be contrasted with the contemporaneous trends in English poetry, which were by then becoming increasingly dominated by non-metrical or “free” verse. The poets of the Silver Age, such as Alexander Blok, Nikolay Gumilyov, Sergey Yesenin, Osip Mandelshtam, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva and Vladimir Mayakovsky, though formally innovative, tended to express their ideas in explicitly metrical forms, including end-line rhymes<sup>22</sup>.

Although the Silver Age continued into the 1920s, the execution, suicide

or exile of many of its major exponents saw its replacement by officially sanctioned socialist realism, as well as the diversification of such successful poets as Chukovsky and Samuil Marshak into less politically dangerous activities, such as children’s poetry and literary translation, which was accompanied by a significant development of the theory of poetry translation. While a free-verse movement did emerge in 20th-century Russian poetry [4], its exponents do not generally arouse the same interest as their Silver- and Golden Age forebears.

A significant development in later 20th century Russian poetry occurred as part of the Soviet bard phenomenon, of which Vladimir Vysotsky was to become the most prominent figure. Here, an ostensibly amateur cultural movement, having at one-and-a-half million enthusiastic members [5], largely dispensed with the notion of publication (and concomitant censorship), fulfilling a cultural role that had earlier been the function of published poetry in form of lyrical and socially critical songs, typically performed at unofficial gatherings around campfires or in private apartments – and in some cases recorded for distribution and posterity on reel-to-reel tape recorders (*magnitizdat*). This cultural phenomenon can be seen to have emerged from the song repertoire associated with the Great Patriotic War<sup>23</sup>, which continues to perform an important memorialising function with respect to the vast number of Soviet soldiers and civilians who perished between 1941 and 1945.

Meanwhile, in English-language poetry the modernist moment would divide poetry into two quite distinct directions, which may be broadly characterised as free verse and song. Although the “sprung rhythm” of Gerard Manley Hopkins, whose



precedents may lie in the “strong-stress Anglo-Saxon alliterative measure”, has been referred to as “rigidly isochronous”, at the same time it has been seen as part of the tendency towards free verse<sup>24</sup>, of which Walt Whitman is perhaps the best-known exponent. While continuing to refer to the metrical forms, the major 20th century English-language poets and theorists, such as W. B. Yeats, Ezra Pound, T. S. Eliot and W. H. Auden, also developed and problematised the tendency towards free (generally non-metrical and non-rhymed) verse. Auden’s famous definition of poetry as “memorable speech” saliently raises the question of what makes poetry more memorable than non-poetic speech<sup>25</sup>. For example, certain public speeches appearing in political contexts, such as Winston Churchill’s war speeches (*We shall fight on the beaches*), Martin Luther King’s *I have a dream* and Barack Obama’s (*clearly derivative*) *Yes, we can!*, use the rhythmic resources of the English language to create a powerful – and memorable – rhetorical effect.

Although popular song maintained its popularity throughout the 20th century (and art song remained artistic), from the early 1960s singers-songwriters, such as Leonard Cohen and Bob Dylan, staked out a preeminent position in the English-language metrical verse, not only in terms of their widespread popularity, but even to the extent of Dylan receiving the 2016 Nobel Literature Prize “for having created new poetic expressions within the great American song tradition”<sup>26</sup>.

In the present day, despite having been well-established for several decades since its emergence in the African-American subculture during the 1970s, rap music<sup>27</sup> shows no signs of losing its popularity or immediacy, even challenging the pop

song (presenting lyrics sung to an explicit melody) as the dominant contemporary poetic and vocal musical form. It is interesting to consider whether the exigency, popularity and increasing cultural centrality of rap music are the result of the rhythms of its lyrics being closer to spoken and heard natural language forms than, for example, song or written/read poetry.

Rappers (or “emcees”) are commonly assessed by rap fans in terms of their “flow”, i.e., the unique approach to phrasing according to which any individual rapper may be instantly recognised. In *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*, Mitchell Ohriner observes that rappers often provide autological reference to flow in their flows, sometimes even calling the attention of their listeners “*in the lyrics themselves*” that they are about to “flip the flow,” for example, “by drastically changing the number of syllables in each line”. Ohriner identifies the main parameters describing such flows and changes within them in terms of “syllable duration, position of rhyme, the durations that separate rhymes, and the durations that separate accented syllables”<sup>28</sup>.

In terms of the textual status of a rap song within discourse analysis [6], while some rappers assert that their rapped utterances are produced spontaneously (“free flow”), even extemporaneous rap performances clearly rely on a stock of previously memorised rhymes and phrases<sup>29</sup>, while some of them are apparently constructed around fully memorised (and thus essentially unchangeable) texts. Although it is not easy to verify the private truth behind the claimed spontaneity of rap performance, there is general agreement that rap cannot be considered as equivalent to a “poetry reading”: if a performance were to involve direct reading from a text, then

it would no longer be uncontroversially describable as “rap”<sup>30</sup>. Moreover, since the only “authorised” source of rap texts stems directly from the mouth of the rapper him- or herself, any written forms become conventionally limited to the amateur transcriptions posted by fans in online forums, which, while varying in their presentational approaches, tend to lack formal elements, such as punctuation or even sentence structure. Such an emphatic focus on the ostensible spontaneity and close relationship of rapped flows with natural language is congruent with the central artistic value of “keeping it real,” often asserted (by the rappers themselves). On the basis of such circumstantial evidence, it can be inferred that rap is generally perceived by rappers and their fans to be closer to natural, “authentic” or spontaneous speech than other forms such as song or written/read poetry.

### **An Overview of Three Contemporary “Rap” Artists**

In order to clarify the meaning of “rappability,” a concise overview of three contemporary artists (“rappers” or “emcees”) working within the recognised popular music genre of “rap” is presented. While this overview is necessarily brief, it is hoped that more detailed examination of the English, Spanish and Russian flows of these rap artists will form the basis of a future research project.

#### **Nas**

Released in 1994 to coincide arguably with the peak of creativity in the rap / hip-hop genre, Nas’ debut album *Illmatic* is widely referenced as being profoundly influential on subsequent developments. The son of jazz and blues musician Olu Dara, Nas has released a total of 14 innovative

studio albums, which span a wide range of musical and lyrical themes. While reliant on the conventions within the Black hip-hop genre in which references to themes such as gang violence, drug dealing, sexual exploitation of women and conspicuous displays of material wealth are practically obligatory, Nas’ coherently philosophical lyrics are also informed by a sensitivity to wider literate and musical sources. For example, in his *Book of Rhymes* (2002)<sup>31</sup> he muses on the hit-and-miss creative process (“No, this rhyme is weak”) that synthesises experiential material collected during real-life struggles (at the time of writing, he was taking care of his dying mother), while in *Bridging the Gap* (2015), a duet performed with his father, which superimposes a hip-hop polyrhythm onto a classic blues riff, he presents an impressive synthesis of the musical influences underlying the rap / hip-hop genre (“Bridging the gap from the blues, to jazz, to rap / The history of music on this track”).

#### **Immortal Technique**

Born in 1978 in a military hospital in Lima, Felipe Andres Coronel would later become known as the Peruvian-American hip-hop artist Immortal Technique. After serving a jail sentence for assault, he developed his flow in the underground “rap battle” (freestyle rap competitions) scene in Harlem, New York. Identifying as Black (and thus “licensed” to use the “n-word”), his ancestry includes Amerindian and European, as well as African elements. Strongly influenced by revolutionary literature and values, Immortal Technique’s complex lyrical compositions reveal a coherent, philosophically informed worldview. Although his best-known rap songs, such as *Dance with the Devil and Industrial Revolution*, are performed in



English, his flows also feature Spanish, whether in a track's entirety (*Golpe De Estado*) or interspersed with English (*No me importa*).

### **Krovostok**

Krovostok is a contemporary Russian rap group comprising Anton Chernyak (Shilo), Dmitry Fain (Feldman) and Sergey Krylov (DJ Polutrup). Formed in Moscow in 2003, the group is known for its violent and overtly sexual thematic content, its creative use of the proscribed Russian slang, *mat* [obscene language], and references to the criminal gang culture that sprang up especially during the 1990s following the collapse of the Soviet Union. Despite the ostensibly low forms of the Russian language featured in Krovostok's lyrics, of which *mat* is a central feature, their oeuvre as a whole has an unmistakably literary quality, which is traceable through the *blatnaya pesnya* [criminal underworld song] of Vysotsky and his contemporaries, as well as the general character of *chernukha* [black humour] that pervades much of post-Soviet cinema and literature, while also referring to literary precedents e.g., in Dostoevsky, Lermontov and Gogol.

### **Theoretical Discussion**

#### **Formulations of the Isochrony Hypothesis**

Although there are many – in some cases, conflicting – formulations of both weak and strong isochrony hypotheses<sup>32</sup> [7], we shall define isochrony here as the tendency of human beings to impose a perceptual rhythmic grid onto spoken and heard utterances, divisible and multipliable in principle by 2, 4, 8 etc., as well as permitting other regular subgroupings such as triplets, providing a means by which such utterances may be

audibly decoded into meaningful language. Although in natural speech, any isochronic grid generally remains unstated (various bodily gesticulations may, however, refer to such a grid), it is still, according to some stronger isochrony hypotheses, present in principle. Conversely, speech content presented in more synthetic linguistic forms like vocal music, metrical poetry and rap is fundamentally reliant for its intelligibility, memorability and exigency on the explicit formalisation of an isochronic grid.

The rap genre is particularly interesting for examining the various forms of the isochrony hypothesis since, although a rap song is generally felt to resemble natural language more closely than a sung vocal<sup>33</sup> or written/read metrical poetry, the beat – and, therefore, the isochronic grid – is made explicit. Therefore, a relevant – albeit subjective – question comes up concerning the extent to which an individual rapper's flow resembles natural speech.

### **Methods**

As part of an investigation into the ways in which isochrony structures the Russian and English languages, the poem *1831-go IYUNYA II DNYA* written by the Russian poet Mikhail Lermontov was translated into English by the present author.<sup>34</sup>

In terms of accentual-syllabic metre, Lermontov's poem is characterised by the quantity and alternations of its stressed and unstressed syllables, which are organised into metrical feet, the overwhelming majority of these consisting of iambs. The stanzaic structure of the Russian poem combines the two quatrains of a heroic *rispetto*, in which the first four pentameter lines have alternate masculine ending rhymes (abab), while the succeeding four lines consist of pairs of (also masculine) rhyming couplets (ccdd). As consistent

with its formal roots in Italian poetry, the total number of syllables comprising each line in the original poem is strictly fixed to ten. Since its 32 stanzas are comprised of 8 lines each, the poem has 256 lines (2560 syllables) in total.

As described in an earlier conference report [8], an attempt was made to preserve the formal character of the original text in terms of its phraseology, iambic pentameter and rhyme scheme. However, after some consideration, the decision was taken to privilege natural sounding phrases by varying the number of syllables per line, including the use of hypercatalexis<sup>35</sup>, anacrusis<sup>36</sup> and acephaly<sup>37</sup>. This can be justified in terms of a response to Lermontov's characteristic and extensive use of enjambment and caesura, which already constitute a significant development of the heroic *rispetto* beyond its classic (Italianate) form.

Once the English translation was completed, it was memorised by the translator (and author of the present article). Through the process of memorisation, key aspects of its rhythmic structure emerged to form the basis of a specification<sup>38</sup> for a commissioned musical background track, which was composed by Nikita Nikitin (Ekaterinburg, Russia). In addition to this quantitative specification, various leitmotifs were identified in the text and colour-coded to demonstrate the thematic composition<sup>39</sup>. In particular, an identified motif associated with “boy”, which both begins (the poet's own boyhood) and ends (the stranger from a foreign land who sits by the poet's graveside) the poem, would become the main musical theme (subject) of the composition. The composed background track additionally features an authentic field recording of Russian Orthodox church bell ringing (*kolokol'nyy zvon*) conducted at the Church

of St. Seraphim of Sarov in Ekaterinburg, which forms the second part of the instrumental section in the music, as well as highlighting various textual references to “the heavenly”.

Figure 1 depicts a schema of the poem's basic rhythmic structure using standard Western musical notation. Here, the iambic pentameter (*de-dum, de-dum, de-dum, de-dum, de-dum*) is made explicit by the use of measures with a 3/2 time signature in which most non-rhymed syllables are represented by quavers, and rhymed syllables – by crotchets, while the stressed (beat-aligned) positions are defined by the beginning of each group of four quavers or the crotchet representing an end-line rhyme. Although some attempt has been made to depict phrasing nuances, e.g. by representing reduced (short-duration) syllables with semiquavers and dotting (increasing duration by one and a half times) the quaver with which this semiquaver is paired (i.e., either the one preceding or succeeding it), as well as positioning breaths either in the rest following the rhymed crotchet syllable or in the mid-line caesura representing the extrametrical phrase end, it is obvious that this form of notation does not comprehensively describe either the rhythm of the original Russian text or that of its English translation. Nevertheless, the schema was useful in informing the process of musical composition, as well as serving as a means of defining departure points for subsequent refinements.

Here it should be acknowledged that the 3/2-time signature already represents a significant departure from the rap genre: nearly all contemporary rappers work in 4/4 measures corresponding to line structures that refer to what could be described in traditional prosody as iambic (or trochaic) tetrameter.



**♩ = 100**

1  
 E - ter - nal - soul, since child - hood, I re - call, In  
 Мо - я ду - ша, я пом - ню, с дет - ских лет чу -

2  
 search of the mi ra - cu - lous sub - lime, not  
 дес - но - го ис - ка - ла. Я лю - бил все

3  
 light it - self, but light's de - lu - sions all, in  
 о - боль - щень - я све - та, но не свет, в ко -

4  
 which I dwelt for mi - nutes at a time; and  
 то - ром я ми - ну - та - ми лишь жил; и

5  
 tor - ments filled those mo - ments as it seems; I'd  
 те мгно - вень - я бы - ли мук пол - ны, и

6  
 oc - cu - py such e - nig - ma - tic dreams a -  
 на - се - лял та - ин - ствен - ны - е сны я

7  
 mongst those in - stants, but, like peace, the  
 э - ти - ми мгно - вень - я - ми, но сон, как

8  
 dream wi - thin could ne - ver find - re - lease. How  
 мир, не мог быть и - ми о - мра - чен. Как

Fig. 1. Basic rhythmic structure of the poem's first stanza in original Russian and English translation using the adapted standard Western musical notation

Nevertheless, in the absence of a rule prohibiting the use of iambic pentameter in recitations described as “rap,” it was necessary to determine a time signature that would allow this poetic measure to be represented for musical purposes.

In order to compare the rappabilities of the translated and original texts, the same composed background track was then used to structure recitations from memory (“rap songs”) of the original Russian and translated English texts, respectively. Here, by the analogy of singability (as in the previously mentioned example of the translation of *Winterreise* performed to Schubert’s music), rappability can serve as a criterion for evaluating a poetic translation when the translated and original texts are performed against the same composed background track. For the Russian recitation, the original intention had been to involve a native Russian speaker. However, while the outcome of such a collaboration would probably have been more aesthetically pleasing to a Russian audience, this would have resulted in a loss of syntheticity, since a Russian performer is more likely to be unconsciously influenced by the conventions of the practice of Russian poetry recital. Thus, the decision by the non-native author of the present article to recite the Russian text himself better served the purpose of the investigation into synthetic isochrony as evaluated according to criteria of perceived “naturalness.”

In the attempt to produce natural sounding flows in Russian and English that reconcile what Coventry Patmore calls “the conflict between the law of the verse and the freedom of the language,” with each aspect being “incessantly, though insignificantly, violated for the purpose of giving effect to the other”<sup>40</sup>, syllables

appearing in stressed positions in the texts (primarily at the phrase level, secondarily at the word level) were aligned with the beats (or, in the case of syncopations, off-beats) defined by the imposed isochronic grid. To achieve this alignment, it was necessary to define the important stressed positions in the words and phrases of the text, as well as to determine the positioning of the breaths. By definition, all breath positions coincided with the end of one phrase and the beginning of the next one.

However, having aligned the stressed syllables with beats or off-beats, the problem of interpreting accurately (whether descriptively or performatively) the isochronic distribution of other syllables and their constituents into the available remaining time intervals became nontrivial. Due to the complex interaction of phrases and their internal stress patterns (which are also inherent to language perceived as natural) with the imposed metrical logic, including end-line rhyme, caesurae, enjambment and end-stopping (and, in the English version, also hypercatalexis, anacrusis and acephaly), as well as physical constraints such as the necessity to take breaths between phrases, the rhythmic structure of both versions becomes considerably more complex than suggested in the description “iambic pentameter.” Therefore, in attempting to account for such complexities arising in the context of performance, it will be necessary to refer to a number of compensatory techniques in musical, prosodic and phonological terms, as well as invoking emerging concepts pertaining to a rapper’s flow.

Compensatory techniques derived from music theory include *syncopation*, i.e., the displacement of regular accents normally associated with beats to off-beat alignment<sup>41</sup>, and *tuplet substitution*,



by which means a group of one or more syllables (notes) that might be expected to coincide with beat and/or off-beat positions are substituted with a different number of syllables. Here, while the most commonly used among such substitutions is the triplet, resulting in groups of three syllables (notes) that span the same number of beats or off-beats as single-syllables, duplets (2) or quadruplets (4), more “exotic” polyrhythmic groupings such as quintuplets, sextuplets and septuplets are also possible<sup>42</sup>. While some standard vocal techniques associated with singing, such as melisma and vibrato, cannot be used in natural-sounding rapped recitations, other techniques such as holding a note (extending a syllable) for a longer duration can be used as part of a natural sounding flow. Indeed, syllables appearing in end-line rhyming positions practically demand such lengthening<sup>43</sup>. Again, although sung melody is not a feature of rapped vocal performances, expressive changes in pitch concomitant with the emotional contours of a phrase (which are arguably more widely featured in natural Russian speech than in English) can be used to good effect. Like singing, rap uses techniques, such as legato (smooth articulation of passages) and staccato, where the attack and decay times of consecutive note (syllable) envelopes are shortened while increasing the sustain level to emphasise vocalic peaks. Finally, variations in dynamics from *ppp* (pianississimo) to *fff* (fortississimo) can be used to create an intimate and tender mood or emphasise prominent syllables and emotions (such as anger) associated therewith.

Techniques derived from prosodic theory include substitution of a metrical foot other than the prevailing foot of the series, e.g., of an iamb by a trochee, which

may be used to articulate a stress anomaly in the text (e.g., wrenched accent). The need to align the main phrase-level stresses with beats (or, in the case of syncopation, off-beats), as well as creating spaces for necessary breaths at phrase ends, and incorporating such phrasal alignments into line and metrical structure, may also be described in prosodic terms.

Techniques describable in phonological terms include those associated with the distribution of non-stressed syllables between beat-aligned syllables, which, due to synthetic isochrony constraints, generally involves the temporal compression of such non-stressed syllables according to the phonological principle of reduction.

Rigorous analytic methods for accurately describing a rapper’s flow are in the process of being developed<sup>44</sup> [9; 10]. Such descriptive techniques, which informed the analysis presented here, will form the basis of future research.

### Performance in English

The performance of the translated version of Lermontov’s poem took place at the Belinsky Library, Ekaterinburg, on 9 December, 2019. It was accompanied not only by the composed soundtrack, but also by a sand animation video specially created by the Moscow-based artist Ekaterina Sheffer<sup>45</sup>. A small audience ( $\approx 40$  people) consisted of native Russian speakers, most of whom also had a high level of second language competency in English. The text was recited entirely from memory. In general, despite the performance not being in their mother tongue, the attention of the audience was held over the  $\approx 17$  minutes duration of the performance. This can be attributed to the visual sand animation element, the accompanying presence of original subtitles (Lermontov’s Russian)

and the quality of the musical composition, as well as the exigency of the vocal performance itself.

### Performance in Russian

The poem was performed in the original Russian version (written by Lermontov) to the same composed musical background track and using the same sand animation visual element at an event held at the Kamerniy Teatr (Chamber Theatre) in Ekaterinburg on 26 January, 2022 attended by an invited audience of around 70 people<sup>46</sup>. This second performance featured additional theatrical visual, movement and lighting elements under the direction of Evgeniy Zayev, including a dance performance by Valeria Kudrina. As with the earlier English performance, the entire Russian text (256 lines) was recited from memory.

For the non-native Russian-speaking performer, the process of committing the text to memory to facilitate its performance was a nontrivial exercise. Not only was it necessary to accurately recall all 2560 syllables from memory and articulate them against a strict tempo, but at the same time, a number of arising articulation problems had to be resolved in terms of producing a reasonably “natural” sounding performance. While a non-native speaker cannot, of course, hope to approach a native speaker in terms of naturalness of articulation, with coaching from the latter, it was possible to iron out the most glaring violations of Russian euphony.

Figure 2 depicts a schema used to define syllable-stress and phrase-breath patterns. Each word is broken into syllables using hyphens. Naturally-stressed syllables at the level of words are indicated by an acute accent. These word stresses were allocated using the RussianGram online resource<sup>47</sup>

and any anomalies checked with a native speaker. Each phrase is additionally defined as having a single main stress (bold italic) and up to two secondary stresses (bold black). Breaths coinciding with phrase endings are indicated using the pilcrow symbol ¶. While some of the phrase and phrasal-stress determinations are subjective, they were checked and agreed with a native Russian speaker as being congruent with Lermontov’s probable intention.

Мо-я ду-**ша́**, я по́м-ню, с де́т-ских лет  
 Чу-**дес**-но-го ис-ка́-ла. ¶ Я лю-би́л  
 Все о-боль-ще́нь-я **све́**-та, ¶ но не **све**т,  
 В ко-то́-ром я ми-**ну́**-та-ми лишь жил; ¶  
 И те мгно-**вёнь**-я бы́-ли **мук** пол-**ны́**, ¶  
 И на-се-ля́л та-**йн**-ствен-ны-е **сны**  
 Я э́-ти-ми мгно-**вёнь**-я-ми. ¶ Но **сон**,  
 Как **мур**, не мог быть и́-ми о-мра-**чён**. ¶

Fig. 2. Syllable-stress and phrase-breath schema

### Distinctive features of reduction in Russian (lenition, consonant clusters)

One challenging aspect of Russian pronunciation for foreigners is the need to distinguish adequately between lenited consonants (or the final sound of a consonant cluster) and those consonants that should end with a hard sound. Lenition (softening) of consonants is achieved in Russian through palatalisation (raising the middle of the tongue towards the roof of the mouth) and represented orthographically by the lenited consonant either being followed by a soft vowel (*e, ё, u, ю, я*) or by the soft sign (*ь*). In addition to palatisation, the vowel sounds that perform this leniting function may also be somewhat fronted relative to their non-leniting counterparts (*э, о, ы, у, а*).<sup>48</sup>



For a non-Russian attempting to distinguish between minimal word pairs such as *пыл* (“passion”) and *пыль* (“dust”), it is tempting to consider the lenition of the /l/ consonant to /lj/ as involving the “addition” of the semivowel /j/ and a consequent increase in the amount of time required for its articulation. Moreover, although the Russian letter *й* is generally treated as representing a semi-vowel equivalent to the English letter *y* in “yet”, unlike English *y*, Russian *й* generally appears in syllable coda position following a vowel. Thus, e.g., the difference in pronunciation between *русски* and *русский* may also be conceived in terms of the “addition” of the /j/ sound to the end of the final syllable, implying longer duration and/or compensatory reduction. Similarly, since native Russians distinguish between consonant-vowel (CV) syllables where the consonant is lenited solely by a soft vowel and those where it is lenited by both a soft sign and a soft vowel, it can be hard to distinguish between e.g. *-ня/-нья*, *-рю/рью*, *-те/-тье* (all of which occur as syllabic minimal pairs in the recited text) without the latter “double-lenited” syllables being auditorily lengthened as compared with their “single-lenited” equivalents. While some of these examples involve elision (i.e., the replacement of *и* with soft sign *ь*, which is analogous to the elision apostrophe used in English versification conventions<sup>49</sup>), in other cases, such “elisions” appear to have become a permanent feature of the language.

### Reduction in Russian Consonant Clusters

Like other Slavic languages, Russian phonotactics are well-known for permitting a wide variety of consonant clusters in which more than one consonantal sound is combined e.g., in the onset of a CV syllable or the coda of a VC syllable.

While not generally considered in moraic theory as contributing to syllable weight, it seems clear that syllables containing consonant clusters (CCV, CCCV, CVCC, etc.) will either require more time for their articulation than equivalent syllables containing an unclustered consonant, or some other part of the syllable will have to be reduced in compensation. Assuming strong stress isochrony, if such reduction is not carried out within a particular syllable, it will require to be compensated in neighbouring syllables appearing in the same rhythmic unit. For example, the CCCV syllable *мгно-* appearing in the word *мгновение* will either require more time for its articulation than the CCV syllable *мно-* in the word *много* (and more again than the CV syllable *мо-* in the word *может*) or reduction will apply to the vowel *о* and/or any or all of the *м*, *г* and *н* constituents of the *мгн* cluster.

From a non-native perspective, some Russian consonant clusters seem more resistant to reduction than others. For example, in the pronunciation of ostensibly single-syllable words like *вихрь* or *жизнь* (CVCC), where the final cluster constituent is a palatalised sonant, it can be challenging to avoid articulations that imply more than one syllable. Other clusters such as *-мств* in *безумств*, despite forming the CCC coda of a VCCCC syllable, are easier to articulate as a single syllable due to the sonant *м* effectively merging with the syllable nucleus, while nonsonants *с*, *т* and *в* are easily combined into a single sound in the coda. Likewise, the appropriate reduction of palatalised nonsonant clusters such as *-ств* forming the coda of the single-syllable word *страсть* (CCCVCC) does not appear to be particularly challenging.

Some phonotactic issues are also manifested in collocations such as

*существ земных*, where, in order to smoothly articulate all four syllables, it is necessary to pronounce the two words “as one”. Here, the two middle syllables connected by liaison *-ществ\_зем-* can be felt to form a single cluster *ствз*, whose appearance in a single word would however be forbidden by Russian phonotactic rules. Finally, since Russian distinguishes phonetically between single and double consonants as represented in orthography, it is necessary, for example, to articulate the double /n/ sound in *возвышенных* as having a longer perceived duration than the single /n/ sound in *серебряный*, thus requiring compensatory reduction elsewhere in the syllable, word or phrase.

### Comparison of Stress Articulation in Russian and English

Although the question of how stress accents (prominences) are articulated (marked) by speakers of different languages has been quite extensively researched<sup>50</sup>, the tremendous complexities involved in such studies means that no comprehensive system for describing this fundamental linguistic parameter has yet been developed. In many languages, including Russian and English, stressed syllables can be acoustically distinguished from non-stressed syllables by means of differences in pitch, phonation (mainly volume, but other modifications such as glottalisation are also possible in some languages [3]), duration or any combination of these three factors. One hypothesis worthy of examination is that languages (like English) in which iambic rhythms predominate are more likely to use increased syllable duration to indicate stress, whereas languages more influenced by trochaic rhythms (as some researchers claim Russian to be<sup>51</sup>) are just as likely to

have short stressed syllables. However, direct comparisons of prominence marking between languages are not easily drawn. For example, one significant difference between English and Russian prosody is the characteristic use of vowel length (in moraic terms, syllable weight) by the former to distinguish between minimum pairs (cf. *life's a bitch / life's a beach*), whereas no such distinction exists in Russian.

Differences in Russian and English intonation (including stress marking) have also been the subject of a number of comparative studies<sup>52</sup>. One of the most obvious of these differences consists in the use in Russian of significantly elevated pitch on the stressed syllable of the queried word to indicate a question, whereas English tends to use interrogative particles for this purpose. Since the complex question of how other emotions and moods are acoustically marked in both languages is beyond the scope of the present article, we will limit ourselves here to a consideration of how word- and phrase-level stress affects the rhythm of the recited text.

### Reduction of Vowels and Consonants in Russian and English

Both Russian and English are commonly cited as examples of stress-timed languages<sup>53</sup>, meaning that isochrony is more likely to be perceived in the recurrence of stressed syllables occurring in words and phrases rather than syllables per se. Since in such languages the number of non-stressed syllables appearing between their stressed counterparts is in principle arbitrary, a logical consequence and observable feature of stress timing consists in the characteristic reduction of such non-stressed syllables. From a beat-prosodic (synthetic isochrony) perspective,



Attridge shows that in English an increase in the number of unstressed syllables uttered within the same time frame preserves the “natural rhythms of the language [...] at least until the number of nonstresses demands the introduction of a secondary accent”<sup>54</sup>.

### Results and Discussion

In the course of translating Lermontov’s poem *1831-go IYUNYA II DNYA* into English, as well as commissioning a background track, recording and performing the translated version and then evaluating the rappability of the translation and original text by recording and performing the original Russian version to the same background track, a number of hypotheses concerning the rhythmic structures of English and Russian were investigated.

In the Russian recitation, where phrases and poetic lines coincided with each other (out of 256 lines, 95 coincide with full phrases, while 161 are affected by caesura and enjambment), the effect was generally smoother and the emotional temperature somewhat lower (calmer). Where extensive use of enjambment and caesura created antagonisms between phrase and poetic line, a more jagged diction and higher emotional temperature (more agitated) resulted. This tendency was further developed in the English version as a consequence of the decision to employ additional rhythmic features such as hypercatalexis, anacrusis and acephaly.

From the translation, performance and audio/video recording processes described in this study, it was found that the rhythms of Russian and English may be described in terms of stress-, syllable- and mora timing. However, in both languages, stress timing seems to capture more salient features than syllable- or mora-timing approaches.

Since both forms are describable in terms of the imposition of a perceptual rhythmic grid onto spoken and heard utterances, the concept of strong isochrony appears to be equally applicable to the singability of a song and the rappability of a poem. Although fascinating, the question of the naturalness of such forms as compared with spontaneous spoken language remains largely subjective. However, this question may be more thoroughly examined in future research involving a statistically significant number of survey participants.

Derek Attridge’s concept of beat prosody (“rhythm in English poetry is realised by the alternation of beats and offbeats”), although applicable to Russian, does not appear to be realised as strongly as in English. On the basis of coaching and feedback, the classic “sing-song” sound of English, in which stressed syllables regularly alternate with their unstressed counterparts, apparently sounds rather unnatural to a Russian native speaker’s ear. In Russian, prominences at the level of the phrase seem to override the tendency to alternate stressed and unstressed syllables. In other words, a recitation that excessively “smooths out” such phrasal prominences into a “sing-song” alternation characteristic of English will not sound authentically Russian.

The rappability of a text, whether in English or Russian, seems to depend on the presence of metre and repeated patterns of sound at the levels of phrase and line, which is generally perceived as “rhyme.” While poems, song lyrics and rap texts (and, to a lesser extent, political speeches) all appear to have this feature in common, it would seem to be an even more central feature of rap texts than of the other forms. The fact that rap performances must in all cases be produced from memory further

supports the idea that such formal features are integral to texts considered to be rappable.

### Conclusions

The described research project, which involved the translation of an early text by the Russian poet Lermontov, as well as the commissioning of a background track to support the recital of translated and original texts, confirmed the hypothesis that sung and rapped Russian, like English, is strongly isochronic<sup>55</sup>. In Russian and English, a rapper's flow and a singer's musicality can be characterised by the skilled handling of an essential tension between the syllabic structure of a text and its phraseology as expressed by stress patterns and moraic constraints. Although the accurate mapping of stressed syllables onto felt beats is essential to flow and musicality, an equally significant role is played by the distribution and articulation of unstressed syllables into the temporal spaces between these stressed syllables and the larger grouping of the so-formed rhythmic units into phrases, as well as various compensatory techniques (e.g., reduction) to account for breaths and phrase structure. The attention paid by an

audience to a rapper or singer appears to be affected by the perceived presence of an underlying beat made explicit in the form of a background track or musical arrangement.

An empirical examination of the question of the perceived "naturalness" of such performances, whether in Russian or English, turned out to be beyond the scope of the present study. In future research, this problem may be considered by means of a statistically significant representative sample of native speakers in the respective languages. Addressing this question may in turn influence the design of empirical studies based on audio (natural) spoken language corpora to consider the related question concerning the extent to which strong isochrony also applies to spontaneous spoken language and oratory, i.e., whether the exigency of a speech is affected by the perceived presence of an underlying beat, whether this is made explicit in the form of an audible cue or is implicit in the shared communicative space.

On the basis of the research, it may also be speculated that languages such as Russian and English tend to become more tolerant of polyrhythmic phraseological constructions over time.

### Notes

<sup>1</sup> Or whose deviations from such a constant tempo can be mathematically described.

<sup>2</sup> Belinsky Library, Ekaterinburg, 09.12.2019.

<sup>3</sup> Kamernyy Teatr, Ekaterinburg, 26.01.2022.

<sup>4</sup> Carper T., Attridge D. *Meter and Meaning: An Introduction to Rhythm in Poetry*. 1st edition. New York: Routledge, 2003. 174 p.

<sup>5</sup> The shifting of textual accents from beats onto offbeats is describable in terms of syncopation.

<sup>6</sup> For a highly erudite, yet conceptually flawed critique of this position, see: Pushkin A. S., & Nabokov V. *Eugene Onegin: A Novel in Verse: Text* (Vol. 1). Princeton University Press, 1990. 372 p.



<sup>7</sup> Grabe E., Low E. L. Durational Variability in Speech and the Rhythm Class Hypothesis. In: Gussenhoven C., Warner N., editors. *Laboratory Phonology 7*. Berlin, Boston: DE GRUYTER, 2008, pp. 515–546. DOI: 10.1515/9783110197105.515

<sup>8</sup> Dziubalska-Kołodziejczyk K. *Beats-and-binding Phonology*. Frankfurt Am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang, 2002. 331 p.

<sup>9</sup> Meredith D., editor. *Computational Music Analysis*. Cham: Springer International Publishing, 2016. 480 p. DOI: 10.1007/978-3-319-25931-4

<sup>10</sup> Patel A. D. Musical Rhythm, Linguistic Rhythm, and Human Evolution. *Music Perception*. 2006. No. 24, pp. 99–104. DOI: 10.1525/mp.2006.24.1.99

<sup>11</sup> Glass L., Mackey M. C. *From Clocks to Chaos: the Rhythms of Life*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1988. 248 p.

<sup>12</sup> Fitch W. T. The Biology and Evolution of Rhythm: Unravelling a Paradox. In: Rebuschat P., Rohmeier M., Hawkins J. A., Cross I., editors. *Language and Music as Cognitive Systems*. Oxford University Press, 2011, p. 73–95. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199553426.003.0009

<sup>13</sup> Crick F., Koch C. Toward a Neurobiological Theory of Consciousness. *Seminars in the Neurosciences*. 1990. No. 2, pp. 263–275.

<sup>14</sup> Abercrombie D. *Elements of General Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1982. 203 p.

<sup>15</sup> Attridge D. Rhythm in English Poetry. *New Literary History*. 1990. No. 21, pp. 1015–1037. DOI: 10.2307/469197

<sup>16</sup> Attardo S., Pickering L. Timing in the Performance of Jokes. *Humor – International Journal of Humor Research*. 2011. No. 24, pp. 233–250. DOI: 10.1515/HUMR.2011.015

<sup>17</sup> Orwell G. *Politics and the English Language*. London: Penguin Classic, 2013. 32 p.

<sup>18</sup> Wilkins E. H. The Invention of the Sonnet. *Modern Philology*. 1915. No. 13, pp. 463–494.

<sup>19</sup> Chukovskii K., Leighton L. G. *The Art of Translation: Kornei Chukovsky's A High Art*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984. 294 p.

<sup>20</sup> Diakonova N., Vacuro V. Byron and Russia. In: Trueblood P. G., editor. *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth Century Europe: A Symposium*. London: Palgrave Macmillan UK. 1981, pp. 143–159. DOI: 10.1007/978-1-349-05588-3\_9

<sup>21</sup> Underhill J. W. *Voice and Versification in Translating Poems*. University of Ottawa Press, 2016. 350 p.

<sup>22</sup> Rather than assuming any condition of inherent conservatism in Russian poetry, the reasons for this difference may be traced to the significantly greater rhyming resources of the Russian language as compared to English.

<sup>23</sup> See more on the Global Village Bard site.

URL: <https://globalvillagebard.ru/songs-of-the-great-patriotic-war-2/> (accessed: 25.06.2022).

<sup>24</sup> Schneider E. W. Sprung Rhythm: A Chapter in the Evolution of Nineteenth-Century Verse. *Publ Mod Lang Assoc Am*. 1965. No. 80, pp. 237–253. DOI: 10.2307/461271

<sup>25</sup> Auden W. H. *The Poet's Tongue*. London: G. Bell & Sons, 1949. 222 p.

<sup>26</sup> See Nobel Prize in Literature 2016;

URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> (accessed: 25.06.2022).

<sup>27</sup> Defined here as the expressive quasi-melodic recitation of lyrics from memory against a rhythmic and melodic background track (isochronic grid), often also featuring a sung “hook” or chorus.

<sup>28</sup> Ohriner M. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*. Oxford University Press, 2019. 292 p.

<sup>29</sup> The rapper Nas makes several references to his “rhyme book” or “book of rhymes” as a metaphor for this kind of memory facility.

<sup>30</sup> Here we may provide an analogy to the theatre performance convention. If an actor is reading a script on stage, then this either is a rehearsal rather than a performance or the actor is portraying a character who is reading a script on stage.

<sup>31</sup> See URL: <https://genius.com/Nas-book-of-rhymes-lyrics> (accessed: 25.06.2022).

<sup>32</sup> See more about it: Patmore C. K. D. *Essay on English Metrical Law*. Washington: Catholic University of American Press, 1961. 144 p.; Pike K. L. *The Intonation of American English*. University of Michigan Press, 1963. 203 p.; Bouzon C., Hirst D. *Isochrony and Prosodic Structure in British English*. Proceedings of the Second International Conference on Speech Prosody, Nara, Japan, 2004, pp. 223–226; Mołczanow J., Wiese R. Rhythm is in the mind of the beholder. Remarks on the Nature of Linguistic Rhythm. *Linguistica Copernicana*. 2014. No. 11, p. 169; Nolan F., Asu E. L. The Pairwise Variability Index and Coexisting Rhythms in Language. *Phonetica*. 2009. No. 66, pp. 64–77. DOI: 10.1159/000208931

<sup>33</sup> Ohriner M. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*. Oxford University Press, 2019. 292 p.

<sup>34</sup> The initial impetus for the translation took the form of a commission for a documentary film “The Scottish Wind of Lermontov” directed by Maxim Priventsev. See URL: [https://www.youtube.com/watch?v=O-nbuYPP\\_Q4](https://www.youtube.com/watch?v=O-nbuYPP_Q4) (accessed: 25.06.2022).

<sup>35</sup> Feminine and triple end-line rhymes.

<sup>36</sup> In prosodic terms, one or more extrametrical syllables at the beginning of a line.

<sup>37</sup> Omission of the first unstressed syllable at the beginning of a line.

<sup>38</sup> As described in the earlier conference report, in musical terms, this basic rhythmic pattern strongly suggests a 3/2 bar structure, with each bar coinciding with a poetic line and an anacrusis occurring beginning each verse and bar (line) where there is no enjambment. Each of the three main beats (minims) per line is divisible into two (crotchets), four (quavers) and eight (semiquavers). Since the majority of syllables can be made to coincide with quavers, we can observe a basic rhythmic structure having twelve subdivisions per measure (line). Multiplying by the number of measures (lines) per stanza (8), we thus obtain 24 main beats and 96 subdivisions per stanza.

<sup>39</sup> Lermontov’s leitmotifs identified in the poem were thematically grouped and colour-coded as follows:

- The soul, foam (of waves, river, ocean), birth, white sail, cradle (womb), immortality [light blue]
- Sacrifice (victim), torment (suffering), blood, hell, fire (flame) [light orange]
- Earth, the steppe [light green]
- Heaven, mountains, beams of light, kite (raptor) [light yellow]
- Angel (woman, muse, you), love, birch tree [light cyan]
- Music (sounds, poetry, song), inspiration, harp [light cornflower blue]
- Death (tomb, grave, fate) [light magenta]
- Spirit (ghost, demon, possession, ego-identification, deception, illusion, vanity, interloper) [light red]
- Desire, “breath,” heartbeat [light purple]
- Shadow (clouds, mist, difficulty of writing) [light grey].

<sup>40</sup> Patmore C. K. D. *Essay on English Metrical Law*. Washington: Catholic University of American Press, 1961. 144 p.

<sup>41</sup> About syncopation in music see URL: <https://www.britannica.com/art/syncopation-music> (accessed: 25.06.2022).

<sup>42</sup> Although traditional Western music notation traditionally prohibits the use of tuplets that span more than one measure, a modified notation system can be used to represent such usages.



<sup>43</sup> While stress marking in natural English can use pitch, volume or duration, there appears to be a universal convention that rhymed syllables are marked when reciting poetry using extended duration.

<sup>44</sup> See more about it: Adams K. On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music. *Music Theory Online*. 2009, No. 15; Connor M. Rap Analysis – Rap’s Rhythms Transcribed. *RAP ANALYSIS 2015*. URL: <https://www.rapanalysis.com/2015/01/rap-analysis-raps-rhythms-transcribed/> (accessed: 04.12.2019); Davis I. R. Rhythmic analysis of rap: what can we learn from ‘flow’? 2017. 70 p. DOI: 10.26021/4620

<sup>45</sup> See the film “When a Harp Rings out Boldly in Eternal Halls of Fame” on URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tYCPbgdhwI> (accessed: 25.06.2022).

<sup>46</sup> See URL: <https://globalvillagebard.ru/when-a-harp-rings-out-boldly-2/> *When a harp rings out boldly... – Global Village Bard*. (n.d.). Retrieved 20 June 2022 (accessed: 25.06.2022).

<sup>47</sup> See URL: <http://russiagram.com/> (accessed: 25.06.2022).

<sup>48</sup> See more about it URL: <http://web.mit.edu/vasilvv/www/phonetics-project.pdf> (accessed: 25.06.2022).

<sup>49</sup> For a definition and examples of elision see URL: <https://literarydevices.net/elision/> (accessed: 25.06.2022).

<sup>50</sup> About it see: Leed R. L. A Contrastive Analysis of Russian and English Intonation Contours. *The Slavic and East European Journal*. 1965. No. 9, p. 62. DOI. 10.2307/304390; Proto T., Dell F. The Structure of Metrical Patterns in Tunes and in Literary Verse. Evidence from Discrepancies between Musical and Linguistic Rhythm in Italian Songs. *Probus*. 2013, No. 25, pp. 105–138.

<sup>51</sup> Lavitskaya Y. *Prosodic Structure of Russian: A Psycholinguistic Investigation of the Metrical Structure of Russian Nouns* n.d. 244 p.

<sup>52</sup> See about it: Lobanov B. M. Comparison of Melodic Portraits of English and Russian Dialogic Phrases n.d. *Computational Linguistics and Intellectual Technologies: Proceedings of the International Conference “Dialogue 2016”*. Moscow, June 1–4, 2016. 11 p.; Top E. J. *The Role of Intonation in L2 Russian Speakers’ Intelligibility, Comprehensibility and Accentedness* n.d. 2013, p. 97; Crosby C. *L1 Influence on L2 Intonation in Russian Speakers of English*. 2000. DOI: 10.15760/etd.1070

<sup>53</sup> Abercrombie D. *Elements of General Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1982. 203 p.

<sup>54</sup> Attridge D. *The Rhythms of English Poetry*. Longman, 1982. 395 p.

<sup>55</sup> Accurately describable in terms of the alternation of stressed and unstressed syllables against an underlying (felt) beat.

## References

1. Beavitt T. A. Translating Schubert’s *Winterreise*: Sense and Singability. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 84–93. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.084-093

2. Ravignani A., Madison G. The Paradox of Isochrony in the Evolution of Human Rhythm. *Frontiers in Psychology*. 2017. No. 8. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.01820

3. Morrison D. Metrical Structure in Scottish Gaelic: Tonal Accent, Glottalisation and Overlength. *Phonology*. 2019. No. 36, pp. 391–432. DOI: 10.1017/S0952675719000204



4. Belousova A., Pilshchikov I., Polilova V. Sergei Kormilov (06.06.1951–20.06.2020). *Studia Metrica et Poetica*. 2020. No. 7, pp. 138–145. DOI: 10.12697/smp.2020.7.1.06
5. Martianov V. S., Fishman L. G. The Rise and Decline of Soviet Morality: Culture, Ideology, Collective Practices. *Changing Societies & Personalities*. 2020. No. 4, pp. 372–395. DOI: 10.15826/csp.2020.4.3.106
6. Werner V. Assessing Hip-Hop Discourse: Linguistic Realness and Styling. *Text & Talk*. 2019. No. 39, pp. 671–698. DOI: 10.1515/text-2019-2044
7. Ravignani A. Isochrony, Vocal Learning, and the Acquisition of Rhythm and Melody. *Behav Brain Sci*. 2021. Vol. 44, e88. DOI: 10.1017/S0140525X20001478
8. Beavitt T. A. Translating Lermontov’s 1831-go IYUNYA 11 DNYA: Prosodic Features and their Emotional-Prophetic Cargo. DOI: 10.13140/RG.2.2.19473.89447/1
9. Condit-Schultz N. MCFlow: A Digital Corpus of Rap Transcriptions. *Empirical Musicology Review*. 2016. No. 11, pp. 124–147. DOI: 10.18061/emr.v11i2.4961
10. Ohriner M. Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast’s “Mainstream” (1996). *Empirical Musicology Review*. 2017. No. 11, pp. 153–179. DOI: 10.18061/emr.v11i2.4896

*Information about the author:*

**Thomas Beavitt** – Researcher at the Department of Theoretical Linguistics and Scientific Communication; Head of the Intercultural Collaboration Program *Global Village Bard*.

*Информация об авторе:*

**Т. Бивитт** – научный сотрудник отдела теоретической лингвистики и научной коммуникации кафедры иностранных языков; руководитель программы межкультурного сотрудничества *Global Village Bard*.

Received / Поступила в редакцию: 05.07.2022

Revised / Одобрена после рецензирования: 15.07.2022

Accepted / Принята к публикации: 19.07.2022





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

## Музыкальная культура народов России

Научная статья

УДК 781.7

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.109-119

### Ретроспективный анализ песенных жанров русского фольклора

Михаил Семёнович Жиров<sup>1</sup>✉, Наталья Станиславовна Кузнецова<sup>2</sup>,  
Ольга Яковлевна Жирова<sup>3</sup>, Лариса Александровна Кинаш<sup>4</sup>

<sup>1, 2, 3, 4</sup>Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
г. Белгород, Россия

<sup>1</sup>ZhirovMS1951@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3774-915X>

<sup>2</sup>natafolk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7611-6542>

<sup>3</sup>zhirova\_olga1951@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5553-8815>

<sup>4</sup>l.kinasch@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8026-6922>

**Аннотация.** В статье представлено научное обобщение публикаций учёных, авторских результатов экспедиционной работы, посвящённых изучению жанровой природы песенного фольклора. В совокупности эти данные позволили сформулировать основные положения о традиционной культуре, а также осуществить ретроспективное исследование жанрового состава народных песен, в частности выявить их региональную специфику. Историко-культурный анализ материала продемонстрировал богатейший духовный мир музыкального наследия. Динамику развития русской песни определяет вектор, направленный в сторону познания области человеческого бытия и мирозерцания. В свете изложенных данных авторы подчёркивают, что русская народная песня может и должна стать уникальным источником, сплотившим вокруг себя научный, творческий, духовный потенциал народов России, претворяющим в жизнь его лучшие идеи.

**Ключевые слова:** жанровая природа русского песенного фольклора, региональная специфика народных песен, духовный потенциал народной музыки

**Для цитирования:** Жиров М. С., Кузнецова Н. С., Жирова О. Я., Кинаш Л. А. Ретроспективный анализ песенных жанров русского фольклора // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 109–119. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.109-119

## Musical Cultures of Russia

Original article

### A Retrospective Analysis of the Song Genres of Russian Folk Music

Mikhail S. Zhironov<sup>1</sup>✉, Natalia S. Kuznetsova<sup>2</sup>,  
Olga Ya. Zhironova<sup>3</sup>, Larisa A. Kinash<sup>4</sup>

<sup>1, 2, 3, 4</sup>Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

<sup>1</sup>zhironovMS1951@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3774-915X>

<sup>2</sup>natafolk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7611-6542>

<sup>3</sup>zhironova\_olga1951@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5553-8815>

<sup>4</sup>l.kinash@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8026-6922>

**Abstract.** The article presents an academic generalization made by scholars of authorial results of the work of expeditions devoted to study of the genre nature of folk songs. In entirety, these data made it possible to formulate the fundamental positions about traditional culture and also to carry out retrospective research of the genre makeup of folk songs, in particular, to reveal their regional specificity. The historical-cultural analysis of the material has demonstrated the spiritual world of the musical heritage. The dynamics of the development of the Russian song determines the vector directed towards cognition of the sphere of human existence and world outlook. In light of the expounded data that authors emphasize that the Russian folk song can and must provide a unique source which consolidated around itself the scholarly, creative and spiritual potential of the peoples of Russia, putting into force its best ideas.

**Keywords:** genre nature of the Russian folk song, regional specificity of folk songs, spiritual potential of folk music

**For citation:** Zhironov M. S., Kuznetsova N. S., Zhironova O. Ya., Kinash L. A. A Retrospective Analysis of the Song Genres of Russian Folk Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 109–119. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.109-119

Русская народная песня – величайшее этнокультурное явление художественного творчества многих поколений безвестных певцов и музыкантов, воплотившее исторический, трудовой и социальный опыт. Поэтика песен вбирает в себя множество образов, характеризующих различные этапы становления русского народа. Среди них – древнейшие воззрения славян на при-

роду, особенности жизненного уклада крестьянина, важнейшие вехи исторических и культурных событий, любви к родной земле. Ввиду этого народная песня выступает специфической формой отражения мировоззрения, быта, культуры, творческих импульсов народа, что даёт основание рассматривать её в качестве:

– ценностного культурного универсума, художественно-эстетического



феномена, способного преобразовать человеческое сообщество по законам гуманизма, обеспечить творческое сотрудничество людей разных национальностей, вероисповеданий «в общих чувствах добра, справедливости, правды, уважения человеческого достоинства»<sup>1</sup>;

– неотъемлемой составляющей бытия русского народа, отражающей важнейшие этапы развития человека, общества, государства в контексте пространства и времени;

– мотивированной потребности личности в творческой самореализации и самовыражения, предопределённой уровнем её духовно-нравственных ценностей и эстетических пристрастий;

– действенного способа адаптации, коммуникации и инкультурации участников песнетворческого процесса в обществе;

– богатейшего источника для развития многих областей профессионального искусства (музыки, литературы, поэзии, живописи).

Русская народная музыкальная культура отличается особой тягой к коллективному музицированию. Именно в недрах русского многоголосия сформировался столь сложный и неповторимый песенный склад, названный композиторами подголосочной полифонией. Но путь к достижению вершины этого певческого искусства был сопряжён с рядом сложных социально-общественных факторов и историко-культурных процессов.

Древнейшие формы народно-певческого исполнительства исследователи связывают с обрядовыми практиками, призванными воздействовать на окружающую природу с целью получения хорошего урожая, благополучного продолжения рода. В восточнославянской культуре к таковым относят календарные

песни. К. Квитка в своей работе, посвящённой изучению исторического значения календарных песен, даёт следующее определение: «Календарные обряды истолковываются в современной научной литературе как действия, в их исторической основе магические, – действия, которые, по древним воззрениям, могли способствовать предстоящим бракам, увеличению урожая, успешности промыслов и т. д.»<sup>2</sup>. Они служили «охранной грамотой» от стихийных сил природы, «благодарственной данью» земле-матушке кормилице, солнышку красному, дождю дробному, урожаю богатому.

Календарно-обрядовое пение в восточнославянском фольклоре имеет ряд отличительных исполнительских особенностей, в полной мере отражающих мифологическую природу познания окружающего мира. Центральную позицию воззрений славян на природу занимают именно аграрные или земледельческие практики. Согласно данным исследователей, формирование крестьянского календарного цикла занимало длительный исторический период [1]. Окончательный его этап связывают с принятием христианства, закрепившего в народном сознании важнейшие даты солнцестояния, смены сезонов, а также периоды постов и мясоедов, отсчитываемых по лунному календарю.

В результате основу крестьянского календаря составляют шесть периодов. Их функция заключается в обрядовом оформлении перехода сезонов: ранневесенний, пасхальный, троико-купальский, жатвенный, осенний (или неделя осенних дедов), святочный и масленичный комплексы. Все эти периоды имеют общую структуру: «В их основе лежит единый “сценарий” встречи и проводов мифологических персонажей, симво-

лизирующих календарный период или время года. При всём разнообразии персонажей они, в конечном счёте, связаны с духами предков – опекунов хозяйства и подателей всех благ, которые появляются на земле в кризисные моменты жизни природы, то есть в переходные между сезонами периоды. Имея общую стратегическую цель – получение урожая, плодovitость скота и благополучие людей, каждый из перечисленных обрядовых комплексов решает свои тактические задачи в соответствии с этапами земледельческого и скотоводческого циклов, а также с воспроизводством и социальной динамикой традиционного сообщества»<sup>3</sup>.

Перечисленные выше периоды наполнены соответствующими жанрами календарно-обрядового фольклора:

– ранневесенний период оформляют *заклички* весны, *волочebные* или *христославные*, а также *сердохрестные*, *вьюнишные* и *егорьевские* песнопения;

– троицко-купальский период отличается многообразием региональных версий: *троицкие*, *семицкие*, *русальные*, *гряные*, *духовские*, *майские*, *лелимские*, *купальские*, *толочанские* песни;

– жатвенный обрядовый комплекс включает *дожвинные*, *пожвинные* и *бородные* песни;

– осенний период сохранился, главным образом, в белорусской обрядности и связан с поминанием «*осенних дзедов*»;

– святочный обрядовый комплекс представлен новогодними величально-поздравительными песнями, также имеющими множество региональных версий (щедровки, виноградья, авсени, таусени, баусени, колядки), а также подблюдными гаданиями;

– масленичный период озвучен корильными припевками, базирующимися

на характерных поэтических текстах о встрече и проходах Масленицы, а также песнями более позднего происхождения (застольные, величальные гостевые, «беседные», игровые, шуточные, лирические).

Столь яркое многообразие календарных песен объясняется длительным историко-культурным процессом их формирования, а также региональной природой песенного фольклора. Важно отметить наличие единых исполнительских приёмов, свойственных данной жанровой группе. К таковым исследователи относят женский исполнительский состав, напряжённое звучание в высоком регистре, наличие долгих унисонов, «гуканий», мелизматических оборотов, формульных ладово-интонационных моделей.

Именно на основе календарного пения в местах коренных восточнославянских поселений (обширная территория русско-белорусско-украинского пограничья) и сформировались последующие жанры музыкального фольклора – хороводные, свадебные песни и ранние лирические [2]. Хороводные песни, по мнению учёных, «вышли» из календарно-обрядовых. А. Руднева в работе «Курские танки и карагоды» пишет: «Хороводы и хороводные песни, отделившись от обрядов, сохранили тематику, поэтические образы, форму старинных игр, их мелодику, лад, склад стиха и строфическую структуру»<sup>4</sup>. Данные практической фольклористики подтверждают, что процесс жанрообразования во многом обусловлен социокультурной динамикой. Так, хороводные песни приняли на себя дополнительную функцию – социальную. Согласно воспоминаниям сельских жителей, именно в хороводах происходила социализация молодёжи – выбор



невест, «смотрины» молодоков, их умение «обряжаться», заводить хоровод.

Например, в традиционной культуре курско-белгородского пограничья при исполнении пляски «Тимоня» выстраивается несколько кругов по степени значимости пляшущих в них. Центральное место занимают музыканты, затем молодёжь, следующий круг – взрослые, и окружают *карагод* зрители – пожилые люди, следящие за порядком, поведением молодёжи. Вполне возможно, появление новой социальной функции хороводных песен способствовало и развитию внутри жанра поэтических текстов семейно-бытовой тематики (взаимоотношения супругов и членов семьи, сельский быт, женская доля, патриархальный уклад жизни, людские пороки и др.).

В ряде региональных традиций Белгородчины хороводные песни занимают доминирующее положение. На территории современной Белгородской области, образованной в 1954 году путём выделения из состава Курской и Воронежской областей, площадь которой составляет всего лишь 27,1 тыс. кв. км, М. Жиров в работе «Народная художественная культура Белгородчины» выделяет три крупные музыкально-стилевые зоны: Белгородско-Курскую, Белгородско-Оскольскую и Белгородско-Воронежскую<sup>5</sup> [3]. Каждая из них характеризуется определённым набором признаков (неоднородность песенных жанров, формы бытования, музыкальная стилистика, хореографическая лексика, народный костюм), имеющих отличительные особенности на уровне локальных и узколокальных музыкальных традиций.

Так, на территории Белгородско-Воронежского пограничья жанр хороводной песни представлен различными формами бытования: собственно

хороводные песни, исполняемые под вождение танков; *карагодные*, сопровождающиеся энергичной пляской и без неё; песни-игры или игровые хороводы в круговом карагоде. Следует отметить, что в Алексеевском, Красненском и Красногвардейском районах Белгородской области *карагодные* песни представлены в большом количестве. Встречаются здесь и игровые хороводы, так называемые молодёжные песни-игры, которые характеризуются драматизированным разыгрыванием сюжета в центре круга («Костромушка-Кострома», «А на горе мак» в селе Подсереднем Алексеевского района; «Селезень утицу загонял» в селе Нижняя Покровка Красногвардейского района; «Что не йдут?» в селе Больше-Быково Красногвардейского района; «У нас по бору, бору» в селе Камызино Красненского района). Для детей 5–7 лет предназначались хороводные игры, основанные на синтезе диалога, музыкального припева и движения («Дрёма», «Дедушка Семак», «У редичкю» в сёлах Мало-Быково и Казацкое Красногвардейского района).

В народной терминологии этих районов песни хороводно-плясового жанра называют плясовыми, *карагодными* – от слова *карагод*. По определению старожилов, это слово очень старинное: «Его ещё наши бабушки знали». Как показывают исследования, круговая хороводная пляска «в кружку» составляет суть понятия «карагод»<sup>6</sup>. *Карагодом* называли и построение кругом, состоящее не менее чем из десяти человек, и просто идущих людей по «широкой» улице – улице в центре села, получившей своё название из-за большого размера пространства. Такое же определение *карагода* даёт И. Веретенников в работе «Белгородские карагоды»: «не только движущиеся,

танцующие люди в круге, но и стоящие рядом, собравшиеся вместе»<sup>7</sup>.

Разыгрывали *карагоды* на «широкой» улице. В *карагод* выходили под вечер со всех концов села. Шли на «широкую» улицу, чтобы попеть, поплясать и просто пообщаться, а днём могли прийти на небольшой промежуток времени на завалинку. В *карагоде* собирались и старые, и молодые: девушки, парни, недавно поженившиеся пары. Неукоснительно соблюдалось условие – не брать с собой детей. С каждой улицы на «широкую» шли отдельным *карагодом*, а придя могли сначала водить несколько *карагодов*, при этом исполнять одновременно разные *карагодные* песни, а потом сойтись в общий круг. Здесь также можно было услышать и протяжные песни, и частушки под гармошку. Гуляние в карагоде могло продолжаться до глубокой ночи: «*Иной раз у два часа ночи домой придешь*».

По утверждению местных жителей, первый *карагод* в году заводили после Пасхи, поскольку в пост пели только псалмы, а в «разрешённые» праздники – Благовещение, Вербное воскресенье – исполняли постовые песни, скромные по тематике, сдержанные и неторопливые по мелодике. В селе Подсереднее Алексеевского района Белгородской области, к примеру, на Пасху рано утром ходили в церковь, потом разговлялись и уже в 8–9 часов выходили на улицу и первой «играли» песню «Ты, заря моя, зорюшка».

На территории курско-белгородского пограничья хороводные песни являются центральным жанром. Они пронизывают и определённым образом структурируют весь годовой цикл обрядов и праздников. Соответственно ситуациям, в которых исполняются эти песни, сами исполнители дают им разные названия: «таночные», «говеенские», «гульбишные»,

«гуленские», «постовые», «уличные», «карагодные» (пример № 1).

Пример № 1

Фрагмент карагодной песни  
с. Верхопенье Ивнянского района  
Белгородской области

Example No. 1

A Fragment of a Karagoda Song  
from the Verkhopenie village of the  
Ivnya District of the Belgorod Region

$\text{♩} = 60$

за - ря бе - ла - я.  
1. А за - ря, а за - ря, за - ря бе - ла - я.  
за - ря бе - ла - я.  
О - й, лё - о - ли, ля - ли, а - ли - ля, ой, лё - ли.  
О - й, лё - ли, ля... а - ли - ля, эй, лё - ли.  
О - й, ля - ли, ля - ли, а - ли - ля, ой, лё - ли.

Хороводные песни этого региона отличаются и богатством хореографических композиций. Характерным для данного региона является женский танец под диалектным названием «танок». «Танки» представляли собой праздничное шествие девушек и женщин по селу. Такие хороводы-шествия основаны на разнообразных движениях: «гуськом», «змейкой», «вильком», «в три улицы» и др. Использование таких замысловатых хореографических построений – свидетельство архаичности жанра. Водили «танки» ранней весной на проталинках, а осенью – на выгоне, лугу. В основе композиционной формы «танков» – общий круг, образованный парами участников. К центру круга поочередно выходят противоположные пары и возвращаются на прежнее место. Танцы сопровождалась специальными «таночными» песнями.

Экспедиционные исследования традиционной культуры Курско-Белгородского пограничья показали, что в сёлах Вышние Пены и Нижние Пены Ракитянского района «танки» водили в праздничные дни и периоды постов. Основные участницы таночного шествия – девушки. Во главе процессии находился мужчина – «хозун». Он задавал направление всему шествию, формировал основные фигуры. Традиция вождения танков и хороводов «на грянях» (на Белгородчине – территория соседствующих сёл) зафиксирована исследователями в сёлах Грайворонского, Борисовского, Краснояружского и Ивнянского районов.

Таким образом, жанр хороводных песен выполнял важную социальную функцию, наглядно демонстрирующую половозрастные различия, социальный статус участников, в то же время внутри жанра выделилось и ярко проявлялось личностное начало пляшущего (природная одарённость, знание традиции, темперамент, состояние души и т. д.).

Песенная традиция Белгородско-Оскольского региона представлена бытованием сезонных (весенних, летних) хороводно-плясовых песен. Несмотря на то, что хороводные песни не занимают главенствующего положения в системе жанров этого региона и не имеют развитых композиционных форм, они сыграли важную роль в формировании местной певческой традиции. Это наиболее отчётливо проявилось в жанре свадебных песен, имеющих «алилёшный» рефрен в форме целого ритмического периода. Обрядовые напевы и тексты, имеющие земледельческую тематику, аналогичным образом «проникли» в свадебные песни региона. Заметной стилевой особенностью песенной традиции Белгородско-Оскольского региона выступают

типологические параллели между сезонными и свадебными напевами, образуя единый мелодический тип. Политекстовый напев может охватывать весь ареал. Исследователями выделен верхнеоскольский мелодический тип, который «характеризуется ладовой моделью, основанной на сопряжении двух ладовых опор. “Узнаваемость” напевов заложена в их ярком мелодическом начале. Именно квартные интонации составляют большую часть импровизационных запевов»<sup>8</sup> (пример № 2).

Пример № 2

Фрагмент свадебной песни  
«Мамушка-гоголушка»  
с. Безгодовка Валуйского района  
Белгородской области

Example No. 2

A Fragment of a Wedding Song  
*Matushka-gogolushka* [Mother Darling]  
from Vezgodovka village of the Valuyki District  
of the Belgorod Region

♩ = 180



1. Ма - муш - ка - га - го - луш - ка да вы - гля - ни в а - ко - нуш - ка да

вы - гля - ни в а - ко - нуш - ка.

Мощнейший духовно-нравственный потенциал заложен в свадебных музыкально-поэтических текстах. Выдающийся фольклорист, писатель Д. Балашов отмечал, что сопровождающие русскую свадьбу обряды «являются могущественным средством национального воспитания и сплочения народа в одно духовное целое (обряд един и общеобязателен, а следовательно, объединяет всех живущих членов народа друг с другом), а также средством связи

живущих с предками (обряд совершается так же, как его совершали деды и прадеды, следовательно, он объединяет народ не только географически, но и исторически, образуя духовную связь, уходящую в глубь времён)»<sup>9</sup>. Формирование свадебных традиций происходило постепенно, в результате чего стали появляться такие жанры, как причитания, величания, песенная лирика [4]. Причём важную часть обрядовых песен составлял и хореографический компонент. Свадебные песни – один из наиболее излюбленных и сохранившихся на Белгородчине жанров. Он представлен свадебными плясовыми «лёлюшками», которые «играют» на протяжении всей свадьбы, а чинные, ритуальные песни с архаичным припевом «ладу, ладу, душель моё» – в определённые моменты свадебной игры.

Вершиной вокального певческого искусства следует считать лирическую песню. Это один из наиболее распространённых жанров в русском фольклоре. На первый план в таких песнях выходят личностные переживания. Сюжеты лирических песен разнообразны: от рекрутских до песен любовного содержания. Впервые к жанру лирической песни в контексте монографического исследования обратились Н. Лопатин и В. Прокунин, которые считали, что «народные песни представляют собой нераздельно-целостное, внутренне связанное единение музыкального напева и текста: ни напев песни, отдельно взятый от текста, ни текст её сам по себе в народе не существуют»<sup>10</sup>.

Традиционные протяжные лирические песни своеобразны по художественной форме. Собиратели народных песен отмечали необычайную сложность распевов, слаженность пения народных исполнителей, их стремление донести до

слушателя поэтический сюжет [5]. На Белгородчине жанр протяжной лирической песни наиболее широко распространён в старинных русских сёлах Белгородско-Воронежской стилевой зоны. Главное достоинство песен – богатство многоголосного распева. В его основе лежат три обособленные группы голосов: основная (средняя), нижние голоса («басуют», образуя прочное основание – гармонический фундамент песни), верхние голоса («тянут на пистон»).

Яркой социальной функцией обладают частушки – уникальный жанр песенного фольклора, наглядно демонстрирующий народную смекалку, мудрость, сочетающиеся с виртуозным исполнительским мастерством [6]. Характерная особенность жанра – лаконичность формы, удивительная импровизационность и обособленность напева и текста, поскольку на отдельные частушечные напевы поются тексты самой разной тематики. Интонационно-мелодический склад частушек сродни многим старинным песенным жанрам (плясовые, шуточные, скоморошьи сказы). Способность частушки оперативно откликаться на социально-значимые события личной, общественной и политической жизни страны снискали ей особую любовь и популярность в народе, который, собственно, и является создателем этого жанра.

Одной из выдающихся песенниц частушечного жанра была Мария Николаевна Мордасова. Она сделала частушку достоянием профессиональной сцены, показала её многообразную красоту, жизненную силу, подняла до высот большого искусства. Тридцать лет Мария Николаевна возглавляла частушечную группу Воронежского хора, в задачу которой входило собирание, обработка, сочинение частушек, их сценическое воплощение.



На Белгородчине бытует огромное множество частушек, исполняемых «под язык», гармонь, балалайку в форме круговой, парной пляски, тройками («Матаня», «Семёновна», «Подружка», «Саратов», «Дуся», «Акулинка», «Барыня» и др.).

Название «частушка» (припевка, коротушка) произошло от слова «частый»: текст в ней произносится быстро, или, другими словами, часто. В основе поэтики жанра – сатирические тексты, любовная тематика. Исследователи выделяют несколько разновидностей частушек. Наиболее распространенная из них – страдания.

XX век принёс частушке не только признание, но и подлинный триумф. Её стали интенсивно записывать, изучать, исполнять. Крупнейшие поэты, такие как А. Белый, В. Брюсов, А. Блок, В. Маяковский, Д. Бедный, активно использовали цитаты из неё в своих сочинениях. Частушку любили и ценили Лев Толстой и Максим Горький. Очень благоприятную «естественную среду обитания» частушка нашла в русских народных хорах.

На протяжении веков русская народная песня находит достойное отражение в творчестве отечественных композиторов. Воплощённая в вокально-хоровых и инструментальных произведениях, операх и балетах М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, П. Чайковского народная музыка составила интересную область композиторского творчества последующих поколений (Г. Свиридов, В. Калистратов, В. Гаврилин, Р. Щедрин). Она воплотила богатый духовный мир народной музыкальной культуры, обладающей высокими нравственными ценностями. Всей силой своего голоса русская народная песня звучит в настоящее время в аудиториях специальных учебных заведений, на импровизированных и сценических площадках сёл и городов, в средствах массовой информации в исполнении любительских и профессиональных народных хоров и ансамблей, подтверждая свою жизнеспособность благодаря традиции, памяти и скрытым «латентным» способам её развития.

## Примечания

<sup>1</sup> Подробнее см.: Жиров М. С. Народная художественная культура Белгородчины: учеб. пособие. Белгород, 2000. 265 с.

<sup>2</sup> См. об этом: Квитка К. В. Об историческом значении календарных песен. Избранные труды. В 2 т. Т. 1. М.: Советский композитор, 1971, 384 с.

<sup>3</sup> См.: Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2008. 333 с.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Руднева А. В. Курские танки и карагоды. М.: Советский композитор, 1975. 309 с.

<sup>5</sup> См.: Жиров М. С. Указ. соч.

<sup>6</sup> Подробнее см.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву / под ред. и вступ. ст. В. Беляева. М.: Музгиз, 1956. 458 с.

<sup>7</sup> См.: Веретенников И. И. Белгородские карагоды. Белгород: Везелица, 1993. 114 с.

<sup>8</sup> Подробнее см.: Кузнецова Н. С. Свадебный музыкально-этнографический комплекс в песенной традиции верхнего Приосколья. Белгород; Воронеж: АртПринт, 2021. С. 78.

<sup>9</sup> См.: Балашов Д. М., Марченко, Ю. И., Калмыкова, Н. И. Русская свадьба. Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтыге (Тарногский район Вологодской области). М.: Современник, 1985. 390 с.

<sup>10</sup> См.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Указ. соч.

## Список источников

1. Рудиченко Т. Жанровые системы музыкального фольклора: подходы к построению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2 (43). С. 52–59.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_52

2. Королькова И. В. Календарный фольклор восточных районов Новгородской области: жанровый и музыкально-типологический аспекты // Музыковедение. 2020. № 11. С. 26–36.

DOI: 10.25791/musicology.11.2020.1158

3. Zhiron M. S., Zhiron O. Ya., Khoroshilova E. L. The Special Stylistic Features of Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: a Local Aspect // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 2, pp. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096

4. Михеева Л. Н., Джичоная М. А. Русская и украинская свадьбы в контексте восточнославянского фольклора: традиции, обряды, песни, костюм // Культурное наследие России. 2021. № 3 (34). С. 52–56. DOI: 10.34685/NI.2021.34.3.007

5. Колесникова С. В. Народно-песенный фольклор: к вопросу преемственности традиций // Тенденции развития науки и образования. 2019. № 54-6. С. 55–58.

DOI: 10.18411/lj-09-2019-136

6. Тубалова И. В., Ван Х. Соматический код национальной культуры в русских пословицах и частушке // Вестник Томского гос. ун-та. 2018. № 437. С. 59–68.

DOI: 10.17223/15617793/437/8

### *Информация об авторах:*

**М. С. Жиров** – доктор педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения.

**Н. С. Кузнецова** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства народного пения.

**О. Я. Жирова** – кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения.

**Л. А. Кинаш** – кандидат философских наук, доцент кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства.



## References

1. Rudichenko T. Genre Systems of Musical Folklore: Construction Approaches. *South Russian Musical Anthology*. 2021. No. 2, pp. 52–59. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_52
2. Korolkova I. V. Calendar Folklore of the Eastern Districts of the Novgorod Region: Genre and Musical Typological Aspects. *Musicology*. 2020. No. 11, pp. 26–36. (In Russ.) DOI: 10.25791/musicology.11.2020.1158
3. Zhiron M. S., Zhirona O. Ya., Khoroshilova E. L. The Special Stylistic Features of Song Folklore of the Belgorod-Kursk Border Region: a Local Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 82–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.082-096
4. Mikheeva L. N., Dzhichonaya M. A. Russian and Ukrainian Weddings in the Context of East Slavic Folklore: Traditions, Rituals, Songs, Costume. *Cultural Heritage of Russia*. 2021. No. 3 (34), pp. 52–56. (In Russ.) DOI: 10.34685/HI.2021.34.3.007
5. Kolesnikova S. V. Folk Song Folklore: on the Issue of Continuity of Traditions. *Trends in the Development of Science and Education*. 2019. No. 54-6, pp. 55–58. (In Russ.) DOI: 10.18411/lj-09-2019-136
6. Tubalova I. V., Wang H. Somatic Code of National Culture in Russian Proverbs and Chasyushkas. *Tomsk State University Journal*. 2018. No. 437, pp. 59–68. (In Russ.) DOI: 10.17223/15617793/437/8

*Information about the authors:*

**Mikhail S. Zhiron** – Dr.Sci. (Pedagogy), Professor at the Folk Singing Art Department.

**Natalia S. Kuznetsova** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Folk Singing Art Department.

**Olga Ya. Zhirona** – Cand.Sci. (Pedagogy), Professor at the Folk Singing Art Department.

**Larisa A. Kinash** – Cand.Sci. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Music Theory and Vocal and Choral Arts.

Поступила в редакцию / Received: 17.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 26.09.2022





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

## Музыкальное краеведение

Научная статья

УДК 792.56

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.120-132

### Театр оперетты на Дальнем Востоке в период между двумя войнами (1906–1914)

Изабелла Ильинична Крыловская

*Детская школа искусств № 2,*

*г. Артём, Приморский край, Россия,*

*belcanto@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1112-4423>*

**Аннотация.** Автор выделяет период в истории дореволюционного театра оперетты на Дальнем Востоке, охватывающий годы между двумя войнами – Русско-японской и Первой мировой – и характеризующийся интенсивным развитием данной сферы. В этом процессе находят отражение как внутренние, так и общероссийские тенденции. Это проявляется в наполнении репертуара базовыми произведениями, включении оперетт современных зарубежных и отечественных композиторов. Распространившиеся в регионе театры миниатюр обусловили появление в программах антреприз одноактных спектаклей, а также «укороченных» вариантов классических и венских оперетт. Среди региональных традиций музыкального театра наблюдаются «конкурсные» постановки и использование вставных номеров, мультикультурный характер оперетты. При сравнении с динамикой функционирования театра оперетты в центральных и южных провинциях страны формируется вывод о лидировании окраинных территорий в данной сфере. Города Дальнего Востока Харбин, Хабаровск и Владивосток расширяют географический ареал активности театра оперетты на отдалённых имперских территориях.

**Ключевые слова:** театр оперетты в России, театр миниатюр, авторы отечественных оперетт, неовенская оперетта

**Для цитирования:** Крыловская И. И. Театр оперетты на Дальнем Востоке в период между двумя войнами (1906–1914) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 120–132. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.120-132

## Area Studies in Music

Original article

### Operetta Theater in the Far East in the Period between Two Wars (1906–1914)

**Izabella I. Krylovskaya**

*Children's Art School No. 2,*

*Artyom, Primorsky Krai, Russia,*

*belcanto@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1112-4423>*

**Abstract.** The author highlights the period of the pre-revolutionary operetta theater in the Far East, spanning the years between two Wars – the Russo-Japanese War and World War I, characterized by an intensive development of the given sphere. Both the inner and the overall Russian tendencies find reflection in this process. This is revealed in forming the repertoire with the fundamental musical compositions, including operettas by contemporary composers from Russia and from other countries. The cameo theaters which spread in the region at that time stipulated the appearance of one-act performances, as well as “shortened” versions of classical and Viennese operettas in the programs of the non-repertory theaters. Among the regional traditions of musical theater, we can observe “competitional” productions and incorporation of inserted numbers, which enhance the multicultural character of operetta. When comparing the dynamics of the functioning of the operetta theater in the country’s central and southern provinces, the conclusion is formed about the leadership of the peripheral territories in this sphere. The cities of the Far East, Harbin, Khabarovsk and Vladivostok broadened the geographical areas of activity of the operetta theater in the remote territories of the Russian Empire.

**Keywords:** operetta theater in Russia, cameo theater, composers of Russian operettas, Neo-Viennese operetta

**For citation:** Krylovskaya I. I. Operetta Theater in the Far East in the Period between Two Wars (1906–1914). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 120–132. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.120-132

Театр оперетты как одна из сфер дореволюционного музыкального театра Дальнего Востока после окончания Русско-японской войны вступил в фазу интенсивного развития. Этот процесс, начавшийся в 1906 году, продлился до сентября 1914-го, когда завершился летний театральный сезон и уже полтора месяца шла Первая мировая

война. Вопросы периодизации истории дальневосточного музыкального театра в региональном искусствоведении никогда не рассматривались, тогда как они представляются важными для изучения. В опоре на такой критерий, как динамика исполнительской/производственной деятельности музыкально-театральных трупп, а также имманентные процессы

в сфере музыкального театра, в том числе и регионального, в статье выделяется межвоенный период. На основе многочисленных документальных источников восстанавливается хронология событий, определяются ведущие тенденции развития, а также региональная специфика в интересующей области. Источниковую базу составили региональные и столичные периодические издания за 1906–1914 годы, монографии, статьи и изыскания диссертационных исследований дальневосточных историков, искусствоведов<sup>1</sup>, а также данные «Хронографа», имеющиеся в многотомном труде «История русской музыки»<sup>2</sup>.

По свидетельству корреспондента журнала «Театр и искусство», к окончанию Русско-японской войны и началу эвакуации войск из Маньчжурии театры здесь «стали расти будто грибы»<sup>3</sup>. Однако социально-экономические условия вскоре значительно ухудшились, и театральные предприятия разорялись. При этом театр оперетты вскоре возобновил функционирование в Харбине и продолжил свою работу.

Музыкально-театральная жизнь на *российской* дальневосточной территории после 1905 года начала постепенно восстанавливаться, наращивая динамику. Она отличалась стабильностью, отражая при этом как внутренние, так и общероссийские тенденции. Как и в довоенный период (см.: [1; 2; 3]), оперетта оказалась в авангарде этого процесса, что свидетельствует о мобильности музыкального театра, в том числе и в условиях антрепризы<sup>4</sup>.

Оперетту на Дальнем Востоке в описываемые годы исполняли в большей степени сдвоенные (оперно-опереточные) или смешанные (опереточно-драматические, оперно-опереточно-дра-

матические) антрепризы. Собственно опереточные труппы работали в регионе реже, что можно объяснить коммерческими причинами. Для разнообразия репертуара и бенефисов оперетту ставили также оперные и драматические труппы, к ней обращались и любительские общества. Постоянно растущая популярность жанра расширила сценическое пространство, и оперетту начали включать в программы варьете (во Владивостоке, например, варьете «Аполло» и «Альгамбра») и шантанов.

Значительно изменился корпус антрепренёров, имевших свои театральные предприятия в регионе, исполнявшие оперетту. Из новых предпринимателей следует назвать А. Левицкого, Л. Крижевскую, А. Ахматову и М. Ахматова, Я. Войтоловского. Самым успешным и ведущим театральным предпринимателем в период 1906–1914 годов стал И. Арнольд, широко развернувший театральные предприятия в Харбине и Приморской области. Свою деятельность в Харбине и Хабаровске начал в 1909 году театральным антрепренёр, актёр и режиссёр Е. Долин. Его предпринимательский и режиссёрский талант в полной мере проявился в преддверии Первой мировой войны и в последующие годы.

Представим *хронологию* работы в регионе музыкальных антреприз, исполнявших оперетту, за период 1906–1914 годов:

– Харбин, 1906 (до Пасхи, март – апрель), Владивосток, 1906 (апрель – июль) – опера/оперетта дирекции А. Левицкого и Ко;

– Харбин, 1906 (май – октябрь) – оперетта дирекции И. Хаиндрова под управлением Ф. Валентетти;

– Хабаровск, 1907 (апрель – до 11 июня), Владивосток, 1907 (летний



сезон) – Товарищество опереточных артистов под управлением Л. Крижевской;

– Харбин, 1907 (ноябрь, зимний сезон) – оперно-опереточная труппа И. Коганова;

– Владивосток, 1908 (март – июнь) – оперетта И. Арнольдова;

– Харбин, 1908 (январь – февраль), Владивосток, 1908/1909 (декабрь – февраль, зимний сезон) – «Первое нормальное товарищество оперо-опереточных артистов» (бывшее И. Коганова), или «Нормальное товарищество оперо-опереточных артистов»;

– Хабаровск, 1908 (весна) – оперно-опереточная труппа Л. Крижевской<sup>5</sup>;

– Владивосток, 1909/1910 (декабрь – апрель, зимний сезон), Благовещенск, 1910 (июль) – Товарищество опереточных артистов режиссёра П. Петровского («Столичный опереточный ансамбль»);

– Владивосток, 1910/1911 (21 ноября – 13 января, зимний сезон) – Товарищество артистов режиссёра И. Гудара (опереточная труппа Ахматовой);

– Владивосток, 1911/1912 (ноябрь – 5 февраля, зимний сезон) – Товарищество комической оперы-оперетты под управлением Я. Войтоловского;

– Владивосток, 1912/1913 (2 ноября – январь, зимний сезон), Харбин, 1913 (весна) – Товарищество (комической) оперы и оперетты под управлением А. Ахматовой;

– Благовещенск, 1913 (январь – апрель) – Русско-малорусская оперно-опереточно-драматическая труппа дирекции И. Арнольдова под управлением К. Кармелюка-Каменского.

Приведённые данные свидетельствуют об интенсивности и непрерывности постановочной деятельности опереточных трупп во Владивостоке и меньшей активности антрепренёров в Благовещенске и Хабаровске.

В последнем случае ситуация связывалась с отсутствием хороших театральных помещений для музыкальных спектаклей и общей сложностью ведения театрального дела, что отмечалось многими современниками. Несмотря на наличие театральных помещений и популярность оперетты, Благовещенск также оставался малопривлекательным для антрепренёров, что заметно и по редким данным «Хронографа». В Харбине активная деятельность сохранялась, но об этом можно судить только по косвенным данным источников.

Исполнительские возможности и успешность трупп (художественная и финансовая) во многом зависели от артистического состава, который мог быть весьма пёстрым, что в свою очередь определялось финансовыми возможностями антрепренёра. Большими исполнительскими составами, имевшими кроме солистов и хора собственные оркестры и балет, отличались труппы А. Левицкого (1906), «Первого русского на Дальнем Востоке опереточного товарищества» (1908/1909); «Товарищества опереточных артистов» («столичный опереточный ансамбль») под руководством П. Петровского (1909/1910); Товарищества комической оперы-оперетты под управлением Я. Войтоловского (1911/1912). С ними выступали артисты Санкт-Петербургских театров. Ярким художественным событием в жизни музыкального театра дальневосточной окраины в межвоенный период стал приезд и выступление в спектаклях труппы Л. Крижевской певца и композитора Н. Северского<sup>6</sup>.

В сфере оперетты на Дальнем Востоке в рассматриваемые годы наблюдаются определённые репертуарные тенденции, позволяющие выделить несколько

групп произведений, бытовавших на региональных сценах. Автором статьи на основе периодики составлена сводная репертуарная таблица, значительные масштабы которой, однако, не позволяют её привести полностью. Результаты аналитического обзора представим тезисно.

С 1906 года и до осени 1914-го остаются популярными и стабильно исполняются произведения, ставшие базовым репертуаром провинциальных антреприз, включавшим французских и австрийских авторов<sup>7</sup>. Это порядка трёх десятков оперетт, таких как «Путешествие в Китай» Ф. Базена, «Бедные овечки» Л. Варне, «Корневильские колокола» Р. Планкета, «Мадмуазель Нитуш» Ф. Эрве, «Красное солнышко» Э. Одрана, «Зелёный остров» Ш. Лекока, «Прекрасная Елена» и «Птички певчие» Ж. Оффенбаха, «Цыганский барон» И. Штрауса. В этой же репертуарной группе должны быть указаны оперетты отечественных авторов – «Хаджи-Мурат» И. Деккер-Шенка и «Новые цыганские романсы в лицах» Н. Северского, а также «Гейша» американского композитора С. Джонса.

При сохранении утвердившихся в репертуаре постановок расширился перечень других оперетт этих же авторов. Дальневосточными премьерами стали спектакли «Герцогиня Герольштейнская» (находившаяся двадцать лет под запретом цензуры) Ж. Оффенбаха и его же ранняя одноактная оперетта «Свадьба при фонарях»; «Шалунья» и «Вальс любви» К. Цирера, «Ночь в Венеции» и «Чары весны» И. Штрауса. Премьеры в большинстве своём прошли во Владивостоке.

Тенденции к общему изменению репертуара в связи с появлением новых композиторских имён, а также запросов публики, обусловленных, в свою очередь,

изменениями в её социальном составе, после 1906 года стали постепенно наблюдаться и на Дальнем Востоке, хотя ещё не столь явно, как в столицах. Подтверждением тому может служить замечание корреспондента газеты «Далёкая окраина» по поводу выбора оперетты «Нищий студент» для начала сезона 1908/1909 годов «Первым нормальным товариществом оперо-опереточных артистов»: «Бедный Миллёр. Из столицы его настойчиво изгоняют “Шалости Амура” с “Весёлыми вдовами”, “Ночами любви” и прочие шедевры легкого жанра, но у нас старые композиторы всё ещё держатся в репертуаре и имеют успех. Надолго ли?»<sup>8</sup>.

Вторая обширная репертуарная группа произведений в сценической практике имперской окраины – дальневосточные премьеры оперетт новых австрийских, австро-венгерских и немецких авторов, которые практически все прошли на сценах Владивостока. Среди них выделяются оперетты с восточной тематикой. Представленная до этого периода в репертуарной афише «Гейшей» С. Джонса и «Звездой Востока» П. Стрессера и М. фон Вайнцирля, она дополняется опереттами Р. Раймана («Албанский принц, или Бойкая мамзель») и Р. Планкета («Рай Магомета»).

Самой яркой составляющей в репертуарной группе новых авторов становится неовенская оперетта. Её популярность и успех во многом обуславливались скоростью включения в репертуар провинциальными труппами. Даже на Дальнем Востоке эти оперетты начали ставить буквально через 2–3 года после их создания, что не наблюдалось ранее<sup>9</sup>.

Возглавляют данную репертуарную подгруппу произведения Ф. Легара. Региональные премьеры его пяти оперетт



(«Венские дамы», «Весёлая вдова», «Горный князь», «Ева», «Цыганская любовь») проходили почти каждый сезон начиная с 1906 года во Владивостоке, а «Граф Люксембург» (1910) – сначала в Благовещенске и затем во Владивостоке.

Оценки современной дальневосточной прессой двух самых известных оперетт Легара, вопреки их сегодняшней безоговорочной популярности, были неоднозначными. По поводу «Весёлой вдовы», поставленной впервые в апреле 1907 года оперной труппой И. Арнольдова, корреспондент «Далёкой окраины» писал, что оперетта стала «гвоздём сезона» и сделала хорошие сборы, несмотря на то, что в ней не было заметно ни остроумия, ни захватывающего веселья: «Трудно определить, в чём собственно кроется успех этой оперетки. <...> Оперетка не отличается ни музыкальностью, ни изысканностью сюжета»<sup>10</sup>. Тем не менее с этой же опереттой в июне 1908 года во Владивостоке был дан парадный спектакль, на котором присутствовал цесаревич великий князь Сергей Михайлович.

Дальневосточная премьера оперетты «Граф Люксембург» Легара прошла в июле 1910 года в Благовещенске, а 23 ноября её впервые исполнили во Владивостоке. В рецензии композитора раскритиковали: «“Графу Люксембург” не хватает той музыкальности и того изящества, какого Легар достиг в “Весёлой вдове”. В музыке “Графа Люксембург” можно, пожалуй, уловить некоторое родственное сходство отдалённое и бледное. Красив в “Графе Люксембург” вальс, который проходит красной нитью через всю оперетту; хорош дуэт во втором акте, являющийся как бы продолжением того же вальса. Вся остальная музыка бледна и мало выразительна»<sup>11</sup>.

Подобная оценка оперетты «Граф Люксембург» не являлась исключительно местным явлением. В монографии А. Владимирской приведён отзыв из венской прессы, где музыка и пьеса оперетты были оценены в весьма «прохладных» выражениях, в чём исследователь усмотрела проявление личной неприязни критика к Легару<sup>12</sup>.

Подобная ситуация наблюдалась и в России. Один из ведущих российских специалистов по творчеству Легара А. Колесников в переписке с автором статьи поделился сведениями, что поставленная первый раз в Санкт-Петербурге, эта оперетта также была признана критикой недостаточно музыкальной, странной и «бледной» по сравнению с «Весёлой вдовой».

Начиная с 1910 года региональные сцены завоёвывает австрийский/венский композитор Л. Фалль. В репертуар вошли четыре его оперетты: «Прекрасная Ризетта», «Принцесса долларов», «Иветта», «Разведённая жена». Начинается знакомство дальневосточной публики с творчеством австро-венгерского композитора Г. Ярно: во Владивостоке и Благовещенске в 1910 году прошла премьера его оперетты «Король» («В молодости»), а в 1913 году первый и единственный раз на Дальнем Востоке поставили его «Золотую рыбку».

Ещё одна значимая дальневосточная премьера познакомила публику с творчеством основоположника венгерской классической оперетты В. Якоби. В 1912 году труппа А. Ахматовой исполнила оперетту «Купленная жена» («Ярмарка невест»). В заметке хроники, отметив оригинальность либретто, с ностальгией писали: «Музыка этой оперетты во многом напоминает красивейшие музыкальные оперетты прежних времён, когда для

исполнения оперетты нужны были три условия: голос, голос и голос!»<sup>13</sup>.

Третья группа произведений в репертуарной афише дальневосточного опереточного театра обозначенного периода – расширившийся перечень произведений и имён отечественных авторов. Пальму первенства здесь безоговорочно удерживал В. Валентинов. Его новые оперетты-мозаики после 1905 года заполнили столичные сцены и одинаково успешно принимались провинциальной публикой. На Дальнем Востоке с 1906 года и по сентябрь 1914 года почти каждый сезон наблюдаются премьеры новых опусов Валентинова. На региональных сценах исполняли 14 его произведений.

По замечанию М. Янковского, В. Валентинов не создал ни единого такта оригинальной музыки, его оперетты-мозаики, по сути, были «полулегализованным плагиатом»<sup>14</sup>. Негативную реакцию дальневосточной прессы вызвали премьеры во Владивостоке его оперетт «Ночь любви» и «В волнах страстей» (1909). По поводу первой из них писали, что это музыкальный винегрет и что в летописях театра она представляет собой явление небывалое: «...автор аннексировал без зазрения совести отдельные мотивы и целые фразы из опер, шансонеток и пр. и состряпал из всего этого мешанину в трёх действиях, нечто вроде пародии на сюжет “Евгения Онегина”. <...> публике нравится, и сочинение г. Валентинова идёт при усердных аплодисментах...»<sup>15</sup>.

Примечательной можно назвать премьеру в 1908 году в Хабаровске и во Владивостоке оперетты Н. Рощина на текст Ратмира «Шерлок Холмс», пополнившей отечественную «шерлокиану».

Более всего премьерных показов сочинений новых отечественных авторов

прошло также во Владивостоке: «Юлий Цезарь» А. Вивьена (1912), «Фрина» (1912) и «Амур и Психея» (1913) Ф. Эккерта, «Причуды страсти» А. Вилинского (1914).

Наиболее явные изменения в репертуаре дальневосточного театра оперетты, связанные с кризисом самого жанра и усилением в постановках развлекательного элемента в ущерб музыкально-исполнительским достоинствам, стали наблюдаться с 1912 года и до начала Первой мировой войны. Корреспондент газеты «Далёкая окраина» (псевдоним – Цезарь Остроменцкий) первым из дальневосточных критиков попытался осмыслить наметившиеся изменения. Он указал на общероссийское стремление театра «отражать жизнь» и её серые будни на сцене, с чем и связал кризис репертуара, отсутствие актёров, способных «достойно нести старый классический репертуар», отмечая, что вместо изящных и грациозных классических оперетт «шумно воцарилась на сцене пошлая и бездарная “валентиновщина”»<sup>16</sup>.

После 1912 года Дальнего Востока достигают новые общероссийские театральные тенденции, связанные с рождением театра малых форм – театра миниатюр, ставшего ведущим явлением в русской развлекательной культуре Серебряного века. Одна из исследователей данного феномена Н. Букс отмечает, что этот театр сформировал и свою публику, но «начав с “интимного” и элитарного, театр миниатюр эволюционировал в массовый»<sup>17</sup>.

Обслуживающий запросы уже массовой публики театр малых форм органично встроился в культуру Дальнего Востока. Как установлено А. Шавгаровой, первым его организатором на имперской окраине стала актриса, режиссёр

и антрепренёр М. Нинина-Петипа (1913)<sup>18</sup>. К началу зимнего сезона 1913/1914 годов театры миниатюр открываются в регионе уже несколькими предпринимателями – А. Кастальским («Маленький театр»), Е. Долиным («Мозаика») и Н. Пальминым (Столичная труппа «Миниатюр»).

В репертуарах российских зрелищных заведений с 1908 года появляются одноактные оперетты, которые создавались специально для драматических театров и театров миниатюр. На Дальнем Востоке после 1912 года они активно исполнялись труппами смешанных и опереточных антреприз. Эти произведения дополнили репертуарную афишу имперской окраины в группе оперетт отечественных авторов.

Накануне войны в репертуаре упомянутых дальневосточных антреприз встречаем одноактные *отечественные* оперетты А. Руссовского («Брачная газета», «Некто в сером», «Берсельеры, или Неаполитанские песни в лицах»), Л. Печорина-Цандера («Коварство и любовь», «Попугай и жених»), Ю. Комарова/Д. Струйского («В чаду любви»), М. Фокина («Бригадирша»), А. Азрова («Весна любви», «Новые женщины»). Популярностью пользовались одноактные оперетты зарубежных авторов Ж. Жильбера («Мотор любви», «Пупсик»), Э. Жонаса («Перед свадьбой»), А. Рени, в том числе на переводные тексты («Что такое любовь» в переводе Комарова; «Экзамен любви» [«Сузи»] в переводе Соболевского).

Одноактные оперетты отечественных авторов зачастую не были оригинальными в отношении музыки и по примеру оперетт-мозаик представляли собой компиляцию из различных опер и оперетт либо другого музыкального материала.

К таковым можно отнести «Весну любви» А. Азрова, где, по свидетельству прессы, были использованы фрагменты из оперетт «Гейша», «Мартин-рудокон», «Продавец птиц»<sup>19</sup>. Эти сочинения нельзя назвать опереттами в строгом смысле понимания жанра именно по музыкально-драматургическим характеристикам. По большей части их возможно отнести к небольшим водевилям<sup>20</sup>. К такому убеждению приводят жанровые указания в анонсах, где одно и то же сочинение может обозначаться опереттой, а затем водевилем, например: «66» Ю. Гербера, «Вместо дебюта» А. Шабельского, «Волшебный вальс» А. Шмитгофа, «Женское любопытство» Л. Яковлева (Яковлевского).

Популярность малой формы становится стойкой тенденцией в театральной практике по всему Дальнему Востоку. А. Иванов, характеризуя театральную жизнь Благовещенска накануне и во время Первой мировой войны, пишет об измельчании репертуара, о засилье скетчей, миниатюр, одноактных пьес и «мозаик»<sup>21</sup>. О подобных явлениях во Владивостоке и Хабаровске упоминает и А. Шавгарова<sup>22</sup>.

Накануне Первой мировой войны в репертуарах дальневосточных театров миниатюр впервые появляются одноактные оперетты на музыку В. Пергамента, а также на тексты пьес Чуж-Чуженина (Н. Фалеева) – наиболее популярных авторов Серебряного века в данной жанровой сфере.

С деятельностью театра малых форм связано появление в репертуарной афише *жанровых подвидов* одноактных оперетт, которые Н. Букс считает результатом влияния театра миниатюр и называет их *жанрами-гибридами*<sup>23</sup>: оперетта-гуселька «Сказка о премудром Ахро-

мее и прекрасной Евпракsee» В. Пергамента, оперетты-куплетино «Бамбук, или Китайская конституция» и «Чудо поганое» на тексты Чуж-Чуженина, оперетта-буффонада «Брачная газета» А. Руссовского, оперетта-идиллия «Золотой Рог» А. Леона и А. Видмана, опереточка-шутка «Барышни-арестанты» Негуно (в переводе В. Травского) и оперетка-фарс «За бокалом шампанского» неизвестного автора.

Тенденция миниатюр приводит, полагаем, к ещё одному общероссийскому феномену театра малых форм и (как следствие) опереточного театра: «сворачивание» до одного акта известных оперетт, вошедших, в том числе, в указанный нами базовый репертуар дальневосточного театра оперетты. Данная тенденция стала проявляться с 1913 года и укрепились в 1914 году. Одной из первых подобных «укороченных» постановок стала оперетта «Весёлая вдова» Ф. Легара в «Маленьком театре (миниатюр)» дирекции А. Кастальского. В анонсе указывалось: «Популярная оперетта в 1 д., муз. Легара, пер. С. А. Алексина»<sup>24</sup>. Из оперетт Легара, подвергшихся сокращению, следует назвать «Графа Люксембурга». Эту и другие популярные классические и венские/неовенские оперетты в практике дальневосточного музыкального театра можно было встретить в одном и в двух действиях. В результате сокращений, даже не таких радикальных (до одного акта), наносился большой урон музыкальным достоинствам произведений, как в случае с постановкой «Графа Люксембурга», сжатого до двух действий. Корреспондент «Далёкой окраины» писал: «Безспорно, что переделка И. Л. Розена лучше других, приспособленных для театров “миниатюр”, но всё-таки страдает сильным недостат-

ком: слишком много комических трюков в ущерб партиям Рене и Анжель, состоящих из постоянных, часто ненужных выходов»<sup>25</sup>.

Выявленные репертуарные тенденции в оперетте на Дальнем Востоке были свойственны театру оперетты по всей империи в период между двух войн – с 1906 года до осени 1914-го, что в свою очередь свидетельствовало о прочном закреплении дальневосточного театра оперетты в общероссийской музыкально-театральной системе. При этом полагаем возможным привести ещё некоторые наблюдения, свидетельствующие о специфике опереточного театра имперской окраины и, соответственно, системы дальневосточного музыкального театра в целом.

Первое из них связано с переселенческой историей края и его трансграничным положением [4]. Именно сфере оперетты на Дальнем Востоке был свойственен мультикультурный характер. Помимо постоянно присутствующих в репертуарной афише региона украинской оперы и оперетты, китайских национальных музыкально-драматических постановок, после окончания русско-японской войны в программах варьете «Аполло» (Владивосток) появляются оперетты, представляющие иные национальные диаспоры: грузинская оперетта «Марос моулднели Сихарули» (1907), еврейская оперетта «Возвращение со свадьбы» (1907).

В результате расширившейся гастрольной практики в 1912 году жители Владивостока познакомились с одной из ранних форм американского музыкального театра. Корреспондент «Далёкой окраины» написал рецензию на «“негритянскую” оперетку» «с настоящими, неподдельными неграми и мулатами»<sup>26</sup>. Один спектакль дала оказавшаяся



поездом во Владивостоке труппа негритянской оперетты из Сан-Франциско. Артисты прибыли из Иркутска, где в начале ноября 1912 года, по данным И. Харкеевич, состоялись постановки оперетты «Лжепринц» труппой Г. Гарлянда. Спектакль прошёл пять раз с аншлагом<sup>27</sup>. Вероятно, во Владивостоке была повторена та же программа. Полагаем, что в обоих городах состоялось первое в истории музыкальной культуры Сибири и Дальнего Востока (а, возможно, и всей России) знакомство с национальной формой американского музыкального театра<sup>28</sup> и специфическими формами раннего американского джаза [5].

Из местных постановочных особенностей оперетты следует отметить продолжающееся культивирование «конкурсного» исполнения, когда в заглавных партиях выступали одновременно по несколько солистов, но в разных актах. В июле 1906 года во Владивостоке так была поставлена «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха – с тремя Еленами и двумя Орестами<sup>29</sup>. Подлинный пик «конкурсов» пришёлся на 1912 и 1913 годы, что, полагаем, также было связано с общероссийским кризисом опереточного театра и усилением в нём развлекательного элемента.

В изучаемый период в постановках оперетт сохранялась традиция вставных номеров, приводящая к чрезмерному разрастанию спектакля. Много таких примеров относится к 1906 году. При постановке во Владивостоке «Нищего

студента» К. Миллэкера во втором акте состоялся даже небольшой концерт артистки И. Ирской, которая исполнила «ряд непетых романсов», и было устроено шествие военного оркестра.

Заключительное наблюдение касается интенсивности функционирования театра оперетты между двух войн в дальневосточной провинции в целом. При обращении к «Хронографу» внимание привлекает тот факт, что в период с 1906-го и до осени 1914 года активизация музыкально-театральной жизни в российских провинциях (судя по приводимым данным) связана с работой главным образом *оперных антреприз*. Данные «Хронографа» по оперетте в южных и центральных провинциях за этот период довольно редки. Наибольшая активность оперетты сохраняется в восточносибирском регионе – в Иркутске и дальневосточном Благовещенске. Объективно можно допустить, что в «Хронографе» нашли отражение не все сведения по провинциальному театру оперетты. При этом имеющиеся данные свидетельствуют о своеобразном авангарде окраинных восточносибирской и дальневосточной провинций в данной жанровой сфере в период с 1906 и до осени 1914 года. Проведённое исследование позволяет указать на указанные в «Хронографе» Иркутску и Благовещенску, где активно функционировал театр оперетты, добавить города Дальнего Востока – Харбин, Хабаровск и Владивосток, с явным лидированием последнего.

## Примечания

<sup>1</sup> Укажем газеты «Дальний Восток» (1906, 1907), «Далёкая окраина» (1906–1914), «Приамурские ведомости» (1907), журнал «Театр и искусство» (1906–1914). См. также: Иванов А. Из истории амурского театра драмы. Краткая летопись // Приамурье моё – 1972:

литературно-художественный сборник. Благовещенск: Амурское отд. Хабаровского кн. изд., 1973. С. 299–317; Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.). Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. С. 148–274; Сырвачева С. С. Становление музыкального театра в Хабаровске: середина 1890-х – 1930-е годы: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. С. 234–243; Шавгарова А. В. Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX – начало XX вв.): дис. ... канд. ист. наук. Владивосток, 2002. С. 186–197.

<sup>2</sup> История русской музыки. В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Кн. 1: Хронограф / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 115–167. Далее в тексте – «Хронограф».

<sup>3</sup> Козлов В. Дальневосточные театры // Театр и искусство. 1907. № 17 от 22 апреля.

Территория Манчжурии также входила в ареал функционирования отечественного музыкального театра.

<sup>4</sup> Идею об экстерриториальности жанра, его способности возрождаться «по случаю» в различных местах и условиях автору статьи ранее озвучил известный историк музыкального театра А. Колесников.

<sup>5</sup> В указанных выше диссертациях А. Шавгаровой (с. 188–189) и С. Сырвачевой (с. 35–36, 234) владельцем и руководителем труппы неверно указан А. Писарев, который в труппе Л. Крижевской выступал как артист и режиссёр.

<sup>6</sup> Северский Николай Георгиевич (настоящая фамилия Прокофьев-Северский) (1870, Тифлис – 1941, Париж) – певец (баритон), артист Петербургской и Московской оперетты, режиссёр, композитор, автор оперетты-мозаики «Новые цыганские песни в лицах», ряда романсов («Зачем?», «Хочу быть дерзким», «Пой мне» и других).

<sup>7</sup> Сравнение проводилось с данными «Хронографа» по центральным и южным провинциям с 1906 по 1914 год, а также с материалами по Иркутску из монографии: Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987 (1990). С. 93–95.

<sup>8</sup> Rante D. Театр и музыка // Далёкая окраина. 1908. 9 декабря. С. 5.

Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация оригинала.

<sup>9</sup> В столицах этот процесс шёл ещё быстрее. Учитывая близость к европейским музыкально-театральным центрам, оперетты Ф. Легара, по данным А. Колесникова, ставили почти сразу после европейских премьер. Ноты и либретто оперетты «Граф Люксембург», например, привезли в Россию через три дня после Венской премьеры и поставили в Санкт-Петербурге в театре «Зимний Буфф» 18 ноября 1909 года, спустя 36 дней. Об этом см.: Колесников А. Г. Франц Легар на русской сцене в начале XX века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 3 (54). С. 11–15.

<sup>10</sup> Театралка. Театр и музыка // Далёкая окраина. 1907. 5 апреля. С. 3.

<sup>11</sup> Театралка. «Золотой Рог» [Театр] // Далёкая окраина. 1910. 25 ноября. С. 3.

<sup>12</sup> Владимирская А. Р. Франц Легар. Л.: Музыка, 1981. С. 82.

<sup>13</sup> [Театр] // Далёкая окраина. 1912. 12 декабря. С. 3.

<sup>14</sup> Янковский М. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 94.

<sup>15</sup> Театр // Далёкая окраина. 1909. 13 января. С. 4.

<sup>16</sup> Остроменцкий Цезарь. Оперетка // Далёкая окраина. 1912. 8 января. С. 4.

<sup>17</sup> Букс Н. Вводный очерк // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–



1918 / сост. Н. Я. Букс, Н. Е. Пенская. М.: Высшая школа экономики, 2017. С. 14.

<sup>18</sup> Шавгарова А. В. Театральное искусство Хабаровска в начале 20 века (театры фарсов, миниатюр и кабаре) // Культурный облик Хабаровска в XX веке: материалы городской научно-практической конференции. Хабаровск, 1999. С. 125.

<sup>19</sup> «Золотой Рог» [Театр и музыка] // Далёкая окраина. 1914. 3 июля. С. 4.

<sup>20</sup> Вопросы жанровой проблематики оперетт указанного периода не входят в задачи настоящей статьи, поэтому автор ограничивается общими замечаниями. Полагаем, что отдельное изучение музыкального материала одноактных оперетт и водевилей внесёт существенный вклад в исследование российского музыкального театра Серебряного века.

<sup>21</sup> Иванов А. Указ. соч. С. 304.

<sup>22</sup> Шавгарова А. В. Указ. соч. С. 125.

<sup>23</sup> Букс Н. Указ. соч. С. 13.

<sup>24</sup> [Анонс] // Далёкая окраина. 1913. 11 ноября. С. 1.

<sup>25</sup> [Театр и музыка] // Далёкая окраина. 1914. 11 июня. С. 5.

<sup>26</sup> Бианка. «Экзотическое» зрелище [Театр] // Далёкая окраина. 1912. 18 декабря. С. 3.

<sup>27</sup> Харкеевич И. Ю. Указ. соч. С. 96.

<sup>28</sup> Американскую оперетту среди специфических форм развлекательного искусства США конца XIX – начала XX века, путь развития которой определил театр менестрелей, называет в своём исследовании С. Сигида. См.: Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2012. С. 25.

<sup>29</sup> [Анонс] // Дальний Восток. 1906. 2 июля. С. 1.

## Список источников

1. Крыловская И. И. Украинские антрепризы и музыкальный театр Дальнего Востока в 1900–1905 гг. // Сфера культуры. 2020. № 2 (2). С. 59–68.

DOI: 10.48164/2713-301X\_2020\_2\_59

2. Крыловская И. И. Оперетта на Дальнем Востоке России и в Маньчжурии в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 19–45.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45

3. Крыловская И. И. Опера на дальневосточных рубежах Российской империи в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 8–46.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-8-46

4. Мезенцева С. В. Юг Дальнего Востока России как уникальный этнический регион: к вопросу взаимодействия музыкальных культур // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 94–101.

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.094-101

5. Самитов Д. Г. Движение «малых» и художественных театров США. Театр «Гилд» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 54–60. DOI: 10.17223/22220836/34/5

*Информация об авторе:*

**И. И. Крыловская** – кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель.

## References

1. Krylovskaya I. I. Ukrainian Enterprises and Music Theater of the Far East in 1900–1905. *Sphere of Culture*. 2020. No. 2 (2), pp. 59–68. (In Russ.) DOI: 10.48164/2713-301X\_2020\_2\_59
2. Krylovskaya I. I. Operetta in the Far East of Russia and in Manchuria in 1900–1905. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020. No. 4, pp. 19–45. (In Russ.) DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45
3. Krylovskaya I. I. Opera on the Far Eastern Frontiers of the Russian Empire in 1900–1905th. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021. No. 1, pp. 8–46. (In Russ.) DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-8-46
4. Mezentseva S. V. The South of the Russian Far East as a Unique Ethnic Region: Concerning the Issue of Interaction of Musical Cultures. *ICONI*. 2021. No. 2, pp. 94–101. (In Russ.) DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.094-101
5. Samitov D. G. The Little Theatre Movement and Art Theatres in the Unites States. The Theatre Guld. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2019. No. 34, pp. 54–60. (In Russ.) DOI: 10.17223/2220836/34/5

*Information about the author:*

**Izabella I. Krylovskaya** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Teacher.

Поступила в редакцию / Received: 17.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 22.09.2022





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

## Теория музыки

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.133-154

### Принцип замкнутого становления музыкальной формы: функциональный и семантический аспекты

**Наталья Владимировна Девуцкая**

*Воронежский государственный институт искусств,*

*г. Воронеж, Россия,*

*denatusha@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7454-5981>*

**Аннотация.** В творческом процессе задачу созидания художественно цельной и законченной формы изначально ставит, а затем решает её автор. Произведение предстаёт как результат принятых решений, последствия которых побуждают интерпретировать их роль и значение. Пребывание в широком поле композиционных возможностей подталкивает аналитика к поиску критериев их упорядочивания. В настоящем исследовании данная функция поручена двум универсальным по своей природе принципам, сформулированным в отечественном музыкознании О. Соколовым, – поступательному развитию и замкнутому становлению. Остановившись на втором из них, автор работы рассматривает его проявление в различных жанрах – от миниатюры до циклической формы. На примере произведений М. Мусоргского, К. Дебюсси, А. Веберна, С. Прокофьева и ограничивающих временные рамки Второй прелюдии Ф. Шопена op. 28 (1831) и Струнного квартета № 7 Д. Шостаковича (1960) показаны оригинальные варианты претворения феномена замкнутости, способные расширить представление о его функционально-семантическом потенциале.

Избранный ракурс исследования апеллирует не только к терминологии О. Соколова, вынесенной в название статьи, но и созвучен методологии учёного, распространяющего законы музыкальной формы на литературное письмо. Данное обстоятельство позволяет обратиться к словесным источникам – роману Т. Манна «Волшебная гора», повести А. Чехова «Чёрный монах», «Сказке о царе Салтане» А. Пушкина.

В ходе изучения механизмов замкнутого становления обнаруживается их зависимость от уровня сложности формы и жанрово-стилевых особенностей композиции. В миниатюрах действие принципа реализуется посредством интонационной эволюции на внутритематическом уровне; замкнутость крупных форм становится результатом особой стратегии сопоставления тем. Зачастую оба процесса предопределены драматургически, что неизбежно вовлекает в аналитику не только функциональные, но и семантические ориентиры.

**Ключевые слова:** замкнутое становление, сверхпринцип, Т. Манн, Ф. Шопен, А. Веберн, С. Прокофьев, Д. Шостакович, «Чёрный монах», «Полководец», «Шаги на снегу», «Сказка о царе Салтане»

**Для цитирования:** Девуцкая Н. В. Принцип замкнутого становления музыкальной формы: функциональный и семантический аспекты // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 133–154. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.133-154

## Theory of Music

Original article

### The Principle of Self-Contained Formation of the Musical Form: Functional and Semantic Aspects

**Natalia V. Devutskaya**

*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia,  
denatusha@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7454-5981>*

**Abstract.** In the artistic process the task of creating an artistically integral and completed form is initially set and then solved by the artist who created it. A work of art appears as a result of the decisions made, the outcomes of which compel the recipients of the art work to interpret their role and meaning. Being present in a broad field of compositional possibilities induces the analyzing musician towards a search for the criteria of their arrangement. In the present research work the present function is assigned to two principles, universal in their nature, formulated in Russian musicology by O. Sokolov – those of progressive development and self-contained formation. Turning her attention on the second of them, the author of the work examines its manifestation in various genres – from small-scale works to cyclic forms. By the example of works by Mussorgsky, Debussy, Webern and Prokofiev, as well as Chopin's *Prelude No. 2 opus 28* (1831) and Shostakovich's *String Quartet No. 7* (1960), original variants of implementing the phenomenon of self-containment capable of expanding the perception of its functional-semantic potential.

The chosen angle of research appeals not only to Sokolov's terminology brought out into the article's title, but is also relatable to the methodology of the scholar who diffuses the laws of musical form on literary writing. The present circumstance makes it possible to turn to verbal sources – Thomas Mann's novel *The Magic Mountain*, Anton Chekhov's novelette *The Black Monk*, and Alexander Pushkin's *The Tale of Tsar Saltan*.

During the process of studying the mechanisms of self-contained formation their dependence on the level of the complexity of the form and the particularities of style and genre is discovered. In the small-scale compositions the action of the principle is realized by means of intonational evolution on an inner-thematic level; the self-contained quality of the large-scale forms becomes the result of a special strategy of juxtaposition of themes. Frequently both processes are predetermined dramaturgically, which inevitably implicates not only functional, but also semantic waymarks into analytics.

**Keywords:** self-contained formation, supra-principle, Thomas Mann, Frédéric Chopin, Anton Webern, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, *The Black Monk*, *The Military Leader*, *Les pas sur la neige*, *The Tale of Tsar Saltan*

**For citation:** Devutskaya N. V. The Principle of Self-Contained Formation of the Musical Form: Functional and Semantic Aspects. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 133–154. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.133-154

**П**роблема, выступившая смысловым центром настоящей работы, широка и многогранна настолько, что её исследовательский ресурс представляется поистине неисчерпаемым. Как любое масштабное явление, она вмещает и притягивает к себе множество родственных вопросов и тем, образующих самостоятельные научные ветви [1; 2; 3]. Речь идёт о феномене целостности художественной формы, раскрывающемся в диалектическом сопряжении двух «сверхпринципов» (О. Соколов) – поступательного развития и замкнутого становления.

Нисколько не преуменьшая значимости первого, сосредоточимся на втором, привлекающем нас своей имманентной двойственностью. В сравнении с механизмами поступательного развития принцип замкнутого становления безусловно воспринимается и осознаётся как более конкретный. Во многом данное свойство является следствием его ярко выраженной онтологической направленности, предрасполагающей к тому, чтобы отождествить замкнутость формы с завершённостью процесса развития. В таких случаях принцип строения подкрепляется общелогической функцией заключения, что обнаруживает один из самых распространённых вариантов корреляции двух уровней формы – архитектурного и функционального. Значительно расширяют смыслообразу-

ющие возможности принципа замкнутого становления функции, ответственные за достижения разных художественных целей, – специальные композиционные, семантические, драматургические, прогнозирующие и резюмирующие, нарративные, коммуникативные и т. п. Соответственно, при всей кажущейся явственности, внятности и репрезентативности *сверх*принципа означенная детерминанта, как никакая иная, ставит художника перед сложнейшим выбором<sup>1</sup> согласования законов архитектоники и функциональной стратегии. В последующем анализе будут показаны некоторые градации в применении принципа замкнутого становления, исходя из следующих критериев: принятие замкнутости (репризности, симметрии) в качестве ведущей конструктивно-драматургической установки, координация *сверх*принципа с функцией завершения, его подчинение логике поступательного развития, исчерпывающего его в предельной точке.

Весьма показательный случай сплетения двух процессов – интонационного и функционального замыкания – представлен в шопеновской Прелюдии *a moll*. В композиции пьесы концептивно отражены две концепционные задачи всего цикла – системная ступенчатость тонального плана и движение из диезной области в бемольную по воображаемому двухколейному квинтовому кругу. Обе задачи совместными усилиями

удерживают статически-динамическое напряжение циклической формы.

Ввиду обширного количества аналитических версий данной миниатюры коснёмся лишь некоторых аспектов, интересующих в аспекте избранной проблемы.

Тематический план Второй прелюдии весьма экономен. Мелодическую основу пьесы составляет трёхзвучный мотив и производные от него образования: транспозиция, ладовый и интонационные варианты. В конфигурации первомотива и траектории его развития проявляются «родовые» качества большой формы. Так, интервальный «фонд» тематического эмбриона (ч. 4, м. 3, б. 2) подобен микроструктурам периодичных парных групп, складывающихся из тоник рядоположных тональностей в каждой тройке (*C, a, G – a, G, e – G, e, D* и т. д.).

Поначалу аналогию с тональным круговращением намечает цепь мотивов, ограниченных принадлежностью к одной транспозиции пентатонного звукоряда (*e – h – d; d – a – h; h – fis – a; a – e – fis*) и параллельно увязанных с локальными гармоническими устоями из двухслойного квинтового ряда. Ладовая мутация четвёртого мотива и одновременное сохранение его высотной позиции (*a – e – fis / a – e – f*), предпринятые Шопеном далее, в пятом звене (*a – e – f*), вносят в Прелюдию элемент монтажа: заставляют переключить слуховое внимание на диаметрально противоположную зону символического круга. Аналогию с пребыванием в двух секторах тональной диспозиции макро-

цикла усиливают квазигармонические структуры, растворённые в репликах темы. Речь идёт о структуре мажорного квартсекстаккорда, вырисовывающегося в связке второго (с форшлагом) и третьего мотивов (пример № 1). Всего таких структур в Прелюдии – четыре: по одной в первом и втором предложениях, две – в последнем, третьем. Их звуковой состав довольно информативен: в первой паре ярко выражена дизезная направленность, присущая первой половине цикла (*D dur: a – d – fis<sup>1</sup>, A dur: e<sup>1</sup> – a<sup>1</sup> – cis<sup>2</sup>*), во второй – тоники заключительной пары тональностей (*F dur; d moll*).

Пример № 1 Ф. Шопен. Прелюдия *a moll*, такты 17–21

Example No. 1 Frédéric Chopin. *Prelude in A minor*, mm. 17–21



Произошедший в пятом звене (начале третьего предложения) системный слом предопределяет «разворот» формы в режиме сложного двухуровневого замыкания – и как тональной проекции цикла миниатюр, и как отдельной пьесы. В едином пункте сходятся общелогическая, семантически-эвристическая и прогнозирующая функции.

Секвентная последовательность мотивов, возобновлённая в новой фазе развития, приводит к высотному уровню первого, экспозиционного предложения (таблица 1).

Таблица 1. Секвенция мотивов Прелюдии *a moll* Ф. Шопена

Table 1. The Sequence of the Motives in Chopin's *Prelude in A minor*

1 предложение		2 предложение			3 предложение			
<i>e – h – d</i>	~~~~	<i>d – a – h</i>	<i>h – fis – a</i>	~~~~	<i>a – e – fis</i>	<i>a – e – f</i> ~~~~	<i>f – c – d</i> ~~~~	<i>d – a – h</i>

Подхватывая вслед за мотивом  $d-a-h$  логику замкнутости, заключительные (хоральные) аккорды пьесы возвращают инициальный мотив в линии баса и гармонии  $D_7-e-h-d$ , внося дополнительные аргументы к распознаванию *сверх*-принципа (пример № 2).

Пример № 2                      Ф. Шопен. Прелюдия *a moll*,  
такты 21–23

Example No. 2                      Frédéric Chopin. *Prelude*  
in *A minor*, mm. 21–23



К сказанному лишь добавим, что действие принципа замкнутого становления локализуется не только внутри миниатюры, раскрываясь на кратком временном отрезке её звучания. Совместно с предыдущей *C dur*'ной прелюдией они составляют пару, роли в которой, несмотря на жанровое тождество пьес, тем не менее функционально разделены. И если первая безусловно аккумулирует в себе генетические черты жанра – представляет собой свободное прелюдирование, то *a moll*'ная прелюдия, напротив, отличается подчёркнутой концентрированностью, упорядоченностью, графичностью, вплоть до того, что во втором предложении, звучащем квинтой выше первого и закономерно вызывающем чёткие ассоциации со вступлением нового голоса, безошибочно угадываются признаки доминантового ответа.

Обратимся к другому примеру проработки идеи замкнутого становления в рамках лаконичной формы – четвёртой пьесе из квартетного цикла op. 5 А. Веберна. Перед нами тот случай, ког-

да атрибуты принципа замкнутого становления, обнаруживающие себя через репризность и рефренность, оказываются инструментами, помогающими выстроить образно-интонационную фабулу произведения в последовательно-восходящем направлении.

Тринадцать тактов сосредоточенно звучащей тишины, обрамлённой безмолвием продолжительных пауз, отчётливо делятся на внушительный ряд фактурно-композиционных сегментов: *a* – сонорный эпизод (такты 1–2), *b* – фугато (такты 3–4), *c* – канон (такты 5–6), *d* – монодия (такт 6), *e* – гомофонный эпизод на двойной педали (такты 7–9), *d*<sub>1</sub> – транспозиция монодии (такт 10), *c b a* – реминисценции ранее звучащих разделов, но как бы в обратном порядке (такты 11–12), *d*<sub>2</sub> – вторая транспозиция монодии (такты 12–13). Фактурная контрастность кратких разделов и рифмованное окончание каждого рельефным семизвучным рефреном подсказывает более крупное членение пьесы на три раздела: такты 1–6, 7–10, 11–13.

Уже с первых тактов пьесы вскрывается диалектика двух интонаций: шестисекундовой *e – fis* и её акустически расширенного варианта *es – fis*, как будто стремящегося переродиться в нечто гармоничное и возвышенное. Перевоплощение происходит не сразу, и большую часть произведения это недостижимая мечта. То, насколько она несбыточна, композитор показывает уже с первой монодии, берущей своё начало в нейтральной, средней тесситуре (такт 6). Веберн располагает секунду *e – fis* в нижнем ярусе интервальной конструкции, что делает её почти незаметной, обыденной. В противоположность ей мягкая закруглённость взлёта обнажает новую интонацию – малую терцию. Как пронзительно звучит

в самой сердцевине пьесы немногословная и хрупкая мелодия первой скрипки! В своей отрешенности она свободна и одинока. Следующая монодия (такт 10) образует первую тематическую репризу в пьесе. Однако этот этап, наделённый специальной композиционной функцией рефрена, скорее, встроен в логику поступательного развития: генеральная интонация «поднимается» на новую ступень и делает ещё один шаг в сторону своего преобразования.

Обобщающая стадия драматургического развития (такты 11–13) распределена между двумя специальными функциями – репризой простой и рефреном рондальной структуры. С точки зрения поэтики Веберновской миниатюры, сжатая реминисценция первых трёх фактурных разделов в репризе – не главная цель. Музыкальная информация спрессовывается, меняется последовательность сегментов и, наконец, обрывается сухим пиццикатным аккордом, отсылающим к аналогичному приёму из начала пьесы. Зеркальная логика движения явно подсказывает приближение финала – смысловой кульминации.

В последней монодии Веберн находит удивительное решение, чтобы «одухотворить» музыкальную материю. В этом есть нечто магнетическое, предопределённое, когда транспозиция рефрена завершает композицию пьесы единственным возможным способом – «превращением» (пример № 3).

Данные примеры, как видно, подтверждают самостоятельность двух задач,

заложенных в *сверх*принципе, – тематического обрамления, порождённого имманентностью общелогических свойств музыкальной формы, и смыслового завершения – как функции содержательно-коммуникативной, сомкнутой с эстетической компонентой. Альтернативные варианты сопряжения тематического замыкания с функцией завершения возможны при освобождении заключительного этапа от сковывающего его фактора репризности и его замещении иными функциями.

Весьма показательным случаем, демонстрирующим преломление принципа замкнутого становления на стадии кодового обрамления, представляется прелюдия К. Дебюсси «Шаги на снегу».

Программное название пьесы позволяет нам оттолкнуться от образа зимнего пейзажа, показанного глазами его наблюдателя. В череде непрерывных вариантных трансформаций темы, обволакивающих сквозную интонацию «шага», угадывается мерное движение по скрипучему снежному насту и открывающиеся взору аскетичные красоты строгого и непостижимого природного ландшафта.

Капризный характер природы отражён в амплитуде музыкальных событий двух развёрнутых предложений. Начало первого передаёт состояние покоя и безмятежности: «*В полдень солнце, едва пробившись сквозь тучи, пыталось растворить туман в синеве. Эта попытка оставалась безуспешной, и всё же мигами глазу чудилось подобие голубого*

Пример № 3  
Example No. 3

А. Веберн. Op. 5, № 4. Рефрен  
Anton Webern. Opus 5, No. 4. Refrain

такт 6	такт 10	такты 12–13
		



неба, и скудного света хватало на то, чтобы вся округа, неузнаваемая под волшебным плащом снегов, внезапно засияла алмазной россыпью»<sup>2</sup>.

В двух первых вариантных фразах повторяется один и тот же мелодический «сценарий»: неспешное, местами даже замедленное восхождение – достижение вершины, остановка – произвольный, скользящий спуск. Сквозная интонация данного фрагмента – секунда *d–e* – семантически отождествляет два фактурных пласта и словно подсказывает, что наблюдатель – часть пейзажа: «Он остановился, чтобы осмотреться. Куда ни глянь, нигде ничего не видно, кроме отдельных малюсеньких снежных хлопьев, которые появлялись из белой выси и мягко ложились на белую землю, а вокруг неистово молчала тишина»<sup>3</sup>.

Гармония слияния с природой разрушается в третьем, хроматическом варианте темы (такты 8–11). Вместо очарованности скупой монохромной картинкой – концентрация, напряжение, борьба со стихией и преодоление опасностей в постоянном, упорном движении.

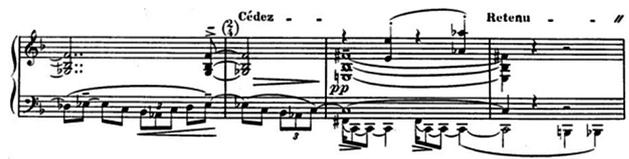
Почти до самого окончания первого предложения ведущим организующим началом выступает оstinатность. Это правило выдерживается даже тогда, когда фигура шага исчезает (такты 12–13). Как будто усталость от бессмысленного противостояния неукротимым природным процессам берёт верх, хотя всё ещё сильна инерция движения. Дважды повторяющуюся в нижнем регистре фразу сдерживает нависающий аккорд, словно повелевает отдохнуть, остановиться, преждать непогоду. Смирение перед могуществом стихии сказывается и на магистральной интонации (*d–e*), смещённой сначала на полутон вниз (*des–es*), а затем и вовсе трансформированной в тритон (такты 12–15) (пример № 4).

Пример № 4

К. Дебюсси. Прелюдия  
«Шаги на снегу», такты 12–15

Example No. 4

Claude Debussy. Prelude  
*Les pas sur la neige*, mm. 12–15



«Опустив голову и строго рассчитывая каждый вдох и выдох, он всё-таки двинулся в обратном направлении, поражённый, несмотря на то что ничего доброго не ждал, трудностью этого пути для ослеплённого и задыхающегося путника. Ему приходилось то и дело останавливаться, чтобы, отвернувшись от ветра, перевести дыхание, и ещё оттого, что, наклоня голову и жмурясь, он ничего не видел в белёсых потёмках и боялся напороться на дерево или упасть, споткнувшись о какое-нибудь препятствие»<sup>4</sup>.

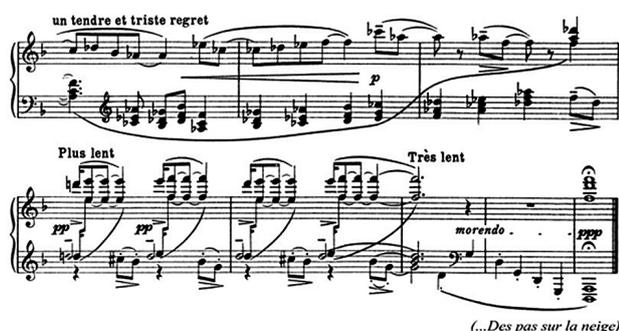
Траектория первого предложения уравнивается вторым, комплементарно-симметричным первому как по структуре, так и по содержанию. Оно постепенно возвращает чувство защищённости, согласия, единения с заснеженным пространством. Однако утяжеление оstinатного фона трихордовым мотивом (*g–as–b*, такты 16–18) говорит о том, что опыт столкновения с властью природных сил не прошёл бесследно. Смещаются смысловые акценты и в области выразительных средств. Происходит обновление в составе ритмоинтонационных фигур. Оттеснённая в завершающую фазу тематического сегмента и малоприметная в первой половине формы нисходящая терция во втором предложении приобретает ведущую роль, а метрически зыбкая триольность, создающая эффект лёгкой расфокусировки, непринуждённости

зрительного восприятия, исчезает уже со второго проведения темы.

Отказ от некоторых заметных элементов в пользу, по сути, единственного мотива обновляет звуковую палитру и колористический спектр: холодность, отстранённость, местами угрюмость и мрачность первого предложения окрашиваются в тёплые, мягкие тона закатного рассеянного света (пример № 5). Теперь можно замедлить шаг, задержаться, на мгновение ощутить покой и равновесие... «Смеркалось. Ни метели, ни ветра. Гора напротив, со щетиной елей на хребте, была ясно видна и покоилась в мире. Тень окутывала только нижнюю её половину, верхнюю же озарял нежнейший розовый свет. Что произошло, что творилось на свете? Или это уже утро?»<sup>5</sup>

Пример № 5 К. Дебюсси. Прелюдия «Шаги на снегу», такты 29–36

Example No. 5 Claude Debussy. Prelude *Les pas sur la neige*, mm. 29–36



В силу эстетической самобытности этой музыки действие двух *сверх*принципов (поступательного развития и замкнутого становления), равно как и композиционных функций, ослаблено и гораздо менее значимо, чем, скажем, пространственно-временной фактор. Но именно эта особенность пьесы, образный мир которой сфокусирован на вариативности природы, невозможной вне временных процессов, обуславливает конечность

произведения, его полную состоятельность и логическую завершённость.

Тем более знаменательно данное свойство в контексте весьма сбалансированной структуры пьесы, складывающейся из двух идентично устроенных предложений (таблица 2).

Таблица 2. Схема формы Прелюдии «Шаги на снегу» К. Дебюсси

Table 3. The Scheme of the Form of Claude Debussy's Prelude *Les pas sur la neige*

1 предложение	2 предложение
<b>a</b> – т. 1–4 (1+3)	<b>a<sub>1</sub></b> – т. 16–19 (1+3)
<b>b</b> – т. 5–7 (3)	<b>b<sub>1</sub></b> – т. 20–25 (6)
<b>c</b> – т. 8–11 (4)	<b>c<sub>1</sub></b> – т. 26–28 (3)
<b>d</b> – т. 12–15 (4)	<b>d<sub>1</sub></b> – т. 28–36 (5,5+2,5)

Перед нами произведение внешне правильной, периодически-симметричной формы, внутреннее устройство которой вместе с тем обладает высокой степенью уникальности. Впрочем, исключительность пьесы заявляет о себе приглушённо, шёпотом. Неспешно и ненавязчиво иллюстрируя переменчивость окружающего бытия, зыбкая звуковая ткань напоминает мириады «волшебных звёздочек, с их недоступной зрению, не предназначенной для глаз человеческих, тайной микророскошью»<sup>6</sup>, пропорциональных, холодно-симметричных, среди которых ни одна не похожа на другую.

Переместим взгляд в сторону форм более высокого ранга – контрастно-составных и циклических. Принцип замкнутого становления как фактор в высшей степени «консервативный»<sup>7</sup> не чужд и им, однако его применение здесь имеет свою специфику. В многочастных композициях традиционные эмблемы замкнутости – репризы, арки, реминисценции – несут в себе прежде всего коммуникативно-

информативную функцию и только затем – синтаксически-архитектоническую, по аналогии с художественной структурой, где мысль высказывается «не в словах, а на обширных пространствах повествования, когда сопоставимые элементы отделены друг от друга большими расстояниями, да ещё и замкнуты каждый в себе в виде завершённых структур, и... только при этом условии получают смысл и цену как части общей завершённой целостности»<sup>8</sup>. Данное правило литературной речи относится в равной степени к полифонии сюжетных мотивов, тем, а также к текстологическим или ситуационным повторам, узнаваемым по их внешним формам, но приобретающим в ином смысловом контексте новое звучание – то есть ко всему тому, что можно заключить в ёмкую формулу «музыкальная диалектика».

Универсальный по своей широте распространения принцип замкнутого становления – лишь одно из проявлений этого сложнейшего феномена. Его привычная и естественная среда обитания – поэзия. В ней, как и в музыке, «всё – образ, всё – непосредственная действительность чувства, содержания»<sup>9</sup>. «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется», – отмечал Е. Эткинд на страницах работы «Материя стиха»<sup>10</sup>. По всей видимости, в некоторых особых случаях данный тезис мог бы охарактеризовать и динамику отношений в паре «проза – музыка»<sup>11</sup> [4]. «Проза настроений», «музыкальная проза»<sup>12</sup> А. Чехова, в частности, – убедительное тому подтверждение. О сильном влиянии музыки на свой стиль признавался Т. Манн, говоря буквально следующее: «Большинство писателей является “по сути дела” не писателями, а чем-то другим, они – оказавшиеся не на своём месте живописцы,

или графики, или скульпторы, или архитекторы, или же ещё кто-нибудь. Себя я должен отнести к музыкантам среди писателей. Роман всегда был для меня симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов»<sup>13</sup>. «Как поэт», «с правом бесконечных вариаций», писал прозу и А. Пушкин<sup>14</sup>, который, по наблюдению Н. Фортунатова, «компоновал структуру вещи, как музыкант, положив в основу создания прозаического произведения главный принцип музыкального формообразования – репризность (повторяемость)». И «именно Пушкин в своей практике прозаика предупредил знаменитый парадокс Чехова, когда краткость повествования достигалась у него... за счёт повторений!»<sup>15</sup>

В одном из показательных примеров претворения *сверх*принципа в литературном произведении, чеховской повести «Чёрный монах», первую драматургическую арку создаёт смысловая и, отчасти, ситуационная реприза между I и IV главами, которая, в свою очередь, образует сюжетную цезуру: со следующей, V главы открывается новая, в значительной степени трагическая страница в истории отношений Коврина, монаха, Тани и её отца<sup>16</sup>.

Режиссёрский план IV главы не оставляет сомнений в его музыкальном генезисе. Возвращаются знакомые по I главе мотивы (учённость Коврина, его очарованность Таней, чувство покоя в родительском доме, сад и заботы о нём Егора Семёныча, сложные отношения между отцом и дочерью) (таблица 3). Прежде разрозненные мизансцены теперь, на фоне житейских перипетий II и III глав, обретают мотивировку и предстают во взаимообусловленном сплетении. Связующим фактором выступает их

Таблица 3. Сравнительный план сюжетных мотивов I и IV глав повести А. Чехова «Чёрный монах»  
 Table 3. A comparative plan of the storyline motives of Chapters 1 and 4 of Anton Chekhov's novelette "The Black Monk"

	Глава I	Глава IV	
	Сад, добросердечная беседа Коврина и Тани	Ссора Тани с отцом	
<b>a</b>	...Она говорила долго и с большим чувством. Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, увлечься и влюбиться, – в положении их обоих это так возможно и естественно!	...Коврин был погружён в свою интересную работу, но под конец и ему стало скучно и неловко. Чтобы как-нибудь развеять общее дурное настроение, он решил вмешаться и перед вечером постучался к Тане.	<b>e</b>
<b>b</b>	...– Кто это привязал лошадь к яблоне? – послышался его отчаянный, душу раздирающий крик. – Какой это мерзавец и каналья осмелился привязать лошадь к яблоне? Боже мой, боже мой! Перепортили, перемерзили, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! Боже мой! <...> – Ну что ты поделаешь с этим анафемским народом? – сказал он плачущим голосом, разводя руками. – Стёпка возил ночью навоз и привязал лошадь к яблоне! Замотал, подлец, вожжищи туго-натуго, так что кора в трёх местах потёрлась. Каково! Говорю ему, а он – толкач толкачом и только глазами хлопает! Повесить мало!	...– Но, если бы вы знали, как он меня мучит! – сказала она, и слёзы, горячие, обильные слёзы брызнули из её больших глаз. – Он замучил меня! – продолжала она, ломая руки. – Я ему ничего не говорила... ничего... Я только сказала, что нет надобности держать... лишних работников, если... если можно, когда угодно, иметь подёнщиков. Ведь... ведь работники уже целую неделю ничего не делают... Я... я только это сказала, а он раскричался и наговорил мне... много обидного, глубоко оскорбительного. За что?	<b>b</b>
<b>c</b>	...Предчувствуя ясный, весёлый, длинный день, Коврин вспомнил, что ведь это ещё только начало мая и что ещё впереди целое лето, такое же ясное, весёлое, длинное, и вдруг в груди его шевельнулось радостное молодое чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду. И он сам обнял старика и нежно поцеловал его.	...Утешая Таню, Коврин думал о том, что, кроме этой девушки и её отца, во всём свете днём с огнём не сыщешь людей, которые любили бы его, как своего, как родного; если бы не эти два человека, то, пожалуй, он, потерявший отца и мать в раннем детстве, до самой смерти не узнал бы, что такое искренняя ласка и та наивная, не рассуждающая любовь, какую питают только к очень близким, кровным людям.	<b>c</b>
<b>d</b>	...Оба, растроганные, пошли в дом и стали пить чай из старинных фарфоровых чашек, со сливками, с сытными, сдобными кренделями – и эти мелочи опять напомнили Коврину его детство и юность.	...И он чувствовал, что его полубольным, издёрганым нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощёкую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась.	<b>a</b>
<b>e</b>	...Он дождался, когда проснулась Таня, и вместе с ней напил кофе, погулял, потом пошёл к себе в комнату и сел за работу. Он внимательно читал, делал заметки и изредка поднимал глаза, чтобы взглянуть на открытые окна или на свежие, ещё мокрые от росы цветы, стоявшие в вазах на столе, и опять опускал глаза в книгу, и ему казалось, что в нём каждая жилочка дрожит и играет от удовольствия.	...Когда немного погодя Коврин вышел в сад, Егор Семёныч и Таня уже как ни в чём не бывало гуляли рядышком по аллее и оба ели ржаной хлеб с солью, так как оба были голодны.	<b>d</b>



семантический индекс – разобшённая атмосфера усадьбы Песоцких вкупе с эмоциональной тревожностью его обитателей, в конце концов предопределившие будущий союз психически ранимой Тани и душевнобольного Коврина. Поэтому ссора, которой Чехов открывает IV главу, не столь важна как композиционная скрепа, воссоздающая знакомую ситуацию, сколь необходима в роли катализатора судьбоносного решения Коврина, раскрывающего истинный, драматургический итог IV главы. Необычайно тонкой, поистине музыкальной, экспрессией отмечен момент психоэмоционального (тонального) единения главных героев: Коврин «чувствовал, что его полубольным, издёрганым нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощёкую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась».

Средства художественного обобщения, избранные А. Чеховым, во многом сходны с механизмом становления формы Седьмого квартета Д. Шостаковича, предположительно созданного по сюжетной канве повести<sup>17</sup>.

Слитно-циклическую композицию квартета из четырёх частей обрамляют два *Allegretto*. Второе заимствует из предыдущих частей несколько тематических идей – главную партию из репризы первого *Allegretto* и тему фуги из *Allegro*. Данный факт, объективно выступающий признаком резюмирования, всё же выявляет только формальную сторону действия *сверх*принципа. Более глубинную мотивацию композиционной рамки вскрывает семантико-содержательная сторона тем, её образующих.

Первая часть квартета иллюстрирует сценарную канву первой главы повести и сохраняет её функцию экспонирования. За двумя темами сонатной формы просматриваются характеры Песоцких – Тани и её отца Егора Семёновича. Противопоставленная рельефно выписанным, персонафицированным главной и побочной партиям, центральная тема сюжета дана здесь неявно, в виде предпосылки. Это подтверждают по крайней мере два важнейших фактора: во-первых, – деформация главной партии (темы Тани) в репризе, с помощью ритмических и штриховых средств передающая нервную возбудимость героини, и во-вторых, – «присутствие» Коврина не в основных, а исключительно в сопутствующих фактурных элементах – контрапункте главной партии (пример № 6) и остинатном фоне побочной (пример № 7), объединённых к тому же болезненно напряжённой интонационностью уменьшённого тетракорда.

Пример № 6 Д. Шостакович.  
Квартет № 7, I часть. ГП в экспозиции  
Example No. 6 Dmitri Shostakovich.  
Quartet No. 7, 1st movement.  
Primary Theme Group in the Exposition



Пример № 7 Д. Шостакович. Квартет № 7, I часть.  
ГП в экспозиции  
Example No. 7 Dmitri Shostakovich. Quartet No. 7,  
1st movement. Subsidiary Theme Group in the Exposition



Экспозиция «темы прогрессирующей шизофрении Коврина» приходится на вторую главу и, соответственно, вторую часть квартета. Серенада Г. Брага о девушке, слышащей голоса, становится триггером болезни героя и преобразуется в подсознании магистра философии в легенду о Чёрном монахе. Весьма симптоматично, что, как и в *Allegretto*, в структуре *Lento* преобладает устойчивость, а развивающая функция минимизирована.

Компенсирует умеренную статичность двух первых частей fuga. По совокупности музыкальных событий и интенсивности их включения она полностью отвечает качествам динамической разработки. Данная функция опознаётся уже в интонационном комплексе темы – музыкальной квинтэссенции сюжетных мотивов, сопряжённых с психическим расстройством. Ядро темы составляет четырёхзвучный лейтмотив Коврина, развёртывание – сплав интонационно-симметричной фигуры из Серенады и пунктирного ритма из Легенды (*Lento*). В условиях полифонической формы и быстрого темпа Шостакович объединяет задачи имманентно музыкального и семантического уровня. Посредством непрерывной имитационности, стретности композитор форсирует изложение и одновременно акцентирует внимание на растущем эгоцентризме Коврина. Крайняя степень искривлённого, карикатурного восприятия окружающего мира показана в кульминации третьей части, в эпизоде возвращения двух тем из экспозиции квартета – мелодии *Lento* (Серенады), из эфемерного музыкального образа переродившейся в разнузданный, дикий пляс (ц. 37) (пример № 8), и размноженной, словно в галлюциногенном бреду (ц. 38–39), главной партии первой части (темы Тани) (пример № 9).

Пример № 8

Д. Шостакович.

Квартет № 7, III часть.

Трансформированная тема Серенады

Example No. 8

Dmitri Shostakovich.

Quartet No. 7, 3rd Movement.

Transformed theme of the Serenade



Пример № 9

Д. Шостакович.

Квартет № 7, III часть.

Тема ГП из I части

Example No. 9

Dmitri Shostakovich.

Quartet No. 7, 3rd Movement.

Primary Theme Group from the 1st movement



Последнее *Allegretto* окончательно закрепляет болезненное состояние Андрея Васильевича Коврина как психическую норму. Следовательно, вся композиция финала не может быть трактована иначе, чем инверсия первой части квартета. Отметить знаки оппозиционности двух крайних частей позволяют параметры структуры, ритма, формы, тонального плана и тематизма.

В целом структурная концепция концентрической архитектоники финала противопоставлена балансу парной периодичности сонатной формы без разработки в первой части. Вместо паритетности партий – *idée fixe* рефрена; взамен тональной диалектичности сонатного толка – замкнутое вращение по тритоновой оси – *fis/c* (таблица 4).



Таблица 4. Схема заключительного *Allegretto* Квартета № 7 Д. Шостаковича  
 Table 4. The Scheme of the Final *Allegretto* of Dmitri Shostakovich's *Quartet No. 7*

<i>Allegretto I</i>				<i>Allegretto II</i>				
ГП (А) → ПП (В) → ГП (А <sub>1</sub> ) → ПП (В <sub>1</sub> )				тема Фути – ГП I ч. (А <sub>1</sub> ) – Φ <sub>1</sub> – ГП I ч. (А <sub>1</sub> ) – Φ				
<i>fis moll</i> → <i>Es dur</i> → <i>fis moll</i> → <i>Fis dur</i>				[ <i>fis</i> → <i>c</i> ] → <i>fis</i> [ <i>c</i> → <i>fis</i> ] <i>fis</i> → [ <i>fis</i> / <i>Fis</i> ]				
Таня	отец	Таня	отец	Коврин	Таня	Коврин	Таня	Коврин

Окончательное понимание цели замкнутого становления проясняет тематическое содержание финального *Allegretto*. Впервые в квартете соплагаются темы, символизирующие психическую уязвимость персонажей. Тема Коврина, разумеется, – основная из них. Под воздействием трёхдольности она смягчается, в ней появляется жанровый шарм и аристократическая манерность. Трансформированная главная партия первой части составляет к ней пару, но оказывается теперь в подчинённом положении побочной темы. Расстановка драматургических функций явно меняется. Болезнь Коврина переходит в активную фазу, дарит ему воображаемую реальность, благодаря которой его жизнь наконец-то начинает обретать форму и смысл.

Если считать гипотезу о программе Седьмого квартета правомерной, можно убедиться, что композиционный параллелизм литературного и музыкального текстов всё же имеет точку оптического преломления, формирующую представление о повести Чехова и квартете Шостаковича как о художественной целостности. Камерная атмосфера рассказа и его герои буквально «оживают» в музыкальном пространстве квартета, устроенном по законам «кинопартитуры», правила создания которой автор вывел для себя ещё в молодости, во

время работы над фильмом «Новый Вавилон». Аудиоконтрапункт в представлении Шостаковича не должен иллюстрировать каждый кадр видеоряда, его основная цель – «открывать внутренний смысл происходящего», «быть в темпе и ритме картины и усиливать её впечатляемость»<sup>18</sup>.

В «Полководце» из цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского форма ограничена объективным фактором – протяжённостью стихотворения, цельность которого, в свою очередь, задана экзистенциальным мотивом сюжета.

Художественный образ предугадывает выбор специфических музыкальных средств. Семантически знаковое из них – разомкнутый тональный план, направленный в сторону понижения и, одновременно, опрощения тонального строя (*es moll* – *d moll*). Этот приём уже сам по себе является смыслообразующим, атрибутивным: полутоновый высотный сдвиг в сторону тональности с гораздо меньшим количеством ключевых знаков проецирует антиномию многообразия Жизни и шаблонности («прозаичности») Смерти.

Драматургический концепт экстраполирован не только на оппозицию тональностей, но и на оригинальную<sup>19</sup> форму произведения, начинающуюся как сквозная строфическая (в высшей степени индивидуализированная) и

заканчивающаяся как куплетно-вариационная (ординарная типовая). Таким образом, композиция произведения основана на нисходящей модуляции, что подталкивает к размышлению о факторах, позволяющих осмыслить композицию песни как детерминированную.

В обоих текстах – и поэтическом, и музыкальном – процессы развития и становления скоординированы по-разному. Начать с того, что стихотворение А. Голенищева-Кутузова поделено метрически (четырёхстопные ямба – дактиль) и композиционно (картина поля битвы, текст «от автора» – смена «точки зрения», прямая речь от первого лица) на две части, которые в крупном масштабе выдерживает и М. Мусоргский. Объединяющим началом поэтической формы выступает рифмический параллелизм между заключительными строками каждой части, выбивающимися на общем фоне смежной группировкой строк. Применённые Мусоргским средства дополняют поэтические, и тем самым гораздо крепче цементируют художественную форму. *Сверх*принципу замкнутого становления здесь поручается ведущая роль, невзирая на отказ автора от репризы в её традиционном значении.

Музыкальный слой песни неоднороден: на протяжении сквозной формы изложение отличается темповой, тематической и фактурной стихийностью, в куплетно-вариационной, напротив, – системной периодичностью. Особая композиционная функция, по всей видимости, возлагается на раздел, размещённый в преддверии заключительного марша-апофеоза. Комплекс признаков *Andantino alla marcia – Risoluto* подсказывает, что вторая часть произведения начинается именно здесь. Об этом свидетельствуют

глубокая цезура перед *Andante* (фермата, радикальная смена знаков), впервые употреблённый в песне синтаксический перенос (*И в тишине / Внимая вопли и молитвы*), экспозиция темы марша из финала.

Облик следующей шестой строфы (*На холм поднявшись...*) создаёт условие для перерастания поступательного развития в стадию замкнутого становления. Мусоргский усугубляет эффект ретардации, заложенный в монотонности парной рифмы, и в образовавшейся драматургической лакуне помещает ёмкий, впечатляющий по силе эмоционального воздействия предыкт.

Возвращение темы марша-апофеоза оповещает о главной кульминации в масштабе всего цикла. В ней объединяются такие сильнейшие драматургические факторы формы, как фатальная предопределённость, которая распознаётся через тематическую замкнутость, и уход в бесконечность, показанный периодичностью больших и меньших структурных единиц – простейших экспонентов вневременной неизменности, так называемой «негативной» тишины.

Как видно, в общей композиции произведения проступают три функционально дифференцированных этапа с явным смысловым перевесом заключительного. Первый – экспозиционный, линейный, картинно-изобразительный; второй – переходо-подготовительный, ретардационно-предыктовый; третий – императивно-обобщающий, периодичный.

Обособление бифункциональной промежуточной зоны обоснованно корректирует аналитическое членение поэтического текста в сторону уравнивания количества строф первой и заключительной частей (таблица 5).



Таблица 5. Текстовая структура «Полководца» М. Мусоргского  
 Table 5. The Textual Structure of Modest Mussorgsky's *The Military Leader*

Строфы I–IV	Строфы V–VI	Строфы VII–X
Грохочет битва, блещут брони, Орудья жадные ревут, Бегут полки, несутся кони И реки красные текут. Пылает полдень – люди бьются; Склонилось солнце – бой сильней; Закат бледнеет – но дерутся Враги всё яростней и злей. И пала ночь на поле брани. Дружины в мраке разошлись... Всё стихло, и в ночном тумане Стенанья к небу поднялись. Тогда, озарена луною, На боевом своём коне, Костей сверкая белизною, Явилась смерть;	И в тишине, Внимая вопли и молитвы, Довольства гордого полна Как полководец место битвы Кругом объехала она. На холм поднявшись, оглянулась, Остановилась, улыбнулась... И над равниной боевой Раздался голос роковой:	«Кончена битва! я всех победила! Все предо мной вы смирились, бойцы! Жизнь вас поссорила, я помирила! Дружно вставайте на смотр, мертвецы! Маршем торжественным мимо пройдите, Войско моё я хочу сосчитать; В землю потом свои кости сложите, Сладко от жизни в земле отдыхать! Годы незримо пройдут за годами, В людях исчезнет и память о вас. Я ж не забуду и громко над вами Пир буду править в полуночный час! Пляской тяжёлою землю сырую Я притопчу, чтобы сень гробовую Кости покинуть вовек не могли, Чтоб никогда вам не встать из земли!»

Подчеркнём, что инициированная Мусоргским трёхступенчатость проявляет себя в большей степени как глубинное, имманентно-музыкальное свойство, имеющее широкий радиус действия и согласующее все композиционные уровни по вертикали. В центральном участке песни – *Andantino alla marcia* – за счёт продления цепочки ямбических стрóf всё ещё действует принцип поступательности, но вместе с тем тематическое предвещание финала осознаётся как начало конца. На уровне целого, то есть в паре форм «сквозная строфическая – куплетно-вариационная» триадность возникает как следствие постепенного перехода от одного типа строения к другому. Замыкая иерархическую лестницу, структурно-функциональная трёхфазность упрочивает свой статус главенствующего композиционного принципа на высшем, архитектурном уровне формы. Несмотря на темповую вариативность и агогическую свободу, некоторым исполнителям удаётся достичь почти пол-

ной соразмерности крайних частей: до *Andantino alla marcia* и *Tempo di Marcia. Grave. Pomposo*. В частности, этими качествами отличаются лучшие интерпретации цикла Мусоргского – И. Архиповой (1'50" / 0'59" / 2'02") и С. Лейферкуса (2'13 / 1'14" / 2'17")<sup>20</sup>. Выверенный почти с математической точностью хронометраж приводит в равновесие дискретную и многоярусную конструкцию «Полководца», достигая посредством временной симметрии гармонии целого.

Противоположный композиционный метод, обращённый не к психологичности, а направленный вовне – на впечатляемость от музыкальных изобретений, проповедовал Сергей Прокофьев ещё в период создания им Скрипичного концерта (*D dur*, op. 19). Делая первые наброски сочинения, композитор определил его эмоциональный строй как нежный, элегантный, трогательный. Тематическая палитра трёхчастного цикла в результате получилась довольно пёстрой, но при всём этом удивительно гармоничной и

сбалансированной. Репризные обрамления – базовые признаки стройной архитектуры Концерта. Драматургические опоры располагаются в конце первой и третьей частей, репрезентирующих тематический экспонент цикла – главную партию.

В контексте контрастной, монтажной композиции Концерта обе репризы выступают мощнейшими факторами стабилизации формы. Главная тема получает эксклюзивное право на завершение двух каркасных частей цикла – *Andantino* (I часть) и *Moderato* (III часть). Свой особый статус она подкрепляет отказом от специальных композиционных функций в пользу общеитоговой универсальной функции заключения. Так, завершение первой части единственной темой, по сути, упраздняет действие сонатного принципа. В этом случае, по мнению Э. Денисова, «можно говорить даже об отсутствии репризы в первой части Концерта и о замене её кодой»<sup>20</sup>. В третьей, наиболее индивидуализированной в структурном отношении части возвращение стержневой темы существенно изменяет профиль сложной формы, занимая положение синтетической репризы всего цикла.

Внутри Концерта, под сводами двух несущих репризных арок, действие принципа замкнутого становления раскрывается как полиморфное, многомерное явление, распространяясь, помимо структурно-тематического, на тональный, темброво-фактурный и технологический уровни.

Группу тематических реприз пополняют рефрен Скерцо (написанного в форме пяти-

частного рондо) и основная тема Финала, повтор которой после контрастной середины замыкает простую трёхчастную форму. В свою очередь, экспозиционное проведение той же *g moll'* ной темы из *Moderato* (ц. 42), создавая темброво-тональный резонанс с фрагментом из разработки первой части (ц. 14), воздвигает другую, качественно отличную арку.

Совершенно особое положение занимает пара специфических эпизодов, выступающих в роли композиционных дублёров двух фундаментальных арок. Во-первых, принцип обрамления всей формы *Andantino* проецируется на разработку, окантованную пиццикатным эпизодом (ц. 11) и афористической каденцией у скрипки (ц. 19). Оба кратких фрагмента по-сценически визуальны и выполнены в сходном, монологичном ключе (примеры № 10 и № 11).

Пример № 10

С. Прокофьев. Концерт для скрипки.  
I часть (ц. 11–12)

Example No. 10

Sergei Prokofiev. *Violin Concerto*.  
1st Movement (rehearsal numbers 11–12)

Пример 11

С. Прокофьев. Концерт для скрипки.  
I часть (ц. 19–20)

Example No. 11

Sergei Prokofiev. *Violin Concerto*.  
1st Movement (rehearsal numbers 19–20)



Во-вторых, связь *Andantino* (I часть) и *Moderato* (III часть), помимо фронтальной тематической репризы и тональных переключек (*g moll, D dur*), дополнительно укрепляется технологическим параллелизмом остигатных, предыктовых по своей функции отделов. Причём коэффициент их сложности адекватен функциональной нагрузке реприз как в первой части, так и в финале Концерта. В *Andantino* зона остигатности сосредоточена в трёх областях: заключительной партии экспозиции (ц. 9, 10) и двух фрагментах разработки (ц. 16, 18). Совершенно иная диспозиция в *Moderato*: подход к генеральной репризе «собирает» раздробленную структуру из первой части в целостную форму темброво-полифонических вариаций (ц. 53–56).

Разговор о композиционной значимости репризности в Концерте был бы неполным без семантического аспекта, к которому предрасполагает эпический тон высказывания, яркая красочная образность, фантастичность. Намекает на него и ремарка *narrante* в начале побочной партии (ц. 7) первой части, выступающая в системе художественных координат С. Прокофьева «репрезентантом музыкально-инструментальной литературы» [5, с. 100].

Особую пикантность размышлениям на тему музыкального содержания Концерта придают слова самого С. Прокофьева. В своём дневнике 17 февраля 1917 года композитор писал: «...вскоре начал понемножечку, но с большим успехом, подвигаться в Скрипичном концерте, набрасывал по ранее имевшимся эскизам скерцо (которое будет всем скерцам скерцо), и кое-что из финала»<sup>22</sup>.

Самое естественное объяснение заносчивой авторской ремарки – указание на утрированную виртуозность второй ча-

сти Концерта, её суперскерцовый стиль, предопределивший чрезвычайно короткое время звучания<sup>23</sup>. Возможно и другое. Думается, за юношеской бравадой молодого Прокофьева, осознававшего исключительность своего композиторского дарования и к тому же склонного к иронии и сарказму<sup>24</sup>, скрывается нечто большее, чем просто фигура речи. Что, если за музыкальным каламбуром о шутке, которая «всем шуткам шутка», просматриваются следы остроумного замысла по созданию, скажем, инструментального парафраза на сказочные темы в духе Н. Римского-Корсакова или А. Лядова<sup>25</sup>? Источником композиционных идей, к примеру, могла бы стать «Сказка о царе Салтане» А. Пушкина, так же, как и Концерт, имеющая в своей структуре множество реприз и арок. Не забудем и о том, что начало сочинения Скрипичного концерта совпадает по времени с изданием Шести музыкальных иллюстраций для фортепиано к «Сказке о рыбаке и рыбке» ор. 41 (1914) учителя С. Прокофьева – Н. Черепнина, а с 1915 года в Мариинском театре осуществляется долгожданная постановка пяти опер Н. Римского-Корсакова, в том числе и «Салтана».

Содержательный слой Скерцо (II часть), базирующийся на трёх контрастных темах с ярко выраженным модусом изобразительности, считается не только за счёт характерности тем и их дифференциации на рельефные и фоновые. Семантическим маркером выступает сама рондальная, то есть замкнутая, структура, вызывающая ассоциации с рефренной природой второго сюжета из сказки А. Пушкина – «три чуда»: «*Ветер по морю гуляет / И кораблик подгоняет; / Он бежит себе в волнах / На поднятых парусах / Мимо острова крутого, / Мимо города большого: / Пушки с пристани палят, / Кораблю пристать велят*».

Легковесный рефрен Скерцо будто перенимает непринуждённую манеру пушкинского пера: в соотношении с выпуклыми картинными эпизодами он преимущественно вырастает из общих форм движения и, очевидно, выполняет функцию отстранения. По оценке самого композитора, начало части «не очень содержательно, но интересно и будет “выходить”»<sup>25</sup>.

В отличие от семантически нейтрального рефрена оба эпизода рондо, отмеченные инструментальными спецсредствами (игрой у подставки, форшлагами в сочетании с размашистыми скачками на баске, вьющимися стремительными хроматическими пассажами), явно демонстрируют свою принадлежность миру «чудес». Особенно примечателен второй эпизод *sul. pontic., con tutta forza* (ц. 34–38), вычурность орнаментики которого рождает ассоциации с активным движением, полётом. Невольно думается, уж не в этом ли заключалась супершутка Прокофьева – представить собственный вариант «полёта шмеля»?

В наибольшей степени изобретательны и картинны музыкальные находки первой части. Причём зачастую именно на характеристичные участки композиции, сгруппированные в цепь тематических, тональных, технологических арок возлагается задача максимально укрепить форму. Первая опора разработочной арки – пиццикатный эпизод (ц. 11), – примыкая к побочно-заключительной партии экспозиции, перетекает далее в бурную, переполненную спонтанным, «мечущимся» рисунком сольной партии разработку. А далее на смену яростным инструментальным баталиям центрального раздела сонатной формы приходит камерная каденция скрипки, воспринимающаяся весьма символично, в духе монолога Царевны-Лебеди (см. пример № 11).

Локальную арку, отмеченную двумя микрокаденционными фрагментами, перекрывает более крупная по амплитуде реприза главной партии, тембрально обновлённая и радикально декорирующая тематический фон. Произшедшие метаморфозы побуждают усмотреть в репризе *Andantino* хронотопическую функцию волшебной сказки, пространство-время которой ограничено двумя территориями – царством царя Салтана и новообретённой вотчиной князя Гвидона.

Разумеется, анализ становления музыкальной формы как имманентно самодостаточного процесса подталкивает к тому, чтобы счесть финальные проведения главной партии в крайних частях, в особенности на уровне слухового восприятия, кодовыми, то есть заставляет связать их с общелогической функцией завершения (обрамлением). Этому способствует качественное изменение облика темы, отвечающее, скорее, заключительному типу изложения, а также неоднозначность атрибуции специальной композиционной функции, позволяющая вынести смысловое зерно развития всего цикла – преобразённую главную партию – «за скобки».

Если же исходить из образно-содержательного плана, то оценочная ситуация существенно меняется. Трудно мотивированное с точки зрения тематического развития появление главной партии в заключении Концерта, равно как и её бифункциональность в обеих репризах, «разъясняет» повествовательный компонент, присущий теме изначально. Первое, экспозиционное проведение выдержано в характере сказочного зачина, в соответствии с чем два фундаментальные арки Концерта, безотносительно к какому бы то ни было конкретному сюжету, логично сопоставить с другими, не менее значимыми жанровыми функциями волшебной сказки – превращением

(первая реприза) и концовкой (вторая реприза). При этом все три сказочные функции не мешают усмотреть в музыкальном повествовании и черты пушкинской композиции: расстановка и качество реприз в точности согласуются с чудесными связками обоих сюжетов «Салтана». Как результат – репризы различных уровней осознаются не только как композиционная, но и как семантическая необходимость, утверждая замкнутое становление в качестве главенствующего принципа.

Обобщая проблемы, вызванные критериями дифференциации различных конфигураций замкнутого становления, суммируем некоторые наблюдения.

Избранные для анализа примеры показали, что вариативность в применении сверхпринципа проистекает из многих факторов. В этом смысле показательно и даже закономерно, что ни в одной из миниатюр замкнутость не обуславливается репризностью, в то время как «ответственность» за полноту формы возлагается на некую интонационную идею. Цель упорядоченного сквозного продвижения достигается различными средствами: сфокусированным на генеральном мотиве и ускользящем в иррациональном «полёте» рефреном в пьесе Веберна, регистровой «зеркальностью» коды зимнего пейзажа Дебюсси, заключительным «хоральным» кадансом Прелюдии Шопена, – все они замыкают форму, не выходя за границы одной темы, но при этом полностью исчерпывают её ресурс.

Рассмотренные в работе многочастные композиции, напротив, показывают тенденцию к обрамлению, репризам в виде самостоятельных разделов. И хотя в отношении тектоники это кажется скорее обоснованным, – так ли это необходимо и естественно для композиций, написанных в контрастно-составной или циклической формах?

Уклонившись от прямого ответа на поставленный вопрос, позволим напомнить о том, что каждое художественное творение обладает собственной волей. Иные произведения, как писал Т. Манн, имеют «и своё собственное честолюбие, которое может намного превосходить честолюбие автора»<sup>27</sup>. Развивая мысль Манна далее, необходимо всё же подчеркнуть, что эта позиция ни в коем случае не умаляет значения художника, лишь уточняет его роль. Для создаваемой материи – он проводник, сталкер, прокладывающий путь от гипотетического к субстанциональному и возлагающий на себя ответственность за конечный результат.

Феномен замкнутого становления могущественен как раз тем, что, в отличие от поступательности, ведомой «честолюбием» материала, *сверхпринцип* смещает акценты – демонстрирует прозорливость мастера в отношении цели предпринятой «одиссеи»: какими бы ни были потенциалы развития, финальную точку в нём ставит автор, чья творческая воля является залогом достижения художественно-эстетической вершины.

Вот почему размышления о целесообразности или неизбежности замкнутого становления подталкивают нас к заключению, что решающее значение здесь имеют смысловые функции. Быть может, оттого и не случайно данное явление именовано *сверхпринципом*, ведь в нём изначально сосредоточено больше, чем то, что сообщают форме, допустим, репризность и симметрия (в конце концов, эти законы отвечают только за часть явления – тематическую замкнутость как таковую). Не менее сильную сторону замкнутого становления представляет его коммуникативная функция, устанавливающая связь с восприятием напрямую, позволяющая нам быстрее

обрабатывать информацию, осмысливать ход происходящего, его цели, яснее осознавать логику более ранних процессов. Наконец, механизм узнавания, осуществляемый благодаря сплетению разноуровневых компонентов (тематического, гармонического, архитектурного,

пространственно-временного, драматургического или содержательного порядков) способен решить и поистине трансцендентную *сверхзадачу* – помочь автору разделить воодушевление от художественного открытия со слушателем, обрести союзника в его лице.

### Примечания

<sup>1</sup> Стратегической альтернативой здесь может выступить только открытый текст, в котором автор сознательно снимает с себя ответственность за доведение всех драматургических линий и мотивов до логического конца.

<sup>2</sup> См.: Манн Т. Собрание сочинений: пер. с нем. Т. 4: Волшебная гора: Роман: (Окончание). М.: РАМ, 1995. С. 181.

<sup>3</sup> Там же, с. 191.

<sup>4</sup> Там же, с. 197.

<sup>5</sup> Там же, с. 271.

<sup>6</sup> Там же, с. 193.

<sup>7</sup> См.: Соколов О. В. Некоторые основы формообразования // Соколов О. В. Избранное: сборник статей. Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2013. С. 61.

<sup>8</sup> См.: Фортунатов Н. М. Матричная структура «Выстрела» // Болдинские чтения 2010. Саранск: Гос. лит.-мемориальный и природный музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино», 2010. С. 104.

<sup>9</sup> См.: Эткин Е. Материя стиха. Paris: Institut d'Études Slaves, 1978. С. 43.

<sup>10</sup> Там же, с. 367.

<sup>11</sup> Подробнее об этом см. в работах Е. Чигарёвой: «Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 4А, а также [4].

<sup>12</sup> См.: Фортунатов Н. М. Эстетика слова как научная проблема // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та. 2010. № 4 (2). С. 984.

<sup>13</sup> См.: Манн Т. Собрание сочинений: пер. с нем. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1960. С. 164.

<sup>14</sup> Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 107.

<sup>15</sup> Там же.

Позволим всё же уточнить, что музыкант воспринял бы данную тезу скорее как аксиому, нежели антиномию взаимоисключающих параметров.

<sup>16</sup> С подачи Д. Шостаковича в искусствоведении сложилась традиция соотносить структуру «Чёрного монаха» с сонатной формой. Данная аналитическая установка вызвала живой отклик, но вместе с ним породила и ряд серьёзных вопросов. Ключевые из них – какие темы повествования способны принять на себя функции главной и побочной партий и где пролегают границы между экспозицией, разработкой и репризой. Для полноты аналитического контекста тезисно сопоставим несколько известных версий.

По Н. Фортунатову – «растущее безумие Коврина составляет» главную партию сонатной формы; побочная произрастает из темы отношений Тани и Коврина и любовного чувства,



возникающего между ними (цит. по: Бартлет Р. Шостакович и Чехов / Д. Д. Шостакович: сб. статей к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 351). Из девяти глав повести основную часть занимает, по утверждению Н. Фортунатова, разработка (II–VIII главы), которую окаймляют экспозиция (I глава) и реприза (IX глава). В целом, за небольшим уточнением, касающимся начала репризы (глава VIII) и коды (глава IX), с трактовкой Н. Фортунатова соглашается Т. Лейе. (См.: Лейе Т. Из истории одной ненаписанной оперы // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 144). Идентично структурирует чеховскую повесть Р. Бартлет, однако в аналитической версии английской исследовательницы главной и побочной партиями «Чёрного монаха» «являются не “безумие” и “любовь” со всеми их перипетиями, но то, что весьма общо можно обозначить как “красота” (представленная здесь благородными стремлениями Коврина служить Вечной правде и Идее, его отношением к жизни) и “уродство” (что для Чехова означает человеческую посредственность, самодовольство и вульгарность, воплощённые главным образом в Песоцком)». (Подробнее см.: Бартлет Р. Указ соч. С. 356).

Необычна структурно-семантическая интерпретация повести в версии О. Соколова. Учёный полагал, что «главы I–VI образуют экспозицию с тесным переплетением главной и побочной партий; в ходе развития последней», по наблюдению исследователя, «можно заметить даже традиционный для музыки “перелом” – ссору Тани с отцом, вызвавшую любовное объяснение молодых героев и завершающую экспозицию свадьбу <...> VII и VIII главы рассказа – краткая, но необычайно напряжённая и полная драматической “неустойчивости” разработка, <...> Начало IX главы – описание жизни Коврина после разрыва с Таней – можно уподобить эпизоду в разработке, и с чтения Ковриным письма Тани начинается реприза» (см.: Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 60).

Цитируемые далее тексты из повести А. Чехова «Чёрный монах» приводятся по URL: <https://ilibrary.ru/text/985/index.html>

<sup>17</sup> Подробнее об этом см.: Суворина-Девуцкая Н. В. Седьмой и Восьмой квартеты как единая музыкальная версия «Чёрного монаха» // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 148–158.

<sup>18</sup> См.: Шостакович Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. 1929. № 11. С. 5.

<sup>19</sup> В. Холопова определяет форму «Полководца» как куплетно-сквозную с модуляцией из сквозной в куплетно-вариационную. См.: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 2006. С. 43.

<sup>20</sup> Детально ознакомиться с упоминаемыми архивными записями можно в интернете. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/2046> (дата обращения: 25.06.2022).

<sup>21</sup> См.: Денисов Э. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 43–44.

<sup>22</sup> См.: Прокофьев С. Дневник. Т. 1: 1907–1918. Paris: Sprkfv, 2002. С. 639.

<sup>23</sup> К примеру, в исполнении В. Репина Скерцо занимает 3'20".

<sup>24</sup> В 1907 году С. Прокофьев пишет: «В Консерватории занимаемся; Черепнин восхищается натуральными валторнами; говорит: – Вот в новой моей вещи я думаю поместить натуральные валторны; мне кажется, будет очень свежо...». Хотел ему сказать – свежо предание, да верится с трудом – но как-то промолчал» (Прокофьев С. Указ. соч. С. 22).

<sup>25</sup> Из дневника Прокофьева известно, например, какую реакцию И. Стравинского вызвали живописные темы Третьего фортепианного концерта (*C dur*, op. 26): «Это невыносимо! Это какой-то русский ложно-классический стиль! Это прямо Васнецов какой-то!» (Прокофьев С. Дневник. Т. 2: 1919–1933. Paris: Sprkfv, 2002. С. 439).

<sup>26</sup> См.: Прокофьев С. Дневник. Т. 1. С. 526.

<sup>27</sup> Манн Т. Указ. соч. С. 160.

## Список источников

1. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 1. С. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073
2. Лосева О. В. Ложная реприза: к истории термина и приёма // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2. С. 1–12. DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.001
3. Девуцкая Н. В. Архетип как основа образно-композиционного родства сонаты *h moll* и Второй баллады Ф. Листа // Художественное образование и наука. 2019. № 3. С. 43–55. DOI: 10.34684/hon.201903005
4. Чигарёва Е. И. О музыкальности художественной прозы (на примере повести Николая Лескова «Островитяне») // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 190–197. DOI: 10.34690/158
5. Ляхович А. В. Прокофьев и сказка // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 96–105. DOI: 10.34690/221

*Информация об авторе:*

**Н. В. Девуцкая** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

## References

1. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073
2. Loseva O. V. False Recapitulation: Considerations Regarding the History of the Term and the Method. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2020. No. 2, pp. 1–12. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.001
3. Devutskaya N. V. Archetype as the Basic of Figurative and Compositional Kinship of F. Liszt's *Sonata h moll* and *Second Ballad*. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2019. No. 3, pp. 43–55. (In Russ.) DOI: 10.34684/hon.201903005
4. Chigareva E. I. On the Musicality of Fiction (the Case of Nikolay Leskov's Story "Islanders"). *Music Academy*. 2021. No. 2, pp. 190–197. (In Russ.) DOI: 10.34690/158
5. Lyakhovich A. V. Prokofiev and Fairy Tale. *Music Academy*. 2022. No. 1, pp. 96–105. (In Russ.) DOI: 10.34690/221

*Information about the author:*

**Natalia V. Devutskaya** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 27.06.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 04.07.2022

Принята к публикации / Accepted: 06.07.2022





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

## Теория музыки

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.155-170

### «Молоток без мастера» Пьера Булеза как система циклов

Наталья Павловна Хилько

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,  
г. Петрозаводск, Россия,  
n.hilko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2183-7961>*

**Аннотация.** В статье представлены результаты исследования циклической организации *Le Marteau sans maître* Пьера Булеза в аспекте сочетания принципов линейной и нелинейной организации. Композитор создал композицию вероятностного типа, в которой сосуществуют рассредоточенные и локализованные субциклы. Их ядром становятся вокальные части, в которых интерпретируются стихотворения Рене Шара. Число композиционных единиц в этих структурно-тематических группах совпадает с количественным показателем сегментов основной серии сочинения. Встраивание однородных по содержанию субциклов в линейный ряд аналогично процедуре интерполяции. В рассредоточенных субциклах титульное стихотворение Шара обуславливает систему выразительных средств, которая с разной степенью полноты, но всегда в узнаваемом виде воспроизводится во всех частях. В локализованных структурно-тематических группах целостность формируется в процессе установления содержательных подобий и общих элементов музыкальной выразительности в частях, принадлежащих разным субциклам. Здесь вокальная часть становится «точкой схода», в которой выявляются совпадения и активизируются дополнительные смысловые обертоны стихотворения. В *Le Marteau sans maître* Булез продемонстрировал возможности композиционной вариантности в условиях созданной им системы циклов, предполагающей одновременное действие линейной и нелинейной организации с разными типами связи.

**Ключевые слова:** Рене Шар, Пьер Булез, «Молоток без мастера», цикл, субцикл, система циклов, тембр, фактура, когезия, адгезия

**Для цитирования:** Хилько Н. П. «Молоток без мастера» Пьера Булеза как система циклов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. 155–170.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.155-170

## Theory of Music

Original article

### ***Le marteau sans Maître* by Pierre Boulez as a System of Cycles**

**Natalia P. Khilko**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory,  
Petrozavodsk, Russia,  
n.hilko@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2183-7961>*

**Abstract.** The article presents the results of the cyclical organization of Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître* in the aspect of combining the principles of linear and non-linear organization. The composer created a work of a probabilistic type, in which dispersed and localized sub-cycles coexist with each other. Their core is formed by the vocal movements in which René Char's poems are interpreted. The number of compositional units in these structural-thematic groups coincides with the quantitative factor of the segments of the composition's main series. The embedding of sub-cycles homogenous in their content into a linear set is analogous to the procedure of interpolation. In the dispersed sub-cycles Char's title poem stipulates the system of expressive means which is replicated in all the movements at various levels of fullness, but always in recognizable ways. In the localized structural-thematic groups the wholeness is formed in the process of ascertainment of the substantial images and the common elements of musical expressivity in the movements pertaining to various sub-cycles. Here the vocal movement becomes the "point of convergence" which brings to light the coincidences and activates the additional semantic overtones present in the poem. In his *Le Marteau sans maître* Boulez demonstrated the possibilities of compositional variability in the conditions of the system of cycles created by them presuming the simultaneous activity of the linear and non-linear organization with various types of connection.

**Keywords:** René Char, Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*, cycle, subcycle, system of cycles, timbre organization, texture organization, cohesion, adhesion

**For citation:** Khilko N. P. *Le Marteau sans maître* by Pierre Boulez as a System of Cycles. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 155–170. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.155-170

Предлагаемая статья является третьей публикацией автора в серии материалов, посвящённых проблеме циклизации в *Le Marteau sans maître* П. Булеза – аспекту, практически не разработанному в отечественном и зарубежном музыкознании. В первой

из них – «Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза» [1] – обосновывалось содержательное единство, которое возникало на уровне объединения отобранных композитором поэтических текстов. Во второй статье – «Циклические связи в «Молотке



без мастера» П. Булеза»<sup>1</sup> – внимание было сконцентрировано на действии разных типов дистантной когезии, формирующих целостность встроенных друг в друга автономных вокально-инструментальных субциклов *L'artisanat furieux* («Разъярённое ремесленничество»), *Bel édifice et les pressentiments* («Прекрасное здание и предчувствия») и *Bourreaux de solitude* («Палачи одиночества»). На этот раз речь пойдёт о связях по смежности, посредством которых создаётся линейно организованный 9-частный цикл, а также о возможностях его сосуществования с рассредоточен-

ными субциклами в условиях созданной Булезом системы циклов. В свете сказанного *Le Marteau sans maître* впервые рассматривается как пример многочастной композиции вероятностного типа (Е. Ручьевская), в которой сочетаются принципы линейной и нелинейной организации.

Многочастная линейная последовательность в «Молотке без мастера» Булеза выстроена в соответствии с основным циклическим принципом – принципом контраста: темпового, фактурно-тембрового, звуковысотного<sup>2</sup> (таблица 1).

Таблица 1. П. Булез. *Le Marteau sans maître*. Линейная последовательность частей

Table 1. Pierre Boulez. *Le Marteau sans maître*. Linear Sequence of Movements

№	Название	Темп	Состав инструментов
I	<i>L'artisanat furieux</i>	Rapide (♩=168)	альт, флейта, гитара, вибрафон
II	<i>Bourreaux de solitude</i>	1 ч. Lent (♩=60)	флейта, альт (pizz), ксилоримба, рамочный барабан
		2 ч. Rapide (♩=96)	альт (pizz), ксилоримба, бонги
		3 ч. Lent (♩=52→60)	флейта, альт (pizz), ксилоримба, рамочный барабан
III	<b>L'ARTISANAT FURIEUX</b>	Modéré sans rigueur (♩=84)	ГОЛОС, флейта
IV	<i>Bourreaux de solitude</i>	1 ч. Rapide (♩=120)	альт (pizz), гитара, ксилоримба, вибрафон, тарелочки
		2 ч. Assez Lent (♩=69)	альт (arco), гитара, ксилоримба, вибрафон, тарелочки → колокола → треугольник
V	<b>BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS</b>	Tempo et nuances très instables (♩=80)	ГОЛОС, флейта, альт, гитара
VI	<b>BOURREAUX DE SOLITUDE</b>	Assez Lent (♩=56)	ГОЛОС, флейта, альт, ксилоримба, вибрафон, маракасы
VII	<i>L'artisanat furieux</i>	Rapide (♩=168)	флейта, гитара, вибрафон
VIII	<i>Bourreaux de solitude</i>	Assez Lent (♩=76)	флейта, ксилоримба, вибрафон, клавиес → колокола → бонги → бонги + маракасы
IX	<b>BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS</b>	Tempo libre de récit (♩=56)	ГОЛОС, альт, гитара, вибрафон, ксилоримба, маракасы
Coda		Assez Lent (♩=60)	голос (вокализ), альт, гитара, вибрафон, ксилоримба
		Modéré sans rigueur (♩=84)	флейта, голос (вокализ), альт, гитара, вибрафон, ксилоримба, там-там, гонг, большая тарелка

Подобная организация характеризует сюиту – открытый ряд количественно нерегламентированного множества функционально равных частей – «синонимов». Задача композитора заключается в том, чтобы соединить их в целое и создать таким образом «содержательную структуру высшего типа»<sup>3</sup>. Один из вариантов её решения – установление между смежными и дистанцированными частями разного рода подобий: жанровых, тематических, звуковысотных, ритмических, тембровых и других. Возникающие при этом связи летучи, многовариантны, но они держат целое.

В *Le Marteau sans maître* посредством названий, которые указывают на разные интерпретации трёх стихотворений Шара<sup>4</sup>, Булез декларирует присутствие между отдалёнными частями дистантной когезии [2]<sup>5</sup>, объединяющей их в содержательные и структурные единства – субциклы (структурно-тематические группы)<sup>6</sup>. Все композиционные единицы сюитного ряда в подобной ситуации оказываются перекрёстно связанными. Таким образом, понимание специфики 9-частной линейной последовательности невозможно без учёта индивидуальных темброво-фактурных особенностей дискретных субциклов, разной степени их связности и драматургической значимости композиционных единиц<sup>7</sup>. Рассуждая об особенностях *Le Marteau sans maître* А. Эдвардс отмечает: «Здесь больше нет тем-фигур или линейных контрапунктов, но есть что-то вроде тематических признаков, то есть типов письма или типов стилей, полученных путём выборочного манипулирования последовательными процессами для определения целого набора контрастов (регистра, темпа... уровня или динамического профиля, строгости или яркости фигуры, вертикальной

и/или горизонтальной плотности текстуры, специфической ритмической и/или гармонической лексики, инструментария и т. д.). Общий профиль *Le Marteau sans maître* является результатом расположения таких контрастных признаков с их разработками-вариациями» [3, р. 4].

В обозначенных тематических группах Булез выделяет в качестве главной вокальную часть. Она притягивает к себе части инструментальные. Именно этот фактор обусловил один из принципов тембровой драматургии сочинения – взаимоотношения человеческого голоса с инструментами. Характер связей между инструментальными частями, помимо прочего, обуславливает завершённость или открытость субциклов.

Так, 3-частный субцикл *L'artisanat furieux* отличается замкнутостью и высокой степенью единства. Они создаются чётким композиционным распределением: вокальная часть и две инструментальные, обозначенные Avant (перед) и Après (после), функционируют как вокальная миниатюра, обрамлённая развёрнутыми прелюдией и постлюдией<sup>8</sup> (схема 1). Примыкание прелюдии к смысловому центру ощущается во многом благодаря тому, что в линейной последовательности они находятся на очень близком расстоянии друг от друга<sup>9</sup>.

Схема 1. Субцикл *L'artisanat furieux*  
Scheme 1. Subcycle *L'artisanat furieux*

«Прелюдия» (I) → ВОКАЛЬНАЯ ЧАСТЬ (III) →  
→ «Постлюдия» (VII)

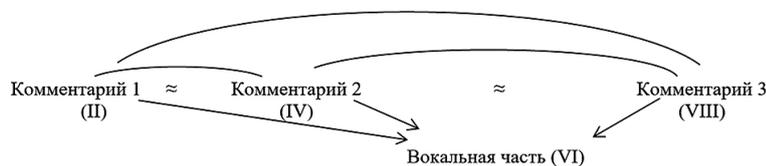
Тембровое своеобразие *L'artisanat furieux* определяют инструменты, на которых возможно извлекать протяжённые звуки: альтовая флейта, альт, гитара, вибратон (см. таблицу 1). Артикуляцион-



ную выразительность инструментального слоя можно описать посредством понятий «дискретное», «континуальное». В область первого попадают альтовый и гитарный щипки, в область второго – кантилена альты и флейты, а также плывущие звуки вибратона. Подобное соотношение можно трактовать с точки зрения семантической оппозиции «инструмент/человек» в возможных вариантах: «материальное/духовное», «рациональное/эмоциональное». Логика темброво-фактурного развёртывания в *L'artisanat furieux* определяется движением от звукоточки к мелодической линии, кульминацией которого становится краткий дуэт «согласия» женского голоса и флейты, завершающий вокальную часть.

В 4-частном субцикле *Bourreaux de solitude* вокальная часть находится среди равных по значимости инструментальных комментариев. Организация целого характеризуется одновременным действием синтагматических (в инструментально-вокальной паре «комментарий к...») и парадигматических (среди инструментальных разделов) связей (схема 2).

Схема 2. Субцикл *Bourreaux de solitude*  
Scheme 2. Subcycle *Bourreaux de solitude*



В таких условиях *Bourreaux de solitude* оказывается функционально более однородным, поскольку формирующиеся инструментально-вокальные пары, как и комментарии, по драматургической

значимости подобны друг другу. Всё это уравнивает, одновременно ослабляет связи между композиционными единицами и делает рассматриваемый субцикл потенциально открытым – число комментариев может быть бесконечным.

Тембровой доминантой этой структурно-тематической группы становятся ударные. Их присутствие инициировано выразительной деталью поэтического текста Шара – звуками часового механизма. Все части *Bourreaux de solitude* объединяет стучащий тембр ксилоримбы, но индивидуальность каждой из них придают мембранные (рамочный барабан, бонго), металлические (колокол, треугольник, тарелочки) и шумовые (маракасы, клавиес) ударные инструменты (см. таблицу 1).

Семантическая оппозиция «инструмент/человек», сформированная в первом субцикле, приобретает здесь вид «стук/пение». Она ярко проявляется в организации фактуры, для которой определяющим становится присутствие или отсутствие мелодического компонента. В крайних частях комментария I поющей оказывается флейта, во втором разделе комментария II – альт, на протяжении всего комментария III мелодическое начало вновь концентрируется в партии флейты. И только в вокальной части вместе с женским голосом начинают петь оба эти инструмента, создавая комментирующий план<sup>10</sup>.

Субцикл *Bel édifice et les pressentiments* отличается не только количественным, но и качественным составом – он организован двумя вокальными частями, в которых по-разному интерпретируется один и тот же поэтический текст (схема 3).

Схема 3. Субцикл *Bel édifice et les presentiments*  
 Scheme 3. Subcycle *Bel édifice et les presentiments*

Вокальная часть. Первая версия (V) ≈  
 ≈ Вокальная часть. Дубль (IX)

Равноправие композиционных единиц зафиксировано в определениях *version première* (версия первая), *double* (дубль). При повторении текста Булез расставил принципиально иные смысловые акценты<sup>11</sup>, что выразилось в вокализации, особенностях фактурно-тембрового решения, и установил таким образом между единицами субцикла отношения, аналогичные паре омонимов<sup>12</sup>.

Если в ранее описанных субциклах подчёркивалось тембровое подобие инструментальных составов, то здесь единство структурно-тематической группы обеспечивается главным образом присутствием женского голоса. Инструментальный слой различен. В V части впервые в произведении отсутствуют ударные, в IX части (до коды) к альту и гитаре добавлены стучащие ксилоримба и маракасы, а также остраняющий пространство-время вибрафон. Если в первой версии семантическое главенство поющего человеческого голоса в вокальных секциях не вызывало сомнений, инструменты ему подчинялись (аккомпанировали, иллюстрировали и комментировали), то в дубле вокальная партия утратила свои кантиленные свойства: мелодическая линия стала более прерывистой, минимизировались распевы, добавилось речевое интонирование<sup>13</sup> и, что очень важно, в её развёртывании появились краткие вокализы. Последний приём подготовил главное событие коды, в которой вокальная партия окончательно лишилась слов, отдав свои смысловые функции флейте. В контексте основной

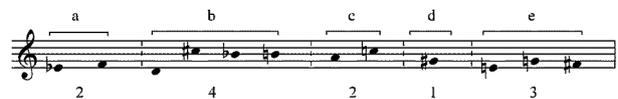
семантической оппозиции это изменение возможно интерпретировать как перерождение человека в инструмент<sup>14</sup>.

Отмеченные свойства рассредоточенных структурно-тематических групп определили характер их введения и функционирования в линейной последовательности.

В циклической организации *Le Marteau sans maître*<sup>15</sup> наблюдается логика, обусловленная в том числе и сериальной организацией произведения. Число композиционных единиц в описанных тематических группах – 2, 3, 4 – совпадает с количественным показателем сегментов, составляющих основную серию сочинения (схема 4)<sup>16</sup>.

Схема 4. *Le Marteau sans maître*. Сегментация основной серии

Scheme 4. *Le Marteau sans maître*. Segmentation of the Main Series



Встраивание субциклов друг в друга аналогично процедуре интерполяции, при которой между элементами одной последовательности внедряются элементы другой. Обращает на себя внимание ритмичность появления частей *Bourreaux de solitude* – все они стоят только на чётных позициях (II, IV, VI, VIII) и создают трансляционную симметрию<sup>17</sup>. В результате структурная пара «комментарий к...» начинает распространять свои правила чтения и на другие субциклы. Комментируемыми теперь оказываются вокальные части, входящие в состав *L'artisanat furieux* и *Bel édifice et les presentiments*.

Подобное распределение также способствует поддержанию постоянного



контраста между композиционными единицами, находящимися рядом, но принадлежащими разным субциклам, поскольку все части *Bourreaux de solitude* имеют отличную от других ударно-шумовую краску.

Для того чтобы заработал механизм смыслообразования по смежности, Булез располагает вокальные части асимметрично (III, V, VI, IX). Их появление замедляет композиционный ритм и способствует формированию трёх новых структурно-тематических групп, неравных по количественному показателю и разнородных по принадлежности к субциклам. Смысловым и драматургическим центром по-прежнему остаётся вокальная интерпретация одного из стихотворений Шара.

Первую группу из 4-х составляющих (I–IV) организуют чередующиеся части из *L'artisanat furieux* и *Bourreaux de solitude*. Они объединяются вокруг вокальной интерпретации первого из названных поэтических текстов. Вторая группа состоит из пары рядом стоящих вокальных частей *Bel édifice et les pressentiments* (V) и *Bourreaux de solitude* (VI)<sup>18</sup>. Последнюю группу из 3-х элементов, принадлежащих всем субциклам, связывает дубль *Bel édifice et les pressentiments* (IX).

В результате возникают смешанные субциклы, содержащие аналогичное однородным субциклам количество частей: 4, 2, 3. Более того, локализация вокальной части в них та же: в первой четвёрке, как и в *Bourreaux de solitude*, она находится в 3/4, пару образуют только вокальные части, в последней тройке звучание текста Шара впервые отодвинуто в конец.

Целостность смешанных субциклов достигается *адгезией* – типом связи, посредством которого происходит соеди-

нение разных по структуре элементов<sup>19</sup>. В отличие от действующей в однородных субциклах когезии, которая опирается на изначально заданную высокую степень содержательного, звуковысотного, тембрового сходства композиционных единиц, адгезия выявляет подобие только в процессе композиционного сближения частей. В основе этого механизма лежит принцип, аналогичный тому, что действует в поэтическом тексте, и названный Ю. Тыняновым «законом единства и тесноты стихового ряда»<sup>20</sup>.

Работа этого механизма хорошо видна в тембровой организации смешанных структурно-тематических групп. Она направлена на постепенное формирование тембрового «ядра», завершающееся в вокальной части. Помимо человеческого голоса в него входят один или два «поющих» инструмента: в первом субцикле это флейта, во втором – альт и флейта. В третьем субцикле происходит расщепление на голос с альтом и флейту, которая звучит только в инструментальных секциях коды.

Сравнение смешанных структурно-тематических групп в предложенном аспекте позволяет выявить роли поющих голосов (трёх альтов), а также наметить характер их отношений в тембровой драматургии сочинения. Определяющим явилось соперничество женского голоса с флейтой, результатом которого стало ключевое событие в коде IX части, а именно: инструментализация вокальной партии, превращение её в вокализ.

Как отмечалось ранее, функция вокальных частей в *Le Marteau sans maître* состоит в озвучивании текстов Шара и, соответственно, в смысловой конкретизации субциклов. В смешанных группах содержание пропеваемого стихотворения остранныет восприятие рядом

стоящих инструментальных частей, принадлежащих другим субциклам, и таким образом способствует выявлению в них дополнительных смысловых обертонов.

Так, в первой структурно-тематической группе, организованной вокруг *L'artisanat furieux* (III), на первый план выходит этнический компонент, лишь намеченный в однородном субцикле того же названия. Это происходит благодаря окружению вокальной части двумя комментариями *Bourreaux de solitude*, которые из-за темпового, тембрового и звуковысотного подобия образуют рассредоточенную композиционную структуру рондального типа (схема 5). В медленных «рефренах» («Р») флейта (II) и альт (IV) солируют на фоне ритмически причудливого танца ударных, быстрые «эпизоды» («Э») контрастируют отсутствием мелодического начала, здесь остаётся только ударный слой, пуантилистическое звучание которого рождает ассоциации со звуком работающего часового механизма.

Этнические обертоны возбуждаются уже в первом проведении «рефрена» («Р»). Упругие удары рамочного барабана, ксилоримбы и *pizzicato* альты образуют в пуантилистическом звуковом пространстве «результатирующую линию» (Л. Акопян)<sup>21</sup> с изменяющейся плотностью и угловатым ритмическим рисунком. В то же время в отчётливо прослушиваемой партии барабана последовательность ритмических групп

из 1–4 звуков формирует особого типа регулярность. Всё это рождает ассоциации с полифоническим движением тела в экзотическом танце. Характеристичный ударный слой не прерывается на протяжении всего «рефрена», а на его фоне в широчайшем диапазоне извивается завораживающая сложностью своего рисунка мелодия альтовой флейты. Подобное ритмическое и темброво-фактурное решение вызывает образные ассоциации с экзотическим ритуалом<sup>22</sup>. Таким образом, комментарий I *Bourreaux de solitude* создаёт определённую настройку для восприятия вокальной части *L'artisanat furieux*, в которой звучит поэтический текст Шара, подтверждающий правильность вызванных ассоциаций. Чередующиеся здесь соло флейты и женского голоса продолжают и усиливают гипнотическое воздействие на слушателя, вовлекаемого в некое смертельно-опасное действие: «Я мечтаю голова на острие моего ножа». Внеевропейский контекст происходящего раскрывается в самом конце части, когда певица в сопровождении флейты выразительно распевает слово «Перу»<sup>23</sup>.

Во втором из смешанных субциклов рядом стоят контрастные по содержанию и его музыкальному воплощению вокальные части *Bel édifice et les pressentiments* (V) и *Bourreaux de solitude* (VI)<sup>24</sup>. В силу этих обстоятельств Булез привлекает внимание к слову в плане его звучания и значения.

Схема 5. Смешанный субцикл № 1. Рассредоточенная структура рондального типа

Scheme 5. Mixed Subcycle No. 1. Dispersed Structure of a Rondo Type

Комментарий I к «Палачам одиночества» (II)			«Разъярённое ремесленничество» (III)	Комментарий II к «Палачам одиночества» (IV)	
«Р»	«Э»	«P <sub>1</sub> »		«Э <sub>1</sub> »	«P <sub>2</sub> »
Lent т. 1–53	Rapid т. 54–102	Lent т. 103–114		Rapide т. 1–47	Assez Lent 48–105



Художественные миры, созданные Шаром в рассматриваемых поэтических текстах, отличаются значительно. Первый охватывает пространство с морем и лесами, населён людьми, второй – камерный и практически пустой, весь его объём заполняют идущие часы. Оказавшиеся в непосредственной близости, согласно закону единства и тесноты стихового ряда, они становятся смыслово проницаемыми. Возбуждается процесс семантического обмена и установления аналогий. Последнее обеспечивает тип лирического героя, точнее, его особое психическое состояние, вызванное личностной катастрофой. Она и явилась причиной сбоя в восприятии реальности (подробнее см.: [1]). В *Bel édifice et les pressentiments* это состояние передано через возникающие в самом конце сюрреалистические видения «Глаза прозрачные в лесах / Ищут, плача, голову жилище». В *Bourreaux de solitude* психический излом передан посредством явления «странного объекта» (понятие У. Биона), коим оказываются часы. Движение маятника («гранитного груза») вызывает у героя чувство страха.

В своей интерпретации стихов Шара Булез акцентирует именно этот аспект содержания. Он показывает трансформацию психического состояния через изменение характера речи. С момента перехода сознания в «болезненную» фазу в музыкальном высказывании «алогичной» становится расстановка цезур, темповые контрасты придают неестественную замедленность или возбуждённую скороговорку, изменяется принцип вокализации слова. Восприятие вокальной партии регулируется плотностью и характером звучания инструментального пласта.

Так, в V части переход от здорового сознания к больному показан следую-

щим образом. Первоначально вокальная партия благодаря многочисленным форшлагам и слоговым распевам, подобным фигурации, органично вписана в звукоизобразительную инструментальную фактуру. К моменту, когда начинается сюрреалистическое видение (такт 110), распевы и форшлагы исчезают. Кантиленная вокальная мелодия звучит на фоне крайне разряжённого, лишённого звукописи, постепенно смолкающего инструментального пласта. Последние слова этого безумного высказывания звучат в полной тишине.

В VI части герой изначально пребывает в состоянии, близком к ступору. Композитор передаёт его посредством значительных цезур между синтагмами, а также растяжением последних посредством распевов и крупных длительностей. Всё это чрезмерно замедляет и фрагментирует речь. Выражением крайней степени психического напряжения становится внезапный переход на безостановочное пропевание заключительных слов «*lance sa charge de granit réflexe*». А выкрикивание скороговоркой «*granit réflexe*» передаёт страх, порождённый движением гранитной гири.

Фактурно-тембровая организация инструментального пласта реагирует на происходящие изменения в вокальной партии. Сначала реплики певицы, отрёпённо констатирующие наступившее одиночество, звучат односторонне или на фоне отдельных звуковых точек. Далее партии флейты и альты начинают наполняться мелодическими линиями сначала в инструментальных интермедиях, а затем и в сопровождении голоса. Заключительные выкрики вокалистки сильно контрастируют выразительной кантиленной фразе у флейты (такты 66–68). Протяжённая постлюдия построена на

своеобразном диалоге альты и флейты. Подобные преобразования позволяют рассматривать инструментальный пласт с выразительными репликами поющих инструментов как лирический комментарий к содержанию вокализируемого поэтического текста.

Если однородный субцикл из двух вокальных частей представлял собой интерпретации одного поэтического текста, то аналогичная по составу смешанная структурно-тематическая группа содержит варианты трактовки одной, характерной для искусства XX века, темы – одиночества как экзистенциальной пустоты. Разные монологи соединяются в развёрнутое высказывание теряющего контакт с реальным миром человека. Адгезию частей обеспечивает фактура: одноголосное изложение кантиленной вокальной партии в завершении V части и её аналогичное начало в VI части<sup>25</sup>. Чрезвычайно важна в этой паре функция инструментального слоя. Придавая ему звукоизобразительность в *Bel édifice et les pressentiments* и создавая комментирующий план в *Bourreaux de solitude*, Булез реализует в музыке намеченную в последовательности этих стихотворений интериоризацию – переход из внешнего, картинного, плана содержания во внутренний, психологический.

Третий из смешанных субциклов впервые объединяет части всех однородных субциклов. В общем композиционном плане он является цепью финалов. Более того, в вокальной части происходит «судьбоносное соединение» (*une jonction destinée*) всех однородных субциклов<sup>26</sup>: Булез вводит сюда реминисценции из III, V, VI частей.

В то же время заключительную структурно-тематическую группу можно рас-

сматривать как самостоятельное образование со своим лирическим сюжетом, в основе которого – конкуренция человека и инструмента за «право голоса». Лидирующим тембром во всех частях становится флейта. Комментарий III к *Bourreaux de solitude* – самый развёрнутый и разнообразный во всём произведении монолог флейты, звучащий на пуантилистическом фоне меняющихся ударных инструментов.

В следующем за ним дубле *Bel édifice et les pressentiments* флейта исчезает, она появится только в заключительном разделе коды. Вокальная партия, более сжатая по сравнению с первой версией, лишена кантилены. В её развёртывании происходит главное для этого субцикла и концепции всего произведения событие: партия человеческого голоса постепенно распадается на речевое и музыкальное начало, предельным выражением последнего становится вокализ. Поэтический текст, в котором идёт описание морского пейзажа, исполняется преимущественно речитативом, переходящим в говорение, и только последняя строфа, в которой появляется сюрреалистический образ, внезапно начинает распеваться (такты 31–41)<sup>27</sup>. Важно заметить, что в её завершении вводится мелодическая реминисценция из вокальной части *L'artisanat furieux* (пример № 1). Булез таким оригинальным способом совмещает поэтические строки, в которых обнажается шизофренический дискурс (понятие Ж. Делёза и Ф. Гваттари)<sup>28</sup>: *Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau / Le Pérou (Я мечтаю голова на острие моего ножа / Перу)* и *Des yeux purs dans les bois / Cherchent en pleurant la tête habitable... (Глаза прозрачные в лесах / Ищут, плача, голову жилище...)*.

Пример № 1a П. Булез. *Le Marteau sans maître*. III ч.  
*L'artisanat furieux* (такты 39–40; 46–48)

Example No. 1a Pierre Boulez. *Le Marteau sans maître*. Part III.  
*L'artisanat furieux* (mm. 39–40; 46–48)

a)



Пример № 1б П. Булез. *Le Marteau sans maître*. IX ч.  
*Bel édifice et les presentiments*. Дубль (такты 36–41)

Example No. 1b Pierre Boulez. *Le Marteau sans maître*. Part IX.  
*Bel édifice et les presentiments*. Double (mm. 36–41)



После этого события начинается развёрнутый завершающий раздел, в котором вокальная партия окончательно лишается слов и становится «анонимной» (Булез). Предвестниками «катастрофы» явились краткие вокализы, которые композитор вводил после первого двустипия и между строками второго. Заключение делится на два раздела, в первом – «онемевшая» вокальная партия в разряжённой пуантилистической фактуре поддерживается отдельными мелодическими репликами альты. Второй раздел (с такта 88) открывается флейтовым соло, напоминающим по характеру мелодического рисунка III часть<sup>29</sup>. Далее последуют ещё три сольных эпизода, значимость которых подчёркнута ритуальными ударами гонга и там-тама. Их чередование с секциями, в которых участвует голос, аналогичен диалогу флейты и вокала в *L'artisanat furieux*, завершившемся дуэтом человека и инструмента. В коде IX части есть момент, когда флейта артикуляционно подстраивается

под вокалистку, имитируя кантилену голоса (такты 153–156), но их совместно звучания так и не случится. Завершается *Le Marteau sans maître* виртуозной каденцией флейты, символизирующей безоговорочное лидерство инструмента. О выразительности и некоторой композиционной автономности флейтовых эпизодов, в том числе из коды, говорит тот факт, что в 2006 году Булез разрешил самостоятельное существование двух соло и опубликовал их [4, p. 177]<sup>30</sup>.

Система циклов, созданная Булезом в этом сочинении, объединяет композиционно рассредоточенные и локализованные структурно-тематические группы. Логика функционирования однородных субциклов, существующих на расстоянии, и смешанных, формирующихся по смежности, разная.

В первом случае единство predeterminedено и декларировано в названиях. Содержание титульного стихотворения обуславливает индивидуализированную систему выразительных средств – программный комплекс, который с разной степенью полноты, но всегда в узнаваемом виде воспроизводится во всех частях однородного субцикла. Так формируется дистантная ассоциативная и формально-структурная когезия, обеспечивающая целостность восприятия группы. В этих условиях между её частями возникают разные типы композиционных и драматургических отношений: от ясно просматриваемой иерархии, как в *L'artisanat furieux*, до равенства – синонимичного, как в *Bourreaux de solitude*, или омонимичного, как в *Bel édifice et les presentiments*.

При иерархических отношениях вокальная часть не только конкретизирует содержание посредством произносимого слова, но и в наиболее полном виде пред-

ставляет программный комплекс выразительных средств для его воплощения. В синонимичном, функционально равном, содержательно подобном ряде *Bourreaux de solitude* все части, включая вокальную, отмечены разной степенью полноты воспроизведения программного комплекса. Важно, что часть со словами является лишь вариантом в ряду дополняющих друг друга музыкальных интерпретаций текста Шара.

Функциональное равенство частей-омонимов в *Bel édifice et les presentiments* и целостность субцикла обеспечены точным повторением поэтического текста, но с переставленными смысловыми акцентами, что породило значительную перестройку программного комплекса.

В композиционно локализованных, изначально смешанных по содержанию структурно-тематических группах целостность формируется в процессе поиска содержательных подобий и общих элементов в системах музыкальной выразительности. Вокальная часть здесь становится «точкой схода», в которой выявляются совпадения (вплоть до цитат), активизируются дополнительные

смысловые обертоны, раскрывающие новые грани поэтического текста.

В *Le Marteau sans maître* Булез продемонстрировал не только свободу выбора в рамках серийной техники, но и показал возможности композиционной вариантности в условиях созданной им системы циклов, предполагающей одновременное действие линейной и нелинейной организации с разными типами связи.

Этот опыт в дальнейшем получил распространение не только в инструментальной и камерно-вокальной музыке, но и в жанрах, для которых линейное развёртывание составляло основу драматургии и композиции. Речь идёт об опере. В сочинениях Ф. Гласса, М. Наймана, Тань Дуня и ряда других авторов нелинейные способы композиционного развёртывания оказались перспективными в плане освоения современных форм существования и восприятия временного искусства в целом [5; 6]. Как отмечает У. Эко, «новая музыка движется в заданном конструктивном направлении, отыскивая такие структуры музыкальной речи, в которых возможность разнообразных развязок является главной целью»<sup>31</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Хилько Н. П. Циклические связи в «Молотке без мастера» П. Булеза // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона: сб. научных статей / научн. ред.: Е. Г. Окунева, И. В. Копосова, Н. П. Хилько. Петрозаводск: VPPrint, 2021. С. 436–452.

<sup>2</sup> На сегодняшний день звуковысотная организация *Le Marteau sans maître* изучена глубоко и подробно благодаря статьям самого композитора, исследованиям Л. Коблякова, С. Уиника, П. Декрупэ и др. Среди работ российских учёных назовём труды С. Курбатской, Н. Петрусевой, Е. Окуневой, пока ещё не опубликованную, но любезно предоставленную автору статьи главу о гармонии из фундаментального исследования «Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке» Л. Акопяна (Акопян Л. О. Гармония // Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. 88 с. [Рукопись]), в которой также речь идёт об



этом сочинении. С опорой на материалы указанных источников можно констатировать, что в субцикле *L'artisanat furieux* и в коде дубля *Bel édifice et les pressentiments* Булез применяет технику мультипликации высот, в *Bourreaux de solitude* – 4-параметровую сериальность, в *Bel édifice et les pressentiments* – снова технику мультипликации высот, но с добавленным серийным контролем регистрового параметра (об этом, к примеру, см.: Окунева Е. Г. Между свободой и дисциплиной: аспекты сериальной техники в «Молотке без мастера» Пьера Булеза // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 1. С. 24–48).

<sup>3</sup> См.: Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. статей. В 2 т. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. С. 484.

<sup>4</sup> Стихи Р. Шара цитируются по: Char R. *Le Marteau sans maître*. URL: [http://ttyemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char\\_le\\_marteau\\_sans\\_maitre-05.pdf](http://ttyemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/10/char_le_marteau_sans_maitre-05.pdf) (29.01.2022).

L'ARTISANAT FURIEUX	РАЗЪЯРЁННОЕ РЕМЕСЛЕННОСТЬ (перевод Е. Васильевой)
La roulotte rouge au bord du clou Et cadavre dans le panier Et chevaux de labours dans le fer à cheval Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau Le Pérou	Красный фургон на кончике гвоздя И мертвец в корзине И лошади рабочие в подковах Я мечтаю, голова на острие моего ножа Перу
BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS	ПРЕКРАСНОЕ ЗДАНИЕ И ПРЕДЧУВСТВИЯ
J'écoute marcher dans mes jambes La mer morte vagues par dessus tête Enfant la jetée – promenade sauvage Homme l'illusion imitée Des yeux purs dans les bois Cherchent en pleurant la tête habitable...	Я слушаю, как ходит в моих ногах Море мёртвое валы над головой Ребёнок мол – прогулочная стихия Мужчина отблеск мнимый Глаза прозрачные в лесах Ищут, плача, голову жилище...
BOURREAUX DE SOLITUDE	ПАЛАЧИ ОДИНОЧЕСТВА
Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu Sur le cadran de l'imitation Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.	Шаг удалился идущий затих На циферблате подражания Маятник вскидывает свой груз из гранита отражение.

<sup>5</sup> Когезия (лат. *cohaesus* – связанный, сцепленный) – физическое понятие, обозначающее сцепление друг с другом частей одного и того же тела с наибольшей прочностью, успешно применяется в лингвистике. В музыковедении его впервые использовал Ю. Кон для объяснения гармонических процессов в современной музыке (см. статью «Принцип сочетания в гармонии» // Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994. С. 45–84).

<sup>6</sup> Примечательно, что обособление в композиции Булеза содержательно автономных субциклов создаёт неожиданную параллель к *Ordres* французских клавесинистов, в которых наряду с отдельными танцами и программными пьесами присутствовали объединённые содержанием группы из 3–4 миниатюр. Так, к примеру, в *Ordre* № 7 Ф. Куперена включён субцикл из 4-х частей (*parties*) *Les petits âges* («Юные годы»): *La Muse Naissante* («Рождение Музы»), *L'Enfantine* («Ребёнок»), *L'Adolescente* («Подросток»), *Les Delices* («Наслаждения»). Введение подобных образований в *Ordres* соответствовало принципу свободного нанизывания. В то же время их присутствие создавало композиционное замедление, своего рода движение «вглубь». Булез в своём «Молотке» в полной мере реализовал потенциал подобных композиционных стратегий, лишь намеченных в XVIII веке.

<sup>7</sup> В условиях серийности необходимый для цикла контраст, воспринимаемый слухом без дополнительных аналитических операций, смещается в область «внешних» характеристик звучания, в частности, в область фактурно-тембровой организации.

<sup>8</sup> См.: Хилько Н. П. Указ. соч.

<sup>9</sup> Для сравнения: в *Bourreaux de solitude* вокальная часть (VI) появляется в 3/4 субцикла, в *Bel édifice et les pressentiments* вокальные части (V, IX) отделены друг от друга тремя композиционными единицами, принадлежащими иным субциклам. Важно заметить, что Булез регламентирует глубину цезуры между частями, и до III части нет значительных остановок.

<sup>10</sup> См.: Хилько Н. П. Указ. соч.

<sup>11</sup> В первом варианте интерпретации поэтического текста показан переход от здорового восприятия действительности к больному, во втором – всё происходящее сразу представлено сквозь призму изменённого сознания (подробнее см.: [1]).

<sup>12</sup> См.: Хилько Н. П. Указ. соч.

<sup>13</sup> В V части есть эпизодические вкрапления *Sprechgesang*, но они не создают значимой тембровой краски.

<sup>14</sup> Пение без слов в контексте содержания этого субцикла можно интерпретировать и как потерю дара речи – средства коммуникации и ориентации в мире.

<sup>15</sup> «Молоток без мастера», как известно со слов самого композитора, стал ответом «Лунному Пьеро» А. Шёнберга. Отсюда – некоторое сходство исполнительских средств и построение композиции из трёх субциклов. В отличие от Булеза, у Шёнберга членение целого аналогично театральному делению на акты, равные по масштабам, идущие друг за другом в линейном времени без особых композиционных замедлений.

<sup>16</sup> В качестве «недостающего» сегмента, содержащего только один звук, можно рассматривать масштабную коду IX части, играющую важную роль в композиции целого.

<sup>17</sup> Композитор фиксирует это одинаковыми по глубине цезурами (*arrêt moyen* / средняя остановка) после каждой части этого субцикла. Важно заметить, что сам субцикл «Палачи одиночества» не имеет внутренней симметричной структуры, в отличие от двух других.

<sup>18</sup> Созданная композиционная ситуация позволяет считать, что в этом сочинении присутствует и необъявленный Булезом трёхчастный вокальный цикл с титульным названием «Молоток без мастера».

<sup>19</sup> Адгезия (от лат. *adhaesio* – прилипание) – понятие, так же, как и когезия, взятое из физики, обозначает сцепление поверхностей разнородных тел, в то время как при когезии соединяются тела однородные. См.: Адгезия // Физическая энциклопедия. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_physics/27/%D0%90%D0%94%D0%93%D0%95%D0%97%D0%98%D0](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_physics/27/%D0%90%D0%94%D0%93%D0%95%D0%97%D0%98%D0) (дата обращения: 10.05.2022). Когезия и адгезия различаются силой отрыва и, соответственно, степенью сохранения целостности.

<sup>20</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка // Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 29–167.

<sup>21</sup> См.: Акопян Л. О. Гармония // Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Рукопись. С. 55.

<sup>22</sup> Подобное решение неожиданно, поскольку в содержании одноимённого стихотворения Шара ничего подобного нет.

<sup>23</sup> В предисловии к партитуре Булез говорит об использовании «экзотических» ударных инструментов без установки на этническую конкретизацию, а только для «обогащения европейского музыкального словаря неевропейским слышанием» (Boulez P. Preface // Boulez P.



*Le Marteau sans maître* pour voix d'alto et 6 instruments. Poèmes de René Char. Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien-London. Editio Musica Budapest (Philharmonia: Partituren; № 398), p. 5). В то же время не стоит забывать о поездках композитора в Южную Америку в 1950 и 1954 годах, как раз в период работы над *Le Marteau sans maître*, откуда он привёз «целую коллекцию “экзотических” инструментов: деревянные колокольчики (wooden bells), двойные металлические колокольчики (double bells in iron), индейскую флейту и маленькую индейскую гитару, а также рамочный барабан, колокольчики и беримбау» (цит. по: [5, p. 135]). Этот инструментальный набор вполне соотносим с тем, что представлен в партитуре *Le Marteau sans maître*. Сразу скажем, что Булез в Перу не был, но знакомство с культурой индейских народностей Латинской Америки в общем и целом состоялось, поэтому созданный в сочинении этнический колорит вполне может ассоциироваться и с перуанской музыкой.

<sup>24</sup> Протяжённые инструментальные секции компенсируют отсутствие автономных инструментальных частей.

<sup>25</sup> Этому эффекту не мешает небольшая инструментальная прелюдия, открывающая VI часть. Её пуантилистическая фактура воспринимается продолжением последних инструментальных тактов только что отзвучавшей V части.

<sup>26</sup> См.: Boulez P. Op. cit. P. 9.

<sup>27</sup> Все эти изменения хорошо прослушиваются, поскольку инструментальный слой (ксилофон, вибрафон, гитара, маракасы), как и в предыдущей части, пуантилистичен.

<sup>28</sup> См.: Руднев В. П. Шизофренический дискурс // Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 809–822.

<sup>29</sup> Это подтверждается и возвращением звуковысотной организации однородного субцикла *L'artisanat furieux*, в основе которой лежит техника мультипликации высот.

<sup>30</sup> См.: *Deux extraits du Marteau sans maître. Études pour flûte alto (1953)* («Два фрагмента из “Молотка без мастера”. Этюды для альтовой флейты (1953)»).

<sup>31</sup> См.: Эко. У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике / пер. с ит. А. Шурбелева. М.: Изд-во ACE: CORPUS, 2018. С. 214.

## ❧ Список источников ❧

1. Хилько Н. П. Интерпретация поэзии Рене Шара в «Молотке без мастера» Пьера Булеза // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 29–42.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.029-042

2. Salem J. Boulez's *Künstlerroman*: Using Blocs Sonores to Overcome Anxieties and Influence in *Le Marteau sans maître* // Journal of the American Musicological Society. Spring 2018. Vol. 71, No. 1, pp. 109–154. DOI: 10.1525/Jams.2018.71.1.109

3. Edwards A. *Éclat/Multiples et le problème de la forme musicale dans les œuvres sérielles de Pierre Boulez* // Pierre Boulez. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques. J.-L. Leleu et P. Decroupet (dir.): Essais sur les œuvres Contrechamps Collection: Essais sur les œuvres Lieu d'édition: Genève Année d'édition: 2006, pp. 159–175. DOI: 10.4000/books.contrechamps.979

4. Tissier B. “A garland on Pierre Boulez”. Quelques considérations sur *Pour le Dr. Kalmus* (1969/2005) // Intersections Canadian Journal of Music Revue canadienne de musique. 2014. Vol. 34, No. 1–2, pp. 153–179. DOI: 10.7202/1030874ar

5. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 58–64.

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-06

6. Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 111–119.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.111-119

*Информация об авторе:*

**Н. П. Хилько** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции.

**References**

1. Khilko N. P. Interpretation of René Char’s Poetry in Pierre Boulez’s “Le Marteau sans maître”. *Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 29–42. (In Russ.)

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.029-042

2. Salem J. Boulez’s *Künstlerroman*: Using Blocs Sonores to Overcome Anxieties and Influence in *Le Marteau sans maître*. *Journal of the American Musicological Society*. Spring 2018. Vol. 71, No. 1, pp. 109–154. DOI: 10.1525/Jams.2018.71.1.109

DOI: 10.1525/Jams.2018.71.1.109

3. Edwards A. Éclat/Multiples et le problème de la forme musicale dans les œuvres sérielles de Pierre Boulez. *Pierre Boulez. Techniques d’écriture et enjeux esthétiques*. J.-L. Leleu et P. Decroupet (dir.): Essais sur les œuvres ons Contrechamps Collection: Essais sur les œuvres Lieu d’édition: Genève Année d’édition: 2006, pp. 159–175. DOI: 10.4000/books.contrechamps.979

4. Tissier B. “A garland on Pierre Boulez”. Quelques considérations sur *Pour le Dr. Kalmus* (1969/2005). *Intersections. Canadian Journal of Music. Revue canadienne de musique*. 2014. Vol. 34, No. 1–2, pp. 153–179. DOI: 10.7202/1030874ar

5. Kiseyeva E. V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064

6. Kiseyeva E. V., Kiseyev V. Yu. The Specificity of Work with Texts in Tan Dun’s Early Operas by Concerning the Issue of Reviving the Opera Genre in Works of American Composers at the Turn of the 20th and 21st Century. *Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 111–119. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.111–119

*Information about the author:*

**Natalia P. Khilko** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 18.05.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.06.2022

Принята к публикации / Accepted: 16.07.2022





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

## Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья  
УДК 78.01+791.43/45  
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183

### Музыка в кинематографе (к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности)

**Полина Станиславовна Волкова**

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия,  
polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию музыкальной составляющей российского кинематографа и её роли в актуализации внутренней формы кинотекста, сопряжённой с категорией эмотивности. Позиционируя кинотекст на уровне художественной целостности, автор статьи останавливается на режиссёрских работах А. Лапшина («Диалог с продолжением») и К. Муратовой («Офелия»). Обращаясь к отмеченному эмотивным значением музыкальному ряду, представленному творениями И. С. Баха – Ш. Гуно (*Ave Maria*) и В. Агапкина (марш «Прощание славянки»), автор констатирует следующее. Попадая в контекст синтетического художественного целого, произведения И. С. Баха – Ш. Гуно и В. Агапкина обретают статус эмотивного потенциала семантики кинотекста, обеспечивая выход на внутреннюю форму обозначенных режиссёрских работ. Общность, обуславливающая возможность рассматривать эмотивный потенциал невербального (музыкального) дискурса, выступающего неотъемлемой составляющей синтетического художественного целого – коррелятом внутренней формы кинотекста, определяется, с одной стороны, диалектикой части и целого. С другой стороны, в обоих случаях речь идёт об эмоционально-волевом мышлении как конкретном поступке мысли, противостоящем мышлению абстрактному. Имеется в виду опыт мыследеятельности, вне которого внутренняя форма не может обрести своей внешней формы, равно как и эмотивный потенциал невербального дискурса никогда не будет актуализирован/вербализован. Точкой отсчёта в изучении внутренней формы кинотекста в аспекте эмотивности, реализуемой в области невербального художественного дискурса, послужили концепции эмотивности отечественных и зарубежных исследователей: концепция музыкальных эмоций В. Холоповой (Москва, Россия), музыкальной эмотиологии У Лиян (Лоян, Китай), а также школа эмотивности Е. Приходовской (Томск, Россия). Перспективность интеграции лингвистики

и музыкознания автор статьи видит в возможности создавать прецеденты для работы с такими формами, которые, не будучи готовыми, требуют от языковой личности, вступающей в пространство художественной коммуникации, деятельного участия.

**Ключевые слова:** эмотивный потенциал, внутренняя форма слова, личностный смысл, синтетический текст, художественный фильм, невербальный художественный дискурс

**Для цитирования:** Волкова П. С. Музыка в кинематографе (к вопросу о внутренней форме кинотекста в аспекте эмотивности) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 171–183. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183

## Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

### Music in Cinema (Concerning the Question of the Inner Form of the Cinematic Text in the Aspect of Affectability)

Polina S. Volkova

*Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia,*

*polina7-7@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2424-7521>*

**Abstract.** The article is devoted to research of the musical component of the Russian cinematograph and its role in the actualization of the inner form of the cinematic text combined with the category of affectability. Positioning the cinema text on the level of artistic integrality, the author of the article focuses her attention on the directorial works of Alexander Lapshin (*Dialogue with a Continuation*) and Kira Muratova (*Ophelia*). Turning to the musical accompaniment represented by the works of Bach-Gounod (*Ave Maria*) and Vassily Agapkin (the march *The Slavic Woman's Farewell*), the author denotes an array of phenomena. Falling into the context of a synthetic artistic whole, the works of Bach-Gounod and Agapkin obtain the potential of the semantics of the cinema text, providing an outlet onto the inner form of the indicated directorial works. The commonality stipulating the possibility to examine the emotive potential of the nonverbal (musical) discourse, which demonstrates itself as an inalienable component of the synthetic artistic whole, the correlate of the inner form of the cinema text, is determined, on the one hand, by the dialectics of the part and the whole. On the other hand, both cases refer to emotional-volatile thinking as a concrete action of thought which stands against abstract thinking. What is referred to here is the experience of thought-activity outside of which the inner form cannot obtain its inner form, just as the emotive potential of non-verbal discourse would never be actualized/verbalized. The reference point in the study of the inner form of the cinema text in the aspect of affectability actualized in the domain of nonverbal artistic discourse was expressed by the conceptions of affectability of researchers in Russia and other countries: the conception of musical emotions developed by Valentina Kholopova



(Moscow, Russia), the study of musical emotions developed by Wu Liang (Luoyang, China), as well as the school of affectability developed by Ekaterina Prikhodovskaya (Tomsk, Russia). The perspectivity of integrating linguistics and musicology are perceived by the author of the article in the possibility of creating precedents of work with such forms which, while not being ready-made, require active participation of the linguistic identity entering the space of artistic communication.

**Keywords:** emotive potential, inner form of the word, personalized meaning, synthetic text, feature film, nonverbal artistic discourse

**For citation:** Volkova P. S. Music in Cinema (Concerning the Question of the Inner Form of the Cinematic Text in the Aspect of Affectability). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 171–183. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.171-183

На сегодняшний день существует незначительное количество работ, где эмотивность выходит за рамки сугубо лингвистической категории. К таковым можно отнести не только публикации, выполненные в ракурсе лингвистики, о роли человеческого фактора в языке, но и научные изыскания, осуществляемые в русле музыкознания. В первом случае назовём исследования В. Шаховского и П. Волковой, в которых эмотивность обретает статус универсальной методологии, актуальной как для вербального (поэзия и литература), так и невербального (живопись и музыка) дискурсов [1]. Во втором – труды представителей российской и зарубежной музыкальной науки. Речь идёт о посвящённых музыкальным эмоциям работах В. Холоповой (Москва)<sup>1</sup>, а также о диссертационном исследовании молодого китайского искусствоведа У Лиян (Лоян, провинция Хэнань). В своей научной работе У Лиян оперирует категорией эмотивности, осуществляя сравнительный анализ оперы Дж. Пуччини «Турандот» и её пекинской («Принцесса Турандот») и сычуаньской («Китайская принцесса Турандот») версий<sup>2</sup>. Здесь же следует упомянуть и о научных штудиях школы эмотивно-

сти, реализуемой в пространстве вокальной и инструментальной музыки. Основы школы заложены доктором искусствоведения профессором Томского государственного университета Е. Приходовской и учениками В. Клименко и А. Окишевой [2–6].

В центре данного исследования – эмотивность как универсальная категория, рассматриваемая на материале синтетических текстов – произведений кинематографа. Речь идёт о фильмах А. Лапшина «Диалог с продолжением» (СССР, 1980) и К. Муратовой «Офелия» («Три истории. История вторая», Россия – Украина, 1997), в которых именно музыкальный ряд обуславливает выход на внутреннюю форму художественного дискурса, основанного на синтезе искусств. Принимая во внимание эмотивную природу внутренней формы независимо от того, имеется в виду язык, слово, либо произведение искусства как целостность<sup>3</sup>, выскажем предположение, что во всех без исключения случаях она выступает коррелятом эмотивного потенциала слова.

Непреходящая ценность эмотивного потенциала для языковой личности заключается в следующем. Он содержит в себе установку на актуализацию слова,

вследствие чего изначально объективное, или, что то же самое, – нейтральное (А. Леонтьев называет такое слово «равнодушным»), оно обретает статус личностного смысла. Другими словами, эмотивный потенциал имплицитно содержит в себе и этико-эстетическую сущность вербального знака и его эмоциональную насыщенность. Поскольку искомый переход от нейтрального значения слова к личностному смыслу осуществляется исключительно посредством мыследеятельности конкретного носителя языка, именно эмотивный потенциал инициирует становление духовной энергии (*Energeia*), которую В. фон Гумбольдт противопоставлял готовому продукту (*Ergon*). Аргументация представленной позиции потребовала обращения к следующим методам: диалектики части и целого, интерпретации/реинтерпретации содержания текста, анализа словарных дефиниций, семантического анализа единиц языка и текста, сравнительного анализа, принципа интертекстуальности, в основе которого – межтекстовые связи, выявляющие принадлежность невербального дискурса одновременно к двум и более текстам (контекстам).

Прежде чем мы обозначим фабулы режиссёрских работ А. Лапшина и К. Муратовой, выявив в синтетическом художественном тексте (кинотексте) место и роль музыкального ряда как его неотъемлемой составляющей, остановимся на отдельных положениях концепций эмотивности, отстаиваемых отечественными и зарубежными искусствоведами. Так, В. Холопова в работе, посвящённой музыкальным эмоциям, констатирует наличие когнитивного (П. Киви) и эмотивного (Дж. Робинсон) подходов в трактовке сути эмоций

в авербальном художественном дискурсе. В первом происходит отрицание того, что музыка способна пробуждать такие существующие в мире реалии, как печаль, радость или гнев. Во втором – признание способности музыки вызывать подлинные эмоциональные переживания в слушателях.

Оперируя понятием эмотивности применительно к собственной концепции музыкальных эмоций, В. Холопова выделяет из их числа жизненные и художественные, однородные и смешанные, специального и неспециального музыкального содержания, миметические и энергетические и т. п. Утверждая незыблемость положения, согласно которому музыкальная эмоция одновременно являет собой и процесс, и результат, и образ, и опыт переживания музыки человеком, учёный считает возможным рассматривать в качестве рядоположенных такие понятия, как:

- настроение (нечто преходящее);
- чувство (относительно постоянное);
- аффект (устойчиво стабильное);
- переживание (отмеченное процессуальностью)<sup>4</sup>.

В работе У Лиян, исследующей эмоционально-коммуникативную природу музыки, именно феномен эмотивности, представленный эмотивным значением, эмотивной коннотацией и эмотивным потенциалом слова, приближает исследователя к сути этического момента авербального дискурса. Выстраивая систему аргументации, У Лиян прибегает к авторитету М. Бахтина, акцентируя внимание на том, что «этический поступок прямо противостоит психологии человека в силу его сопряжённости эмоционально-волевому мышлению»<sup>5</sup>. Проводя параллель между процессом

актуализации эмотивного потенциала и этическим поступком, китайский искусствовед оперирует следующими, заимствованными из области эмотиологии, установками:

– будучи языковым феноменом, эмотивность, подобно языку, отмеченному двойственным характером, также обладает двойственной природой, которая опознаётся на уровне актуальных и виртуальных (потенциальных) эмотивов;

– эмотивность выступает точкой отсчёта процесса смыслообразования;

– эмотивные сигналы текста указывают направление движения от текста к контексту, от данного к созданному и от познавательного момента текста к его – текста – этическому моменту;

– эмотивность являет собой метод вхождения в пространство межкультурной коммуникации<sup>6</sup>.

В свою очередь фундаментом, обеспечивающим становление и развитие школы эмотивности Е. Приходовской, реализация которой проходит под знаком музыкального искусства, становится положение отечественного лингвиста С. Ионовой. Как пишет учёный, «наибольшее проявление эмотивность получает в интонационном строе языка (просодии) – системе выразительных средств, реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов»<sup>7</sup>. Обращаясь к жанру монооперы и в целом к вокальной музыке, искусствовед утверждает: «Предметно-логическое значение вербального текста в вокальном произведении зависит от невербальных акцентов в фонетической конструкции» [6, с. 103]. При этом специфика музыкальной интонации, преобладающей в синтетическом тексте монооперы над речевой, определяет первостепенность для монооперы эмотивного потенциала слова.

Предлагая рассматривать в качестве эмотива «локальный эпизод смысловой последовательности музыкального текста, соответствующий заложенному автором эмоциональному импульсу и реализованный посредством тех или иных комплексов музыкальных средств выразительности» [5, с. 138–139], Е. Приходовская включает в своё исследование такие понятия, как эмотивный центр, эмотивная сфера, эмотивный план и др.

Выявляя в вокальном произведении три уровня действия эмотивности (эмотивный импульс → эмотивный вектор → эмотивный процесс), В. Клименко и Е. Приходовская подчёркивают: эмоции, служащие в вокальной музыке центром, «ядром» психологического мира персонажа, «трансформируются посредством эмотивности в художественную, текстовую реальность. Многообразие и разноплановость текстовых элементов объединяются посредством интегративного фактора эмотивности» [3, с. 135–136]. И далее: «Функционирование эмотивности в качестве способа интеграции художественных элементов в тексте монооперы обусловлено самой сущностью данного понятия, воплощающего процесс перехода феномена действительности в текстовую категорию – из экстра-языковой сферы в интра-языковую» [там же].

Заостряя внимание на том, что речевая интонация намного пассивнее музыкальной в отношении передачи эмотива адресату, учёные настаивают на следующем: если в вербальном сообщении предметно-логическая сторона, как правило, превалирует над эмоциональной, то музыкальная, а тем более вокальная интонация несёт меньшую, чем вербальная, предметно-логическую нагрузку и,

соответственно, – бóльшую эмотивную. Всё это даёт основания утверждать, что в синтетическом тексте монооперы наблюдаются процессы «переключений эмотивной и предметно-логической смысловой нагрузки», вызванные «динамикой взаимодействия вербального (словесного) и невербального (музыкального) языков» [там же].

Выскажем предположение, что обнаруживаемые Е. Приходовской закономерности могут сохраняться и в таком синтетическом художественном тексте, как кинематограф. Для примера обратимся к уже названным ранее режиссёрским работам А. Лапшина и К. Муратовой.

#### **Фильм «Диалог с продолжением» (режиссёр – А. Лапшин)**

Несмотря на то, что, согласно титрам, в киноленте присутствует авторская музыка композитора А. Геворгяна, доминантой музыкального ряда становится вокальное произведение И. С. Баха – Ш. Гуно *Ave Maria*. Оно звучит в инструментальном переложении, где вокальная партия поручена скрипке.

В целом эмотивное значение творения Баха – Гуно как прототекста согласуется с музыкальным содержанием Прелюдии *C dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, на материале которой построен аккомпанемент. Речь идёт о теме Благовещения. Это, по сути, объясняет тот факт, что поэтический текст, исполняемый на мелодию Гуно, представляет собой латинскую молитву, обращённую к Деве Марии<sup>8</sup>. Соответственно, воплощённое средствами вербально-невербального художественного дискурса эмотивное значение с наибольшей полнотой отвечает переживанию

благоговения и состоянию молитвенной радости [7].

Содержание фильма основано на следующем сюжете. Сын, выросший без отца, который когда-то оставил семью и связал свою судьбу с другой женщиной, так и не ставшей матерью, уже будучи взрослым, встречается с родителем, приезжая в Москву сначала со своей возлюбленной, а потом и самостоятельно. Все эти встречи исполнены непонимания и неверия отца в правильность пути, избранного его сыном. Так, окончив физкультурный институт, сын решает стать писателем. Несмотря на то, что творчество молодого мужчины неизменно вызывает интерес у членов приёмной комиссии, ему удаётся поступить в Литературный институт лишь с четвёртой попытки, когда он в очередной раз становится гостем в доме отца.

Причём оказавшись в гуще молодёжной стройки и освоив на БАМе новую специальность, которая позволяет герою обеспечивать себя и свою избранницу, ставшую к этому времени его супругой, мужчина в итоге отказывается от учёбы в Литинституте. Он понимает: лучшей школой для него стала сама жизнь. Примечательно, что к этому времени он всё более сближается с отцом, поскольку каждый из них идёт навстречу друг другу, с готовностью преодолевая границы собственного я. И всякий раз в момент, когда сын едет по улицам города, в котором он родился и расставание с которым в далёком детстве было мучительным, звучит *Ave Maria* Баха – Гуно.

На первый взгляд, использование музыки, связанной с молитвой, адресованной Матери Христа, в ситуациях, предваряющих и завершающих диалоги двух мужчин – отца и сына, кажется



странным и нелепым. Даже в случае, если массовый зритель остаётся в неведении относительно эмотивного значения данной композиции и её названия, проникновенность, искренность, чистота и возвышенность музыки мало ассоциируются с мужским началом. Та роль, которую музыкальный ряд выполняет в контексте синтетического художественного целого, становится понятной лишь в финале фильма. Речь идёт об эмотивном потенциале режиссёрской работы А. Лапшина как синтетического художественного целого, который реализуется в фильме посредством его музыкальной составляющей.

На фоне отвечающей предметно-логической стороне фильма истории о том, как встречи отца и сына помогают каждому из них обрести духовную зрелость, поднявшись над обыденностью, становится понятной и его – фильма – другая сторона. Продолжительные диалоги, складывающиеся между двумя мужчинами, дают возможность главному герою почувствовать свою причастность, а с ней и ответственность не только по отношению к своим близким – отцу и матери. В частности, на вопрос отца «Матери пишешь?» сын отвечает утвердительно. И далее, выслушав слова отца, который говорит: «Не забывай, мать – она всегда мать», – Алексей констатирует: «А я никогда и не забывал».

Очередной диалог, случившийся после расставания героя со своей избранницей, которое предшествовало их браку, выстраивается так. Пытаясь выяснить причину разрыва отношений, отец спрашивает: «Что не поделили? Изменил кто-нибудь?» «Угу», – отвечает сын. «Кто?» – «Я! Себе! Тебя послушал. “В институт не поступишь... Задёргаешься...” Пуд соли хотел съесть, а она

ребёнка хотела!» – «А ты?» – «Я ничто! Ни ч т о! Я с ней расписан не был целых два года!!!»

Безусловно, в данных словах слышится чувство вины Алексея за безнравственное отношение к женщине, которая готова была стать матерью его ребёнка.

В процессе общения с отцом Алексеем в итоге осознаёт себя подлинным гражданином, проникается любовью к Родине. Именно её символом становится музыка Баха – Гуно *Ave Maria*. Не случайно лексема *родина* входит в такой синонимичный ряд, который представлен следующими однокоренными словами: *родные, родители, родник, род, народ*. Иначе говоря, музыкальный дискурс выводит на параллельный визуальному и вербальному рядам, фиксирующим внешнюю фабулу, глубинный смысл, который не может быть передан словами, чтобы не опозлиться.

Действительно, кого сегодня могут вдохновить попавшие в разряд культурных штампов слоганы «семья – ячейка общества», «Родина-мать» и т. д.? Думается, что подтверждением нашей точки зрения будут слова, которые Алексей произносит, объясняя отцу свой отказ учиться в Литературном институте: «Я понял главное. Чтобы стать писателем, надо научиться болеть за жизнь, за всю, какая она есть, а это невозможно, если не жить в ней».

Это тем более верно, что в данном случае лексема *болеть* определяется не только набором раскрывающих её переносное значение толкований, в числе которых следующие положения:

– «проявлять сострадание, скорбеть, заботиться (устар.) ... Болеть душой о ком/чём»<sup>9</sup>;

– «испытывать тревогу, беспокоиться о ком-либо или о чём-либо...»<sup>10</sup>;

– «горячо предаваться чему-либо»<sup>11</sup> и др.

Не менее значимой для нас оказывается корреляция боли и сознания, опознаваемая не только в позиции, согласно которой «сознание основано на установке границ от противоположений, причиняющих боль, и не может не быть болью и страданием»<sup>12</sup>, но и с очевидностью присутствующая в словарном значении. По свидетельству В. Даля, *боль* выступает синонимом «чувства горя, истомы, страданий душевных»<sup>13</sup>. Другими словами, в русской традиции рядоположенными боли оказываются такие лексемы, как: *горе, горесть, грусть, кручина, мучительность, огорчение, печаль, пытка, сожаление, страдание*.

Соответственно, выбор Алексея в пользу муки, страдания, печали и т. п. есть своего рода добровольная жертва, которую он приносит в дар своей Родине. Не случайно именно после объяснения с отцом столичное пространство, знакомство с которым сопровождалось музыкой *Ave Maria*, выходит за границы отдельного города, вбирая в себя не тронутый урбанизацией ландшафт – леса, ширь полей, бескрайность неба. При этом уходящий вдаль поезд, который увозит Алексея из Москвы, символизирует собой тот путь, что и определяет в итоге масштаб всякой личности.

То обстоятельство, что в рассматриваемой киноленте именно музыкальная составляющая синтетического художественного целого инициирует процесс смыслообразования, получает своё подтверждение ещё по ряду причин. Во-первых, созданный А. Лапшиным кинотекст членится на части, подобно четырёхчастному сонатно-симфони-

ческому или сюитному циклу. На это указывает расположенный в левом углу экрана вербальный дискурс: «Первый приезд»; «Второй приезд» и т. д.

Во-вторых, приоритет музыкального ряда над двумя другими опознаётся и в том, что словесные портреты отца и своей будущей жены, которые предлагают Алексею сделать члены приёмной комиссии, он так и не озвучивает, говоря о сокровенности и интимности собственных переживаний. В терминологии П. Вилюнаса отмеченное переживание получает название невербализованного личностного смысла, который носит субъективный характер. Думается, именно вследствие того, что вербализованный личностный смысл обретает статус интересубъективного феномена и делает для главного героя предпочтительным молчание. Напротив, в невербальном дискурсе даже объективированное посредством музыки внутреннее переживание сохраняет свою недосказанность.

Подобное положение дел – результат того, что музыкальное бытие являет собой «единство и синтез сознательного и бессознательного... внутреннее взаимопроникновение того и другого», что даёт А. Лосеву основание квалифицировать невербальный дискурс как «слепоту, трепещущую светом и токами целесообразности»<sup>14</sup>. Потому, собственно, внутренний мир музыки предстаёт коррелятом внутреннего, или, что то же, – духовного мира человека.

В-третьих, свой отказ воспользоваться советами отца молодой мужчина аргументирует следующим образом: «Я сам, сам хочу всё видеть и чувствовать».

Принимая во внимание тот факт, что зрение приравнивается к интеллекту,

ввиду того что наибольшее количество информации о мире – 80% – человек получает исключительно посредством зрительного канала, нельзя не признать, что в данной фразе просматривается установка на целостность восприятия. Последнее напрямую связано с двойственным характером языка как системы, духовная энергия которого вырабатывается посредством согласования имманентно присущих языку противоречий между рациональным и иррациональным (эмоциональным), сознательным и бессознательным, внешним и внутренним, дискретным и континуальным, познавательным и этическим. Необходимость достижения искомой гармонии между одним и другим с очевидностью свидетельствует не только о значимости невербальности в жизнедеятельности (мыследеятельности) языковой личности. Принимая во внимание тезис В. Налимова, согласно которому человек – это текст<sup>15</sup>, не подлежит сомнению и её – невербальности – значимость в контексте художественной целостности.

Так, на наш взгляд, название фильма «Диалог с продолжением» подразумевает, что собственно продолжение определяется невербальным дискурсом, в котором важнее слов оказывается реальный поступок. Поскольку его фундаментом выступает этическое начало, актуализируемое эмоционально-волевым мышлением, предположительно, всё самое важное для создателей картины должно происходить за пределами доверительных бесед отца и сына. Здесь локальный, осуществляемый между членами одной семьи диалог трансформируется в глобальный диалог языковой личности со своим Отечеством.

### **Фильм «Офелия» (режиссёр – К. Муратова)**

В режиссёрской работе К. Муратовой «Офелия» музыкальная составляющая также приводит к актуализации внутренней формы синтетического художественного целого, выступая на уровне эмотивного потенциала. Сюжет фильма выстраивается вокруг судьбы Офы – сотрудницы архива одного из родильных домов. Её интерес к архивным документам обусловлен тем, что в них она ищет адрес своей собственной матери, некогда отказавшейся от новорождённой дочери. При этом сама Офа не только не готова простить ей своё сиротское детство, но и ни при каких обстоятельствах не желает становиться матерью, видя свою миссию в том, чтобы мстить матерям-кукушкам. Об этом свидетельствуют слова признания Офы, сделанного ею после физической близости с врачом-гинекологом, встреча с которым стала для Офы своего рода алиби (незадолго до свидания с доктором Офа убивает роженицу, отказавшуюся прислушаться к её советам и оставившую своего ребёнка на попечение государства). «Я ещё так неопытна, – говорит Офа. – Наверное, я сегодня сделалась беременной... Это что, я должна вынашивать твоего зародыша? Но я не хочу вынашивать твоего зародыша в себе. Я должна делать карьеру». После этого мы узнаём, что Офа не любит детей, равно как мужчин и женщин, их производящих.

Эмоциональная тема фильма определяет его модальность. При этом в фильме полностью отсутствует музыкальный ряд. Вместо музыки слышны звуки городской среды – трамвайные звонки, гудки автомобиля, обрывки речи

прохожих и т. п. Исключение составляют два момента: исполняемый одним из отцов, страдающих проблемой с дикцией, романс Д. Тухманова на стихи Л. Рубальской «Напрасные слова» и звучащий в финале фильма марш В. Агапкина «Прощание славянки».

Значимость упомянутого романса определяется названием фильма, которое отсылает нашу память к трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский». Одной из героинь трагедии является Офелия, которую обстоятельства жизни приводят к безумию. Помимо того, что Офелия – любимый литературный персонаж Офы и её матери, смерть своей родительницы Офа обустроивает подобно тому, как гибнет Офелия. Всё это даёт возможность отметить переключки между романсом Тухманова, первая строка которого «Напрасные слова – виньетка ложной сути» рифмуется по смыслу с текстом, произносимым Гамлетом: «Всё слова, слова, слова...». Что же касается марша «Прощание славянки» В. Агапкина, то он имплицитно содержит в себе установку, которая обнаруживает себя в напутственных словах отца Гамлета, точнее, его призрака, обращённых к сыну-принцу: «Однако, как бы ни сложилась месть / Не оскверняй души и умысленьем / Не посягай на мать. На то ей Бог / И совести глубокие уколы».

Оправданность обозначенных точек интертекстуального пересечения обусловлена следующим сюжетным моментом: убившая свою мать Офа идёт по пирсу и передаёт двум слепцам – пациентам расположенного на побережье санатория – оставшуюся от матери трость. Именно в этот момент в фильме звучит марш «Прощание славянки» В. Агапкина. Эта финальная компо-

зиция, являющая собой сильную позицию текста (И. Арнольд), вызывает в памяти военную хронику и плакат «Родина-мать зовёт!». Помещённая в контекст синтетического художественного целого музыка обретает статус эмотивного потенциала кинотекста. Его актуализация (вербализация) может быть представлена следующим образом: разнообразные слоганы, согласно которым мы – дети России, остаются только словами, потому что в действительности все мы здесь – пасынки и падчерицы. Однако как бы ни была велика мера нашего недовольства родиной, она неподсудна по одной простой причине: мы были рождены на этой земле, получив каждый свой шанс. Потому единственное право, которое мы имеем по отношению к России, – заботиться о её процветании. Важно, чтобы тем, кто будет после нас, не пришлось её покидать в поисках лучшей доли. Не понимать этого могут лишь безумцы, подобные героине К. Муратовой.

Всё вышеизложенное позволяет утверждать, что в синтетических художественных текстах, основанных на взаимодействии вербального, музыкального и визуального рядов, происходит увеличение содержательного объёма, реализующего эмотивный потенциал художественной целостности. Подобное положение дел происходит посредством принципа интертекстуальности, когда один и тот же невербальный (в нашем случае – музыкальный) дискурс одновременно принадлежит не только данному, но и другому тексту, заключая в себе дополнительные эмотивные значения. Причём актуальные в случае прототекста, в условиях нового синтетического художественного целого такие эмотивные значения



трансформируются в эмотивный потенциал, вовлекая языковую личность в процесс смыслообразования, инициирующий их актуализацию/вербализацию.

Итак, интеграция категории эмотивности на уровне лингвистики и других областей гуманитарного знания позволяет уходить от оперирования готовым продуктом (*Ergon*), создавая прецедент для вовлечения языковой личности в пространство духа (*Energeia*). С этой точки зрения наиболее перспективными видятся опыты взаимодействия лингвистики и музыкального вида искусства. Вне всяких сомнений, в каждом конкретном случае эмотивность, разраба-

тываемая в отличной от лингвистики сфере, обретает новые характеристики, несколько отдаляясь от пределов этой изначально лингвистической категории, первое упоминание о которой было сделано В. Шаховским ещё в конце 60-х годов XX века. Однако подобные эксперименты служат свидетельством того, что, оперируя на свой страх и риск новым для музыкальной науки феноменом, отечественные и зарубежные искусствоведы обеспечивают его жизнеспособность, демонстрируя очевидный приоритет значимости человеческого фактора в эпоху цифровизации и искусственного интеллекта.

### Примечания

<sup>1</sup> Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 319 с.

<sup>2</sup> У Лиян. Музыкальный театр в пространстве межкультурной коммуникации: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2022. 218 с.

<sup>3</sup> Подробнее по данному вопросу см. труды Сосниной Ю. А.: Эмотивность внутренней формы слова (по данным метаязыковой деятельности носителей русского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2009. 28 с.; Эмотивная и внутренняя форма слова языкового знака: психолингвистический аспект // Вестник Новгородского государственного университета. 2007. № 43. С. 38–41.

<sup>4</sup> Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 12–19.

<sup>5</sup> См.: Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 36.

<sup>6</sup> У Лиян. Указ. соч. С. 31–32.

<sup>7</sup> Ионова С. В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. С. 61.

<sup>8</sup> Ave Maria, gratiā plena;  
Domīnus tecum;  
benedicta tu in mulieribus,  
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.  
Sancta Maria, Mater Dei,  
ora pro nobis peccatoribus,  
nunc et in horā mortis nostrae.  
Amen.

Радуйся, Мария, благодати полная!  
Господь с Тобою;  
благословенна Ты между женами,  
и благословен плод чрева Твоего Иисус.  
Святая Мария, Матерь Божия,  
молись о нас, грешных,  
ныне и в час смерти нашей.  
Аминь.

<sup>9</sup> Универсальный фразеологический словарь русского языка / под. ред. Т. Волковой. Москва: Вече, 2000. 463 с. URL: <https://gufo.me/dict/volkova/болеть> (дата обращения: 02.01.2022).

<sup>10</sup> Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. URL: <https://gufo.me/dict/efremova/болеть> (дата обращения: 02.01.2022).

<sup>11</sup> Толковый словарь русского языка онлайн. URL: <https://sanstv.ru/Словари> (дата обращения: 02.01.2022).

<sup>12</sup> Калашникова Ю. А. Лексико-семантическое выражение категории боль в русской художественной литературе XIX в. (на материале произведений Ф. М. Достоевского) // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 112.

<sup>13</sup> Толковый словарь Даля онлайн. URL: <https://onlinedic.net/dalya/> (дата обращения: 02.01.2022).

<sup>14</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 264.

<sup>15</sup> См.: Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. Реальность нереального: Вероятностная модель бессознательного. М.: Мир идей: АКРОН. 1995. 432 с.

## Список источников

1. Шаховский В. И., Волкова П. С. Язык как система: значение и смысл // Филологические науки в МГИМО. 2020. № 23 (3). С. 48–62. DOI: 10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62

2. Горкунова Е. Р. Осмысление художественного замысла произведения в процессе его индивидуального разбора // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 5. С. 71–76. DOI: 10.17223/26188929/5/6

3. Клименко В. В., Приходовская Е. А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–146. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146

4. Приходовская Е. А. Эмотивный план – первичный сюжет монооперы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 111–125. DOI: 10.17223/22220836/26/12

5. Приходовская Е. А. Роль эмотивности в исполнении музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 137–143. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143

6. Приходовская Е. А., Окишева А. А. Фонетическая конструкция и предметно-логическое значение слова в вокальном произведении // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 102–106. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028

7. Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of the Rhetoric Canon // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2022. No. 2, pp. 146–158. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158

### *Информация об авторе:*

**П. С. Волкова** – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования.



## References

1. Shakhovsky V. I., Volkova P. S. Language as a System: Meaning and Sense. *Linguistics & Polyglot Studies*. 2020. Vol. 23, No. 3, pp. 48–62. (In Russ.)  
DOI: 10.24833/2410-2423-2020-3-23-48-62
2. Gorkunova E. R. Judgment of the Art Plan of Work in the Course of Its Individual Analysis. *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2018. No. 5, pp. 71–76. (In Russ.)  
DOI: 10.17223/26188929/5/6
3. Klimenko V. V., Prikhodovskaya E. A. Emotivity in the Formation of Vocal Text: from Occurrence to Perception. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 133–146. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146
4. Prikhodovskaya E. A. The Emotivny Plan is a Primary Plot of the Monoopera. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2017. No. 26, pp. 111–125. (In Russ.)  
DOI: 10.17223/22220836/26/12
5. Prikhodovskaya E. A. The Role of Emotiveness in the Performance of a Musical Work. *Journal of Musical Science*. Vol. 9, No. 4, pp. 137–143. (In Russ.)  
DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143
6. Prikhodovskaya E. A., Okisheva A. A. Phonetic Construction and Subject-Logical Meaning of a Word in a Vocal Work. *Journal of Musical Science*. 2020. Vol. 8, No. 2, pp. 102–106. (In Russ.)  
DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10028
7. Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of the Rhetoric Canon. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 146–158.  
DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.146-158

### *Information about the author:*

**Polina S. Volkova** – Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Cand. Sci. (Philology), Professor at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 23.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 27.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 28.09.2022





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

## Музыкальное образование

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.184-195

### Саунд-дизайн как образовательное направление высшей школы: проблемы и перспективы

Ирина Борисовна Горбунова<sup>1</sup>, Светлана Владимировна Мезенцева<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup>Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
г. Санкт-Петербург, Россия

<sup>1</sup>[gorbunovaib@herzen.spb.ru](mailto:gorbunovaib@herzen.spb.ru), <https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>

<sup>2</sup>[mezenceva-sv@yandex.ru](mailto:mezenceva-sv@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0002-4258-5436>

**Аннотация.** В работе исследуются проблемы подготовки саунд-дизайнера – специалиста в области работы со звуком, владеющего современными компетенциями. Саунд-дизайн рассматривается как особый вид творческой деятельности и образовательное направление российской высшей школы. Создание звука средствами цифрового дизайна уже имеет свою историю, теорию и практику в сфере образования. Авторы освещают новый профиль магистратуры «Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне», представленный Российским государственным педагогическим университетом (РГПУ) имени А. И. Герцена. Качество образовательного процесса должно обеспечить необходимость подготовки востребованного специалиста высокого уровня. Звуковой дизайн требует от специалиста особых навыков и комплексных знаний. Предлагаются к обсуждению профессиональные компетенции, которыми необходимо овладеть саунд-дизайнеру как специалисту, способному применять полученные знания в различных современных направлениях профессиональной деятельности. Характеризуется комплекс необходимых дисциплин рассматриваемой образовательной программы в рамках направления подготовки «Информационные системы и технологии». Раскрывается опыт работы учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ имени А. И. Герцена в этой области. Определяются перспективы развития нового образовательного направления.

**Ключевые слова:** музыкально-компьютерные технологии, саунд-дизайн, саунд-дизайнер, дизайнер звука, медиакультура, медиахудожественное творчество, магистратура

**Для цитирования:** Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Саунд-дизайн как образовательное направление высшей школы: проблемы и перспективы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 184–195. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.184-195

## Musical Education

Original article

### Sound Design as an Educational Trend of Higher Education: Issues and Perspectives

Irina B. Gorbunova<sup>1</sup>, Svetlana V. Mezentseva<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup>Herzen State Pedagogical University of Russia,  
St. Petersburg, Russia

<sup>1</sup>gorbunovaib@herzen.spb.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4389-6719>

<sup>2</sup>mezenceva-sv@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4258-5436>

**Abstract.** This work researches the issues of instruction of the specialist sound designer in the sphere of work with sound who is endowed with present-day competence. Sound design is examined as a special type of artistic activity and as an educational direction in Russian higher education. Creation of sound by means of digital design already possesses its own history, theory and sphere of practice in the domain of education. The authors illuminate the new profile of the Master's program "Information Technologies in Music and Sound Design" available at the Herzen State Pedagogical University of Russia. The quality of the process of education must provide the necessity of instruction of high-level specialists on demand. Sound design requires specific skills and complex attainments from the specialist. Offered for discussion are the professional competencies which are necessary for the sound designer to master as a specialist capable of applying the attained knowledge in various present-day spheres of professional activity. Characterization is provided for the complex of required disciplines of the examined educational program within the frameworks of the educational program within the frameworks of instruction of "Informational Systems and Technologies." The experience of work of the tutorial methodological laboratory "Musical Computer Technologies" of the Herzen State Pedagogical University of Russia in this field are disclosed. The prospects of the development of the new educational direction are determined.

**Keywords:** musical computer technologies, sound design, sound designer, sonic designer, media culture, media-artistic creativity, Master's program

**For citation:** Gorbunova I. B., Mezentseva S. V. Sound Design as an Educational Trend of Higher Education: Issues and Perspectives. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 184–195. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.184-195

**В** современном цифровом мире при помощи звукового дизайна создаются информационные потоки разного типа и предназначения. Области применения мастерства саунд-дизайнеров всё более расширяются: это, например, звуковой дизайн в композиторском/аранжировочном и звукорежиссёрском

творчестве, игровой компьютерной индустрии, других областях медиаотрасли и различных зрелищных практиках, промышленности и, наконец, как образовательное направление.

Исследователи саунд-дизайна чаще всего анализируют сферу применения профессиональных навыков саунд-

дизайнера, поскольку это очень быстро развивающаяся, динамичная и многогранная по охвату рассматриваемых проблем и решению конкретных разнородных практических задач область деятельности. Работа саунд-дизайнера необходима, например, при подготовке современных аудиопродуктов новых медиажанров (аудиоподкаст, аудиосериал, аудиокнига и т. п.), она часто требует совмещения редакторских и режиссёрских навыков и многого другого. «Обоснованность этого пересечения профессиональных компетенций обусловлена поликодовой природой всех рассматриваемых нами аудиоформатов. В случае с этими аудиоформатами редакторская обработка связана с установлением связи между повествовательным и музыкально-звуковым сюжетами в идейно-тематическом аспекте», – отмечает В. Баль [1]. Так, в работах Е. Русиновой, посвящённых исследованию звука как элемента многоаспектно понимаемого кинематографического пространства и звуковых пространств как системообразующих структур фильма, на примерах из теории и практики киноискусства демонстрируются сложные и индивидуализированные звуковые пространства киноработ, часто выполняющие ключевую роль в понимании целостной художественной формы произведения и замысла режиссёра<sup>1</sup>.

В условиях постоянно растущего объёма задач и специализированного профессионального аппаратного инструментария и программного обеспечения профессия саунд-дизайнера становится всё более многокомпонентной и многогранной, а учебные дисциплины, обеспечивающие качественную подготовку такого специалиста, всё более комплексными. Профессия саунд-дизайнера

вобрала в себя многие более узкоспециализированные и конкретные направления как в сфере обеспечения концертной деятельности (звукорежиссёр, звукооператор, звукоинженер, микрофонный оператор, техник бэклайна, мониторинговый оператор), так и в сфере обработки и формирования звукового материала (постпродакшн: рекорд-менеджер, частично аранжировщик, музыкальный продюсер, саунд-продюсер, музыкальный звукорежиссёр и др.). Рассматривая более подробно данное направление, исследователи отмечают, что пока не существует цельного представления о звуковом дизайне в целом как особой творческой деятельности, звуковой дизайн «используется в разных сферах, начиная с радио и кинематографа, композиторского творчества и заканчивая рекламной деятельностью (например, в сфере брэндинга и промо-акций). И в каждой области саунд-дизайн обладает своими особенностями, имеет свои специфические задачи»<sup>2</sup>. Некоторое время дискуссионным было даже написание самого словосочетания «саунд-дизайнер»<sup>3</sup>.

Саунд-дизайн призван переосмыслить звуки окружающего мира и находить им новое применение. Специалист должен грамотно и профессионально взаимодействовать со всеми участниками проекта, разбираясь в тонкостях не только в области звука. Он должен быть знаком с основами работы режиссёра, понимать его замысел, концепцию, творческие возможности коллектива. В помощь саунд-дизайнеру создаются звуковые библиотеки и коллекции, банки звуков. Одновременно с формированием таких баз выделилось и само автономное течение художников звука – арсакустика (рождение термина относится ещё к 1970-м годам, Кёльнскому радио)<sup>4</sup>.



Сегодня в связи с кругом рассматриваемых проблем следует также упомянуть и о дизайне цифровых музыкальных инструментов с сенсорным экраном, ориентированных на перкуссиониста [2], то есть о так называемом «перкуссионистском дизайне». Кроме того, можно отметить вопросы, связанные с «облегчением и доступностью исполнения» или возможностью создания совместного музыкального проекта, – речь о саунд-дизайне с использованием цифровых музыкальных инструментов [3] (часто – в режиме онлайн) и изучении мотивов создания новых цифровых музыкальных инструментов [4].

Один из самых невероятных и быстро развивающихся проектов в индустрии высоких технологий, медиа и индустрии развлечений – искусственный интеллект. В области цифровой музыки, информационных медиа, музыкально-компьютерных технологий, саунд-дизайна это уже достаточно широко используемые технологии. Более того, для продвижения аудиовизуальных продуктов сегодня необходимо учитывать и стратегии реагирования на требования используемых машинных алгоритмов, и возможности использования технологии искусственного интеллекта в сфере музыкального творчества и музыкального продюсирования [5, с. 113].

Создание звука средствами музыкально-компьютерного звукового дизайна уже имеет свою историю, теорию и практику в сфере образования. В настоящей работе освещается новый профиль магистратуры «Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне», представленный учебно-методической лабораторией «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического универ-

ситета (РГПУ) имени А. И. Герцена.

Как образовательное направление звуковой дизайн стал востребованным в России чуть больше десяти лет назад. Причиной роста популярности явилось развитие музыкально-компьютерных технологий (МКТ), с использованием которых обработка звука достигла нового уровня. В индустрии кино и компьютерных играх профессиональный уровень работы саунд-дизайнера весьма важен. В Санкт-Петербурге данная дисциплина появилась впервые в 2003 году в Гуманитарном университете профсоюзов, когда были изданы первые учебные пособия<sup>5</sup>, где авторы обобщали теоретические и практические материалы, задействованные в процессе освоения профессии звукового дизайнера и специалиста в области цифровых медиа.

Первая в России Учебно-методическая лаборатория (УМЛ) «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ имени А. И. Герцена была создана в 2002 году под руководством И. Горбуновой и успешно существует уже двадцать лет. Основной её миссией стала разработка системы основного и дополнительного профессионального музыкального образования с использованием МКТ, в том числе подготовка кадров для образовательных учреждений Санкт-Петербурга и Ленинградской области, Москвы и Московской области, различных регионов Российской Федерации (Республики Татарстан, Башкортостан, Бурятия, Чувашская Республика, Республика Коми, Республика Саха (Якутия), Удмуртская Республика; Алтайский, Краснодарский, Пермский, Приморский, Хабаровский края; Архангельская, Брянская, Вологодская, Воронежская, Калининградская, Калужская, Кемеровская, Костромская, Курская, Липецкая, Мурманская,

Нижегородская, Новосибирская, Омская, Орловская, Псковская, Рязанская, Самарская, Свердловская, Тверская, Томская, Ярославская области; Дальний Восток России, Ханты-Мансийский и Ямало-Ненецкий автономные округа, – всего более 5000 образовательных учреждений России) и стран ближнего (Азербайджан, Армения, Беларусь, Казахстан, Латвия, Литва, Узбекистан, Эстония) и дальнего (Иран, Кипр, Китайская Народная Республика, Нидерланды, США, Франция) зарубежья для новой перспективной области профессиональной деятельности, в том числе через систему дистанционного образования.

На базе УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» разработан и внедрён в процесс обучения ряд образовательных программ, среди них:

– 2002 год – программа профессиональной переподготовки «Преподавание музыкальных дисциплин с использованием МКТ в средних профессиональных образовательных учреждениях» (526 часов);

– 2004 год – профиль подготовки бакалавров образования 050610 «Музыкально-компьютерные технологии»;

– 2006 год – программа магистерской подготовки 050610М «МКТ в образовании»;

– 2008 год – программа «МКТ реабилитации людей с ограниченными возможностями зрения и слуха» для студентов факультета коррекционной педагогики (отделение сурдопедагогики и тифлопедагогики) и др.;

– 2010 год – программа профессиональной переподготовки «Преподавание электронных музыкальных инструментов в средних профессиональных образовательных учреждениях» (502 часа);

– 2013 год – программа профессиональной переподготовки «Преподавание

электронных клавишных синтезаторов» (модульная); программа профессиональной переподготовки «Преподавание музыкальных дисциплин с использованием МКТ» (модульная);

– 2014 год – программа бакалавриата «Информационные технологии в художественно-эстетическом образовании детей» (модульная); дисциплины «МКТ в дополнительном художественно-эстетическом образовании детей» и «Основы художественной информатики» (Институт детства РГПУ имени А. И. Герцена);

– 2017 год – программа профессиональной переподготовки «Информационные технологии в музыке и музыкальном образовании» (252 часа);

– 2019 год – магистерская программа «Проектирование дополнительных образовательных программ для одарённых детей и талантливой молодёжи» (модульная);

– 2019 год – программа профессиональной переподготовки «Технологии создания и художественной обработки звуковой информации» (диплом с правом ведения профессиональной деятельности в сфере технологий создания и художественной обработки звуковой информации);

– 2020 год – программа профессиональной переподготовки «Дистанционные образовательные технологии в музыке и музыкальном образовании» (252 часа);

– 2021 год – программа профессиональной переподготовки «Технологии создания и художественной обработки звуковой информации» квалификации «Звукорежиссёр» (252 часа);

– 2022 год – программа магистерской подготовки 09.04.02 «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне»;



– 2022 год – дополнительная общеобразовательная программа «Информационные технологии в музыке» (1080 часов).

В настоящий момент на базе УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» введены в образовательный процесс более тридцати программ повышения квалификации и профессиональной переподготовки с поддержкой в системе дистанционного образования *Moodle* (более подробное описание см., например, в работе: [6]).

Многолетняя и плодотворная деятельность сотрудников УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ имени А. И. Герцена послужила основой для разработки новых образовательных программ и направлений, реализуемых на различных уровнях: от начального и среднего профессионального образования (детские музыкальные школы и детские школы искусств, музыкальные и музыкально-педагогические училища, музыкальные и педагогические колледжи и другие музыкальные учреждения, реализующие подготовку обучаемых на уровне среднего профессионального образования) до высшего (музыкальные академии, консерватории, институты культуры, педагогические университеты и др.) и дополнительного профессионального образования (учреждения, реализующие программы повышения квалификации и профессиональной переподготовки, а также подготовку кадров высшей категории), включая систему общего музыкального образования (общеобразовательные школы, лицеи, гимназии и др.) и обучения музыке детей и подростков в системе дополнительного образования (центры творческого развития детей и подростков, дома и дворцы творчества и др.), а также систему инклюзивного музыкального образова-

ния (см. подробнее в ряде работ, среди которых: [7]).

Из основных направлений деятельности УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» назовём следующие:

**1. Музыкальный инструмент для каждого ребёнка.** Программа обучения музыке с использованием МКТ, подготовленная под руководством Г. Боровского, президента (ректора) РГПУ имени А. И. Герцена, при участии Национального фонда подготовки кадров Министерства образования и науки РФ, продемонстрированная в при открытии Года учителя (2010) президенту России Д. Медведеву и председателю Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации В. Матвиенко, помощнику президента Российской Федерации (министру образования и науки РФ) А. Фурсенко. Программа прошла многолетнюю апробацию в пилотных регионах страны (Калужская область, Республика Карелия, Красноярский край, Пермский край, Ставропольский край, Челябинская область, Хабаровский край, Санкт-Петербург и Ленинградская область) и была поддержана и рекомендована к внедрению Министерством образования и науки РФ.

Музыкальное образование на основе русской школы музыки, опирающееся на многовековую музыкальную культурную традицию, может стать доступным для каждого человека в России. Мы помним, что великими композиторами-классиками стали инженеры и учёные, химики, математики, военные и врачи. Значимость урока музыки в школе, построенного на использовании таких принципов, как правильно организованный творческий и учебный процесс, направленный на духовное становление обучаемого, трудно переоценить.



2. **Обучение игре на синтезаторе** в ДМШ и ДШИ. Методика продемонстрирована министру образования и науки РФ (ныне – председателю Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования России) В. Филиппову, мэрам г. Санкт-Петербурга разных лет (В. Яковлеву, В. Матвиенко, Г. Полтавченко). Методика обучения нашла широкую поддержку среди педагогов музыкальных дисциплин нашей страны.

3. **Создание Российского музыкального синтезатора (РМС)**. В наши дни без МКТ невозможно представить деятельность современного музыканта. Создание РМС, который бы включал тембры традиционных национальных инструментов, является важной задачей для популяризации музыкального искусства России с её богатейшей многонациональной культурой. В современной геополитической ситуации вопрос создания отечественных цифровых музыкальных инструментов приобретает особое значение.

4. **Создание «генного музыкального банка»** – построение интеллектуальной системы по каталогизации традиционной музыкальной культуры на основе современных МКТ. Проект направлен на сохранение и пропаганду уникального, исчезающего музыкального фольклора России и мира. Социальная значимость проекта обусловлена высокой ценностью музыкальной культуры устной традиции. Сохранение и пропаганда уникальных образцов народного творчества понятными современному человеку средствами помогает самоидентификации личности, поддерживает её социальное и гражданское становление, способствует формированию толерантной среды в интересах общества и государства.

Перечисленные компоненты образовательной и исследовательской деятельности, а также проводимые фундаментальные научные исследования в области разработки комплексной модели семантического пространства музыки и компьютерного моделирования процесса музыкального творчества (включая многокомпонентное применение глобальным сообществом музыкантов и IT-специалистов языков музыкально-компьютерного программирования, например, с открытым исходным кодом для компьютерной музыки и цифровой обработки звука, которые широко используются среди современных композиторов и являются, в основном, дополненными версиями разработанного в 1986 году Б. Веркоу в Массачусетском технологическом институте языка *Csound*) и выполняемые совместно с сотрудниками Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, составили действенную основу для подготовки и реализации магистерской программы «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне».

Магистерская подготовка саунд-дизайнеров в РГПУ имени А. И. Герцена на основе образовательной программы магистратуры «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне» разрабатывалась в соответствии с новейшими веяниями времени, востребованностью специалистов на рынке труда. Учтены запросы на решение выпускниками-магистрами научных, творческих и практических задач, а именно: развитие и совершенствование навыков работы со звуковой и звуковоспроизводящей техникой, программно-аппаратными комплексами, научным осмыслением новейших процессов в области саунд-дизайна [8, с. 123].

Помимо блока дисциплин, направленных на необходимую для уровня магистратуры в вузе научно-исследовательскую составляющую (методология науки, основные научные направления исследований в профессиональной деятельности, иностранный язык, научно-исследовательская практика), предусмотрен значительный блок дисциплин, углубляющий профессиональные знания в области музыкально-компьютерных технологий в целом и саунд-дизайна в частности. Среди них:

- интеллектуальные информационные системы;
- компьютерное моделирование процесса музыкального творчества;
- математические методы исследования в музыкознании;
- музыкально-компьютерные технологии;
- технологии создания музыки для визуальных медиа;
- технологии художественной обработки звука;
- звукотембральное программирование;
- интеллектуальные системы каталогизации и анализа музыки народов мира;
- информационные технологии в музыке;
- компьютерное музыкальное творчество;
- музыкально-компьютерное инструментоведение;
- компьютерная студия звукозаписи;
- саунд-дизайн и музыкальная звуко-режиссура;
- музыкальные синтезаторы;
- звук в экранных медиа;
- музыкальный продакшн.

В процессе реализации программы магистерской подготовки по профилю «Цифровые технологии в музыке и

саунд-дизайне» обучаемые овладевают навыками профессиональной работы с использованием программ нелинейного видеомонтажа и подвижной графики Adobe Premiere Pro, Adobe After Effects, Final Cut Pro, Sony Vegas Pro и др.; программ для многоканальной записи и сведения звука Adobe Audition, Steinberg Cubase, Avid Pro Tools и др.

В процесс создания аудиовизуальных проектов в практике учебной, исследовательской и производственно-технологической деятельности обучаемых осуществляются многокомпонентные виды работы с рабочими пространствами интерфейсов различных видеоредакторов, среди которых назовём основные: Adobe Premiere Pro, Adobe After Effects для решения конкретных задач (редактирования, цветокоррекции, экспорта готового проекта и т. д.). Подробно и содержательно изучается новый вид профессиональной деятельности, сопряжённый с работой саунд-дизайнера, – музыкальный продакшн, различные его этапы и компоненты: препродакшн; продакшн; постпродакшн.

Также магистранты детально знакомятся с художественно-выразительными приёмами применения звука в видеоиграх, изучая связь звука с экранными объектами и событиями видеоигры (диегетические звуки, недиегетические, или экстрадиегетические, звуки, эмбиентные звуки и др.), программное и аппаратное обеспечение профессиональной деятельности саунд-дизайнера для работы со звуком в видеоиграх, а также проблематику вопросов, связанных с этикой использования различных видов программного обеспечения в конкретных творческих и рабочих ситуациях.

Большое количество часов учебной программы магистерской подготовки

предназначено для учебной и производственной практик. Саунд-дизайн предполагает активный творческий процесс. Профессионал в этой области должен быть мультиспециалистом. Качество образования должно позволить выпускать востребованного специалиста высокого уровня. В связи с отсутствием профессиональных стандартов профессиональные компетенции и индикаторы достижения профессиональных компетенций могут быть разработаны вузом самостоятельно на основе анализа требований к профессиональным компетенциям, предъявляемых к выпускникам на рынке труда, обобщения отечественного и зарубежного опыта, проведения консультаций с ведущими работодателями, объединениями работодателей отрасли, в которой востребованы выпускники. В соответствии с современными Федеральными государственными образовательными стандартами высшего образования вуз имеет право самостоятельно разработать профессиональные компетенции, направленные на специфику образовательного профиля. Необходимо продумать эти компетенции для саунд-дизайнеров. Например, важно рассмотреть такие, как: «Способен применять в профессиональной деятельности музыкально-компьютерные технологии в области работы со звуком», «Уметь использовать на практике музыкально-компьютерные технологии в области работы со звуком; использовать на практике цифровые музыкальные синтезаторы», «Способен проводить исследования в области информационных технологий в музыке и саунд-дизайне»; «Способен применять музыкально-теоретические знания в области информационных технологий в музыке и са-

унд-дизайне», «Способен использовать возможности специализированного программного обеспечения в профессиональной деятельности»<sup>6</sup>.

Итак, качественно выполненный саунд-дизайн музыкально-творческого проекта является основой для понимания целостной художественной формы произведения, которое может быть интерпретировано на основе различных концепций пространства в контексте развития мировой художественной культуры и привлекательности аудиовизуального продукта для зрителя/слушателя. Качество выполнения звукового оформления проекта также важно и для его дальнейшего продвижения в современном медиaprостранстве. В эпоху функционирования высокотехнологичной информационной творческой среды, в которой отдельные специалисты или группы специалистов могут совместно выполнять различные виды творческой деятельности в режиме, например, онлайн-взаимодействия, работая вместе и одновременно, рождаются новые виды профессионального труда, обусловленные возникновением новых форм творческого процесса и новых форм бытования художественных произведений. Условия развития многоканальных технологий звукозаписи позволяют создавать многогранные и многоуровневые – как собственно в акустическом, так и в семантическом и синестетическом смыслах – визуальные и звуковые пространства, воздействующие на реальную художественно-творческую среду. Так, например, композитор А. Рыбников высказал идею создания «новой концепции звукового пространства – “музыкально-драматических произведений”, записанных на цифровые носители как своего рода “электронные музыкальные спектакли”»<sup>7</sup>.



В области подготовки саунд-дизайнера в вузе выделим следующие проблемы и основные перспективы в развитии этого нового художественно-технологического направления, где объектом внимания выступают:

- система централизованной подготовки саунд-дизайнеров;
- выработка профессиональных компетенций для саунд-дизайнерских профилей уже существующих направлений подготовки;
- распространение образовательных программ в вузах России;
- создание отдельного направления подготовки;
- разработка проблематики и вопросов этического применения искусственного интеллекта в саунд-дизайне;
- развитие многокомпонентных и многоаспектных звуковых библиотек;
- подготовка качественного профессорско-преподавательского состава;
- преодоление разрыва между имеющимся практическим заделом в данной профессиональной сфере деятельности

и востребованным уровнем к подготовке саунд-дизайнеров.

Очевидно, что сфера информационных технологий в музыке и саунд-дизайне будет стремительно развиваться в ближайшие десятилетия. Задач, которые предстоит решать в этом направлении, много (это и создание отечественного качественного музыкально-компьютерного программного обеспечения, и разработка Российского музыкального синтезатора и других аппаратных и программно-аппаратных комплексов российского производства), – и задачи эти сложные, но вполне выполнимые. Надеемся, что опыт практической и учебной работы, а также разработанные сотрудниками УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ имени А. И. Герцена образовательные программы, будут способствовать формированию ведущих стратегических направлений в области развития цифровых технологий в музыке и музыкальном образовании, саунд-дизайне и музыкальной звукозаписи в нашей стране.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Русинова Е. А. Звук в пространстве кинематографа: монография. М.: ВГИК, 2020. 265 с.; Она же. Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык: на опыте зарубежного кинематографа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 30 с.

<sup>2</sup> См.: Деникин А. А. Профессия – дизайнер звука // ProSound.iXBT.com. URL: <https://prosound.ixbt.com/education/sound-design.shtml> (дата обращения: 15.09.2022).

<sup>3</sup> См.: Хруст Н. Ю. Саунд-дизайн в современном выставочном пространстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 124.

<sup>4</sup> См.: Hagelüken A. Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio – an Examination of the Historical Conditions in Germany. World New Music Magazine. 2006. No. 16, pp. 90–102. Данный источник указан по изд.: Бысько М. В. Шумология // Медиамузыка: электронный научный журнал. 2014. № 3. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_6.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_6.html) (дата обращения: 15.09.2022).

<sup>5</sup> См., например: Дворко Н. И. Основы звукового дизайна цифровых медиа: теория и практика. СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2010. 41 с.

<sup>6</sup> Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149; Мезенцева С. В. Об инструментах расширения информационного пространства творческого вуза // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 182–191. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.182-191

<sup>7</sup> См.: Орлова Е. В. В лаборатории Мастера. Интервью с Алексеем Рыбниковым // Музыка и электроника. 2006. № 2. С. 2–3.

### Список источников

1. Баль В. Ю. Аудиокнига, аудиоподкаст, аудиосериал – новые форматы медиапространства // Библиосфера. 2020. № 1. С. 56–63. DOI: 10.20913/1815-3186-2020-1-56-63

2. Martin C. P. Percussionist-Centred Design for Touchscreen Digital Musical Instruments // Contemporary Music Review. 2017. Vol. 36, Issue 1–2, pp. 64–85. DOI: 10.1080/07494467.2017.1370794

3. Dickens A., Greenhalgh C., Koleva B. Facilitating Accessibility in Performance: Participatory Design for Digital Musical Instruments // Journal of the Audio Engineering Society. 2018. No. 66, pp. 211–219. DOI: 10.17743/jaes.2018.0010

4. Emerson G., Egermann H. Exploring the Motivations for Building New Digital Musical Instruments // Musicae Scientiae. 2018. Vol. 24, Issue 3, pp. 1–17. DOI: 10.1177/1029864918802983

5. Шестерина А. М. Влияние технологий искусственного интеллекта на видеопроизводство в сфере продвижения сетевого контента // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2022. Т. 22, № 1. С. 108–113. DOI: 10.14529/ssh220114

6. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О применении вероятностно-статистических методов в изучении закономерностей музыки и музыкально-педагогических исследованиях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 35–49. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049

7. Govorova A. A., Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience // Informatics in Schools. Fundamentals of Computer Science and Software Engineering. 11th International Conference on Informatics in Schools: Situation, Evolution, and Perspectives. 2018. Vol. 11169 LNCS, pp. 381–389. DOI: 10.1007/978-3-030-02750-6\_29

8. Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии и саунд-дизайн: о востребованности специалиста нового профиля // Общество. Среда. Развитие. 2022. № 1. С. 121–124. DOI: 10.53115/19975996\_2022\_01\_121-124

#### *Информация об авторах:*

**И. Б. Горбунова** – доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии».

**С. В. Мезенцева** – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник учебно-методической Лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии».

## References

1. Bal V. Yu. Audiobook, Audio Podcast, Audio Series – Modern Formats of the Media Space. *Bibliosphere*. 2020. No. 1, pp. 56–63. (In Russ.) DOI: 10.20913/1815-3186-2020-1-56-63
2. Martin C. P. Percussionist-Centered Design for Touchscreen Digital Musical Instruments. *Contemporary Music Review*. 2017. Vol. 36, Issue 1–2, pp. 64–85. DOI: 10.1080/07494467.2017.1370794
3. Dickens A., Greenhalgh C., Koleva B. Facilitating Accessibility in Performance: Participatory Design for Digital Musical Instruments. *Journal of the Audio Engineering Society*. 2018. Vol. 66, Issue 4, pp. 211–219. DOI: 10.17743/jaes.2018.0010
4. Emerson G., Egermann H. Exploring the Motivations for Building New Digital Musical Instruments. *Musicae Scientiae*. 2018. Vol. 24, Issue 3, pp. 1–17. DOI: 10.1177/1029864918802983
5. Shesterina A. M. The Impact of Artificial Intelligence Technologies on Video Production in the Promotion of Network Content. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2022. Vol. 22, No. 1, pp. 108–113. (In Russ.) DOI: 10.14529/ssh220114
6. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. About Applying Probabilistic-Static Methods in Studying Regular Laws of Music and Musical-Pedagogical Research Works. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 35–49. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049
7. Govorova A. A., Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Informatics in Schools. Fundamentals of Computer Science and Software Engineering. 11th International Conference on Informatics in Schools: Situation, Evolution, and Perspectives*. 2018. Vol. 11169 LNCS, pp. 381–389. DOI: 10.1007/978-3-030-02750-6\_29
8. Mezentseva S. V. Music and Computer Technologies and Sound Design: about the Demand for a Specialist of a New Profile. *Society. Environment. Development*. 2022. No. 1, pp. 121–124. (In Russ.) DOI: 10.53115/19975996\_2022\_01\_121-124

### *Information about the authors:*

**Irina B. Gorbunova** – Dr.Sci. (Pedagogy), Professor, Chief Researcher at the Educational and Methodical Laboratory of “Music Computer Technologies.”

**Svetlana V. Mezentseva** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Senior Researcher at the Educational and Methodical Laboratory of “Music Computer Technologies.”

Поступила в редакцию / Received: 23.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 28.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 30.09.2022





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

## Музыкальное образование

Научная статья

УДК 78.01+378.6

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.196-208

### О педагогических инновациях в контексте метаморфоз современной музыкальной культуры

Галина Рубеновна Тараева

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,*

*г. Ростов-на-Дону, Россия,*

*taragr@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5696-2570>*

**Аннотация.** Российской и зарубежной наукой основательно освещена современная академическая музыкальная культура в самых разнообразных её проявлениях. Однако образовательная практика, ориентированная на академические традиции, всё более осознаёт отсутствие баланса между педагогикой и культурой. Оценка ситуации как кризисной вызывает к жизни идеи принципиального обновления стратегий музыкального обучения, которые декларируются как *инновации*. В статье ставится вопрос о необходимости уточнения этого понятия, имеющего теоретическую и практическую ценность, но требующего конкретизации в связи с поставленными задачами.

Автор рассматривает *инновационный образовательный принцип* работы над повышением общекультурного багажа студентов вуза и колледжа. В соответствии с таким явлением, как визуализация звучащих произведений, всё более активно наполняющая сетевое пространство, речь идёт о широком внедрении визуального ряда в преподавание музыкально-теоретических дисциплин. Трансформации принципов обучения определяются позициями сегодняшней культуры, новыми механизмами её бытия.

**Ключевые слова:** музыкальная педагогика, педагогические инновации, визуализация музыки, кинофильмы о композиторах

**Для цитирования:** Тараева Г. Р. О педагогических инновациях в контексте метаморфоз современной музыкальной культуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 196–208. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.196-208

## Musical Education

Original article

### About Pedagogical Innovations in the Context of the Metamorphoses of Contemporary Musical Culture

**Galina R. Taraeva**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory,  
Rostov-on-Don, Russia,  
taragr@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5696-2570>*

**Abstract.** Music theory in Russia and in other countries has substantially elucidated the contemporary academic music culture in its most diverse manifestations. However, educational practice which is focused on academic traditions has been realizing to a greater degree the lack of balance between pedagogy and culture. An evaluation of the situation as a critical one calls forth the ideas of a fundamental renewal of the strategies of musical teaching which are declared to be *innovations*. The article poses the question about the indispensability of the rectification of this conception, which is endowed with theoretical and practical value, but requires concretization in connection with the placed goals.

The author examines the *innovational educational principle* of work on the advancement of the universal cultural background of students of higher educational institutions and colleges. In correspondence with such a phenomenon as the visualization of audial compositions permeating the network space, this involves a broad implementation of the visual element into the teaching of music theory disciplines. The principles of teaching must transform themselves from the positions of present-day culture and the new mechanisms of its existence.

**Keywords:** musical pedagogy, pedagogical innovations, visualization of music, films about composers

**For citation:** Taraeva G. R. About Pedagogical Innovations in the Context of the Metamorphoses of Contemporary Musical Culture. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 196–208. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.196-208

**А**ктивный интерес к проблеме инноваций в музыкальном образовании заметен с рубежа XX–XXI веков, однако следует уточнить чрезвычайно размытое сегодня значение понятий «инновации», «инновационный» для характеристики учебного процесса. Нередко ими называют различные «обновления», «новизну», «новаторство», «усовершенствования в мето-

дических приёмах». Но «инновации» не входят в подобный синонимичный ряд; употреблением этого понятия обозначается ломка стереотипов, разрушение сложившейся системы, привычной – в данном случае педагогической – модели. Обновление способов обучения в актуальной проекции и инновации музыкальной педагогики при некоей близости имеют чёткие смысловые различия.

Педагогические инновации – это актуальные дидактические стратегии, отражающие принципиальные изменения в явлениях окружающего мира.

Для обширной отечественной литературы чрезвычайно характерна подмена понятия «инновации» выражениями «новые методы обучения», «обновление методических приёмов», «усовершенствования в учебном процессе». Инновациями часто называют «использование информационно-компьютерных технологий» и даже «элементы музыкальной журналистики на уроках музыкальной литературы»<sup>1</sup>. В ряде случаев под инновационным процессом понимается комплексная деятельность по созданию, освоению, использованию и распространению новшеств<sup>2</sup>. В качестве цели инновационных программ отдельные авторы освещают проблему гуманизации и гуманитаризации образования<sup>3</sup>. Они декларируют активизацию чувства ответственности музыкантов-профессионалов за процессы музыкальной жизни общества.

Аналогичной данью актуальному понятию служат названия многих современных курсов повышения квалификации – к примеру, «Инновационные методы преподавания сольфеджио», «Инновационные подходы в преподавании музыкально-теоретических дисциплин»<sup>4</sup>.

Широкое смысловое употребление выражения «образовательные инновации» делает безграничным описание методик обучения. Однако целесообразна концентрация на новых явлениях, на принципиальных метаморфозах в современной системе музыкальной культуры. Они должны инициировать преодоление педагогических стереотипов в музыкально-теоретическом обучении.

### Музыка и современная культура

Важнейший фактор новизны – жизнь музыки, формы её представлений слушателю. С последней четверти прошлого столетия постепенно симфонии и инструментальные сочинения начали отступать перед музыкой кино, а позднее и концертными переложениями саундтреков видеоигр. Постановки опер модернизировались до пределов, кажущихся поначалу нереально радикальными. Зарубежная (отечественная несравнимо меньше) практика перформанса вывела оперу и инструментальную музыку за границы театра и филармонического зала. Наряду с *open air*, в том числе на специальных построенных площадках типа Berliner Waldbühne («Берлинская лесная сцена»), музыка звучит и в непривычных для концертной деятельности пространствах – на вокзалах, в торговых центрах, на рынках. Такие представления получили специальное название «флешмобов», отражая словом «моб»<sup>5</sup> новый оттенок в понятии социума, социальной структуры. Это именно «толпа», принципиально неоднородная, которую нередко составляют далёкие и, может быть, совершенно чуждые друг другу люди. Необязательна связь подобной акции с искусством: «мобами» могут быть любые социальные акции. Но со знаменитого концерта Опры Уинфри в 2009 году, занесённого в «Книгу рекордов Гиннесса» (в нём приняли участие свыше двадцати тысяч человек), музыкальные флешмобы активно распространяются.

Можно назвать и другие формы, уже привычно нарушающие традиции. Освоенной реальностью стали симфонические концерты киномузыки с демонстрацией во время исполнения на сцене



кадров из фильмов. Пол Энтони Ромеро, американский пианист и широко известный композитор видеоигр, исполняет с оркестром аранжировки своих саундтреков по всему миру. Их изобразительные ряды находятся за пределами пространства сцены, но ассоциативно всплывают в восприятии слушателей – пользователей видеоигр.

Многие дирижёры и солисты сегодня выступают со словесными комментариями на сцене. Знаменитый «Король вальса» Андре Рвьё, нидерландский скрипач и дирижёр, довольно пространно рассказывает с открытой венской эстрады Шёнбрюнн о композиторах, исполнителях, шутит и порою даже острит. Шутки и юмор в представлении музыки образовали в последние десятилетия целое направление, названное автором данной статьи *buffa* в противопоставлении академическому репертуару, исполняемому *seria*<sup>6</sup>. Широко известны и получили признание Игудесман и Джу, «Баян-микс», «Салют-салон», «Паганини-квартет», оркестры Владимира Спивакова, Юрия Башмета, легендарный датский и американский дирижёр и пианист Виктор Борге, прославившийся своими комическими концертами на радио и телевидении (см.: [1; 2]).

Следует признать, что названные «новшества» насчитывают уже десятилетия концертной практики и стали привычной реальностью. Но музыкальная педагогика от них далека. Даже история киномузыки и музыки видеоигр не изучается в учебных заведениях, имена её кумиров – Нино Роты, Джона Уильямса, Энио Морриконе, Йеспера Кюда – не находят места в учебных дисциплинах. Вузы и колледжи практически не организуют *open air*, флешмобы, комические представления.

Музыкальная наука также недостаточно интересуется проблемой «потребления» музыки. Музыка как объект восприятия исследуется во взаимодействии с другими науками (психологией, социологией, социальной психологией). И хотя по научной классификации, номеру научной специальности эти сферы принадлежат науке о музыкальном искусстве, интенсивности изысканий здесь не наблюдается.

Принципиально новые явления радикально преобразуют систему музыкальной культуры. Филармонические концерты существенно теряют публику и авторитет; оперные, балетные спектакли утрачивают прежнее реноме. Звучание классической музыки, когда-то заполнявшей радио- и телевизионные программы, почти совсем ушло из жизни. Даже в автомобиле человек слушает, как правило, не радио, а записи из своего смартфона с репертуаром, отражающим личные предпочтения. Радиоканалов, демонстрирующих классику, почти не осталось. И на телевидении, которое вообще мало актуально для современной молодёжи, их немного. Для молодого поколения востребованность передач «Абсолютный слух», «Сати – нескудная классика» и им подобных ничтожно мала. С 1 октября 2021 года компания Universal Distribution, дистрибьютор французских музыкальных каналов Mezzo, запустила отечественный канал Classic Music, но популярности пока даже у музыкантов он не обрёл.

При этом чрезвычайно активно учащейся молодёжью посещается интернет. Здесь широко доступно и востребовано получение самой разнообразной информации: от сведений из области политики, истории, культуры до справочного материала об учреждениях, предприятиях,

товарах и услугах. Невиданное по масштабу сетевое общение – специальные каналы, сервисы, блоги – стало привычной повседневностью. Контакты в электронной почте позволяют практиковать пересылку документов и текстов – например, литературных рукописей, монографий, статей. Большие возможности дают оперативные мессенджеры WhatsApp, Telegram, Viber, Skype. Они привлекают скоростью обмена не только текстами, но и видео, фотографиями, стикерами и другими разноформатными файлами, обеспечивают голосовой контакт. Преимущество мессенджеров, как и социальных сетей, очевидно: не нужен компьютер даже самого компактного размера. Прибором служит смартфон с экраном для видеозвонков и визуальных демонстраций, с клавиатурой для набора разнообразных текстов. По популярности мессенджеры не уступают социальным сетям «ВКонтакте», «Одноклассники», «Инстаграм», Facebook, Twitter, обеспечивающим создание групп, совещаний, конференций.

Перечисленные способы коммуникации – это принципиально новая реальность с новым стандартом общения. И в поисках инновационных стратегий педагогики эти реалии должны учитываться, составляя основу практических действий.

Следствием изменений в культуре являются не только новые способы коммуникаций. Одним из важных признаков становится изменение представлений о культурном человеке. Ещё памятные для старшего педагогического поколения требования о художественном багаже и знаниях литературы, музыки, изобразительного искусства практически канули в прошлое. Преподаватели сталкиваются с тем, что студенты вообще не видели

на сцене опер Моцарта, опер и балетов Чайковского, не говоря уже о прослушиваниях симфоний Брамса или Малера в филармоническом зале. И дело не в том, что они недостаточно занимались историей музыки, а в том, что этой музыки нет в их жизни.

В развитии профессиональной компетенции музыканта культурный запас формируется не только путём получения информации о композиторе, о произведении или контексте творчества. Необходима эмоциональная память, чувственные ассоциации, индивидуальные и субъективные воспоминания и фантазии. Без них нет и не может быть собственных суждений, осмысленных чувств и «перечувствованных» мыслей.

Для преподавателя теоретических предметов контакты с музыкой подразумевают исключительно обучение. Это, возможно, естественная и нормальная традиция – учить, рассчитывая на жизненный музыкальный опыт, личные ассоциации, восприятие музыки в тесном симбиозе чувств и эмоциональных реакций. Так было в прошлых поколениях – классическая музыка активно присутствовала в повседневной жизни, сопровождала разнообразные ситуации и переживаемые состояния. Прежде чем она начинала «порождать» чувства, она сопутствовала им и прочно закреплялась в чувственно-эмоциональном опыте.

Но музыка не просто отражает жизнь в культуре, она определяет и даже конституирует её важные закономерности, сопровождая разнообразную деятельность человека, поведенческие акты. Чувства, эмоции существуют и складываются вне контактов с музыкой, до этих контактов – она их усиливает, развивает, одухотворяет, возвышает. Музыка (как и иные художественные тексты



в реальной жизни) помогает накопить память о чувствах, формирует «культурный запас чувств». Она усиливает восприятие эмоциональных состояний персонажей в визуальных жанрах – музыкальном театре, кино, видеоклипах и т. п.

Неотъемлемой средой мира личных чувств человека в поколении Фета и Тютчева, Блока и Бальмонта, Врубеля и Нестерова были романсы. Они органично сопровождали реальные события и коллизии – радость встреч, восторги любви, горечь расставаний. Однако наше время создало иную вокальную музыку, необходимую людям для отражения актуальных эмоциональных миров, для обучения современной культуре чувств. Популярная песня только отчасти функционирует подобным образом в своём культурном пласте, хотя источники её воспроизведения невероятно распространены и доступны в любой обстановке. Единственным примером, где музыка закрепляется за переживаниями игровых коллизий, является видеоигра.

Богатство и тонкость чувств, завоеванных европейской цивилизацией, – доброта и тепло, волнение и восторг, грусть и печаль, отчаяние и скорбь – во многом обеспечиваются опытом общения с искусством. Сегодня педагогика уже практически не может убедить молодое поколение в величии и гениальности Баха и Шопена, Моцарта и Прокофьева. Эта «информация» или оценка могут быть пережитым и осознанным убеждением исключительно в реальном бытии, что неумолимо ведёт к принципиальному преобразению обучения.

### **Музыкально-педагогические стратегии**

Общение с Музыкой в учебной аудитории необходимо направить на заинтересованное знакомство, эмоционально

мотивированный контакт вопреки традиции использования её в иллюстративной функции. Во время изучения закономерностей стиля, структуры симфонии или вокального цикла (в любой дисциплине) важно инициировать акт художественного воздействия и переживания. Ранее в статьях и выступлениях с докладами на конференциях уже приходилось высказываться о возможности внедрения «виртуальной филармонии», «виртуального музыкального театра» и весьма актуальной формы «виртуального кинозала». Это возможно на многих предметах: «Музыкальная литература», «Слушание музыки», «История музыки», «Анализ музыкальных произведений», «Полифония». Здесь важно не просто «проходить», «изучать» произведения, но моделировать ситуацию личного и интригующего знакомства на просмотре видеоконcertов, спектаклей, художественных фильмов о композиторах. Педагогу не стоит особых усилий предварить показ музыки, используя опыт вступительных слов в филармонических концертах и телевизионных передачах. А это важно, поскольку наша студенческая аудитория своей эрудицией сегодня весьма близка широкой аудитории. Балеты «Пиковая дама» Ролана Пети на Шестую симфонию Чайковского или «Белоснежка» Анжелена Прельжокажа на музыку Малера и в самом деле по-настоящему проблемны, достойны изучения и осмысления. Однако вначале знакомство с ними должно пробудить чувства.

Первым тезисом приведения музыкально-теоретического обучения в соответствие традиционным целям накопления культурного – эмоционального и интеллектуального – багажа назовём педагогическую идею внедрения *технологий обширной презентации музыки*

в учебный процесс. Она может показаться спорной или вызвать упреки в утрате авторитета отечественной и мировой теории. Но время требует адекватных оценок и переоценок, в том числе и такого известного педагогического приёма, как просмотр на занятиях кинофильмов о композиторах, видео оперных и балетных постановок, мультипликационных версий музыкальных сочинений. При условии творческой педагогической инициативы эти формы работы представляются как инновационные. Например, важно, чтобы «просмотр» на занятиях (а сегодня мы смотрим не только спектакль или фильм, но и концерт в формате видео) не был формой исключительно преподавательской инициативы. В его организации должны участвовать сами обучающиеся со своим «вступительным словом».

Приведём примеры из практики. Хорошей формой пробуждения инициативы в подаче и поиске материала может быть задание «придумать» небанальную формулировку темы урока. Здесь уместно вспомнить о сформулированных ранее автором статьи «жанрах» электронных дидактических ресурсов (ЭДР): *журналистское расследование, неожиданный портрет, парадоксальная презентация*. Представление инструментальных сочинений В. А. Моцарта в виде «журналистского расследования» можно озаглавить «Семь шагов в небесах» (семь примеров бессмертной музыки), а фортепианных миниатюр Ф. Шопена – «Я тебе ничего не сказал. Мода *bel canto* в Париже первой половины XIX века». «Неожиданным портретом» могут оказаться балеты Р. Пети на музыку А. Вивальди и П. Чайковского, названные «“Времена года” на пуантах» или «Игра в карты на пуантах». «Парадоксальная презентация»

– это рассказ о событии, необычном или привычном, но в небанальном ракурсе. Например, о современном исполнении скрипичной музыки Дэвидом Гарреттом «Дух Паганини или Дьявол».

Также важно пристально присмотреться к новому и чрезвычайно важному пласту современной культуры – визуализациям, размещённым в интернете. Стоит запросить в поисковике, например, «Утро» Э. Грига или «Лунный свет» К. Дебюсси, и результатом будет получение десятков визуальных проектов<sup>7</sup>.

Фактически сегодня Сеть заполнена самыми разнообразными сведениями с сопровождением музыки. Они носят супермассовый, но отнюдь не спорадический и хаотический характер. Музыкальное произведение (имеется в виду академическая музыка) комментируется рядом, серией самых разных изображений – пейзажей, портретов, жизненных сценок. Для этого используются фото из сетевых галерей либо собственные, репродукции картин и скульптур художников, объектов архитектуры. Видеоряд усиливает чувственное восприятие музыки, возбуждает смысловые ассоциации; естественно, возникают и суждения, интеллектуальное осмысление. Строго говоря, визуализация музыки – двойственный процесс: изображение раскрывает музыкальный смысл, усиливает эмоциональную реакцию на музыку, и вместе с тем музыка обогащает визуальный образ, который невозможно определить однозначно [3].

Некоторые музыканты критически и отрицательно относятся к какому-либо сопоставлению музыки с видеорядом, предпочитая глубину внутреннего переживания, тонкость восприятия, декларируя специфичность утончённых чувств. Но музыка и изображение неразделимы



– этот синтез, подтверждаемый всей историей, неразрушим и непреодолим.

Интернет-визуализации стали реально доступными для всех. Если вчера монтаж отснятых кадров фильма требовал специальных профессиональных навыков и техники, то сегодня работа в видеоредакторе не представляет проблем, и обучиться ей в интернете – дело нескольких десятков минут. Создание видеоролика, видеоклипа для студентов не просто несложное задание – это форма, вызывающая одобрение, удовольствие. Они занимаются этим с творческой отдачей и заинтересованы в том, чтобы представить свою работу однокурсникам, проследить за их реакцией, обсудить, услышать мнения. Проверку в классе любых традиционных заданий не сравнить с визуальными проектами.

Строго говоря, можно и, наверное, необходимо корректно дифференцировать значения понятий. «Визуализацией» музыки в узком смысле слова является сопровождение музыкального произведения видеорядом для прослушивания-просмотра. Музыкальным «визуальным проектом» стоит называть более развёрнутую информацию о произведении, композиторе, событиях музыкальной культуры. Исходя из подобной рабочей классификации, можно таким образом разделить разные формы работы в учебном процессе.

Визуализации позволяют студенту отражать, по сути, «творить» смысл и содержание музыки, а для педагога это – бесценное психологическое тестирование, дающее возможность как-то соприкоснуться с внутренним миром обучающегося. Проходить сегодня по анализу музыкальной формы тему «содержание» в таких формах работы и целесообразно, и увлекательно. Но не только в этой дис-

циплине – в специальном классе сегодня практикуется работа над характером и смыслом произведения с визуализациями педагога и студента<sup>8</sup>.

Несколько непривычный формат работы – и визуализации, и визуальные проекты – конечно, необходимо описать подробно в методическом плане, однако без конкретного знакомства с образцами, видами заданий, форм контроля и отчётности это вряд ли убедит. Поэтому приведём только условную типологию.

Визуализации имеют небольшие размеры (до 5 минут, хотя это не строго) и представляют собой презентации (в программе PowerPoint или Prezy), совмещённые с аудиозаписью музыкального произведения или его фрагмента. Материалом могут быть фото из сетевых галерей или собственные, разнообразные репродукции [4; 5].

Вариантом подобной презентации является небольшой видеоклип с такими же визуальными материалами. Сегодня все используют многочисленные простые в работе редакторы для монтажа видео<sup>9</sup>. И в связи с этой возможностью удобно и целесообразно практиковать ещё один важный вид визуализации, связанный с музыкальным «переинтонированием» сцены кинофильма. Это выполняется следующим образом: в видеоредакторе вырезается фрагмент фильма с саундтреком, но вместо «родной» авторской композиции на видеоряд накладывается новый музыкальный отрывок<sup>10</sup>.

Наверное, Д. Кэмерон мог бы позаимствовать сцену Джеймса и Розы на палубе шикарного лайнера «Титаник» на фоне темы любви С. Прокофьева из балета «Ромео и Джульетта», а Скрябина убедили бы хореографические портреты и сценки на музыку его фортепианной прелюдии. Как и визуальные проекты,

представляющие собой видеорасказы о музыке и музыкантах: «Иво Погорелич», «Николай Луганский», «Анна и Концерт», «Баян Микс», «Такая модная балалайка»<sup>11</sup>.

### Кинофильмы о композиторах: комментарии

В Приложении к статье можно ознакомиться с перечнем избранных кинофильмов о композиторах от И. С. Баха до А. Хачатуряна. Педагог либо показывает их подряд, отодвинув традиционные темы внутри изучаемой дисциплины, либо чередует с программным материалом в любых пропорциях. Совсем не обязательно (и даже не желательно) смотреть предложенные фильмы по хронологическому принципу – ведь и концерты в филармонических залах звучат в произвольном порядке.

Показ кинофильмов на занятиях, как уже было отмечено, рассчитан на эмоциональное восприятие, возбуждение чувств. Но, конечно, во вступительных комментариях и замечаниях по ходу просмотра надо нацеливать на восприятие и понимание идей и проблем, давать по этому поводу задания, устраивать семинары. По музыке из фильмов можно проводить письменные тесты, викторины, в том числе видеовикторины со сценами и вопросами: какое конкретно произведение звучит, как трактует его смысл и содержание режиссёр. «Расшифровка» музыки в различных фрагментах фильма может быть замечательным (и нелёгким) домашним заданием. Его выполнение потребует повторного просмотра и поиска ответа, что надёжно закрепит слуховой багаж.

Помимо показа кинофильмов о композиторах, стоит знакомить студентов и с особым жанром мультфильма, «изобретённым» Уолтом Диснеем в 1945 году.

Знаменитый мультипликатор собрал тогда своих коллег и предложил им, послушав записи высокочтимого Леопольда Стоковского, сделать мультипликационные «фантазии», раскрывающие смысл музыкального произведения. Непременным условием было избегание персонажей – исключительно краски, линии, формы. Подобных фильмов немало; многие из них (например, «Камаринская» И. Ковалевской) охотно используются на уроках в ДМШ. Чрезвычайно занимательны мультфильмы Гарри Бардина на музыку П. Мориа, И. Дунаевского, Т. Альбини. Его изысканная фантазия «Чуча 3» по «Кармен-сюите» Ж. Бизе – Р. Щедрина будет хорошим поводом обсудить современную историческую версию темы ревности, сопоставив её с демонстрациями многообразных постановок оперы Бизе. И *Adagio* Альбини может стать темой интереснейшей дискуссии об образе святой чистоты. Приведём примеры, любопытные для сравнений: американский и отечественный мультфильмы «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского, два *Dance Macabre* К. Сен-Санса (1980 и 2010). И, конечно, юбилейный мультфильм «Фантазия 2000» на Рапсодию *in blue* Дж. Гершвина.

Необходимо упомянуть ещё огромный корпус хореографических постановок на классические инструментальные произведения: «Времена года» Вивальди и «Пиковую даму» Чайковского Ролана Пети с Николаем Цискаридзе и Илзе Лиепой, «Белоснежку» Анжелена Прельжокажа (кстати, ещё один повод накапливать в слуховом багаже музыку Малера), постановки Скрябина и Листа Касьяна Голейзовского, балеты и хореографические этюды Мориса Бежара и многое другое.

Таким образом, *визуализация музыки, изобразительное сопровождение аудио*



стали привычной реальностью, но это и новый вид любительского творчества. Оно, конечно, полностью является компьютерным продуктом, поначалу исключительно сетевым, но сегодня в аудиторном обучении музыке он используется активно. Программы презентации и разнообразные видеоредакторы своей пользовательской простотой и доступностью сделали его массовым культурным фактором. И, по существу, создание и общение (просмотр визуализаций) вполне сравнимы с отошедшим в глубь истории бытовым домашним музицированием.

Итак, резюмируя в целом изложенные размышления, стоит, наверное, вернуться к поставленному вопросу: инновации ли это? Можно ли отнести к ним просмотр в аудитории спектаклей, фильмов, концертов, показ многочисленных сетевых и специально сделанных педагогом презентаций, видеоклипов о музыкальных произведениях и их авторах, исполнителях, событиях истории и культуры? Старые, хорошо известные формы стали необыкновенно доступными в употреблении и создании благодаря информационно-компьютерным технологиям. Речь шла о принципиальной ломке привычного формата занятий, не иллюстративных показах, а замене традиционной теоретической тематики эмоциональной ангажированностью в музыку, её полноценное художественное восприятие

и переживание. Так сегодня устроена культура, в которой эмоционально блёкнут формы представления музыки, благополучно существовавшие десятилетия и даже столетия. Но как бы в компенсацию получает широкое распространение и эмоциональную сильную отдачу визуальная фактически самодеятельность, питающая профессиональную педагогическую среду. Она должна заставить задуматься не только о внедрении в учебный процесс, но и об анализе отживших, рутинных, устаревших принципов обучения музыке с позиций сегодняшней культуры.

Вечные ценности потому и «вечные», что, судя по историческому опыту, они не исчезают, но обретают актуальный облик в разных временах и эпохах. Изменения сегодня – не постепенные, а принципиальные, разрушающие прошлые установки, мотивы и ценности. Их нельзя преуменьшать и недооценивать, надо глубоко постигать механизмы бытия новой культуры. И стремиться к балансу вечно недостижимой и тем не менее возможной гармонии с ней образования. Инновации в музыкальном обучении необходимо трактовать как принципиально новые стратегии – жизнь и реальность, от которых не стоит прятаться за справедливые слова о великом прошлом отечественной музыкально-теоретической педагогики.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Инновационные технологии как способ активизации учебно-познавательной и творческой деятельности обучающихся в Детской школе искусств: сб. информационно-методических материалов. Ивдель, 2019. 56 с.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Овсянникова Л. Д. Инновационные технологии в музыкальном образовании в реалиях сегодняшнего дня // Периодический научный журнал. Вып. 14. URL: <http://studik.net/innovacionnyye-texnologii-v-muzykalnom-obrazovanii-v-realiyah-segodnyashnego-dnya/> (дата обращения: 15.05.2022).

<sup>3</sup> См.: Бурдиян Л. И., Сизенёва Л. И. Инновации в современном музыкальном образовании: подходы к организации // Вестник Владимирского государственного университета. Серия «Педагогические и психологические науки». 2021. № 44 (63). С. 45–57.

<sup>4</sup> Примерами могут служить, например: Авторский курс Л. Р. Джумановой «Инновационные методы преподавания сольфеджио» в МГК им. П. И. Чайковского. 2020. URL: [https://www.mosconsrv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=161780](https://www.mosconsrv.ru/ru/event_p.aspx?id=161780) (дата обращения: 15.05.2022); Цуканова М. В. Инновационные подходы в преподавании музыкально-теоретических дисциплин: программа. 2022. URL: <http://axu.ru/zavershilas-pervaya-programma-tsentra-innovatsionnye-podkhody-v-prepodavanii-muzykalno-teoreticheskikh-distiplin> (дата обращения: 15.05.2022).

<sup>5</sup> *Mob* (англ.) – толпа. Понятие часто используется для обозначения флешмоба. На сленге компьютерных игр обозначает монстра, который более официально называется НПС (неигровой персонаж). Фигурирует также для обозначения «группы людей» в сленге футбольных фанатов.

<sup>6</sup> Тараева Г. Р. Форматы «seria» и «buffa» в современной практике исполнения классической музыки // Экспериментальные формы современного музыкального искусства. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. С. 209–223.

<sup>7</sup> На сайте «Людмила Нарыжная» в YouTube представлено более 100 подобных работ. См.: URL: <https://www.youtube.com/channel/UCX8ewNLHvXWCBUp1HLvMНpg> (дата обращения: 15.05.2022).

<sup>8</sup> В интернете аспирантка из Китая (руководитель – автор данной статьи) показала замечательные примеры визуализаций профессора флейты Сюй Ге из Вуханьской консерватории провинции Хубэй, которые она сделала для своих студентов – Арию Альчины Г. Генделя и Арию И. С. Баха из Сюиты *D dur*. См.: URL: <https://youtu.be/BuDk8clmsY8> (дата обращения: 15.05.2022).

<sup>9</sup> Студенты и аспиранты, не умея работать в видеоредакторе, ранее ограничивались PowerPoint, сегодня такой формат практически никто не употребляет.

<sup>10</sup> На канале автора данной статьи в YouTube приведены такие образцы сцен из кинофильмов «Не может быть» Л. Гайдая и «Сталкер» А. Тарковского. Они выполнены студентами около 10 лет назад, но не теряют своей привлекательности. Сопровождение фрагментом Пятой симфонии Л. Бетховена юмористической новеллы Л. Гайдая (в оригинале музыки нет) увеличивает комизм тайного любовного свидания. А о сопровождении сцены из «Сталкера» медленной частью Второго фортепианного концерта А. Шнитке один знаменитый европейский кинорежиссёр сказал автору статьи в личной беседе: «Тарковский бы умер от зависти, если бы это услышал!» У него звучит вступление из Патетической сонаты Л. Бетховена.

<sup>11</sup> См. примеры на канале «Галина Тараева» в YouTube: URL: [https://www.youtube.com/channel/UCKQanm5h\\_0ZtjHsGd5GCI6g](https://www.youtube.com/channel/UCKQanm5h_0ZtjHsGd5GCI6g) (дата обращения: 15.05.2022).

## Приложение

### Список кинофильмов для просмотра

«Жил да был... Иоганн Себастьян Бах» / Жан-Луи Гийерму, 2003  
«Король танцует» (о Ж. Б. Люлли) / Жерар Корбьо, 2000



- «Фаринелли-кастрат» / Жерар Корбьо, 1994  
 «Вивальди, рыжий священник» / Лиана Марабини, 2009  
 «Опасные связи» / Стивен Фрирз, 1988  
 «Амадей» / Милош Форман, 1984  
 «Переписывающая Бетховена» / Агнешка Холланд, 2006  
 «Бессмертная возлюбленная» / Бернард Роуз, 1994  
 «Паганини: скрипач дьявола» / Бернард Роуз, 2013  
 «Леди Каролина Лэм» / Роберт Болт, 1982  
 «Экспромт» / Джеймс Лэпин, 1991  
 «Шопен. Желание любви» / Ежи Антчак, 2002  
 «Листомания» / Кен Рассел, 1975  
 «Джузеппе Верди» / Раффаэлло Матараччо, 1953  
 «Жизнь Джузеппе Верди» / Ренато Кастеллани, 1982 (мини-сериал)  
 «Чайковский» / Игорь Таланкин, 1969  
 «Любители музыки» / Кен Рассел, 1971  
 «Вагнер» / Тони Палмер, 1983  
 «Малер» / Кен Рассел, 1974  
 «Смерть в Венеции» / Лукино Висконти, 1971  
 «Пуччини» / Тони Палмер, 1984  
 «Ветка сирени» / Павел Лунгин, 2007  
 «Танец с саблями» / Юсуп Разыков, 2018

### Список источников

1. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Сушкова-Ирина Я. И. Тенденции развития музыкального направления *classical crossover* в творчестве инструментального дуэта «Игудесман и Джу» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 2. С. 132–138. DOI: 17674/1997-0854.2019.2.132-138.
2. Крылова А. В. Акустатика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 63–75. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.063-075
3. Мелешкина Е. А., Давыдова А. А. Специфика применения метода визуализации образов в процессе обучения пианистов // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 6, № 5. С. 865–870. DOI: 10.30853/ped210123
4. Климова Н. В. Визуализация музыки как способ функционирования современного произведения: Эдисон Денисов, «Три картины Пауля Клее» // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 130–141. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.130-141
5. Дёмина В. Н., Кисеева Е. В. Специфика организации звукового пространства в проектах П. Юга // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 50–55. DOI: 10.52469/20764766\_2022\_02\_50

*Информация об авторе:*

**Г. Р. Тараева** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции.

## References

1. Zaitseva M. L., Budagyan R. R., Sushkova-Irina Ya. I. Tendencies of Development of the Musical Trend *Classical Crossover* in the Performances of the Instrumental Duo “Igudesman & Joo”. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 132–138. (In Russ.) DOI: 17674/1997-0854.2019.2.132-138
2. Krylova A. V. Acousmatic Sound in Multimedia Installations. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 3, pp. 63–75. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.063-075
3. Meleshkina E. A., Davydova A. A. Specificity of Applying the Image Visualisation Method in the Process of Piano Students Training. *Pedagogy. Theory & Practice*. 2021. Vol. 6, No. 5, pp. 865–870. (In Russ.) DOI: 10.30853/ped210123
4. Klimova N. V. Visualization of Music as a Means for the Contemporary Composition to Function: Edison Denisov, “Three Pictures by Paul Klee”. *ICONI*. 2022. No. 1, pp. 130–141. (In Russ.) DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.130-141
5. Demina V. N., Kiseeva E. V. Specifics of Sound Space Organization in P. Huyghe’s Projects. *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2, pp. 50–55. (In Russ.) DOI: 10.52469/20764766\_2022\_02\_50

### *Information about the author:*

**Galina R. Taraeva** – Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 14.06.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.06.2022

Принята к публикации / Accepted: 29.06.2022



