

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 / 2 (43)

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, 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 иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственная специализированная академия искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

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

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

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

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

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

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

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

Д-р **Фарогаз Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Сагтарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ

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

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

ТВОРЧЕСКИЕ И ФИНАНСОВЫЕ ПАРТНЁРЫ

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

Ростовская государственная консерватория
имени С. В. Рахманинова

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

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

© Авторы, 2021

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016*
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=316807>,
ЭЛ № ФС 77-78770 от 30.07.2020 (Учредитель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание»)
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=806871>

* Свидетельство подлежит перерегистрации в связи с изменением состава учредителей

Music Scholarship

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

2021, № 2

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

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

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr.Sci. (Arts) **Valentina N. Kholopova**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Academy of Arts, Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

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

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci"
Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik, Freiburg, Germany

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

FOUNDER

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

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

CREATIVE AND FINANCIAL PARTNERS

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

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Address of the Editorial Office and the Publisher:
Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies".
Russian Federation, 450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306.
Telephone: +7 (347) 216 49 73

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

© Authors, 2021

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

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media (Roskomnadzor).
The testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016*
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=316807>,
EL No FS 77-78770 from 07.30.2020 (Founder: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies")
<https://rkn.gov.ru/mass-communications/reestr/media/?id=806871>

* The certificate is subject to re-registration in connection of the changes of the contingent of founders.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАЕ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Заместитель главного редактора

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

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

Редактор

Мингажев Артур Аскаревич

Дизайн: Аскарров Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

Liudmila N. Shaymukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts (Dr.Sci.), Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Deputy Chief Editor

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

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

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

Editor

Artur A. Mingazhev

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

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

DOI: 10.33779/2587-6341

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.
Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the publisher, financial partners and article authors.

Published four times a year.

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

Подписано в печать 25.06.2021. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 17,5. Усл.-печ. л. 26,0. Заказ № 354002. Тираж (печатный) 100 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте journalpmn.ru в разделе «Архив выпусков».
Издатель Научно-методический центр «Инновационное искусствознание»: 450059, г. Уфа, ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306.
Тел.: +7 (347) 216 49 73
Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро» 450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, д. 3.
Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 25.06.2021. Format: 60 x 84^{1/8}. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 17,5. Printing l. 26,0. Order No. 354002. Run of 100 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website journalpmn.ru in the section “Archives.”
Publisher of the Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies”: Russian Federation, 450059, Ufa, Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306.
Telephone: +7 (347) 216 49 73
Printed on the printing facilities of “IdealPro” Co. Ltd 450057, Ufa, prospect Salavata Yulaeva, d. 3.
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Scopus®

EBSCO



ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

DOAJ
DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS

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

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



The journal is published by the Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies” and is a member of the Publishers’ International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

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

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

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

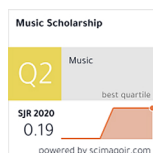
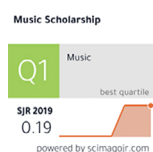
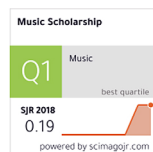
24.00.00 “Culturology” (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

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

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

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

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



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

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

Содержание

Горизонты музыкознания

- 8** *Переверзева М. В., Аиутова Т. В., Иванова Е. Ю., Фединёва Е. А.*
Мобильные формы в архитектуре, живописи и музыке как парадигма современного пространственного образа мира
- 22** *Косырева С. В.*
Монодия как предмет изучения когнитивной этномузыкологии
- 34** *Горбунова И. Б., Мезенцева С. В.*
Дальневосточный обряд «Медвежий праздник» в пространстве музыкально-компьютерных технологий

Музыка в системе культуры

- 43** *Черногор Н. Н., Емельянов А. С., Азнагулова Г. М.*
Музыкально-поэтические символы государственных гимнов в формировании поведенческой культуры
- 58** *Дёмина В. Н.*
Особенности звукового пространства ритуальных действий театрального перформанса Р. Шехнера «Дионис-69»
- 67** *Соковиков С. С., Каминская Е. А.*
Три балета «Аркаим»: легендарное прошлое Южного Урала в современной музыкальной культуре
- 78** *Россинский А. Г., Родин К. В., Михайлова О. С., Россинская Е. А.*
Музыкальная жизнь трансграничного Алтая как выражение универсальных духовных ценностей

Музыкальная культура народов мира

- 86** *Цзи Яньи*
Китайская бамбуковая флейта: история и конструктивные особенности

Казахстан: композиторское творчество и образование

- 94** *Карекенова Д. Т.*
Ораториальные произведения композиторов Казахстана

- 101** *Аргингазинова Г. Б., Хусаинова Г. А., Кобозева И. С.*
Музыкально-педагогическая подготовка в учительских семинариях Казахстана последней четверти XIX – начала XX века

Международный отдел

- 111** *Manuel Palencia-Lefler*
Sound Metaphors in Audiovisual Advertising: Musical and Cross-Linguistic Research on Sound Metaphor
- 124** *Andar Indra Sastra, Wilma Sriwulan, Ediwar Caniogo, Asril Muchtar, Asep Saepul Haris*
Lareh Koto Piliang: Systems of Governmental Power and Bronze Music in the Study of the Concept of Musical Aesthetics in Luhak Nan Tigo Minangkabau
- 138** *Beslan G. Ashkhotov*
About the Peculiarities of Form Generation in the Adygehe Epic Genre
- 148** *Sandra Soler Campo*
José Soler Casabón and his Ballet *L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles* and his Poetry *Fonds Perdu*
- 156** *Lyubov A. Kupets*
Russian Wikipedia vs Great Russian Encyclopedia: (Re)construction of Soviet Music in the Post-Soviet Internet Space

Культурное наследие в исторической оценке

- 170** *Андрущенко Е. Ю., Андриевская Г. П.*
Исполнительское искусство Марии Гай: по страницам отечественной музыкальной критики и мемуаристики
- 182** *Беляк Д. В.*
К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом

Музыкальная историография**193 Науменко Т. И.**

Дискуссии в советском музыкознании:
«симфонизм» в эпоху
избыточной словесности

Музыкальная культура народов России**205 Жиров М. С., Жирова О. Я.,
Алексеева О. И., Кинаш Л. А.**

Музыкально-стилевые особенности
песенного фольклора
Белгородско-Оскольского региона:
узколокальные проявления

Анонс**215 Кумехова (Налоева) Л. Е.**

О музыкальной Нартиаде – впервые
(«Музыкальная Нартиада:
опыт исследования» Б. Г. Ашхотова)

Музыка XX века**218 Окунева Е. Г.**

Жан Барраке:
путь к сериализму и эстетические взгляды
первой половины 1950-х годов

232 Нилова В. И.

Типологическая модель бассо-остинато
в Пятой симфонии Карла Нильсена

Contents**Horizons of Musicology**

**8 Marina V. Pereverzeva, Tatiana V. Ashutova,
Ekaterina Yu. Ivanova, Elena A. Fedeneva**
Mobile Forms in Architecture, Painting
and Music as a Paradigm of the Contemporary
Spatial Image of the World

22 Svetlana V. Kosyрева
Monody as an Object of Study
of Cognitive Ethnomusicology

34 Irina B. Gorbunova, Svetlana V. Mezentseva
The Far-Eastern Ritual “Bear Holiday”
in the Space
of Computer Musical Technologies

Music in the System of Culture

**43 Nikolai N. Chernogor,
Alexander S. Emelyanov,
Guzel M. Aznagulova**
Musical-Poetic Symbols of Hymns
in the Formation of Behavioral Culture

58 Vera N. Dyomina
Peculiarities of the Sound Space
of Ritual Actions
in Richard Schechner’s Theatrical
Performance “Dionysos-69”

67 Sergei S. Sokovikov, Elena A. Kaminskaya
Three “Arkaim” Ballets:
The Legendary Past of the Southern Urals
in Contemporary Musical Culture

**78 Alexander G. Rossinsky, Kirill V. Rodin,
Olesya S. Mikhaylova,
Ekaterina A. Rossinskaya**
The Musical Life of Transboundary Altai
as an Expression of Universal Spiritual Values
in the Contemporary Dialogue of Cultures

Musical Culture of the Peoples of the World

86 Ji Yan Yi
The Chinese Bamboo Flute:
History and Constructive Traits

Kazakhstan:**Musical Creativity and Education**

- 94 Dilara T. Karekenova**
Oratorio Compositions by Composers
in Kazakhstan
- 101 Gulnara B. Argingazinova,
Gulzada A. Khussainova, Inna S. Kobozeva**
Preparation of Musical Pedagogy
in Teachers' Training Courses
in Kazakhstan in the Last Quarter
of the 19th and Early 20th Century

International Division

- 111 Manuel Palencia-Lefler**
Sound Metaphors
in Audiovisual Advertising:
Musical and Cross-Linguistic Research
on Sound Metaphor
- 124 Andar Indra Sastra, Wilma Sriwulan,
Ediwar Caniogo, Asril Muchtar,
Asep Saepul Haris**
*Lareh Koto Piliang: Systems
of Governmental Power and Bronze Music
in the Study of the Concept
of Musical Aesthetics
in Luhak Nan Tigo Minangkabau*
- 138 Beslan G. Ashkhotov**
About the Peculiarities of Form Generation
in the Adyghe Epic Genre
- 148 Sandra Soler Campo**
José Soler Casabón and his Ballet
*L'Homme sans yeux,
sans nez et sans oreilles*
and his Poetry *Fonds Perdu*
- 156 Lyubov A. Kupets**
Russian *Wikipedia*
vs *Great Russian Encyclopedia*:
(Re)construction of Soviet Music
in the Post-Soviet Internet Space

Cultural Heritage in Historical Perspective

- 170 Elena Yu. Andrushchenko,
Galina P. Andrievskaya**
Performing Art of Maria Gay:
Following the Pages of Russian Musical
Criticism and Memoiristics
- 182 Dmitri V. Belyak**
Concerning the Issue of Reception
of Tchaikovsky's Piano Concertos Outside
of Russia

Musical Historiography

- 193 Tatiana I. Naumenko**
Discussions in Soviet Musicology:
The "Symphonic Genre" in the Epoch
of Excessive Words

Musical Cultures of Russia

- 205 Mikhail S. Zhiron, Olga Ya. Zhirova,
Olga I. Alekseeva, Larisa A. Kinash**
Peculiarities of Musical Style
in the Folk Songs
of Belgorod-Oskol Region:
Local Regional Manifestations

Announcement

- 215 Liudmila E. Kumekhova (Naloeva)**
About the Musical Nartiad
("The Musical Nartiad: An Attempt
of Research" by Beslan Ashkhotov)

Music of the 20th Century

- 218 Ekaterina G. Okuneva**
Jean Barraqué: Path Towards Serialism
and Aesthetic Views
of the First Half of the 1950s
- 232 Vera I. Nilova**
Typological Model of the Basso Ostinato
in Carl Nielsen's Fifth Symphony



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 7.01

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.008-021

**М. В. ПЕРЕВЕРЗЕВА, Т. В. АШУТОВА,
Е. Ю. ИВАНОВА, Е. А. ФЕДЕНЁВА**

*Российский государственный социальный университет
Московский финансово-промышленный университет «Синергия»
г. Москва, Россия*

*Мурманский арктический государственный университет
Институт креативных индустрий и предпринимательства
г. Мурманск, Россия*

ORCID: 0000-0003-4992-2738, melissasea@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5093-7983, ashutova_tanya@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3950-6052, catherine.iva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2131-1794, 79062896999@yandex.ru

Мобильные формы в архитектуре, живописи и музыке как парадигма современного пространственного образа мира

Объектом исследования становятся подвижные формы в архитектуре, скульптуре, живописи и музыке XX века, появившиеся в искусстве и жизни человечества в связи с изменением концептуальных оснований науки, философии и культуры. Проблема исследования состоит в определении общих оснований – объединяет ли все эти экспериментальные формы общая парадигма, основанная на фундаментальном переосмыслении мира? Новаторские открытия науки XX века сформировали новый, неоднозначный, многоуровневый метод мышления, порождающий сложную, многомерную художественную эпистему. Подвижные формы стали выражением новой точки зрения на современный мир. Методологической основой работы стали исследования по истории и теории современного искусства и архитектуры, философии и науки. Методология исследования: многомерный анализ научной литературы по теории и истории архитектуры, искусства, науки и философии XX века; графоаналитический анализ композиционных структур художественных и архитектурных произведений, а также объёмно-пространственное моделирование; сравнительный анализ композиционных техник и методов визуального, архитектурного и музыкального авангарда XX века. Выводы исследования: внимание искусства стало занимать выражение глубинных и подвижных восприятий сознания человека, рефлексия о мире, осознание себя в космическом пространстве, видение нестабильности и многозначности образа Вселенной, в которой всё стремительно меняется и всё многозначно. Научная новизна заключается в систематизации подвижных форм в разных видах искусства, открытии связей между ними и научными и философскими основами, выявлении общих организационных и конструктивных идей подвижных форм, определении будущих перспектив применения подвижных форм.

Ключевые слова: мобильные формы, архитектура, открытый план, живопись действия, скульптура, мобиль, алеаторика.

Для цитирования / For citation: Переверзева М. В., Ашутова Т. В., Иванова Е. Ю., Феденёва Е. А. Мобильные формы в архитектуре, живописи и музыке как парадигма современного пространственного образа мира // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 8–21. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.008-021.

© Переверзева М. В., Ашутова Т. В., Иванова Е. Ю., Феденёва Е. А., 2021

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



**MARINA V. PEREVERZEVA, TATIANA V. ASHUTOVA,
EKATERINA YU. IVANOVA, ELENA A. FEDENEVA**

*Russian State Social University
Moscow University for Industry and Finance “Synergy”
Moscow, Russia*

*Murmansk Arctic State University
Institute of Creative Industries and Entrepreneurship
Murmansk, Russia*

ORCID: 0000-0003-4992-2738, melissasea@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5093-7983, ashutova_tanya@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3950-6052, catherine.iva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-2131-1794, 79062896999@yandex.ru

Mobile Forms in Architecture, Painting and Music as a Paradigm of the Contemporary Spatial Image of the World

The object of research in this article is formed by the mobile forms in 20th architecture, sculpture, painting and music which appeared in the art and the lives of humanity in connection with the changes of conceptual foundations of science, philosophy and culture. The issue of the research consists in determining the universal foundations, regardless of whether or not all of these experimental forms are united by a common paradigm based on a fundamental reevaluation of the world. The innovative discoveries of science in the 20th century formed a new, ambivalent, multilevel method of thinking which generated a complex polyvalent artistic epi-system. The mobile forms turned out to be the expression of a new perspective of the modern world. The methodological basis for the world is comprised of the study of the history and theory of contemporary art and architecture, philosophy and science. The methodology for the research was comprised of the polyvalent analysis of scholarly literature on the theory and history of 20th century architecture, art, science and philosophy; the graphical-analytical of the compositional structures of works of art and architecture, as well as the capaciously spatial modeling; a comparative analysis of the compositional techniques and methods of the 20th century avant-garde trends in the visual arts, architecture and music. This research has shown that the expression of profound and mobile perceptions of human consciousness, reflections on the world, self-realization in the cosmic space, and the perception of the instability and polyvalence of the image of the Universe, in which everything changes rapidly and everything is ambivalent, has also begun to attract the attention of art. The scholarly novelty of the subject is present in the systematization of the mobile forms in the various arts, the disclosure of the connections between them and the scientific and philosophical foundations, the recognition of the common organizational and constructive ideas of the mobile forms, as well as the determination of the future perspectives of application of mobile forms.

Keywords: mobile forms, architecture, open plan, painting of action, sculpture, mobile forms, aleatory technique.

© Marina V. Pereverzeva, Tatiana V. Ashutova, Ekaterina Yu. Ivanova, Elena A. Fedeneva, 2021

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

Под воздействием научно-философской мысли в области изобразительной, литературной и музыкальной эстетики произошли кардинальные перемены: в искусстве и жизни человечества XX века появились принципиально подвижные (мобильные, открытые, нестабильные) формы архитектуры, скульптуры, живописи и музыки. *Проблема исследования* состоит в определении общих концептуальных оснований науки, философии и культуры – объединяет ли все эти экспериментальные формы общая парадигма, основанная на фундаментальном переосмыслении бытия? *Гипотеза исследования*: мобильные формы в искусстве стали материальным воплощением объективных законов пространства и мировой энтропии и теории хаоса, которая открыла новые перспективы архитектурных, живописных и музыкальных построений, художественной выразительности и эстетической красоты. К подвижным и модульным формам художники обратились не случайно: они видели в мобильности принцип миропорядка, а переменные и открытые формы использовались как средство организации материала и формы, отражающей объективные законы Вселенной: «Случайность, понимаемая как отсутствие точной предвидимости, строгой закономерности, определённости явления, становится в науке нашего времени более существенной, чем ранее, категорией» [8, p. 30].

Обзор источников. В научных исследованиях искусства XX века (Ф. Даль Фалько, В. Кандинский, А. П. Лапина, О. И. Лексина, Дж. Мандельброт, А. Мулис, Б. Роуз, А. Титкина, П. Тачман) констатируются и подробно исследуются стилевые изменения и композиционные принципы работ авангардистов, но они

не связываются с научными открытиями и философскими парадигмами [14]. Учёными отмечается мобильность и нестабильность форм, которые приобретают характер нормы в науке и искусстве. В этих условиях «глубоко закономерным становится введение случайности в жизнь художественного произведения, стремление приблизить её к сложности, изменчивости, всегда присутствующему элементу нестабильности естественных процессов» [7, p. 18–19].

Методологической основой работы стали исследования истории и теории современного искусства и архитектуры, философии и науки российских и зарубежных авторов. Методология исследования: многомерный анализ научной литературы по теории и истории архитектуры, искусства, науки и философии XX века; анализ композиционных структур произведений изобразительного искусства и архитектуры графоаналитическим методом, а также объёмно-пространственное моделирование; сравнительный анализ композиционных приёмов и формирующих методов живописного, архитектурного и музыкального авангарда первой трети XX века.

Один из наиболее значимых новаторов XX века, вдохновлённый идеей обновления искусства, Ле Корбюзье применял свободные формы в архитектуре, выразившие иное ощущение пространства, любая часть которого могла поменять своё предназначение, обрести новую функцию и наполниться другим художественным смыслом. Характерными признаками его стиля среди прочих были поднятые над землёй объёмные объекты с находящимися под ними колоннами, плоские крыши-террасы, используемые как сады, прозрачные фасады, обширное внутреннее пространство



помещений со «свободным планом», позволяющим избежать изолированных комнат и переходить из одной в другую [18, p. 320]. Художественно-эстетическая концепция Ле Корбюзье основывалась на «свободах» колонн, стоящих в открытом пространстве здания; каркаса в каркасной конструкции; плана внутренней конструкции и, наконец, функциональной независимости каркаса и стен в отношении к внешней и внутренней конструкциям здания.

Испанский архитектор-модернист Антонио Гауди-и-Корнет в 1910 году завершил строительство Дома Мила (Ла Педрера), предложив новое для того времени планировочное решение, впоследствии названное «свободным планом». Здание и квартиры этого шестизэтажного дома отличает сложный криволинейный план, ломаные очертания внутренних перегородок, отсутствие внутренних несущих стен, поддержка междуэтажных перекрытий колоннами и наружными стенами, опора кровли на аркады и расположение на крыше террасы сложной композиции; даже вентиляционные трубы, шахты и лестницы здания имеют сложные пластические решения и биоморфные формы.

Влиятельный немецкий архитектор-модернист Людвиг Мис ван дер Роэ создавал здания со «свободной планировкой», внутри которых можно было образовывать квартиры и комнаты разного размера и формы. Возглавляя Международную выставку жилища в Штутгарте, Роэ разрабатывает проект посёлка Вайсенхоф (1927), в домах которого всё пространство, кроме помещённых в отдельную секцию кухонь и уборных, свободно и произвольно делилось подвижными перегородками. Для Международной выставки в Барселоне (1929) архитектор строит павильон

Германии, принёсший автору мировую известность. Павильон также представляет собой свободно перетекающее пространство: Мис ван дер Роэ освобождает конструкцию от тяжёлых несущих стен, поручая их функцию отдельно стоящим стальным стойкам, кроме прочих материалов использует много стекла, а также играет поверхностью воды. Виллу Тугендгат в Брно (1930) он строит на двух уровнях, разделяя на четыре функциональные зоны со свободным планом в одной из них. В этом доме стеклянные стены могут автоматически складываться, так что здание и интерьер объединяются с окружающим ландшафтом. Благодаря широкому использованию стекла его дома пронизываются солнечным светом в соответствии с близкой ему философией неотолизма. В 1946–1951 годы в Плейно (Иллинойс) Роэ строит знаменитый «Стеклянный дом» для чикагской женщины-хирурга Эдит Фарнсворт. Дом представляет собой полностью остеклённый белый каркас, стоящий на приподнятой на стойках над уровнем разлива воды плите. Дом как будто парит в пространстве: стеклянные стены отделены от несущих стоек. В доме нет внутренних перегородок, он состоит из единственной комнаты, полностью открытой в окружающий его пейзаж [17].

В работах Умберто Боччони «Уникальные формы непрерывности в пространстве» и «Развитие бутылки в пространстве» (1913), Генри Мура («Две формы», 1934; «Квадратная форма с прорезью», 1960) и многих других наглядно применяется принцип именно движения одной и той же формы, а значит изменения одного и того же образа, чувства, смысла. Фигуры Боччони преисполнены энергии, создающей впечатление, что предмет вот-вот начнёт двигаться. Такими же текучими

были формы объектов на полотнах и в скульптурах Сальвадора Дали. В связи с подвижными формами, претерпевающими метаморфозы, необходимо упомянуть раздел математики – топологию. В ней рассматриваются свойства пространства, которые остаются неизменными при непрерывных деформациях. В этой науке фигурируют понятия гомеоморфизма и гомотопии, обозначающие виды деформации объектов в пространстве, происходящей без разрывов и склеиваний, другими словами, когда один предмет превращается в другой, либо какая-то форма выворачивается наружу изнаночной стороной, а потом возвращается в исходное состояние. С мобильными формами в искусстве порой происходит аналогичная эверсия.

Американский скульптор-абстракционист Александр Колдер, «известный всему миру как художник, заставивший скульптуру двигаться» [13, р. 3], в 1940-е годы создавал объёмные, часто металлические подвесные конструкции с подвижными частями, спонтанно меняющие свои очертания из-за движения воздуха и названные Марселем Дюшаном «мобилями» в противоположность «стабилям» [6]. Колдер делал их из цветных металлических, деревянных или пластмассовых кусков, соединяемых болтами или проволокой. Для мобиля 1941 года он разрезал металлический лист на несколько частей и соединил их как звенья цепи, так что «лепестки» постоянно двигались из-за потоков воздуха. Ныне мобили – современные украшения интерьера, состоящие из металлических, бумажных, деревянных, кожаных полос или перьев, колышущихся в потоке воздуха.

Не меньший резонанс вызвали новации в поэзии и литературе. Мобильная поэтическая форма была разрабо-

тана Стефаном Малларме в его поэме «Бросок костей никогда не исключает случайность» («Un coup de dés», 1897, изд. в Париже в 1914), завершающейся словами: «Каждая мысль – это бросок костей». Листы книги свободно заменяются и читаются в любом порядке при некоторых ограничениях. В проекте поэмы автор предусмотрел альтернативные варианты реализации замысла. Также свободно распределяются строки, расставленные по всей странице: Малларме предлагает читателю двигаться по странице в разных направлениях и по-разному выстраивать фразы и предложения, отсюда – множество разных вариантов прочтения.

Проблема случайного в искусстве занимала умы творцов абстрактного экспрессионизма – Поллока, Горки, де Кунига, Стилла, Мазервелла [10]. Стиль художников нью-йоркской школы сложился под влиянием геометрической абстракции пуристов и конструктивистов, угловатых форм кубистов и зрительной насыщенности постимпрессионистов, свободного рисунка Кандинского и открытого пространства Миро, биоморфных или гибридных форм Арпа, автоматического письма Массона, теорий бессознательного Фрейда и архетипов Юнга. Художники в своих эстетических дискуссиях призывали к тому, чтобы «умышленно оставлять свои работы в “эскизном” виде для того, чтобы они казались ещё незаконченными, неуверенными и нерешительными, и не подчинялись абсолютным определениям, что значило бы для них бесплодность и гибель» [21, р. 87].

Художники стремились уйти от замкнутости форм и чёткой разграниченности и очерченности пространства к свободной технике и импровизированным пассажам, ярким и не смешанным



краскам, зримо осязаемой фактуре, весомым пятнам и чувственным линиям, хаотично рассекающим поверхность полотна, эфемерным очертаниям и расплывчатым контурам фигур. Отсюда – новая техника письма и открытая форма, главными качествами которых становятся течение и движение, а также ряд других оригинальных новаций и художественных экспериментов, вызвавших широкий резонанс в среде деятелей всех видов искусства.

С 1950-х годов Джексон Поллок пользовался методом произвольного наложения насыщенных красочных пятен, создавая своего рода динамическую живопись («Существо», или «Номер 31», 1950; «Эхо», 1951). Этим объясняется его тяготение к технике «дриппинга» – непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания с кисти, расплёскивания или разбрызгивания краски по холсту. «Поллок пользуется этой техникой исключительно для организации <...> плотных сетей постепенно, в прогрессии, восходящих и нисходящих сгущений и утончений» [16, р. 465]. По воспоминаниям современников, расплёскивая краску, художник словно «танцевал» вокруг холста. Результат «живописи действия» Поллока был продуктом случайности.

Другой художник, Виллем де Кунинг, считавший бессознательное символом универсальности в живописи и случайное необходимым элементом художественного творчества, в своих работах («Яма», 1950; «Парковая магистраль Меррит», 1959) предпочитал быстроту исполнения и заставлял линии постоянно двигаться и порождать неопределённые формы, которые сталкиваются, взаимопроникают и перекрываются друг другом. В результате применения автоматической техники письма содер-

жательный смысл и форма картины становятся многозначными, неуловимыми, мобильными.

Применение автоматической техники сделало отчасти случайный жест в «живописи действия» главным выразителем эмоций, что, несомненно, сказалось и на форме. Она стала текучей и мобильной, незаконченной и незамкнутой, словно рождающейся из хаоса здесь и сейчас, что позволило абстрактным экспрессионистам выйти за пределы ограничительных композиционных канонов. Их полотна представляют единое изображение, воспринимаемое целиком с первого взгляда, но при этом допускают бесчисленные вариации формы в связи с тем, что однородная поверхность не имеет ни кульминационной точки, ни деления на планы, ни единой перспективы, ни центра средоточия, ни направленности движения, чтобы стало возможным в лабиринте переплетающихся линий вечно блуждать в поисках смысла, погружаясь в бурлящий поток формирующейся материи, физически окружающей зрителя.

Василий Кандинский, размышляя в своей книге о возможностях беспредметной живописи, в которой «праформы» или признаки вещей и идей более значимы, чем конкретные предметы окружающей действительности, говорил об изменчивости границ точки и многообразии принимаемых ею форм: «В реальности точка способна принимать бесконечное множество форм: её окружность может тяготеть к иным геометрическим и, в конечном счёте, произвольным формам» [4, р. 14]. Как отмечает Б. Белый, «абстрактное произведение искусства демонстрирует обратимость точки-звука-числа, но не меняет их онтологической сущности: при всех своих изменениях точка (живописное пятно

или клякса) внутренне предельно сжата и обращена внутрь себя – её изобразительная энергия состоит в обратимости идеи и её потенциальных реализаций» [2, с. 8].

Текущие образы Дали, Поллока и де Кунинга получают дальнейшее развитие в работах других живописцев США и Европы, например, «безсоотнесительной» композиции Мондриана, Ньюмана и Ротко, в которой в условиях больших и простых форм цветное поле (как правило, равномерно распределённая по всему холсту краска или структурированное сочетание красок) не только не отделяется от поля картины, но и выходит за её края, делая форму открытой. В ташизме – французском виде живописи действия 1950-х годов (Г. Хартунг, А. Тапиес, Б. Ван Вельде, Ж. Матье и П. Сулаж) – случайные мазки и пятна цвета служат средством бессознательного выражения глубинного познания мира и интеллектуально-духовной жизни человека.

Под воздействием подвижных скульптур А. Колдера в разных странах мира начали появляться музыкальные мобили – инструментальные и вокально-инструментальные пьесы с меняющейся своей очертания формой. Слово «мобиль» стало жанровым определением, и для музыкантов означало в первую очередь подвижность ткани и/или формы, которая продиктована глубокой художественно-эстетической концепцией. Множество музыкальных мобилей под разными наименованиями и в разных техниках письма (от тональной до алеаторной) создали Д. Фостер, Г. Брант, Э. Браун, А. Пуссёр, Р. Хаубеншток-Рамати, Б. Черни, С. Экхардт-Граматы, Ж. Трамбле, К. Кардью, Э. Видмер и др. В их творчестве музыкальный мобиль стал не просто звуковым аналогом под-

вижных скульптур, а новым жанром импровизируемой пьесы с незакреплённой последовательностью элементов музыкальной ткани, а потому подвижной структурой, допускающей варьирование порядка изложения мысли, метаморфозу формы и изменение эмоционально-образного содержания опуса [19, р. 120].

Возникновение «звуковых мобилей» было обусловлено также новациями в области музыкальной композиции в целом. Стало допустимо рождение художественной концепции, драматургии и формы произведения непосредственно в процессе его исполнения, а разные исполнительские версии рассматривались как равноправные по отношению к авторскому замыслу, изначально подразумевающему многозначность, полисемантику и множественность конструктивных решений композиции. Мобиль характеризуется именно меняющейся формой, служащей «определённым доминирующим критерием или центральным элементом жанра» [19, р. 121]. Однако, несмотря на принципиальный плюрализм вариантов формы (порой, безграничный), каждый мобиль основывается на определённой конструктивной идее, принципе упорядочения частей, правиле следования музыкальных элементов.

Искусствоведы находят объяснения произошедшим в искусстве переменам. Так, Б. Роуз отмечает, что Поллок разрабатывает жанр «all-over», в котором цвет и линия покрывают всю поверхность полотна. Он «стремится наделять общее ощущение огромной властью сил природы» [21, р. 72]. Пространство картин художник наполнял путём спонтанного расположения пятен и автоматических пассажей, воплощающих первичную материю, безликую массу, в которой стихийно зарождается жизнь.

В результате импровизаций, как отмечает М. Переверзева (и др.), возникают открытые для множества смыслов, неоднозначные формы, складывающиеся сами собой. Многозначные образы с их поливалентными, едва намеченными ассоциациями и туманными метафорами «требуют расшифровки, допускают любое сомнение, а, следовательно, выбор» [20, р. 773], а их «творения представляют опыт столь же полный и истинный, как сама жизнь» [Ibid., р. 774]. В жестиккулярной живописи де Куннинга неопределённые контуры смешиваются друг с другом, образуя стихийную массу, одновременно единую и делимую. Тем самым художник хотел создать живописное пространство, которое своими бесконечно несущими, отклоняющимися и смещающимися планами без каких бы то ни было чётко понятных ссылок, образовало бы аналогию вечно меняющейся Вселенной.

Как отмечает Р. Акофф, научные открытия XX столетия, связанные со случайностью, повлияли на деятелей культуры, причём многие из них «предвосхитили новации в области математики, физики и других наук» [1, с. 143]. Во второй половине XX века в науке особое внимание уделяется проблеме самодетерминации как принципа функционирования и поведения сложных систем, а также феноменам нелинейности развития и внутренней активности явлений, свойства которых зависят от их состояния, меняющегося под воздействием внутренних, а не только внешних факторов и условий. В результате на основе теоретико-вероятностных методов исследования и представлениях о статистических системах был разработан ряд качественно новых моделей бытия и познания, которые прежде строились на основе классической механики и ха-

рактеризовались жёсткой детерминацией и однозначностью всех связей между исследуемыми явлениями, системами и процессами. В XX столетии в науке произошёл отказ от модели ньютоновской механики в пользу теорий Гейзенберга, Бора и других. Признание ценности прихоти воображения и нарушения симметрии и гармонии обусловлено доверием к неопределённости, неоформленности и недосказанности, предпочтением ассоциаций – однозначности, движения – покою, мира изменчивых форм – системе неизменных моделей, случайного – закономерному, относительного и вероятностного значения – однозначному смыслу, что соответствует постиндустриальной парадигме мышления [12, р. 780].

Оригинальные идеи и новые методы Поллока, Колдера, Миса ван дер Роэ, Малларме и многих других, кардинально отличающиеся от тех, на которые ориентировались художники прежних эпох, определили, как отмечает П. Тачман, путь развития американского искусства XX века в сторону мобильности, неоднозначности и текучести форм [23]. В период экспериментов в области американской «живописи действия» хореограф-новатор М. Каннингом разработал хореографическую алеаторику, обусловившую случайную последовательность движений танцоров и мобильную форму композиции. Он стремился уйти от однонаправленной логической последовательности изложения мысли и развития образа в произведении искусства к идее «случайности» как способа создания художественного целого. Случайностью Каннингом «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами – музыкантом, художником» [9, р. 173].

Каннингом снабжал солистов «набором» движений и сценических действий, которые те выбирали по своему усмотрению и комбинировали случайным образом. Но зачем? Ж. Лешав отмечает: «Когда Каннингом прочитал известное высказывание Альберта Эйнштейна о том, что “в пространстве нет никаких неподвижных (постоянных, неизменных) точек”, то подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и в равной степени заменяема» [22, р. 18]. Каннингом «уподоблял танец воде, а композицию – текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии» [Ibid., р. 77]. Отсюда – многомерная, полилинейная, гибкая и мобильная драматургия хореографического спектакля.

Однако случайность не имела абсолютного значения в спектаклях Каннингема. Как заметил философ Н. Гудмен, «даже полотна абстракционистов спустя какое-то время приводят глаз к определённой геометрической регулярности, круговым формам, арабескам, чёрно-белым контрастам, цветовым консонансам и диссонансам» (см.: [1, с. 124]). Каннингом же использовал в своих постановках приём периодического подключения всех танцоров к унисонной группе, играющей роль стабилизирующего фактора композиции, и последующего распада этих групп, когда исполнители продолжают двигаться в разных направлениях, ритмах и динамике. Хореограф применял и метод ритмической организации времени, основанной на числовом ряде с повторяющимися группами чисел. Объединяющую композиционную функцию в его постановках также выполнял определённый тип движения, периодически возвращающийся на протяжении всего спектакля. Такие же конструктивные идеи лежали в осно-

ве мобильных форм в архитектуре, живописи и музыке.

А. П. Лапина, И. Маяцкая, А. Мулис отмечают, что в современном постиндустриальном мире формы искусства кажутся текучими как материально, так и концептуально. В условиях сжатия времени, сжатия информации, погружения человека в цифровую среду для творческого вдохновения остаётся всё меньше пространства. Свобода и изменчивость, которые символизируют мобильные формы и произведения-в-движении в архитектуре, скульптуре, живописи и музыке, служат доказательствами эволюции мышления общества в целом, связанного с научными открытиями [15]. Поскольку в современной науке базисные модели явлений и процессов создаются с учётом действия и внешних, и внутренних условий, определяющих разнообразие в поведении элементов системы, а также множества других факторов, обуславливающих индивидуальный характер и многогранность каждого феномена [1]. История развития человеческой мысли показала, что полная обоснованность и достоверность, абсолютное знание в науке труднодостижимо. Сделанные на границе человеческих знаний выводы не абсолютны, интуитивны, релятивны. В различных методологических концепциях, таких как логический позитивизм, фальсификационизм, эпистемологический анархизм подвергается сомнению установка на исключительный рационализм науки, связанная с особым, нерациональным восприятием мира.

По нашему мнению, к подвижным и модульным формам в архитектуре, живописи и музыке художники обратились не случайно: они видели в мобильности принцип миропорядка (энтропию), а переменные и открытые формы

использовались как средство организации материала и формы, отражающей объективные законы Вселенной. В XX веке теория хаоса открыла новые перспективы архитектурных, живописных и музыкальных построений, художественной выразительности и эстетической красоты [5]. Обращение к подвижным формам и алеаторическим формулам характеризует подход художников к творчеству как особому виду интеллектуальной деятельности – научно-творческой по сути [8]. Авангардисты интерпретировали искусство как сферу отражения современной науки, и искусство для них стало материальным воплощением объективных законов пространства и мировой энтропии [3].

Графоаналитический анализ композиционных структур художественных и архитектурных произведений и сравнительный анализ композиционных техник и методов визуального, архитектурного и музыкального авангарда XX века позволил сделать вывод и доказать гипотезу о том, что мобильные формы в искусстве стали материальным воплощением объективных законов пространства и мировой энтропии и теории хаоса, которая открыла новые перспективы архитектурных, живописных и музыкальных построений, художественной выразительности и эстетической красоты. Концептуальная значимость подвижных форм в искусстве, аналогов которым в прошлом не было, свидетельствует о том, что современный пространственный образ мира вышел далеко за пределы окружающей человека земной реальности и эмпирически постигаемых научных законов в пространство воображения, основанного на гипотезах, с научным осознанием ограничений и относительности наших когнитивных возможностей и относи-

тельности научных идей. Современные научные представления о дисбалансе динамической системы Вселенной обнаружили постоянную кристаллизацию неупорядоченных структур в хаосе, то есть неразрывное сочетание порядка и беспорядка, а подвижные формы в архитектуре, литературе и различных видах искусства раньше других областей отразили новый пространственный образ мира.

Если в начале XX века люди действовали в мире, соизмеримом с их чувственным существованием, то теперь их мир и взгляд на него стали принципиально переменчивыми. Роль творчества усиливается как в научной, так и в художественной сферах деятельности. Сверхсложные, нелинейные системы, поиск «безумных идей» способствуют интеграции природного, человеческого и искусственного интеллекта, что активизирует творческий процесс. В будущем мир будет столь же изменчивым и подвижным, как формы и конструкции в архитектуре, живописи и музыке XX века, и поэтому пространство нашей среды обитания и всей окружающей жизни будет столь же подвижным. Сегодня есть виртуальные музеи, библиотеки, дополненная реальность в дизайне – всё это реализация возможностей мобильности в искусстве и жизни. Без мобильного пространства нет будущего, в котором плотность информации и активность человеческой деятельности возрастёт настолько, что они станут мобильными и взаимозаменяемыми, и это тот мир, который предвещали архитекторы, скульпторы, художники и музыканты, создававшие мобильные формы в искусстве.

Данное исследование было ограничено целью определения связи между подвижными формами в искусстве и

научными открытиями XIX–XX века, поиском их общего основания, которым стала парадигма современного пространственного мира, основанная на фундаментальном переосмыслении закономерностей развития Вселенной.

Следующим шагом может быть подробный анализ техник композиции и подвижных форм в искусстве с применением научных подходов (формул статистического распределения, математических рядов и подходов теории хаоса).

ЛИТЕРАТУРА

1. Акофф Р. Искусство решения проблем / пер. с англ. Е. Г. Коваленко; под ред. Е. К. Масловского. М.: Мир, 1982. 224 с.
2. Белый Б. И. Тест Роршаха: практика и теория. СПб.: Каскад, 2005. 240 с.
3. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Комплексная модель семантического пространства музыки: структура и свойства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032.
4. Кандинский В. Точка и линия на плоскости: К анализу живописных элементов. СПб.: Азбука-классика, 2005. 125 с.
5. Лапина А. П. Проблемы взаимодействия традиционных и современных форм в архитектуре XXI века // Научное обозрение. 2019. № 12. С. 77–79.
6. Лексина О. И. Линейчатые поверхности в формообразовании мобилей и стабилей Кеннета Мартина // Вестник МГХПА. 2016. № 1-1. С. 284–291.
7. Переверзева М. В. Алеаторные композиции на основе традиционных принципов организации // Учёные записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 16–30.
8. Переверзева М. В. Техника alea Пьера Булеза: между порядком и хаосом // Opera Musicologica. 2019. № 2 (40). С. 22–40.
9. Переверзева М. В. Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 71–90.
10. Титкина А. А. «Живопись действия» в контексте абстрактного экспрессионизма // Гуманитарный вестник Государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого. 2013. № 3 (7). С. 187–191.
11. Титова А. В. «Ach Golgatha!» Карела Гуйвартса в аспекте синтеза сериализма, алеаторики и минимализма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 182–192. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.182-192.
12. Aksenova S. S., Kruglova M. G., Ovsyannikova V. A., Pereverzeva M. V., Smirnov A. V. Musical Hermeneutics, Semantics, and Semiotics // Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems. 2020. Vol. 12, S 3, pp. 779–784.
13. Arnason H. Calder. Princeton: Van Nostrand & Co, 1971. 192 p.
14. Bambang S. Model and Concept in the Music Paradigm of Creativity. Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2020. No. 3, pp. 103–113. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.103-113.
15. Falco F. Werkbund 1914–2014 and Weißenhofsiedlung 1927–2017. Design as an exercise for the future // Proceedings: Bauhaus and the artschool of the avan-garde epoch. Moscow: State Artistic Academy named after S. Stroganov, 2019, pp. 36–40.
16. Mandelbrot J. Abstraction, action painting, ready-mades and all that // Leonardo. 2002. Vol. 35, No. 4, pp. 461–462.



17. Mayatskaya I., Yazyev B., Yazyeva S., Kulinich P. Building constructions: architecture and nature // MATEC Web of conferences: International Science Conference on Smart City. St. Petersburg: EDP Sciences, 2017, pp. 10–31.

18. Moulis A. Forms and techniques: Le Corbusier, the spiral plan and diagram architecture // Arq: architectural research quarterly. 2010. No. 14 (4), pp. 317–326.

19. Pereverzeva M. V. Musical mobile as a genre genotype of a newest music // Lietuvos muzikologija. 2013. No. 14, pp. 119–134.

20. Pereverzeva M. V., Anufrieva N. I., Kats M. L., Kazakova I. S., Umerkaeva S. S. Interdisciplinary approach to the mastering of the music of the 20th century // Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems. 2020. Vol. 12, S 3, pp. 772–778.

21. Rose B. 1995. American Painting: Twentieth Century. Geneva; Paris; New York: Skira Booking International, 1995. 170 p.

22. The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve. New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.

23. Tuchman P. Calder's playful genius // Smithsonian Magazine. 2001. No. 32 (2), pp. 82–90.

Об авторах:

Переверзева Марина Викторовна, доктор искусствоведения, доцент факультета искусств, Российский государственный социальный университет (129226, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-4992-2738**, melissasea@mail.ru

Ашутова Татьяна Вячеславовна, кандидат педагогических наук, декан факультета дизайна и рекламы, Московский финансово-промышленный университет «Синергия» (105318, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-5093-7983**, ashutova_tanya@mail.ru

Иванова Екатерина Юрьевна, кандидат культурологии, доцент, и. о. заведующего кафедрой визуальных коммуникаций, Московский финансово-промышленный университет «Синергия» (105318, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3950-6052**, catherine.iva@mail.ru

Феденёва Елена Анатольевна, старший преподаватель кафедры искусств и дизайна, Мурманский арктический государственный университет, Институт креативных индустрий и предпринимательства (183038, г. Мурманск, Россия), **ORCID: 0000-0002-2131-1794**, 79062896999@yandex.ru

REFERENCES

1. Akoff R. *Iskusstvo resheniya problem* [The Art of Solving Problems]. Translation from English by E. G. Kovalenko; Ed. by E. K. Maslovsky. Moscow: Mir, 1982. 224 p.

2. Belyy B. I. *Test Rorshakha: praktika i teoriya* [Rorschach Test: Practice and Theory]. St. Petersburg: Kaskad, 2005. 240 p.

3. Gorbunova I. B., Zalivadnyy M. S. Kompleksnaya model' semanticheskogo prostranstva muzyki: struktura i svoystva [The Complex Model of the Semantic Space of Music: Structure and Features]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032.

4. Kandinskiy V. *Tochka i liniya na ploskosti: K analizu zhivopisnykh elementov* [Point and Line on a Plane: Towards the Analysis of Painting Elements]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2005. 125 p.
5. Lapina A. P. Problemy vzaimodeystviya traditsionnykh i sovremennykh form v arkhitekture XXI veka [Issues of Interaction of Traditional and Modern Forms in Architecture of the 21st Century]. *Nauchnoe obozrenie* [Scientific Review]. 2019. No. 12, pp. 77–79.
6. Leksina O. I. Lineychatye poverkhnosti v formoobrazovanii mobiley i stabley Kenneta Martina [Ruled Surfaces in the Shaping of Mobiles and Stabilizers by Kenneth Martin]. *Vestnik MGKhpA* [Gerald of the MGHPA]. 2016. No. 1-1, pp. 284–291.
7. Pereverzeva M. V. Aleatornye kompozitsii na osnove traditsionnykh printsipov organizatsii [Aleatory Compositions Based on Traditional Principles of Organization]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh* [Scholarly Papers of the Russian Gnesins' Academy of Music]. 2018. No. 4 (27), pp. 16–30.
8. Pereverzeva M. V. Tekhnika alea P'era Buleza: mezhdru poryadkom i khaosom [Pierre Boulez's Alea Technique: Between Order and Chaos]. *Opera Musicologica*. 2019. No. 2 (40), pp. 22–40.
9. Pereverzeva M. V. Khoreograficheskaya aleatorika M. Kanningema v kontekste mobil'nykh proizvedeniy iskusstva [Choreographic Aleatory Technique by Merce Cunningham in the Context of Mobile Works of Art]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2018. No. 4 (57), pp. 71–90.
10. Titkina A. A. «Zhivopis' deystviya» v kontekste abstraktnogo ekspressionizma [“Painting of Action” in the Context of Abstract Expressionism]. *Gumanitarnye vedomosti Tul'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni L. N. Tolstogo* [Humanitarian Gazette Tula State Pedagogical University named after L. N. Tolstoy]. 2013. No. 3 (7), pp. 187–191.
11. Titova A. V. «Ach Golgatha!» Karela Guyvartsa v aspekte sinteza serializma, aleatoriki i minimalizma [“Ach Golgatha!” by Karel Goeyvarts in the Aspect of Synthesis of Serialism, Aleatory Technique and Minimalism]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 182–192. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.182-192.
12. Aksenova S. S., Kruglova M. G., Ovsyannikova V. A., Pereverzeva M. V., Smirnov A. V. Musical Hermeneutics, Semantics, and Semiotics. *Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems*. 2020. Vol. 12, S 3, pp. 779–784.
13. Arnason H. Calder. Princeton: *Van Nostrand & Co*, 1971. 192 p.
14. Bambang S. Model and Concept in the Music Paradigm of Creativity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 103–113. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.103-113.
15. Falco F. Werkbund 1914–2014 and Weißenhofsiedlung 1927–2017. Design as an exercise for the future. *Proceedings: Bauhaus and the artschool of the avan-garde epoch*. Moscow: S. Stroganov State Artistic Academy, 2019, pp. 36–40.
16. Mandelbrot J. Abstraction, action painting, ready-mades and all that. *Leonardo*. 2002. Vol. 35, No. 4, pp. 461–462.
17. Mayatskaya I., Yazyev B., Yazyeva S., Kulinich P. Building constructions: architecture and nature. *MATEC Web of conferences: International Science Conference on Smart City*. St. Petersburg: EDP Sciences, 2017, pp. 10–31.
18. Moulis A. Forms and techniques: Le Corbusier, the spiral plan and diagram architecture. *Arq: architectural research quarterly*. 2010. No. 14 (4), pp. 317–326.
19. Pereverzeva M. V. Musical mobile as a genre genotype of a newest music. *Lietuvos muzikologija*. 2013. No. 14, pp. 119–134.



20. Pereverzeva M. V., Anufrieva N. I., Kats M. L., Kazakova I. S., Umerkaeva S. S. Interdisciplinary approach to the mastering of the music of the 20th century. *Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems*. 2020. Vol. 12, S 3, pp. 772–778.

21. Rose B. *American Painting: Twentieth Century*. Geneva; Paris; New York: Skira Booking International, 1995. 170 p.

22. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.

23. Tuchman P. Calder's playful genius. *Smithsonian Magazine*. 2001. No. 32 (2), pp. 82–90.

About the authors:

Marina V. Pereverzeva, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Art Department, Russian State Social University (129226, Moscow, Russia),

ORCID: 0000-0003-4992-2738, melissasea@mail.ru

Tatiana V. Ashutova, Ph.D. (Pedagogy), Dean of the Faculty of Design and Advertising, Moscow University for Industry and Finance “Synergy” (105318, Moscow, Russia),

ORCID: 0000-0001-5093-7983, ashutova_tanya@mail.ru

Ekaterina Yu. Ivanova, Ph.D. (Culturology), Associate Professor, Acting Head of the Department of Visual Communications, Moscow University for Industry and Finance “Synergy” (105318, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3950-6052**, catherine.iva@mail.ru

Elena A. Fedeneva, Senior Lecturer at the Department of Arts and Design, Murmansk Arctic State University, Institute of Creative Industries and Entrepreneurship (183038, Murmansk, Russia), **ORCID: 0000-0002-2131-1794**, 79062896999@yandex.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 781.7

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.022-033

С. В. КОСЫРЕВА

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

ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Монодия как предмет изучения когнитивной этномузыкологии

Статья посвящена монодии как феномену музыкальной культуры, исконному типу мышления многих народов мира. Рассмотрены историография, терминологический аппарат и практика применения термина в отечественном и зарубежном музыкознании. Несмотря на то, что монодия присуща музыкальным культурам многих народов, с позиций когнитивной этномузыкологии – современного направления, ставящего своей целью постижение глубинных основ организации этномузыкального текста, его структуры и содержания, а также выявления внутренней иерархии последних, – она оказалась практически не изученной. Этим фактом, в частности, определяется актуальность темы.

В статье актуализируется значимость изучения финно-угорской монодии как типа музыкального мышления. Рассмотрены основные полученные в настоящее время результаты. Выявлены значимость проблемы многоголосия в монодии, роль тембра и интонирования. Согласно когнитивному подходу, музыка является частью картины мира в сознании человека и её изучение может быть осуществлено благодаря изучению информации, которую она содержит. Информация, извлечённая из фонограммы, культурный контекст – вместе составляют сложно организованный этномузыкальный текст, изучение которого перспективно с позиций методологии когнитивной этномузыкологии.

Ключевые слова: когнитивная этномузыкология, музыкальное финноугроведение, монодия, монодийное мышление, интонирование, вокальный строй, артикуляция, тембр, многоголосие в монодии, гетерофония монодийной природы, гетерофон.

Для цитирования / For citation: Косырева С. В. Монодия как предмет изучения когнитивной этномузыкологии // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 22–33. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.022-033.

© Косырева С. В., 2021

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

SVETLANA V. KOSYREVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Monody as an Object of Study of Cognitive Ethnomusicology

The article discusses monody as a phenomenon of musical culture and the archetypal type of thinking for many peoples of the world. Examination is made of the historiography, terminological apparatus and practice of applying the term in Russian musicology as well as in musicological systems of other countries. Despite the fact that monody is intrinsic to the



musical cultures of many peoples, it has remained practically unstudied from the positions of cognitive ethnomusicology – a contemporary trend placing as its aim the comprehension of the underlying foundations of the organization of the musical text, its structure and content, as well as the demonstration of their inner hierarchy. The signification of studying Finno-Ugric monody as a type of musical thinking is actualized in the article. The importance of the issue of polyphony within monody, as well as the role of timbre and intonating are actualized in the article. According to the cognitive approach, music presents a part of the picture of the world in the consciousness of the human being, and its study may be carried out by means of studying the information it contains. The information extracted from a phonogram, along with its cultural context, comprise a complexly organized ethnomusicological text the study of which is prospective from the positions of methodology of cognitive musicology.

Keywords: cognitive ethnomusicology, Finno-Ugrian musical studies, monody, monodic thinking, intonating, vocal structure, articulation, timbre, polyphony in monody, heterophony of monodic nature, heterophony.

© Svetlana V. Kosyreva, 2021

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

Монодия, присущая музыкальным культурам многих народов, на сегодняшний день представляет собой широко изученное явление. В работах учёных на материале различных культур она детально обследована в основном как вид музыкальной организации. В то же время как тип музыкального мышления¹, как звучащий феномен на интонационном уровне монодия вообще, и финно-угорская в частности, изучена крайне мало. Между тем, данная проблематика является одной из актуальных и может реализовываться в рамках когнитивного этномузыкального знания, характеризующегося комплексным, компаративным, системным подходами и междисциплинарностью. Это современное направление преимущественно связано с проблемным полем смысла/смыслообразования.

Монодия – феномен мировой культуры – является исконным типом мышления многих народов. Если представить весь огромный конгломерат музыкального творчества одновременно в диахроническом и синхроническом срезе, то можно

заметить количественное преобладание монодийной музыки над многоголосной: «...монодия представлена огромным числом прочно сложившихся столетиями, а нередко и тысячелетиями функционирующих локальных, этнических, национальных, цивилизационных разновидностей музыкального творчества, где накоплены непреходящие культурно-художественные ценности» [3, с. 4–6]. И несмотря на то, что как художественная система монодия сложилась раньше композиторского творчества, в музыкальной науке её «открытие» ещё только начинается [там же, с. 19].

Монодийными были древние музыкальные цивилизации (древнегреческая, древнеегипетская, вавилонская, древнееврейская, древнеримская и другие), музыка Средневековья – произведения менестрелей, ранние богослужебные распевы христианской церкви (григорианский хорал, знаменный распев), паралитургические песни (итальянские лауды, испанские кантиги, французские и английские одоголосные кондукты, древние английские кэрл и др.)².

Большой пласт мирового музыкального фольклора репрезентирует монодию. Монодийны большинство музыкальных традиций коренных народов Сибири, устно-профессиональная музыка народов Дальнего Востока. И сегодня, как и ранее, важное значение монодия имеет в профессиональных неевропейских музыкальных традициях (индийская рага, азербайджанский мугам, арабский макам и др.). Она присуща культурам Западной, Восточной и Центральной Европы, Ближнего, Среднего и Дальнего Востока, Центральной Азии, Африки, Южной и Северной Америки, Австралии, охватывает весь финно-угорский мир.

В отечественном музыкознании монодию на материале различных музыкальных культур изучали Е. М. Алкон, В. М. Беляев, М. В. Бражников, Т. Ф. Владышевская, С. П. Галицкая, И. В. Ефимова, Х. С. Кушнарёв, Т. С. Кюрегян, И. Г. Лебедева, Ю. В. Москва, А. Ю. Плахова, Г. А. Пожидаева, Н. С. Серегина, Б. А. Шиндин и др.³ Исследования учёных в основном касаются древнерусской или средневековой западноевропейской церковной монодии, её византийских истоков, а также монодийных восточных традиций. В зарубежном музыкознании исследуется главным образом западная монодийная музыка. Среди авторов: Г. Аберт, В. Апель, П. Салмон, Л. Трейтлер, Р. Штайнер и мн. др. [3].

В целом, труды отечественных и зарубежных учёных объединяет большое разнообразие рассматриваемых аспектов в рамках теоретической проблематики монодии, поднимаемых на материале той или иной культуры. Публикации, так или иначе затрагивающие теорию монодии, в основном посвящены анализу её частных аспектов: как правило, рассматривается какой-либо один национальный или региональный вариант монодийного

искусства. Исключение составляет исследование С. П. Галицкой и А. Ю. Плаховой, посвящённое изучению монодии как *типа музыкального мышления*. Богатый научный материал представляет музыкальная культура восточных народов (Индии, ближневосточного и центральноазиатского регионов, Кавказа, Сибири)⁴.

«Монодия» – термин распространённый, широко интерпретируемый. Само слово употребляется с античных времён и используется в музыкальной науке по сей день. В музыковедческой литературе монодию, как правило, определяют как *вид музыкальной организации или музыкальной фактуры*⁵. Термин используется в широком и узком смыслах достаточно разнообразно – при описании различных сторон музыкального содержания и структуры композиторской, традиционной, старинной и современной музыки.

В «Большой российской энциклопедии»⁶ «монодия» (греч. μονῳδία – пение или декламирование в одиночку) представлена как музыкальный склад, главным признаком которого является *одноголосие* (пение или исполнение на музыкальном инструменте, возможно с октавным удвоением). Произведения этого склада не предполагают гармонизации: «...закономерности их звуковысотной структуры современная наука объясняет как имманентные (как правило, с позиций модальности)»⁷.

«The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (2001)⁸ термин «монодия» раскрывает, как обозначающий музыку, включающую одну/единственную (single) линию и употребляется в связи с античной или средневековой монофонической музыкой⁹, а также в связи с итальянской музыкой XVII века.

Согласно «Handwörterbuch der musikalischen Terminologie» (1972–2006)¹⁰ «монодия» репрезентирует «...два

основных значения: 1) одиночное (Einzel-), 2) жалобное, печальное пение, поэзия, речитация (Trauer- oder Klagegesang, -gedicht, -rede). Первое из них является исходным и, благодаря этимологической “правильности”, может снова и снова обновляться. ...Начиная с XVII века, этот термин... получает новые варианты употребления, связанные с исходным значением “одиночное пение” (Einzelgesang), при этом понятие “одиночный” может распространяться на ансамблевую музыку, а “пение” – на инструментальную» [3, с. 31].

В «Музыкальном энциклопедическом словаре»¹¹ и в «Энциклопедии» крупнейшего отечественного интернет-портала, посвящённого классической музыке, опере и балету *Belcanto.ru*¹² «монодия» (греч. *monodia*, буквально – песня одного, сольная песня, от *monos* – один и *ode* – пение) представлена в трёх значениях. Первое связано с древнегреческой традицией и обозначает пение одного певца – сольное и в сопровождении *авлоса*, *китары* или *лиры*, реже нескольких инструментов. Упоминается также в связи с исполнявшимися певцом (актёром) партиями трагедии¹³. В этой связи необходимо отметить, что в византийской литературе «монодия» означает «плач», произведение, описывающее трагическое событие в форме траурной оды¹⁴. Отдельные виды монодии представляли собой развитие ранних форм дифирамба. Термин «монодия» в данном контексте терминологически близок «монологу» (сольной речи)¹⁵.

Второе значение связано с музыкой Италии XVI – начала XVII веков и представляет вид сольного (лирического) пения с инструментальным сопровождением. Стиль, возникший в недрах *Флорентийской камераты* (стремившейся к возрождению античного музыкального искусства), отличался монодией, в которой музыка была подчинена тексту,

определялась его ритмикой и поэтическим содержанием. Для мелодики были характерными широкий объём, чередование нот различной длительности, большие скачки. Монодия отличалась доминированием или *речитативного*, или *напевного* начала. Её сопровождение было гомофонным (в виде *basso continue*)¹⁶. В соответствии с новой эстетикой, связанной с зарождением оперы, полагалось, что музыкальное содержание должно быть сконцентрировано в одной мелодии и определяться содержанием поэтического текста: «...интонация, с которой произносятся слова, – “основа для создания гармонии”» (Я. Пери, 1600)¹⁷. Именно с этим связан и характер монодии. Данный, так называемый «речитативный» стиль (*stile recitativo*), был воплощён в операх (арии, речитативы) и сольных мадригалах Якопо Пери («*Euridice*», 1600), Джулио Каччини («*Amarilli mia Delia*», 1602) и Клаудио Монтеверди («*Lamento d'Argianna*», 1608). Стиль оказал большое влияние на развитие музыкального искусства: утверждение гомофонного склада; появление ряда новых, преобразованных форм и жанров (ария, речитатив, опера, кантата и др.)¹⁸. Следует отметить, что в 1647 году итальянский гуманист Дж. Б. Дони в своей второй книге трактата «*De praestantia musicae veteris*» предложил «речитативный стиль» (лат. *stylus recitativus*) заменить на «монодический стиль» (лат. *stylus monodicus*)¹⁹.

Третье значение представляет монодию в широком смысле как любую *одноголосную мелодию* (одноголосное пение без сопровождения), любую *основывающуюся на одноголосии* область музыкальной культуры: григорианское пение (григорианский хорал), монодия древневосточных культур и византийское, древнерусское церковное пение и т. п.²⁰ Данное значение термина вошло в научный обиход с XVIII века.

Подытоживая основные версии значений монодии, можно выделить такие параметры, как принадлежность к далёкому прошлому и опора на единственную мелодическую линию. Монодия репрезентирована как музыкальный склад; главный фактурный признак – одnogолосие, – будь то вокальное исполнение или инструментальное, одним голосом/инструментом или несколькими, в том числе в многоголосной форме (с дублированием в октаву или унисон). В описаниях термина, а именно интонационного аспекта монодии, обращает на себя внимание роль речевого начала (речитация, декламация), плача.

Что касается практики использования термина в российском музыковедении, необходимо отметить следующее. До недавнего времени в трудах учёных, занимающихся вопросами профессиональной композиторской европейской музыки, отмечался недифференцированный подход в применении понятий «мелодия», «одnogолосие», «монодия». Однако в последнее время наблюдается противоположная тенденция. Дифференцированный подход отмечается в трудах учёных, исследующих восточные музыкальные культуры. В этих работах не смешиваются названные выше понятия, а само понятие «монодия» выдвигается в разряд категориальных [3, с. 27]. Начало этой традиции положено Х. С. Кушнарёвым; его фундаментальный труд «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1958) и сегодня является актуальным. Согласно Кушнарёву, «Монодия – музыкальное произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве *самодовлеющего*» [11, с. 3].

Вместе с тем наблюдается и иная практика применения термина «монодия». Речь идёт об использовании в не-

которых зарубежных и в отечественных работах термина «модалность». Здесь важно учитывать, что модалность означает «определённый аспект ладофункциональности» [3, с. 36]²¹. Согласно Галицкой и Плаховой, «...модалность как таковая, означающая специфический “характер ладового напряжения” может быть свойственна как монодии, так и многоголосию. Именно поэтому, а также учитывая отечественную научную практику и во избежание недоразумений, нецелесообразно использовать наименование “модалное” вместо “монодийное” для обозначения, рассматриваемого в работе типа музыкального мышления» [там же].

Обращаясь к изучению монодии как перспективному направлению когнитивной этномузыкологии, остановимся на основных полученных в настоящее время результатах.

Впервые в отечественном и зарубежном музыковедении попытка создания *общей теории монодии*, понимаемой как тип музыкального мышления и организации предпринята в исследовании С. Галицкой и А. Плаховой «Монодия: проблемы теории» (2013). В своём труде учёные выявили такие базовые черты монодии, как *однолинейность*²² и *мономелодийность*²³, повышенную *неоднородность элементов структуры* и *диффузность*, а также раскрыли различные стороны монодийной музыкальной организации (вопросы семантики, лада и фактуры) [3, с. 2, 21–22]²⁴. Ранее в статье «Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема» (2002) [2] Галицкая отмечала, что при типологизации фактурных складов монодийной музыки «намечена предварительная классификация этих складов, где в качестве исходной категории уместно применять слово “слой” в строго терминологическом смысле», а их первичная дифференциация



подразумевает *монослойность* и *полислойность*», и, как «особо значимый фактурный» момент выявлено «разграничение гетерофонии на два вида – *гетерофонию монодийной природы* и *гетерофонию природы многоголосной* [курсив мой. – С. К.]» [2, с. 84–85]. Для постижения глубинных основ организации сложного этномызыкального текста²⁵, его структуры и содержания большое значение имеют суждения музыковедов, уточняющие соотношение «постоянно соприкасающихся» понятий «монодия», «мелодия» и «одноголосие», «унисон»: «Множественность и гибкость в соотношении формально-фактурных и внутренне-содержательных параметров предусматривает принципиальную *множественность конкретных реализаций монодийного начала* [курсив мой. – С. К.]» [3, с. 34].

Проблема *многоголосия в монодии* представляется чрезвычайно важной в контексте исследования финно-угорских интонационных этнических культур. Ценны суждения И. И. Земцовского о двух типах музыкального мышления, каждый из которых «осуществляется в неисчерпаемых формах одноголосия, гетерофонии, многоголосия самых разных видов (от бурдона до аккордики)» [4, с. 190]. Согласно Земцовскому, «монодия не тождественна одноголосию», «её реализация допускает и многоголосные звучания», «многоголосные проявления монодии не противоречат её музыкальной сущности», то есть «...многоголосие как явление может выступать атрибутом музыкального мышления разного типа – и монодийского, и полифонического, и гармонического. Следовательно, многоголосие само по себе, как фактура, не есть показатель полифонии как мышления» [там же].

Заостряя вопрос о соотношении монодии и многоголосия, автор приходит

к выводу о том, что данные понятия из разных планов: «Если в монодии и полифонии мы вправе усматривать не только типы мышления, но даже две *разные музыкальные концепции мира* [курсив мой. – С. К.], то в многоголосии – лишь жанры музыкального общения и их фактурную материализацию, а в ряде случаев и конкретные композиции» [там же, с. 191]²⁶.

Говоря о концепции многоголосия в монодии, Земцовский призывает обратиться к типологии монодии с учётом всего разнообразия монодийских культур: «Именно в связи с типологией монодии актуально поставить важную, но всё ещё недостаточно исследованную проблему этнического и жанростилевого звукоидеала монодии – на уровне группового и/или одиночного (сольного) звучания/звука или созвучия/созвука. Вопрос о качестве звука, о его особой интонационной насыщенности, плотности, интенсивности, даже напряжённости в монодии и о его тембральной природе имеет первостепенное значение и для типологии многоголосия» [там же, с. 193–194]. Земцовский предлагает изучать *тембр как средство семантической дифференциации фактуры*, «исследовать традиционные приёмы звуко-материальной оттеняемости различных голосов и партий, а также сопоставить системы тембральной дифференциации голосов в монодии и полифонии» [там же, с. 194]. По словам учёного, «музыкально-семантически важное, так или иначе, подчёркивается в звучании: то направлено вовне (антифон), то вовнутрь (сплетение голосов или их вертикализация), то противопоставлено (бурдон). *Тембр, становясь содержательным фактором музыкального формообразования, выступает как интонация, то есть обретает музыкальный смысл* [курсив мой. – С. К.]» [5, с. 185]. Таким образом, большое значение при

изучении финно-угорской монодии имеет рассмотрение её как типа музыкального мышления, как звучащего феномена на уровне интонирования и тембра [7].

Ценным в общерегиональном (в системе Волго-Камского региона) контексте представляется опыт изучения гетерофонии монодийной культуры татар-кряшен методами слухового анализа Н. Ю. Альмеевой. По словам учёного, при изучении гетерофонии, «помимо осознания графического образа, воплощённого в нотировке, важно понять: из чего складывается гетерофонное звучание, и почему традиционно принято считать, что гетерофония – это архаическая стадия истории музыки. Для более глубинного понимания феномена, названного этим греческим термином и существующего в обрядовой певческой практике разных народов мира, необходимо прежде всего *описать* его как феномен *звучащий* на этнически конкретном материале в той функционально-стилевой системе, в которую он входит как конструктивно важная часть» [1, с. 195]. Весомое значение имеют её наблюдения над тембром (и его ролью в образовании самой «материи» гетерофонных песен), «инструментальным» характером вокального звука, эстетикой «пребывания в звуке», организующей ролью кадансовых унисонов, интонационными полями и ритмоинтонационными формулами, типами вертикальных созвучий. Многоголосное пение в гетерофонной фактуре определено учёным как яркая черта эстетики музицирования, «основа *этнического стилового звукоидеала*» этнографической группы [там же, с. 197]. Гетерофонию татар-кряшен Альмеева относит к типу фактуры с нефиксированной вертикалью. Эта фактура названа автором линейно-кластерной, имеющей линейную природу и вертикальные поля-кла-

стеры, на которые она расщепляется [там же, с. 200–201]. Выявляя разные комбинации микрофрагментов интонационного поля²⁷ напевов, эти созвучия учёный называет гармоническими полями²⁸, под которыми понимается «“вертикальный срез” многоголосно произносимого слога, часть интонационного поля гетерофонной песни, попадающую на одну слогодолю» [там же, с. 202]. Исследуя певческий стиль татар-кряшен, Альмеева даёт собственное определение гетерофонии: «Гетерофонная фактура – это целеустремлённый поток голосов в пределах интонационного поля, равнозначных в реализации мелодического начала. Гетерофонная фактура обладает особой энергией, которая создаётся соседством темброво экспрессивных линий и определяется степенью активности варьирования этих взаимно накладывающихся линий» [там же, с. 200].

Многоголосные формы финно-угорской монодии реализуются в основном в гетерофонной фактуре. Гетерофонию как звучащий феномен на материале вятских мари, используя собственный аналитический метод, изучала автор настоящей статьи²⁹. Ценным свойством метода, с точки зрения звуковысотного сегментирования, является возможность наиболее точно представить картину звучащей многоголосной ткани, с последующей реконструкцией голосовых линий (партий). В то же время на «унисонно-гетерофонном» материале исследуемой традиционной музыки выявляются такие, композиционно значимые, составляющие звуковысотных структур, которые определяют механизмы формирования музыкальной ткани³⁰ и тембрового многоголосия [6; 8].

Гетерофония вятских мари возникает благодаря взаимодействию многих параметров. И прежде всего, как результат сопряжения регистров и взаимодействия



тембров в процессе интонирования. Для обозначения, инструментально артикулируемого, темброинтонационного явления было принято понятие «гетерофон» как «вертикаль», «пучок», единица гетерофонной линии – темброинтонационный элемент, реализуемый в гетерофонии, слагающийся из звуков различной высоты (частоты), громкости (интенсивности), тембра (спектра) [9, с. 11; 10].

Тембро-регистровое начало в музыке вятских мари прослеживается как в строении музыкального звука (в звучании марийского аэрофона *шўвыра, гетерофонов*), так и в принципе развития мелодии в верхнем и нижнем регистрах (в одновременном и разновременном соотношении голосов и инструментов), в использовании принципа транспозиции. Кроме того, напевам свойственна орнаментально-мелизматическая мелодика, влияющая на формирование гетерофонной ткани вятских мари. Мелодическая природа напевов вятских мари во многом определяется интонационной палитрой специфически артикулируемых унисонных и кластерных гетерофонов³¹, напоминающих звучание *шўвыра*, а принцип формирования гетерофонной ткани подобен складыванию созвучий в *шўвырном* наигрыше³² [10].

Интонационная палитра вятского музыкального диалекта слагается из многих составляющих, одной из которых является связь вокального строя с диалектными особенностями местной традиции. Певческая артикуляция во многом определяется фонетическим строем языка. Именно последний, формирующий голосовой аппарат человека, определяет его вокальные возможности и тембро-во-тесситурные характеристики. В то же время существует взаимосвязь между фонемами и гетерофонами. Она проявляется в артикуляционной избиратель-

ности – в использовании определённых фонем в финальных унисонных гетерофонах, имеющих компактную природу (М. В. Панов), а также в частотном разнообразии (разные фонемы создают различные акустические поля). В то же время интонационный словарь вятского музыкального диалекта формировался в условиях лесостепной акустической среды, которая отличается особым ощущением пространства, что повлияло на формирование звукоидеала вятской традиции, на особенное отношение к звуку, на специфическое артикулирование – *темброинтонирование* гетерофонов [9; 10].

Исследование темброинтонационного плана гетерофонного ансамблевого исполнительства на примере вятских мари показало наличие сложных (тембрально обусловленных) звуковысотных соотношений, возникающих в процессе исполнения между голосами. Многослойность данного явления связана прежде всего с картиной интонирования, где все компоненты этого процесса тесно взаимодействуют между собой. Акустически звуковысотные характеристики гетерофонов соотносятся с меняющейся во времени фундаментальной частотой – частотой основного тона, изменение во времени которой, имеет сложную структуру³³. Реализующиеся в пределах фонационных слогов, контуры частоты основного тона (изменения мелоса в виде подъёмов, падений и более сложных конфигураций), передают интонационную информацию [9; 10].

Согласно когнитивному подходу, музыка является частью картины мира в сознании человека и её изучение может быть осуществлено благодаря изучению информации, которую она содержит. Информация, извлечённая из фонограммы, культурный контекст – вместе составляют сложно организованный этно-музыкальный текст, изучение которого

– непростая задача когнитивной этномузыкологии³⁴. В то же время складывающаяся сегодня методология когнитивной этномузыкологии даёт возможность приблизиться к пониманию сущности монодии как феномена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно С. П. Галицкой и А. Ю. Плаховой, «изучение специфики монодийной музыки под углом зрения мышления представляется особенно целесообразным не только потому, что обеспечивает наиболее обобщённый к ней подход, но и в связи с возможностью интегрировать самые разнообразные элементы, связи, уровни, стороны монодии как вида музыкальной деятельности, а также науки о ней. В частности, это позволяет по мере надобности подключать к описанию аспекты вербального языка, речи, факторов социальной, художественно-эстетической актуализации и т. д.» [3, с. 14].

² См.: Монодия // Большая российская энциклопедия.

URL: <https://www.bigenc.ru/music/text/3819273> (12.11.2020).

³ Подробная библиография по теме представлена в готовящемся в настоящее время учебном пособии автора статьи: «Монодия в традиционной музыке финно-угорских народов».

⁴ Монодийное искусство Индии, стран арабского мира, Ближнего Востока в основном представлено трудами зарубежных авторов. Монодия народов Центральной Азии, Кавказа, Сибири исследуется отечественными учёными. Значительное число работ связано с изучением монодийной музыки европейских народов Запада и России [3, с. 23–24].

⁵ *Одноголосие*: на нем. яз. – *Einzelgesang* или *Sologesang*; на англ. яз. – *solo song*.

⁶ См. примеч. 2.

⁷ Там же.

⁸ См.: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. 29 Vols. London: Macmillan Publishers, 2001. Vol. 17, pp. 5–6.

⁹ Необходимо отметить, что монодия и монофония – не одно и то же.

¹⁰ См.: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, 1972–2006. Loseblatt Ausg. Ordner IV. S. 17–28.

¹¹ См.: URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/m/4510.html> (14.11.2020).

¹² См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html3> (14.11.2020).

¹³ Любопытно отметить, что в настоящее время под монодией понимают любые сольные песни Древней Греции, а также песни, предназначенные для пения партии в древнегреческой и римской комедии. См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

¹⁴ Таковы «Монодия на падение Константинополя» Иоанна Евгеника и «Монодия на павших в Фессалонике» Димитрия Кидониса. В исследовании М. Л. Гаспарова «Древнегреческая хоровая лирика» (2000) упоминается о двух разновидностях древнегреческой лирики: монодической и хоровой. Первую воплощал Анакреонт, хоровую – Пиндар. См.: Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии. сб. статей. СПб.: Азбука, 2000. С. 9.

¹⁵ См.: URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/m/4510.html>; URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html>. Заметим в связи с этим, что в издании А. Д. Михельсона (1865) монодия представлена как одноголосное пение и рифмованный монолог. См.: Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней. М.: А. И. Манухин, 1865.

¹⁶ См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

¹⁷ См.: URL: <http://music-dic.ru/html-music-keld/m/4510.html> (14.11.2020).



¹⁸ См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

¹⁹ См.: Монодия // Большая российская энциклопедия. URL: <https://www.bigenc.ru/music/text/3819273> (12.11.2020).

²⁰ См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

²¹ Закономерности звуковысотной структуры монодии с позиций модальности: опора на звукоряды, что предполагает сугубо «горизонтальное измерение» и наличие одной функциональной опоры. См.: URL: <http://www.moozon.ru/node/3913> (12.11.2020).

²² Термин выработан С. П. Галицкой совместно с Е. В. Назайкинским [2, с. 84]. *Однолинейность*, согласно Галицкой, как системообразующий фактор монодии является в ней «ведущим принципом актуализации звуковысотной функциональности» [3, с. 43]. Данное специфическое свойство монодийной звуковысотной организации характеризуется функциональной однослойностью. Музыкальное движение при этом основано на последовательном, а не на одновременном взаимодействии ладофункционально осмысленных звуковысотных элементов [3, с. 45–46].

²³ Термин С. П. Галицкой. *Мономелодийность* является фундаментальным принципом монодийного мышления, прямо вытекающим из однолинейности. В основе принципа – понимание того, что все звуковысотные партии в процессе исполнения ориентированы на одну и ту же единую мелодию [3, с. 52].

²⁴ Как указывают авторы исследования, неоценимую помощь в изучении некоторых вопросов теории монодии оказало обращение к востоковедческим материалам. Их критическое осмысление и широкое привлечение, в том числе и источников – трактатов о музыке восточных учёных прошлого, содержащих богатейшие сведения по эстетике, истории и теории монодийного искусства позволило наиболее полно осветить проблематику монодийного мышления [3, с. 21–22].

²⁵ Представляющего собой «сложный знак, который выражает комплекс знаний носителя традиции об окружающей его действительности, реализованных в традиционных произведениях в виде индивидуальной звуковой картины мира» [6, с. 76–77]. Понятие *звуковая картина мира* введено А. С. Алпатовой. См.: Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 125–140.

²⁶ «Полифонические формы» Земцовский относит к «формам музыкального общения, по природе коллективного, семантически реализуемого полифункциональным многоголосием», «монодические формы» (индивидуальные или ансамблевые) представлены как «формы музыкально-речевого общения, которое даже при функциональной дифференциации фактуры, по своей природе требует семантического превалирования линии. Последнее отнюдь не тождественно однолинейности и тем более одноголосию» [4, с. 193].

²⁷ *Интонационное поле* – термин И. И. Земцовского (1975).

²⁸ Данный термин инспирирован термином И. И. Земцовского «интонационное поле» (см.: [1, с. 202]).

²⁹ Данный метод впервые апробирован в диссертационном исследовании автора статьи. См. подробнее: [9].

³⁰ Кроме звуковысотного аспекта, важное значение приобретает описание артикуляции темброфоном, уникальных для конкретных этномузыкальных систем [6; 10].

³¹ Вокальные гетерофоны в вятской монодийной традиции реализуются на двух уровнях: как «зона, звучащая в одновременности» (см.: Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: сб. ст. / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. С. 112), то есть ансамблевые унисоны – финальные унисонные гетерофоны, и как созвучие, рамки которого шире унисонных – кластерные гетерофоны [9, с. 11].

³² Подробнее о взаимодействии вокального и инструментального начал в этнической музыке финно-угорских народов см.: [8].

³³ На диаграммах наблюдаются постоянные флюктуации частоты, которые определяют живость вокальной речи.

³⁴ Исследование звучащей музыкальной ткани в контексте проблем фиксации звуковысотности, которая подчас не соответствует градации полутоновой шкалы европейской равномерно-темперированной системы, и звуковысотного сегментирования должно быть сопряжено с выявлением звуковысотного строя, специфики темброинтонирования, артикуляции (в том числе инструментальной) и в целом – градаций музыкального вещества во всей своей морфологии. О «музыкальном веществе» см.: Земцовский И. И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–191.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альмеева Н. Ю. Гетерофонная фактура (опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен) // Судьбы традиционной культуры: сб. статей и материалов памяти Л. Ивлевой / РИИИ. СПб., 1998. С. 195–220.
2. Галицкая С. П. Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: матер. междунар. науч. конф. Новосибирск, 2002. С. 84–87.
3. Галицкая С. П. Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.
4. Земцовский И. И. Проблема многоголосия в теории монодии // Из мира устных традиций: заметки впрок: сб. статей / сост. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 2006. С. 190–195.
5. Земцовский И.И. Специфика многоголосного артикулирования: фактура и тембр // Из мира устных традиций: заметки впрок: сб. статей / сост. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 2006. С. 184–189.
6. Косырева С. В. Вепская певческая традиция в аспекте когнитивного этномузыкознания // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 75–82.
7. Косырева С. В. К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 33–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049.
8. Косырева С. В. Об изучении проблемы взаимодействия вокального и инструментального начал в этнической музыке финно-угорских народов // Музыковедение. 2020. № 4. С. 13–25.
9. Косырева С. В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 253 с.
10. Косырева С. В. Этническая музыка вятских мари. Основы стиля: монография. Петрозаводск: VPPrint, 2016. 162 с.
11. Кушнарёв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. Л.: Музгиз, 1958. 630 с.

Об авторе:

Косырева Светлана Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки финно-угорских народов, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),
ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru



REFERENCES

1. Al'meeva N. Yu. Geterofonnaya faktura (opyt analiza arkhaiskogo mnogogolosnogo peniya tatar-kryashen) [Heterophonic Texture (An Attempt to Analyze Archaic Polyphonic Singing of the Kryashen Tatars)]. *Sud'by traditsionnoy kul'tury: sb. statey i materialov pamyati L. Ivlevoy* [The Destinies of Traditional Culture: Collection of Articles and Materials in Memory of L. Ivleva]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1998, pp. 195–220.
2. Galitskaya S. P. Monodiynaya faktura kak aktual'naya teoreticheskaya problema [Monophonic Texture as a Relevant Theoretical Problem]. *Muzykal'naya kul'tura kak natsional'noe i mirovoe yavlenie: mater. mezhdunar. nauch. konf.* [Musical Culture as a National and International Phenomenon: Proceedings of the International Scholarly Conference]. Novosibirsk, 2002, pp. 84–87.
3. Galitskaya S. P., Plakhova A. Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody: Issues of Theory]. Moscow: Academia, 2013. 320 p.
4. Zemtsovskiy I. I. Problema mnogogolosiya v teorii monodii [The Issue of Polyphony in the Theory of Monody]. *Iz mira ustnykh traditsiy: zametki vprok: sb. statey* [From the World of Oral Traditions: Notes for Future Use: Collection of Articles]. Comp. by I. Zemtsovsky. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2006, pp. 190–195.
5. Zemtsovskiy I. I. Specifika mnogogolosnogo artikulirovaniya: faktura i tembr [The Specificity of Polyphonic Articulation: Texture and Tone]. *Iz mira ustnykh traditsiy: zametki vprok: sb. statey* [From the World of Oral Traditions: Notes for Future Use: Collection of Articles]. Comp. by I. Zemtsovsky. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2006, pp. 184–189.
6. Kosyreva S. V. Vepsskaya pevcheskaya traditsiya v aspekte kognitivnogo etnomuzykoznaneya [The Vepsian Singing Tradition from the Aspect of Cognitive Ethnomusicology]. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, Scholarship, Practice]. 2019. No. 4, pp. 75–82.
7. Kosyreva S. V. K probleme izucheniya specifiki intonirovaniya v finno-ugorskoj monodii improvizatsionnogo sklada [Concerning the Issue of Studying the Specific Features of Intonating in the Finnish-Ugric Monody of the Improvisational Kind]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 33–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049.
8. Kosyreva S. V. Ob izuchenii problemy vzaimodeystviya vokal'nogo i instrumental'nogo nachal v etnicheskoy muzyke finno-ugorskikh narodov [Concerning the Study of the Issue of Interaction of the Vocal and Instrumental Foundations in Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2020. No. 4, pp. 13–25.
9. Kosyreva S. V. *Stilevye osnovy etnicheskoy muzyki vyatskikh mari: tembrintonirovanie i instrumental'naya artikulyatsiya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Stylistic Foundations of the Vyatka Mari Ethnic Music: Timbre-Intonation and Instrumental Articulation: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2011. 253 p.
10. Kosyreva S. V. *Etnicheskaya muzyka vyatskih mari. Osnovy stilya: monografiya* [Ethnic Music of the Vyatka Mari. Fundamentals of Style: Monograph]. Petrozavodsk: VPPrint, 2016. 162 p.
11. Kushnarev Kh. S. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* [Questions of the History and Theory of Armenian Monodic Music]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 630 p.

About the author:

Svetlana V. Kosyreva, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music of the Finno-Ugric Peoples Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4818-1643**, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru



И. Б. ГОРБУНОВА, С. В. МЕЗЕНЦЕВА*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена**г. Санкт-Петербург, Россия**Хабаровский государственный институт культуры, г. Хабаровск, Россия**ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru**ORCID: 0000-0002-4258-5436, mezenceva-sv@yandex.ru***Дальневосточный обряд «Медвежий праздник»
в пространстве музыкально-компьютерных технологий**

В настоящей работе музыкально-компьютерные технологии рассматриваются как инструмент сохранения, моделирования, конструирования утраченных тембров, интонационных моделей и звуковых пространств. Музыкальный секвенсор, являющийся одним из базовых элементов современных музыкально-компьютерных технологий, представляется в рамках осмысления теории «комплексной модели семантического пространства музыки». Рассматривается возможность воссоздания (конструирования) существовавшего ранее либо создания нового звукового семантического пространства при помощи секвенсора. Приводится пример такого воссоздания на основе многочастной вариационно-рондальной полиструктурной композиции музыкально-звукового оформления ритуала медвежьего праздника народов Дальнего Востока России. Разработка комплексной модели семантического пространства музыки признаётся одной из актуальных концепций понимания современных процессов в области музыкально-компьютерных технологий. Авторы приходят к выводу о возможности (и необходимости) особого рода конструирования при помощи секвенсора звуковых семантических пространств утраченных традиционных обрядов через воссоздание тембров, манер интонирования, звуковых эффектов. Особо отмечается возможность формирования новой уникальной структуры музыкального пространства, существующей при помощи секвенсора.

Ключевые слова: медвежий праздник, звуковое бревно, музыкально-компьютерные технологии, комплексная модель семантического пространства музыки, секвенсор.

Для цитирования / For citation: Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Дальневосточный обряд «Медвежий праздник» в пространстве музыкально-компьютерных технологий // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 34–42.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.034-042.

© Горбунова И. Б., Мезенцева С. В., 2021

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



IRINA B. GORBUNOVA, SVETLANA V. MEZENTSEVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia

ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0002-4258-5436, mezenceva-sv@yandex.ru

The Far-Eastern Ritual “Bear Holiday” in the Space of Computer Musical Technologies

In the present article music computer technologies are examined as an instrument of preservation, modeling, and construction of lost timbres, intonational models and sound spaces. The musical sequencer, which is one of the basic elements of contemporary music computer technologies, is perceived within the frameworks of comprehension of the theory of the “complex model of the semantical space of music.” The possibility of reconstruction (or, simply, construction) of the previously existent sound semantic space, or the creation of a new space by means of a sequencer, is examined. An example of such a reconstruction of the ritual of the Bear Holiday pertaining to the peoples of the Russian Far-East is presented on the basis of a variation-rondo-type poly-structural composition consisting of several different movements. The development of a complex model of the semantic space of music is recognized as one of the topical conceptions of understanding the contemporary processes in the sphere of computer music technologies. The authors arrive at the conclusion about the possibility (and the necessity) of a special type of construction by means of a sequencer of sound semantic spaces of lost traditional rites, as well as the reconstruction of the timbres, manners of intoning and sound effects. Special mention is made of the potential for forming a new unique structure of a musical space existing with the aid of a sequencer.

Keywords: Bear Holiday, sound beam, music computer technologies, integrative model for the semantic space of music, sequencer.

© Irina B. Gorbunova, Svetlana V. Mezentseva, 2021

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

В настоящее время методы исследований различных наук имеют тенденцию к постоянному расширению в связи с необходимостью адаптации к специфике объектов осмысления и увеличением возможностей (в том числе технических) для анализа. Музыкально-компьютерные технологии (далее – МКТ) [16] открывают новые горизонты для музыкального творчества, исполнительства и анализа образцов и явлений музыкальной культуры. Одна из граней

МКТ – их неограниченные возможности, в том числе, и в воспроизведении (конструировании) утраченных явлений культуры, которые становятся возможным восстановить с непосредственным участием этих технологий. Одним из инструментов такого конструирования является *секвенсор*, а новой концепцией осмысления происходящих процессов – основные положения разрабатываемой на протяжении нескольких десятилетий *комплексной модели семантического*

пространства музыки и выявление роли секвенсора в формировании нового звукового пространства. Основу указанной выше модели образует «многомерное семантическое пространство музыки, в котором отдельные объединения измерений соответствуют различным уровням и сферам музыкальной семантики (включая логику музыкальной композиции и многообразные формы музыкальных синестезий)», – отмечают авторы статьи «Комплексная модель семантического пространства музыки: структура и свойства» [3, с. 22]. Эта модель может быть использована при моделировании различных форм музыкальных синестезий, а также в процессе изучения проблем восприятия и эстетической оценки музыки и особенностей и способов её исполнительской интерпретации (см. подробнее в работах [3; 17], учитывая возможности и преимущества кодирования информации через несколько модальностей [4; 13] и рассматривая, например, семантику художественно-образных интерпретаций различных видов народных традиций и ремёсел (см.: [7]). Как отмечает М. Ю. Лебедева в статье «“Новая грамотность”: что такое мультимодальные тексты»: «По своей природе мультимодальный текст ближе не к письменным источникам, а к устной коммуникации, когда на человека воздействуют не только разговорная речь, но и жесты, мимика, физические особенности, положение собеседника в пространстве» (см.: URL: <http://www.pushkin.institute/news/detail.php?ID=5203>). Учтём также, что музыкально-творческие процессы в науке о музыке принято рассматривать целостно, выделяя процессуальную, продуктивную и личностную стороны [2]. Особенное значение эти вопросы приобретают в условиях глобальной цифровизации общества. Как один из результатов проявления из-

учения этих процессов можно отметить исследования, присущие художественному пространству полимодальности с помощью нейрокогнитивных механизмов перцепции – например, с использованием предлагаемой С. Кёльшем (S. Koelsch) нейрокогнитивной модели музыкальной перцепции [19]. Семантические и технологические (в первую очередь – относящиеся к технике музыкальной композиции) аспекты представлений о музыке, процессе её создания, дают определённое понимание и интерпретацию музыкального произведения, созданного с применением МКТ. Современные мощные, многокомпонентные компьютерные секвенсоры, по сути, уже включают некоторые элементы комплексной модели семантического пространства музыки. Секвенсор, в сущности, выступает в качестве одного из практических проявлений такой модели, позволяющей работать с ней как композитору, так и исполнителю и исследователю музыки. При этом можно отметить перспективы перерастания МКТ в технологии единого цифрового искусства, в которых находит более полное практическое проявление рассматриваемая комплексная модель семантического пространства музыки. Она «приближается к «общесемантическому» и характеризуется особенно значительной подвижностью и, можно сказать, находится «в постоянном внутреннем переустройстве» (Б. Асафьев – о жизни лада в музыке). Вместе с тем, и этот уровень также содержит в себе определённые устойчивые ориентиры, связанные в конечном счёте с общими закономерностями строения реальных объектов и освоением этих закономерностей в ходе исторического развития общества. Устойчивый характер носит и общая логическая структура, объединяющая



характеристики реального (физического), перцептуального и концептуального («мыслительного») пространства, которую вслед за Д. Лукачем [8] можно обозначить, как «двойной мимесис пространства» (в сущности – двойное отражение) [3, с. 25]. При этом отметим, что секвенсор представляет собой более значительное явление, чем просто программа или аппаратное устройство для работы с MIDI данными. Он позволяет существовать музыкальной культуре в новом пространстве и выполняет, в некотором смысле, функцию синергетического согласования тембров, стилей, жанров друг с другом, позволяя объединять разнообразные музыкальные традиции разных народов и исторических эпох.

В далёкое прошлое уходит обряд коренных народов Дальнего Востока России – медвежий праздник. Это ритуальное действие было распространено более других у нивхов, а также орочей, удэгейцев, нанайцев, эвенков и эвенков. Религиозное значение медвежьего праздника (по Л. Я. Штернбергу) сводится к следующему: 1) вскармливание медведя доставляет селению безопасность и охрану от злых духов; 2) вкушение «божества» даёт силу; 3) убогатворённая почестями душа убитого медведя и самостоятельно, и через своего «хозяина» может благодетельствовать человеку; 4) она же – и это самое важное – является послем, передатчиком всевозможных даров «хозяину гор» [12, с. 70–71]. Исследование музыкально-звуковой стороны медвежьего праздника содержится в работах Н.А. Соломоновой [10], Н.А. Мамчевой [9] С. Ф. Карабановой (музыкальная сторона в связи с танцевальностью) [6], Ю. И. Шейкина [11] и других авторов.

Обряд медвежьего праздника сопровождался наигрышами на звуковом

бревне (термин И. А. Богданова), которое представляло собой круглый брус из очищенного от коры и высушенного дерева хвойных пород со стилизованным вырезанным изображением головы медведя на одном конце и хвоста на другом. Ритуальные наигрыши на звуковом бревне представляют собой оstinatное повторение ритмической формулы и опираются на устойчивые двух- и четырёх-дольные ритмомодели. Для наигрышей характерны быстрые темпы и акцентирование сильных долей [12]. Устойчивость сохранения, а часто и их идентичность традиционных ритмических рисунков, записанных исследователями в разные периоды и у разных народов (в том числе – и наши полевые материалы), свидетельствует о консервативности корпуса музыкальных текстов медвежьего праздника. Инструментальное интонирование медвежьего праздника относится к структурному типу «стабильных, моноформульных» наигрышей [там же]. Форма исполнительства на звуковом бревне – женская сольная и ансамблевая. Игра на бревне в сочетании с другими ритуальными особенностями медвежьего праздника (широко описанными в этнографической литературе) была свидетельством глубокого почитания и уважения к медведю, душа которого после убиения отправляется к своему хозяину, и от неё зависит благополучие человека.

В работах Н. А. Соломоновой выделяется несколько основных групп ритмов на звуковом бревне, служащих конструктивно ведущим элементом на протяжении всей музыкальной композиции медвежьего праздника, а также основные типы вокально-речевого интонирования в его музыкально-стилевом комплексе [10, с. 18–19].

Нам, вероятнее всего, уже не увидеть в первоизданном варианте медвежий

праздник и не услышать весь музыкально-звуковой комплекс с наигрышами, звукоподражаниями и пением. Однако МКТ открывают возможность, опираясь на сохранившиеся описания, немногочисленные аудио- и видеозаписи, воспоминания очевидцев, исследования, сконструировать утраченное звуковое пространство. Изучая процессы аудиовизуальной интеграции, учёные справедливо указывают на мультисенсорность как неотъемлемое качество человеческого мозга [15]. Опираясь на выявленные исследователями механизмы внимания [21], в том числе прослеживая влияние мультимодальных дистрактов на концентрацию внимания [20], можно констатировать их значительную, порой, ключевую роль в вопросах формирования музыкального мышления с точки зрения культурно-исторических и практико-методологических аспектов. Вербально оформленная коммуникация носителей фольклора с музыкантами и учёт индивидуальных ассоциаций, в основе которых лежит персональный жизненный опыт [14], позволяют достигать значимых результатов в сохранении и трансляции изучаемых традиций. Теперь оказывается возможным воссоздать «утраченную реальность» при помощи секвенсора. При этом каждая звуковая дорожка секвенсора может быть носителем тембров (и/или интонационной последовательности) в виде MIDI данных, являющихся своего рода символами моделируемого пространства.

Медвежий праздник в музыкально-технологическом пространстве секвенсора может содержать следующие элементы:

1-я дорожка (или несколько дорожек) – удары двумя палочками по бревну;

2-я дорожка (или несколько дорожек) – удары палочкой о палочку;

3-я дорожка – звукоподражания рычанию медведя;

4-я дорожка – хоровой унисон;

5-я дорожка – женское интонирование (одиначное);

6-я дорожка – женское интонирование (ансамблевое);

7-я дорожка – мужское интонирование (ансамблевое);

8-я дорожка – «шорох» священных (ритуальных) стружек;

9-я дорожка – песня «таёжной женщины»;

10-я дорожка – стук палки-посоха;

11-я и другие дорожки – звуки окружающей среды (скрип снега, если праздник проводился зимой, ветер, шумы и голоса участников и зрителей обряда и т. п.).

Воссоздать сам инструмент – звуковое бревно – несложно. Бревно изготавливали обычно летом, чтобы его можно было хорошо просушить. Размеры бревна варьировались от 1,5–2 до 6 метров. Играли на звуковом бревне двумя тонкими палочками (длиной 30–50 см), а после окончания обряда ритуальный инструмент сжигали. Исполнительницами обычно были несколько женщин.

Для каждой из них мы выделяем одну дорожку в секвенсоре и записываем отдельно «наигрыши» каждой для того, чтобы создать естественную несинхронность ансамблевой игры и эффект форшлага на сильной доле. Итоговый вариант сконструированного звукового пространства зависит от технических возможностей используемого программно-аппаратного комплекса, включая особенности секвенсора, разумеется, он также определяется и квалификацией специалиста/специалистов, создающего подобные композиции. Так или иначе, произведённый нами опыт показывает, что использование МКТ способствует сохранению и трансляции традиционной культуры различных народов России



(и мира) [1] благодаря содержащимся в этих технологиях конкретным характеристикам, равно как и возможностям и перспективам их совершенствования.

Таким образом возможно воссоздание многочастной вариационно-рондальной полиструктурной композиции медвежьего праздника с характерными тембрами, интонациями, стилистикой, звуковыми эффектами, максимально приближенным к оригиналу. На примере конструирования звукового пространства медвежьего праздника в статье показано, что подобные эксперименты возможны в отношении любых культурных артефактов, в том числе частично или пол-

ностью утраченных. При участии МКТ становится возможным формирование новой уникальной структуры музыкального пространства, существующей благодаря применению секвенсора в новом формате.

Авторы выражают благодарность и искреннюю признательность кандидату искусствоведения, старшему научному сотруднику Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Михаилу Сергеевичу Заливадному за ценные советы и замечания, высказанные в процессе обсуждения статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
2. Барышева Т. А. Психология развития креативности: теория, диагностика, технологии: монография. СПб.: ВВМ, 2016. 316 с.
3. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Комплексная модель семантического пространства музыки: структура и свойства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032.
4. Заливадный М. С. Музыкальные множества вариативной структуры: исторические обобщения и возможности применения // Современное музыкальное образование-2018: материалы XVII Междунар. науч.-практ. конф. / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2019. С. 151–155.
5. Заливадный М. С., Игнатъев М. Б., Решетникова Н. Н. Комплексная модель семантического пространства музыки // Комплексная модель семантического пространства музыки: сб. статей / РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2016. С. 9–10.
6. Карабанова С. Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1979. 141 с.
7. Кудрявцев В. Г. Семантическая система народного марийского костюма и его художественно-образная интерпретация // ИКОНИ / ICONI. 2020. No. 3. С. 68–79. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.068-079.
8. Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 1–4. М.: Прогресс, 1985–1987. 336 с.; 468 с.; 304 с.; 574 с.
9. Мамчева Н. А. Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов: справ. пособие / отв. ред. Т. П. Роон. Южно-Сахалинск: Сахалин. обл. типография, 2012. 388 с.

10. Соломонова Н. А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв. (Этномузыкологические очерки): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 49 с.
11. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / общ. ред. Е. С. Новик. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
12. Штернберг Л. Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны: статьи, материалы / ред. Я. П. Алькор (Кошкина). Хабаровск: Дальгиз, 1933. 446 с.
13. Athanassopoulos G., Antović, M. Conceptual Integration of Sound and Image: A Model of Perceptual Modalities // *Musicae Scientiae*. 2018. Vol. 22. Issue 1, pp. 72–87. DOI: 10.1177/1029864917713244.
14. Cromley J. G. Introduction to the Special Issue: Desiderata for a Theory of Multi-source Multimodal Comprehension // *Learning and Instruction*. 2018. Vol. 57, pp. 1–4. DOI: 10.1016/j.learninstruc.2018.02.004.
15. Doehrmann O., Naumer M. J. Semantics and the Multisensory Brain: How Meaning Modulates Processes of Audio-visual Integration // *Brain Research*. 2008. Vol. 1242, pp. 136–150. DOI: 10.1016/j.brainres.2008.03.071.
16. Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // *Opcion*. 2019. Vol. 35. No. Special Edition 24, pp. 360–375.
17. Gorbunova I. B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev // *Laplace em Revista*. 2020. Vol. 6, No. S, pp. 2–13. DOI: 10.24115/S2446-622020206Especial940p.2-13.
18. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought // *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.
19. Koelsch S. Toward a Neural Basis of Music Perception – A Review and Updated Model // *Frontiers in Psychology*. 2011. Vol. 2. Article 110. DOI: 10.3389/fpsyg.2011.00110.
20. Matusz P. J., Broadbent H. J., Ferrari J., Forrest B., Merkle R., Scerif G. Multi-modal Distraction: Insights from Children's Limited Attention // *Cognition*. 2015. Vol. 136, pp. 156–165. DOI: 10.1016/j.cognition.2014.11.031.
21. Merz S., Jensen A., Spence C., Frings C. Multisensory Distractor Processing is Modulated by Spatial Attention // *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 2019. Vol. 10. Issue 45, pp. 1375–1388. DOI: 10.1037/xhp0000678.

Об авторах:

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры информатизации образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Мезенцева Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия); докторант кафедры информатизации образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0002-4258-5436**, mezenceva-sv@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Alieva I., G. Gorbunova I. B., Mezentsseva S. V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak instrument translyatsii i sokhraneniya muzykal'nogo fol'klora (na primere Dal'nego Vostoka Rossii) [Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019, No. 1, pp. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
2. Barysheva T. A. *Psikhologiya razvitiya kreativnosti: teoriya, diagnostika, tekhnologii: monografiya* [The Psychology of the Development of Creativity: Theory, Diagnostics, Technologies: Monograph]. St. Petersburg: VVM, 2016. 316 p.
3. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Kompleksnaya model' semanticheskogo prostranstva muzyki: struktura i svoystva [The Complex Model of the Semantic Space of Music: Structure and Features]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 20–32. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032.
4. Zalivadny M. S. Muzykal'nye mnozhestva variativnoy struktury: istoricheskie obobshcheniya i vozmozhnosti primeneniya [Musical Sets of Variable Structure: Historical Generalizations and Possibilities of Application]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie-2018: materialy XVII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Contemporary Musical Education-2018: Proceedings of the 17th International Scholarly Practical Conference]. Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2019, pp. 151–155.
5. Zalivadnyy M. S., Ignat'ev M. B., Reshetnikova N. N. Kompleksnaya model' semanticheskogo prostranstva muzyki [The Complex Model of the Semantic Space of Music]. *Kompleksnaya model' semanticheskogo prostranstva muzyki: sbornik statey* [The Complex Model of the Semantic Space of Music: Collection of Articles]. Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2016, pp. 9–10.
6. Karabanova S. *Tantsy malykh narodov yuga Dal'nego Vostoka SSSR kak istoriko-etnograficheskiy istochnik* [Dances of Small Nations of the South of the Far East of the USSR as a Historical and Ethnographic Source]. Moscow: Nauka, 1979. 141 p.
7. Kudryavtsev V. G. Semanticheskaya sistema narodnogo mariyskogo kostyuma i ego khudozhestvenno-obraznaya interpretatsiya [The Semantic System of the Mari Folk Costume and its Artistic-Figurative Interpretation]. *IKONI / ICONI*. 2020. No 3, pp. 68–79. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.068-079.
8. Lukach D. *Svoeobrazie esteticheskogo* [The Originality of the Aesthetic]. Vol. 1–4. Moscow: Progress, 1985–1987. 336 p.; 468 p.; 304 p.; 574 p.
9. Mamcheva N. A. *Muzykal'nye instrumenty v traditsionnoy kul'ture nivkhov: sprav. posobie* [Musical Instruments in the Traditional Culture of the Nivkhs: Reference Manual]. Ed. by T. P. Roon. Yuzhno-Sakhalinsk: Sakhalin Regional Printing House, 2012. 388 p.
10. Solomonova N. A. *Muzykal'naya kul'tura narodov Dal'nego Vostoka Rossii XIX–XX vv. (Etnomuzykologicheskie ocherki): avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Musical Culture of the Peoples of the Far East of Russia in the 19th and the 20th Centuries. (Ethnomusicological Essays): Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2000. 49 p.
11. Sheykin Yu. I. *Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [The History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia: Comparative-Historical Research]. Ed. by E. S. Novik. Moscow: Vostochnaya literatura, 2002. 718 p.
12. Shternberg L. Ya. *Gilyaki, orocho, gol'dy, negidal'tsy, ayny: stat'i, materialy* [The Gilyaks, Orochi, Golds, Negidals and Ainu: Articles, Materials]. Ed. by Ya. P. Al'kor (Koshkina). Khabarovsk: Dal'giz, 1933. 446 p.

13. Athanasopoulos G., Antović, M. Conceptual Integration of Sound and Image: A Model of Perceptual Modalities. *Musicae Scientiae*. 2018. Vol. 22. Issue 1, pp. 72–87. DOI: 10.1177/1029864917713244.
14. Cromley J. G. Introduction to the Special Issue: Desiderata for a Theory of Multi-source Multimodal Comprehension. *Learning and Instruction*. 2018. Vol. 57, pp. 1–4. DOI: 10.1016/j.learninstruc.2018.02.004.
15. Doehrmann O., Naumer M. J. Semantics and the Multisensory Brain: How Meaning Modulates Processes of Audio-visual Integration. *Brain Research*. 2008. Vol. 1242, pp. 136–150. DOI: 10.1016/j.brainres.2008.03.071.
16. Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. Vol. 35. No. Special Edition 24, pp. 360–375.
17. Gorbunova I. B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev. *Laplace em Revista*. 2020. Vol. 6, No. S, pp. 2–13. DOI: 10.24115/S2446-622020206Especial940p.2-13.
18. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.
19. Koelsch S. Toward a Neural Basis of Music Perception – A Review and Updated Model. *Frontiers in Psychology*. 2011. Vol. 2. Article 110. DOI: 10.3389/fpsyg.2011.00110.
20. Matusz P. J., Broadbent H. J., Ferrari J., Forrest B., Merkle R., Scerif G. Multi-modal Distraction: Insights from Children's Limited Attention. *Cognition*. 2015. Vol. 136, pp. 156–165. DOI: 10.1016/j.cognition.2014.11.031.
21. Merz S., Jensen A., Spence C., Frings C. Multisensory Distractor Processing is Modulated by Spatial Attention. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 2019. Vol. 10. Issue 45, pp. 1375–1388. DOI: 10.1037/xhp0000678.

About the authors:

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogy), Chief Researcher of the Educational and Methodical Laboratory of Music Computer Technologies, Professor at the Department of Informatization of Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Svetlana V. Mezentseva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head at the Department of Art History, Musical-Instrumental and Singing Arts, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia); Doctoral Student of the Department of Informatization of Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-4258-5436**, mezenceva-sv@yandex.ru





Н. Н. ЧЕРНОГОР, А. С. ЕМЕЛЬЯНОВ, Г. М. АЗНАГУЛОВА

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

ORCID: 0000-0002-2333-4690, chernogor72@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1613-2898, ase722@mail.ru

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

Музыкально-поэтические символы государственных гимнов в формировании поведенческой культуры

В настоящей статье раскрывается механизм воздействия музыкально-поэтических символов, лежащих в основе торжественных песнопений (гимнов), на сознание и эмоции человека для формирования в обществе поведенческой культуры, основанной на определённых нравственных и ценностных ориентирах. Человеческое поведение определяется системой ценностных ориентиров личности, совокупностью приобретённых знаний, усвоенной стратегией принятия решений. В своём единстве они являются индивидуальными для конкретной личности, определяя её своеобразие. Однако необходимость постоянного взаимодействия в определённой социальной среде создают универсальность поведенческой культуры, подчинённость человека системе формализованных и неформализованных правил поведения, требующих их принятия и следования им под угрозой остракизма. Механизм формирования поведенческой культуры включает в себя различные средства, которые воздействуют на сознание человека, его эмоциональную сферу и обеспечивают появление таких ценностных ориентиров и стратегий принятия решений, которые позволяют наиболее полно социализировать его, обеспечив тем самым эффективное взаимодействие между людьми. Одним из наиболее древних инструментов формирования поведенческой культуры является музыкально-поэтический символ. Рассмотрение музыкально-поэтического символа как инструмента формирования поведенческой культуры требует его сопоставления с такими образными средствами, как понятие и тип, метафора и миф, реалистический образ и натуралистическая копия.

Ключевые слова: музыкально-поэтический символ, гимн, поведенческая культура, социальное поведение, нравственные ориентиры, социальные ценности, нормативная система, когнитивная схема.

Для цитирования / For citation: Черногор Н. Н., Емельянов А. С., Азнагулова Г. М. Музыкально-поэтические символы государственных гимнов в формировании поведенческой культуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 43–57. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.043-057.

© Черногор Н. Н., Емельянов А. С., Азнагулова Г. М., 2021

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

**NIKOLAI N. CHERNOGOR, ALEXANDER S. EMELYANOV,
GUZEL M. AZNAGULOVA**

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

ORCID: 0000-0002-2333-4690, chernogor72@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1613-2898, ase722@mail.ru

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

Musical-Poetic Symbols of Hymns in the Formation of Behavioral Culture

The present article discloses the mechanisms of impact of musical-poetical symbols lying at the basis of ceremonial chants (hymns) on human consciousness and of emotions on the formation in society of behavioral culture based on definite moral and value-related reference points. Human behavior is determined by a system of value-related reference points of personality, a summation of acquired knowledge and mastered strategies of making decisions. In their unity these present themselves as individual for a concrete personality, albeit, simultaneously determining their inherent diversity. However, the necessity of constant interaction within a concrete social milieu creates the universality of behavioral culture, the human being's subordination to the system of formalized and non-formalized rules of behavior requiring their acceptance and following them under threat of ostracism. The mechanism of formation of behavioral culture includes in itself various means which affect people's consciousness and their emotional spheres, and provide for appearance of such value-related reference points and strategies of making decisions which make it possible to socialize it most fully, thereby providing for an effective interaction between people. One of the most historically dated tools for the formation of behavioral culture is the musical-poetical symbol. Examination of the musical-poetical symbol as a tool for formation of behavioral culture requires its juxtaposition with such figurative means as conception and type, metaphor and myth, the realistic image and the naturalistic copy.

Keywords: musical-poetical symbol, hymn, behavioral culture, social behavior, moral reference points, social values, normative system, cognitive scheme.

© Nikolai N. Chernogor, Alexander S. Emelyanov, Guzel M. Aznaguloва, 2021

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

Возникновение и устойчивость поведенческой культуры определяется воздействием в первую очередь на такой структурный элемент личности, каковым является ценностная ориентация. Именно она обуславливает направленность личности и определяет позицию человека по отношению к тем

или иным явлениям социальной действительности, играет определяющую роль в регуляции социальной активности через формирование экзистенциальных установок. В свою очередь способность человека определять «смысл жизни», на этой основе формулировать жизненные цели и достигать их во взаимодействии



с другими людьми, является непременным условием субъективного благополучия личности и единства социума.

В контексте формирования поведенческой культуры установлению подлечит тот инструментарий, который через воздействие на сознание и эмоции человека способствует возникновению в социуме общих экзистенциальных установок. С древнейших времен и до настоящего времени в этом качестве используются торжественные песнопения – гимны, то есть такие произведения, в которых доминируют музыкально-поэтические символы.

Рассмотрение в рамках настоящей статьи музыкально-поэтических символов, заложенных в торжественных песнопениях (гимнах), предполагает (1) их сопоставления с такими образными средствами, как понятие и тип, метафора и миф, реалистический образ и натуралистическая копия, а также (2) раскрытие их значения в механизме формирования поведенческой культуры.

Цель статьи состоит в раскрытии механизма воздействия музыкально-поэтических символов, лежащих в основе торжественных песнопений (гимнов), на сознание и эмоции человека для формирования в обществе поведенческой культуры, основанной на определённых нравственных и ценностных ориентирах.

Культура как понятие универсальное охватывает все стороны жизни конкретного человека и общества в целом. Оно включает всю совокупность материальных и духовных благ, отражая уровень общественного развития и место человека в обществе, определяемое его творческим потенциалом. Рассматриваемое понятие характеризует специфику ведения сельского хозяйства и производственные отношения, воспитание и обуче-

ние, искусство и творчество. По мнению А. И. Арнольдова, культура – это творческая созидательная деятельность по преобразованию природы и общества, которая проявляется в многообразных формах, предполагающих синтезирование материальных и духовных благ, направленных на гармонизацию человека с природой, обществом и самим собой [1]. М. С. Каган выделял четыре аспекта рассмотрения культуры: общечеловеческий, конкретного социума, определённой социальной группы и отдельной личности [6]. На неразрывную связь между культурой и совершенствованием человека указывал Л. С. Выготский [2].

Л. С. Выготский и А. Р. Лурия, проследив, как менялось поведение человека в контексте общественного развития, установили, что человеческое поведение зависит от достигнутого человечеством уровня овладения силами природы и способности к саморегуляции. Человеческое поведение усложняется во всё большей степени по мере активного приспособления человека к окружающей среде и изменениям природы, а также развития механизмов социальной регуляции [3].

Приспособление человека к окружающей среде и изменениям природы – это процесс научно-технологического развития, перехода от простейших технологий ко всё более сложным, требующим достижения всё более высокого уровня разделения труда. Параллельно технологическому развитию шёл процесс становления и развития механизмов социальной регуляции, предполагавший постепенное и последовательное размежевание морали, религии и права (см., например: [5]).

Если развитие социальной регуляции с точки зрения формы предполагает последовательное размежевание морали,

религии и права, то с точки зрения содержания справедливо выделить пять уровней присвоения ценностей, через которые в своём развитии проходит каждый человек и общество в целом: (1) человек получает информацию о том, что конкретная социальная норма является одобряемой в социуме моделью поведения; (2) происходит осознание данной модели поведения в качестве некой ценности (блага); (3) личность самоопределяется относительно сложившейся в обществе системы идеалов; (4) человек становится способным сделать выбор между альтернативными ценностями; (5) актуализируются личностные смыслы вне зависимости от внешнего воздействия и оценки. Процесс присвоения ценностей на индивидуальном уровне – это формирование личности, возникновение и развитие ценностной ориентации. На коллективном уровне – формирование культуры, в том числе поведенческой.

Реальное поведение человека – это его действия, одобряемые или порицаемые обществом, направленные на достижение определённого результата или позволяющие его получить без конкретного целеполагания. Человеческое поведение может быть бытовым или ритуализированным. Первое отражает практические цели: человек совершает те действия, которые обеспечивают его существование. Ритуализированность поведения имеет место тогда, когда необходимо подчеркнуть присвоение некой ценности, и такое поведение ведёт к максимальной знаковой (символьности). Символьность ритуализированного поведения требует исключительно высокого уровня культуры, предусматривающего осознанность этических и эстетических канонов.

Следует отметить, что через этические и эстетические представления достигается диалектическое единство

бытового и ритуализированного поведения. Человеческое существование предполагает достижение баланса между противоположными назначениями и процессами. В свою очередь этические и эстетические представления есть не что иное, как отражение этого баланса, осознанно присвоенное человеком.

Справедливым представляется тезис о том, что поведенческая культура, являясь проявлением общечеловеческой культуры, отражает состояние общественного развития. Одновременно она выступает одним из элементов социальной регуляции, сформировавшимся в результате осознания человеком своего места в мире природы, своей зависимости от неё, необходимости тесного взаимодействия с другими людьми. Под влиянием названных факторов возникли первые правила поведения, которые трансформировались по мере технологического и социального развития. С каждым новым этапом последнего эти правила усложнялись, становясь всё более определяющими в общественных отношениях.

Данные правила поведения, отражающие присвоенные (принятые) человечеством ценности, требуют наличия механизма их передачи, совокупности инструментов, позволяющих человеку получить информацию о них, осознать ценность предлагаемой модели поведения, самоопределиваться, приобрести способность выбирать между альтернативными ценностями и, как высший уровень присвоения, следовать избранным ценностям вне зависимости от внешнего воздействия и оценки. Мораль, религия и право в силу того, что они адресованы в первую очередь сознанию человека (право практически исключительно, мораль и религия – преимущественно), требуют некоего вспомогательного инструментария, воздействующего



на эмоциональную сферу человека через систему образов, а не понятий. Одним из таких инструментов служат музыкально-поэтические символы, анализу которых посвящено настоящее исследование.

Значение музыкально-поэтического символа для формирования поведенческой культуры может и должно быть раскрыто через синергетический эффект, который достигается взаимодействием музыки и поэтического произведения. При этом их совместное воздействие на человека не может быть оценено как простая сумма действия каждого из произведений (музыкального и поэтического) в отдельности. Характер и уровень совместного воздействия музыки и стихов, исполняемых одновременно, в отношении присвоения социальной ценности, отражённой в них, раскрываются через такое свойство, как эмерджентность, которая только усиливается в результате способности музыкально-поэтических символов воздействовать совместно и на сознание, и на эмоциональную сферу.

Тема влияния музыкально-поэтических символов на поведенческую культуру более чем обширна. Её раскрытие требует анализа различных творческих и культурологических аспектов, которые не могут быть объединены в рамках одной статьи. Данное обстоятельство обуславливает необходимость остановиться только на некой узкой проблематике, в качестве которой авторами избрано установление **значения государственных гимнов**.

Под гимном, как правило, понимается торжественная песня (музыкально-поэтическое произведение) в честь страны, предназначенная для массового исполнения¹. Автор трёх отечественных государственных гимнов С. В. Михалков отмечал, что тексты гимнов пишутся по заказу. Они должны отражать опре-

делённые идеи, которые бы, по мнению политического руководства государства, должны отпечататься в сознании соотечественников и всего мира. Но и сами лидеры государства не свободны в выборе этих идей и художественных форм их выражения. На них и авторах лежит ответственность за то, чтобы наиболее точно предвидеть настроения народа и будущее страны, поскольку гимн должен вдохновлять народ, внушать ему гордость за свою страну и уверенность в её будущем. Гимн – это гражданская молитва народа².

Гимн, с одной стороны, призван выразить единство и самобытность народа, а с другой, служит инструментом, обеспечивающим такое единство. Наличие гимна и его содержание символизируют независимость государства. Не случайно в национальных гимнах многих государств базовой идеей выступает свобода. Таково идейное наполнение «Марсельезы», ставшей государственным гимном Французской Республики в 1870 году. Но особенно это характерно для государств, освободившихся от колониальной зависимости в прошлом веке. Идея свободы в них не просто доминирует, форму её реализации справедливо охарактеризовать как крайне пропагандистскую, агрессивную, включающую в себя шовинистические конструкции (см., например: [12; 13; 14]). При этом несмотря на включённость гимнов в официальную символику практически всех государств, различные вопросы, связанные с ними, остаются за рамками академического и политического дискурсов. Однако научного осмысления требует проблематика согласования антагонистичности, закладываемой на символическом уровне в национальные гимны с целью продвижения соответствующих ценностей и норм в поведенческую культуру конкретных народов, с необходимостью решения

интеграционных задач не только на национальном, но и общечеловеческом уровне.

В музыкально-поэтической символике гимнов, как правило, основное воздействие оказывает поэтическая составляющая. Музыкальная – преимущественно предназначена для усиления эмоционального эффекта. В результате анализ музыкально-поэтических символов требует их отграничения от некоторых иных средств художественного творчества, а именно понятия и художественного типа, реалистического образа и натуралистической копии, метафоры и мифа.

Музыкально-поэтический символ в первую очередь должен быть сопоставлен с понятием. С одной стороны, они очень близки, буквально до тождественности по своему значению. С другой – принципиально отличны друг от друга.

В своей «Науке логики» Г. В. Ф. Гегель, раскрывая понятие науки, определял последнюю через конечный результат, поскольку «... она поэтому не может заранее сказать, что она такое, лишь всё её изложение порождает это знание о ней самой как её итог (Letztes) и завершение...» [4, с. 12]. Учение о понятии зародилось в рамках логики, где под ним понимается форма мышления, отражающая предметы через их существенные признаки. Признаком предмета называется то, что его объединяет с другими предметами, делает предметы сходными, либо, напротив, то, что отличает их друг от друга. Признаками предмета могут быть любые свойства, состояния, черты и иные характеристики, которые позволяют выделить его, распознать среди других предметов (см., например: [11]). Рассматриваемая категория характерна не только для логики, но и является ключевой для науки в целом. Её использование типично также для художествен-

ного творчества. В отдельных отраслях знаний некоторые понятия могут приобретать вид символа, например, в математике. Более того, известного рода символическим характером обладает само содержание всякого научного понятия.

Перед символом стоит та же задача, что и перед понятием. Он служит для обозначения, индивидуализации некоего предмета. В результате возникает вопрос, если символ и понятие по своему назначению тождественны, то должно быть нечто, раскрывающее различие между ними, в противном случае вся музыкально-поэтическая символика становится разновидностью математики. Конечно же, это невозможно. Логическое или научное понятие принципиально лишено всякой образности. Если же в понятии присутствует таковая, то понятие утрачивает всякий смысл, оно перестаёт быть средством логически непротиворечивого мышления.

Музыкально-поэтический символ отличается от научного понятия своей образностью, которая собственно и служит для достижения стоящих перед ним целей. Ту функцию, которую в понятии выполняют признаки, в символе – образный элемент. Однако для символа недостаточно только образного элемента. Та сознательная конструкция, которая не выходит за пределы непосредственной образности и тем самым исключает всякое самостоятельное понятие, которое в этой образности осуществлялось бы, есть не символ, но натуралистическая копия [7]. Символ, тем более музыкально-поэтический, не содержит в себе чистый образ. Речь идёт именно об образном элементе, который входит в состав символа, обеспечивая необходимое воздействие на психику человека.

Любое научное понятие отличается определённым уровнем символичности.



Связь, существующая между символами и понятиями, не случайна. Первые на уровне сознания и эмоций, вторые только на уровне сознания выступают отражением бесконечного ряда явлений, сущность которых раскрывается через них. Именно таким образом выражается диалектика общего и единичного. Диалектичность в равной степени присуща как понятиям, так и символам. При этом сами понятия могут переходить в символы, либо приобретать символьную форму выражения. Любой понятийно-категориальный аппарат может быть рассмотрен в качестве некой символьной системы. Наиболее ярким примером этого могут служить математика и информатика.

Следовательно, справедливо признать, что между понятием и символом существует единство, поскольку оба данных средства служат для отображения общего в единичном. Однако между ними существует и принципиальное отличие. Научное понятие, воздействуя исключительно на сознание, лишено всякой образности. В символе же в силу того, что он адресован в том числе и к эмоциональной сфере человека, присутствует как смысловая, так и образная составляющая. Более того, образность – это суть символа.

Государство воспринимается его гражданами через различные средства. На уровне человеческого сознания таким средством является, бесспорно, право. В этом качестве оно есть не что иное, как система взаимосвязанных понятий. Однако история формирования поведенческой культуры на стыке граждан – государство свидетельствует о том, что исключительно права для этого недостаточно. Для восприятия государства его гражданами недостаточно только его понимания, государство должно быть понято и принято сознательно и эмоци-

онально. Для этого всегда существовали различные символы. В настоящее время таковыми являются флаг, герб и гимн (нередко к числу таких символов относят и столицу). Их значение настолько велико, что с развитием позитивного права они стали закрепляться законодательно.

Для правового описания государства используется конституция и принимаемые в соответствии с ней нижестоящие нормативные правовые акты. Однако даже в наше прагматичное время, когда произошёл практически полный отказ общественного сознания от «сакральных костылей», сохраняется потребность в образном представлении государства, для чего самым лучшим средством служит гимн. В нём через систему музыкально-художественных образов происходит представление государства, отображаются определённые, установленные и защищаемые им ценности. Как ранее мы сравнили понятие и символ, здесь мы можем установить аналогичное соотношение между конституцией и гимном.

В своём обобщённом виде с музыкально-поэтическим символом конкурирует также такая категория, как художественный тип. Тип, так же, как и символ, одновременно содержит в себе идею действительности, образ действительности и идейную образность действительности. Рассмотрение соотношения музыкально-поэтического символа и художественного типа требует обращения к проблематике реальности и действительности. Значение этих понятий и соотношение между ними является одним из наиболее древних вопросов философии, уходящим своими корнями, как минимум, в дискуссию, развернувшуюся в рамках средневековой схоластической философии между реалистами и номиналистами. Первые настаивали на реальности общих понятий в Божественном

разуме. В то время как последние исходили из объективности существования только единичных вещей. Данная идея получила своё образное отображение в Бритве Оккама: «Не следует множить сущее без необходимости»³.

Представляется важным отметить, что мир есть непрерывное действие, которое предполагает его восприятие человеком и осознание. При этом единичные объекты отражаются в человеческом сознании как результат срочного и локального сосредоточения внимания. Такое внимание концентрируется на выполнении осознанного действия в контексте решения практической задачи. Следовательно, действительность, как вся совокупность вещей, овеществлённых идей, целей, идеалов, общественных институтов и общепринятого знания есть инструмент организации индивидуальных или общественных усилий. С потерей актуальности целей теряет смысл и соответствующий ей фокус внимания, формализующий овеществление действительности.

Принимая во внимание сказанное, следует подчеркнуть индивидуальность музыкально-поэтического символа, направленного на отображение конкретного образа – самодовлеющей действительности. В то же время художественный тип не просто допускает, а предполагает некую действительность вне себя, но отражённую в нём. Идеинная образность художественного типа достигается через обобщение различных явлений действительности, которые проходя через его призму, становятся более или менее типичными.

Применительно к избранному предмету в контексте размежевания музыкально-поэтического символа и художественного типа интерес представляет история появления первого официального гимна

Российской империи. Необходимость в музыкальном или музыкально-поэтическом символе своего государства была осознана ещё Петром I, который для этих целей использовал Марш Преображенского полка или «Радуйся, русская земля!», исполнявшийся при заключении Ништадтского мира. При Екатерине II в честь побед над Османской империей в торжественных случаях звучал полонез «Гром победы, раздавайся!». Павел отказался от него в пользу религиозного гимна «Коль славен наш господь в Сионе». Однако названные музыкальные и музыкально-поэтические произведения так и не стали официальными символами России.

В 1816 году при встрече Александра I в Варшаве по приказу его брата и наследника, наместника в Польше Константина впервые был исполнен британский гимн «Боже, храни короля», исполнявшийся на русском языке. В дальнейшем именно данное музыкально-поэтическое произведение стало звучать в качестве гимна в присутствии императора. Но в 1833 году уже Николай I распорядился написать оригинальную музыку для русского гимна. Автором музыки «Боже, царя храни!» стал Алексей Львов, Слова – «Молитва русского народа» – были написаны Василием Жуковским при участии Александра Пушкина. В качестве официального новый гимн Российской империи был исполнен 31 декабря 1833 года. Император, утверждая его, установил: «... чтобы на парадах, смотрах, разводах и прочих случаях вместо употребляемого ныне гимна, взятого с национального английского, играть вновь сочинённую музыку...» [9, с. 159].

Здесь интерес представляют два названных произведения: «Боже, храни короля» и «Боже, царя храни». Первое, исполняемое на официальных мероприятиях



в присутствии российского монарха, выступало в качестве художественного типа, отражая только сущность правления, характерного для России того периода, но не выражая её идею. Исполнение «Боже, храни короля» и словами, и, главное, музыкой, только подчёркивало монархическую форму правления и не более. Не случайно, сама идея написания нового гимна пришла Николаю в Австрии, где его официальный приём сопровождался исполнением английского гимна. В свою очередь, «Боже, царя храни!» стал подлинным символом Российской империи, будучи лаконичным (всего шесть строк) и легко запоминающимся. В нём гениально была отражена сама суть идеологии российского самодержавия XIX века и общественных отношений, существовавших в ней.

Уникальность «Боже, царя храни» в истории России состоит в том, что на смысловом уровне он служит образцом идейного сближения символа и модели. Российская империя в силу существовавшей тогда формы правления (абсолютная монархия) не имела собственной конституции. Её модель в своём законченном виде получила отражение только на доктринальном уровне в теории официальной народности. Основная идея этой теории была сформулирована С. С. Уваровым и состояла в сочетании православной веры, самодержавного правления и народности⁴. Именно она легла в основу государственной идеологии того периода, непосредственно определяя поведенческую культуру практически всех слоёв общества. Каждый элемент этой формулы (православие, самодержавие и народность) находит своё отражение в стихах В. Жуковского, эмоционально поддерживаясь торжественной и проникновенной музыкой А. Львова.

Прогрессивные поэт и композитор всегда стремятся отобразить реальную действительность в её типичных проявлениях. В результате то, что обычно называется реалистичным образом, весьма сложно разграничить с художественной типологией и символикой. Справедливо признать, что отличия, существующие между символом и реалистическим образом, схожи с теми, которые были установлены выше по отношению к художественному типу. При этом следует отметить, что в символе есть идея, и в реалистическом образе есть идея; в символе есть образ, и реалистический образ – это в первую очередь образ. А вот в их отношении к действительности лежит отличие. Реалистический образ только отражает действительность. Символ же её формирует, выступает тем средством, которое воздействуя на сознание и эмоции человека, побуждает его к определённой поведению.

Упомянутый выше «Боже, царя храни!» был государственным гимном Российской империи до 1 марта 1917 года. Заложенная в нём идея, а также сила использованных художественных средств, через которые фактически произошло её отождествление с идеальным образом Российской империи, как бы законсервировали российское общество, не давая преодолеть противоречия, усиливавшиеся многие десятилетия. При этом указанное отождествление на эмоциональном уровне обостряло эти противоречия, которые накапливались в дореволюционном обществе. Каждое новое поколение становилось всё более радикальным. В. И. Ленин весьма точно описал этот процесс в заключении своей статьи 1912 года «Памяти Герцена»: «Чествуя Герцена, мы видим ясно три поколения, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала – дворяне

и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию. Её подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями “Народной воли”. Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом. “Молодые штурманы будущей бури” – звал их Герцен. Но это не была ещё сама буря. Буря, это – движение самих масс. Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе их и впервые поднял к открытой революционной борьбе миллионы крестьян. Первый натиск бури был в 1905 году. Следующий начинает расти на наших глазах⁵. Указанные социальные противоречия и эмоциональная напряжённость в российском обществе привели к Революции 1917 года и идеологическому крушению уваровской формулы.

Пришедшие на смену консервативному «Боже, царя храни!» новые гимны как раз и отражают способность символичности, заложенной в этих музыкально-поэтических произведениях, определять поведение людей. Эти произведения, о которых идёт речь, не были созданы специально в качестве гимнов Российской республики. Они длительное время существовали параллельно с «Молитвой русского народа».

Интересующий нас период вошёл в отечественную историю как «Двоевластие». Не случайно, что и гимнов тоже было два. Временный комитет Государственной Думы утверждает в качестве гимна Российской республики «Марсельезу», бывшую с 1870 года государственным гимном также Французской республики. Эта песня была написана во время Великой французской революции

Руже де Лиллем. Со второй половины XIX века она получила широкое распространение среди российских революционеров, в связи с чем была переведена в 1875 году Петром Лавровым. По заложенной в них идее тексты «Марсельезы» – французский и русский – кардинально отличны друг от друга. Для Руже де Лилля высшую ценность представляет свобода революционной родины. В свою очередь Пётр Лавров призывает к освобождению всех угнетённых. Французский и русский текст отличаются также по своей мелодике. Это обусловило необходимость изменения французской мелодии, что было сделано Александром Глазуновым. Петроградский совет, который весной 1917 года стал альтернативным центром власти, в качестве гимна провозгласил «Интернационал». Слова – Эжена Потье, музыка – Пьера Дегейтера, русский текст – Аркадия Коца. 10 января 1918 года он официально стал гимном РСФСР, а в 1922 году – и СССР. В нём звучит уже не призыв на борьбу за свободу эксплуатируемого народа, а воззвание уничтожить старый мир.

Продолжая сравнение музыкально-поэтических символов с реалистическим образом, следует рассмотреть вопрос о том, что остаётся от последнего, если исключить из него всякий символизм. Этот остаток можно назвать натуралистической копией предмета. Она правдива, но правдива как-то буквально, без идеи и образа, как чёрно-белая фотография, без той составляющей, которая бы могла воздействовать на человека, не только на его сознание, но и эмоции, задевать, будоражить, побуждать, звать вперёд. Данный аспект позволяет перейти к гимнам СССР и Российской Федерации.

Поскольку «Интернационал» был не только государственным гимном СССР,



но и музыкально-поэтическим символом Мировой революции и её институциональной основы – Коминтерна (Третьего Интернационала), политическая обстановка, сложившаяся в результате начала Великой Отечественной войны и присоединения СССР к антигитлеровской коалиции, потребовали отказаться от него как музыкально-поэтического символа Советского Союза. Актуализировалось размежевание государства и идеи Мировой революции, которое выразилось в роспуске Коминтерна и исключении «Интернационала» из состава государственной символики. В 1943 году у СССР появляется новый гимн. Автором его текста стали Сергей Михалков и Габриэль Эль-Регистан, а музыка была заимствована у написанного ранее Александром Александровым «Гимна партии большевиков».

На XX Съезде КПСС был развенчан культ личности Сталина, в результате слова гимна «Нас вырастил Сталин на верность народу» утратили свою актуальность, более того перестали соответствовать государственной идеологии. До 1977 года государственный гимн СССР исполнялся без слов. Потребовалась переработка текста, которая была осуществлена Сергеем Михалковым. Новый текст был утверждён Указом Президиума Верховного Совета СССР от 27 мая 1977 года «О Государственном гимне СССР»⁶.

После распада СССР и образования Российской Федерации вновь появилась необходимость в государственном гимне. 23 ноября 1990 года в качестве гимна РСФСР была утверждена «Патриотическая песнь» Михаила Глинки, не имеющая слов⁷, при этом они не были подобраны и в дальнейшем. В результате 25 декабря 2000 года государственным гимном вновь была признана музыка А. Александрова, для которой С. Михал-

ков написал новые слова: «Россия, священная наша держава»⁸. В результате, он стал автором сразу трёх гимнов: двух советских и одного российского.

Стихи С. Михалкова предельно символичны. Однако необходимый в данном случае объём, глубина образа достигается исключительно в сочетании с торжественной музыкой А. Александрова, без которой стихотворное произведение имеет вид натуралистической копии, которую справедливо сравнить даже не с фотографией, а с аппликацией.

Рассмотрение музыкально-поэтических символов необходимо завершить их сопоставлением с метафорами и мифами. Первые служат средством отображения через художественные средства некой действительности, которая была реализована, реализуется или будет реализована в будущем. Совершенно иное – метафора и миф.

Деметра у греков только впоследствии, в эпоху развитого антропоморфизма приняла человеческий образ и стала богиней земледелия. В основе же этого лежит представление о земледелии как о совершенно самостоятельной области человеческой жизни, когда ещё не испытывали нужды ни в каком особом боге земледелия, но, когда само земледелие в своём максимально обобщённом виде и есть божество. Вот это и нужно считать настоящим мифом. Посейдон тоже только впоследствии стал богом моря, вначале же никакого бога моря не было, а было только само же море, но взятое в своей максимальной обобщённости, так что оно сразу являлось и определённого рода общностью, и бесконечным рядом частностей, из которых состоит жизнь моря. В мифе представлено субстанциальное тождество образа вещи и самой вещи, в то время как другие структурно-семантические категории говорят только о том или

другом отражении вещей в их образах [7].

Насколько музыкально-поэтический символ близок по своему значению понятию, настолько же он близок и метафоре. Насколько понятие и символ различны, настолько же различны они и с метафорой. Но эти близость и различия принципиально далеки друг от друга. И в символе, и в метафоре идея и образ пронизывают друг друга. Однако в метафоре нет того загадочного предмета, на который указывается как на нечто постороннее. Метафора не определяет этот предмет, а только отражает его отдельные свойства. В силу данного обстоятельства образность метафоры отлична от образности символа, поскольку метафора входит в поэтический образ, который уже имеет самостоятельное значение. Совсем другое дело – символ. Он должен прямо указывать на то, что обозначает, чьей аватарой является. Метафора как идея отлична от идеи обозначаемого ею предмета. Идея символа и идея обозначаемого им предмета, напротив, тождественны. Идейная общность предмета и его символа необходима для достижения целей воздействия символа на человека. Метафоричность, напротив, предполагает, что данная цель достигается через внутреннее противопоставление предмета и его образа.

Рассмотрение российских государственных гимнов в качестве музыкально-поэтических произведений позволяет сделать вывод об их различной природе. «Боже, царя храни!», «Союз нерушимый республик свободных» и «Россия, священная наша держава» могут и должны быть охарактеризованы именно в качестве символа, в котором при помощи образно-художественных средств отражается модель соответствующего государства, социальные ценности, лежащие в его основе. Названные музыкально-поэтические произведения способству-

ют самоидентификации подданных Российской империи, граждан Союза ССР и современной России.

В свою очередь, «Гром победы, раздавайся», «Коль славен наш господь в Сионе», «Марсельеза» и «Интернационал» по своей природе метафизичны, построены на фактическом противопоставлении поэтично-музыкальных образов, составляющих их содержание, и государства, которое они символизируют.

Мифологизацией пронизаны все стихи С. Михалкова, которые в то или иное время становились составной частью отечественных гимнов. Примером могут служить такие введённые им художественные образы, как «Красное знамя» в советском гимне или «Предками данная мудрость народная» в российском. Здесь применён приём субъективизации неодушевлённых предметов и явлений. В использованных С. Михалковым для олицетворения сначала советского, а впоследствии российского государства образных рядах символ и миф практически сливаются. Трудно понять, с чем мы здесь имеем дело – с действительностью, не обозначенной прямо, а только определённой в некой смысловой перспективе, то есть символом, либо с идейной образностью, субстанционально воплощённой в самих «знамени» и «мудрости», неотделимой от них, то есть мифологизированной.

Использованный С. Михалковым приём – мифологизации государства – имеет глубокие исторические корни, обеспечивая «сакральные костыли» публичной власти, которая первоначально искала свою легитимность в морали и религии. Поддержанные торжественностью маршевой музыки А. Александрова, художественные образы «знамени» и «мудрости» глубоки и содержательно наполнены, что придаёт им реалистичность

и приближает к подлинному мифу. Данный термин употреблён здесь для обозначения художественного приёма, предполагающего сознательное возведение в статус актора неодошевлённой вещи для решения конкретной творческой задачи.

С обратной ситуацией мы сталкиваемся в первоначальном советском гимне. Художественные образы Ленина и Сталина эмоционально не воспринимаются как живые люди, которые были лично знакомы многим современникам. Они служат для олицетворения неких абстрактных идей. Сочетание поэтического слова и торжественной музыки усиливает данное эмоциональное восприятие, наполняет художественный образ объёмом и силой. Именно данный подход в отношении И. В. Сталина и получил осуждение на XX Съезде КПСС в качестве культа личности. Допустимый в художественном творчестве, он абсолютно неприемлем в политико-правовой реальности.

Именно музыкально-поэтические символы выступают основным художественным средством, используемым в государственных гимнах. Они в виде художественного образа отражают государственную идеологию. Образность данного художественного средства через взаимодействие поэтического слова и музыки оказывает усиленное воздействие на сознание и, главное, эмоции человека. В результате у него формируется такая поведенческая культура, которая отражает его самоидентификацию в составе соответствующего народа. При этом у человека также возникает устойчивая потребность в воспроизведении образцов поведения, соответствующих культуре этого народа.

В данном качестве музыкально-поэтические символы являются действенным средством социальной регуляции, обеспечивая на эмоциональном уровне восприятие человеком социальных ценностей, принципов и норм.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гимн // Новая российская энциклопедия. В 12 т. Т. 4 (2). М., 2008. С. 361.
- ² См.: Сталин гимн одобрил // Огонёк. 2007. № 10 (4986). С. 17–18.
- ³ См., например: Оккам Уильям // Новая философская энциклопедия / пред. науч.-ред. совета В. С. Степин. 2-е изд. М., 2010. С. 566.
- ⁴ См.: Уваров С. С. Православие. Самодержавие. Народность. М.: Э, 2016. 496 с.
- ⁵ Ленин В. И. Памяти Герцена. М.: Политиздат, 1980. С. 15.
- ⁶ Указ Президиума Верховного Совета СССР от 27.05.1977 «О Государственном гимне СССР» // Ведомости ВС СССР. 1977. № 22. Ст. 352.
- ⁷ См.: Постановление Верховного Совета РСФСР от 23.11.1990 «О Государственном гимне РСФСР» // Ведомости СНД РСФСР и ВС РСФСР. 1990. № 26. Ст. 326.
- ⁸ См.: Федеральный конституционный закон от 25.12.2000 № 3-ФКЗ «О Государственном гимне Российской Федерации» // Собрание законодательства РФ. 2000. № 52 (ч. 1). Ст. 5022.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольдов А. И. Введение в культурологию. М.: Народная академия культуры и общечеловеческих ценностей, 1993. 350 с.

2. Выготский Л. С. Проблема культурного развития ребёнка (1928) // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 1991. № 4. С. 5–18.
3. Выготский Л. С., Лурия А. Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребёнок. М.: Педагогика-Пресс, 1993. 224 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. СПб.: Наука, 1997. 598 с.
5. Емельянов А. С., Черногор Н. Н. Правопорядок: экономическое поведение и его правовая форма // Законодательство и экономика. 2016. № 8. С. 21–35.
6. Каган М. С. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. 310 с.
7. Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. 30. Вып. 1. М., 1971. С. 3–13;
8. Общее учение о правовом порядке: восхождение правопорядка: монография. Т. 1 / отв. ред. Н. Н. Черногор. М.: Институт законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве Российской Федерации: Инфра-М, 2019. 348 с.
9. Соболева Н. А. Российская государственная символика: история и современность. М.: ВЛАДОС, 2003. 208 с.
10. Челпанов В. Г. Учебник логики. М.: Научная Библиотека, 2010. 128 с.
11. Blake M. Review article: Voices of a nation: Recent recordings from South Africa // South African Music Studies. 2006. No. 26–27 (1), pp. 145–159.
12. Mazrui A. A. Towards re-Africanizing African universities: Who killed intellectualism in the post-colonial era? // Alternatives: Turkish Journal of International Relations. 2003. No. 2 (3–4), pp. 135–163.
13. Onditi F. (2018) African National Anthems: Their Value System and Normative “Potential” // African study monographs. Supplementary issue. 2018. No. 56, pp. 3–20.

Об авторах:

Черногор Николай Николаевич, доктор юридических наук, профессор Российской академии наук, заместитель директора, Институт законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве Российской Федерации (117218, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-2333-4690**, chernogor72@yandex.ru

Емельянов Александр Сергеевич, доктор юридических наук, доцент, заведующий отделом административного законодательства и процесса, Институт законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве Российской Федерации (117218, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-1613-2898**, ase722@mail.ru

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

REFERENCES

1. Arnol'dov A. I. *Vvedenie v kul'turologiyu* [Introduction to Cultural Studies]. Moscow: People's Academy of Culture and Human Values, 1993. 350 p.
2. Vygotskiy L. S. Problema kul'turnogo razvitiya rebenka (1928) [The Issue of the Cultural Development of a Child (1928)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 14. Psikhologiya



[Moscow University Bulletin. Series 14. Psychology]. 1991. No. 4, pp. 5–18.

3. Vygotskiy L. S., Luriya A. R. *Etyudy po istorii povedeniya: Obez'yana. Primitiv. Rebenok* [Studies in Behavioral History: Monkey. Primitive. Child]. Moscow: Pedagogika-Press, 1993. 224 p.

4. Gegel' G. V. F. *Nauka logiki* [Hegel G. W. F. The Science of Logic]. St. Petersburg: Nauka, 1997. 598 p.

5. Emel'yanov A. S., Chernogor N. N. Pravoporyadok: ekonomicheskoe povedenie i ego pravovaya forma [Law and Order: Economic Behavior and its Legal Form]. *Zakonodatel'stvo i ekonomika* [Legislation and Economics]. 2016. No. 8, pp. 21–35.

6. Kagan M. S. *Filosofiya kul'tury* [The Philosophy of Culture]. St. Petersburg: Petropolis, 1996. 310 p.

7. Losev A. F. Simvol i khudozhestvennoe tvorchestvo [The Symbol and Artistic Creation]. *Izvestiya AN SSSR. Otdelenie literatury i yazyka* [News of the USSR Academy of Sciences. Department of Literature and Language]. Vol. 30. Issue 1. Moscow, 1971, pp. 3–13;

8. *Obshchee uchenie o pravovom poryadke: voskhozhdenie pravoporyadka: monografiya. T. 1* [General Doctrine of the Legal Order: The Ascent of Law and Order: Monograph. Vol. 1]. Ed. by N. N. Chernogor. Moscow: Institute of Legislation and Comparative Law under the Government of the Russian Federation: Infra-M, 2019. 348 p.

9. Soboleva N. A. *Rossiyskaya gosudarstvennaya simbolika: istoriya i sovremennost'* [Russian State Symbols: History and Modernity]. Moscow: VLADOS, 2003. 208 p.

10. Chelpanov V. G. *Uchebnik logiki* [Textbook on Logic]. Moscow: Nauchnaya Biblioteka, 2010. 128 p.

11. Blake M. Review article: Voices of a nation: Recent recordings from South Africa. *South African Music Studies*. 2006. No. 26–27 (1), pp. 145–159.

12. Mazrui A. A. Towards re-Africanizing African universities: Who killed intellectualism in the post-colonial era? *Alternatives: Turkish Journal of International Relations*. 2003. No. 2 (3–4), pp. 135–163.

13. Onditi F. (2018) African National Anthems: Their Value System and Normative “Potential”. *African study monographs*. Supplementary issue. 2018. No. 56, pp. 3–20.

About authors:

Nikolai N. Chernogor, Dr.Sci. (Law), Professor of the Russian Academy of Sciences, Deputy Director, Institute of Legislation and Comparative Law under the Government of the Russian Federation (117218, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2333-4690**, chernogor72@yandex.ru

Alexander S. Emelyanov, Dr.Sci. (Law), Associate Professor, Head at the Department of Administrative Law and Procedure, Institute of Legislation and Comparative Law under the Government of the Russian Federation (117218, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-1613-2898**, ase722@mail.ru

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



В. Н. ДЁМИНА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru***Особенности звукового пространства ритуальных действий
театрального перформанса Р. Шехнера «Дионис-69»***

Статья посвящена проблеме специфики звукового пространства в театре Ричарда Шехнера. При рассмотрении истории формирования перформативности как важного компонента природы современной культуры, выделяются факторы, обусловившие её трансформацию во взаимодействии с актуальными формами театра. Особенности развития перформативных практик в истории театра, хронотопа театральной коммуникации изучаются в опоре на исследования Д. О. Демехиной, Х.-Т. Лемана, Д. В. Трубочкина, Э. Фишер-Лихте, Р. Шехнера и др. В процессе исследования звукового компонента в постановках Р. Шехнера особое внимание уделяется ритуальным элементам, создающим композиционно-драматургический каркас спектакля-перформанса.

В выводах автор отмечает, что воссоздание древнегреческого мифа в контексте пространства театра Шехнера создало уникальные условия для взаимодействия визуального и звукового компонентов спектакля, раскрывшие новые возможности перформанса как одной из форм коммуникации, способной объединить социум. Исследование звукового пространства спектакля позволяет определить условия формирования особого хронотопа перформативных практик, как важной составляющей природы современного искусства.

Ключевые слова: «Дионис-69», творчество Ричарда Шехнера, звуковое пространство ритуальных действий, история перформанса.

Для цитирования / For citation: Дёмина В. Н. Особенности звукового пространства ритуальных действий театрального перформанса Р. Шехнера «Дионис-69» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 58–66.

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.058-066.

© Дёмина В. Н., 2021

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

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



VERA N. DYOMINA

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

ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru

Peculiarities of the Sound Space of Ritual Actions in Richard Schechner's Theatrical Performance "Dionysos-69"***

The article dwells upon the issue of the specificity of sound space in Richard Schechner's theater. Upon examination of the history of formation of performativity as the most important component of the nature of contemporary culture, the factors which have stipulated its transformation in interaction with the relevant forms of theater are highlighted. The peculiarities of the development of performative practices in the history of theater, the chronotope of theatrical communication are studied based on the research works of Daria Demekhina, Hans Thiess Lehmann, Dmitri Trubockin, Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner and others. During the process of research of the sound component in Schechner's productions, special attention is given to the ritualistic elements, which create the compositionally-dramaturgical framework of the theatrical performance. In her conclusions the author notes that the reconstruction of the Ancient Greek myth in the context of the space of Schechner's theater has created unique conditions for the interaction between the visual and the sound components of the performance, which disclosed new possibilities for theater as one of the forms of communication capable of uniting society. Research of the sound space of the performance makes it possible to determine the conditions of formation of a special chronotope of performative practices as a significant component of the nature of contemporary art.

Keywords: "Dionysos-69," the works of Richard Schechner, the sound space of ritual actions, the history of performance.

© Vera N. Dyomina, 2021

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

Во второй половине XX – начале XXI века древнегреческая театральная культура, связанная с обрядностью дионисийского культа, приобретает всё большую актуальность. Специфика и особая значимость театра в Древней Греции подчёркиваются отечественными и зарубежными исследователями. С. И. Радциг в труде «История

древнегреческой литературы» отмечает: «Театральные представления настолько вошли в обиход культурной жизни греческих городов, что в каждом сколько-нибудь значительном городе был свой театр, а иногда и несколько <...> Так как театральные представления у греков рассматривались как часть государственного культа, участие в них не считалось

*** The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-00366 "Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture."

унизительным или порочащим достоинство человека, и исполнителями были граждане» [5, с. 172, 174]. Высокая общественная значимость и всеохватность театральной культуры в Древней Греции дополнялись особым воздействием, оказываемым театром на социум. Геродот в труде «История» отмечает: «Афиняне ... тяжело скорбят о взятии Милета, выражали свою печаль по-разному. Так, между прочим, Фриних сочинил драму “Взятие Милета”, и когда он поставил её на сцене, то все зрители залились слезами» [1, с. 264].

В обозначенном ракурсе особый интерес представляет постановка Ричарда Шехнера (Richard Schechner) на основе трагедии древнегреческого драматурга Еврипида «Вакханки» (V век до н. э.) спектакля-перформанса «Дионис-69» («Dionysus in 69»). Его премьера состоялась в июне 1968 года в Нью-Йорке в помещении «Перформанс гараж» («The Performing Garage»). Спектакль продержался в репертуаре «Перформанс групп» («The Performance Group») более года (163 спектакля).

Ощущение трагической реальности происходящих событий, воссоздающее атмосферу античного театра, проявлялось в острой реакции публики. Во время одного из показов, в сцене смерти Пенфея один из зрителей, «который раньше танцевал и упивался культом Диониса, бросился в гущу насилия, крича: „Не убивай его! Не убивай его! Животные, вы все животные!“» (цит. по: [9, р. 29]). Значимым представляется похищение, во время очередного спектакля, Пенфея (Уильяма Шепарда) группой студентов из Куинз-колледжа (Queens College). Чтобы «не допустить принесение его в жертву», студенты вынесли Пенфея из театра. Для возобновления спектакля Шехнер попросил у аудито-

рии добровольца: «Шестнадцатилетний молодой человек, видевший пьесу пять раз, взял на себя роль Пенфея. Актёры и я проинструктировали его о задачах, и он импровизировал свои строки» [10, р. 41]. В результате объединения усилий участников «The Performance Group» и зрителей трагедия была завершена.

Особое воздействие, оказываемое театральным перформансом Шехнера, связано со многими факторами, возможно центральным из которых стал сконструированный хронотоп спектакля и воссозданное звуковое пространство древних (дохристианских) ритуальных действий, включённых в постановку. Рассмотрению специфики создания звукового пространства ритуалов спектакля «Дионис-69» посвящена данная статья.

Художественным особенностям «Театра среды» (Environmental Theater) Шехнера отводится значительное место в трудах как самого режиссёра, так и учёных, рассматривающих особенности современного искусства. Проблемы истории развития и специфика театра Р. Шехнера обозначены в ряде исследований российских и зарубежных авторов: Д. О. Демехиной, К. Н. Левшина, Х.-Т. Лемана, Д. В. Трубочкина, Э. Фишер-Лихте и др. [2–4; 6; 8; 9], а также трудах самого Р. Шехнера [10–13].

Раскрывая специфику «Театра среды», Шехнер рассматривает шесть аксиом, среди которых важными в обозначенном аспекте представляются следующие: абсолютно весь объём пространства используется для спектакля (All the space is used for the performance); театральная постановка может состояться как в полностью преобразованном, так и в «найденном пространстве» (The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in «found space»); текст не является ни началом,



ни целью представления, текст может вообще отсутствовать (The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no verbal text at all) [3; 10].

Шехнер также выделяет два важных звена (link), необходимых для развития театра. Первое связано с рассмотрением спектакля как «театрального события». Эрика Фишер-Лихте отмечает: «По мнению Шехнера, крайний индивидуализм современных западных обществ <...> тесно связан с письменной культурой в целом: “Потому что наша традиция написана, она стала бременем. Устная традиция вполне естественно принимает свои очертания от меняющейся культуры, передающей её <...>”. Шехнер выступал здесь за перформативный поворот, чтобы трансформировать твёрдую и фиксированную текстовую культуру прошлого в текучую, постоянно меняющуюся перформативную культуру настоящего и будущего» [9, р. 30].

Вторым звеном достижения театром нового этапа развития должно было послужить конструирование ритуальных структур. Именно поэтому, как пишет Э. Фишер-Лихте: «Шехнер подробно описывает ритуал Огненного боя (Fire Fight) жителей деревни Ороколо и ритуал Усыновления (adoption ritual) племени асмаат <...> Новой Гвинеи. Развивая идею, что такие ритуалы порождают общность, <...> он делает вывод, что “структура спектакля универсальна, что различия между ритуалом и театром имеют социальную функцию, а не достоверность исполнения или повторяемость”. Если театр направлен на примирение индивидуализма и общности, он должен принять ритуальную форму» [Ibid., pp. 30–31].

Пространство спектакля «Дионис-69» нивелировало разделение между актёра-

ми и зрителями, представляя место, реконструирующее концепцию греческого театра. «The Performing Garage», напоминая пустой цех, был наполнен специально выстроенными двух- и трёхэтажными лесами с лестницами, напоминая зрительские места дионисийского театра. Центральная зона была выделена ковриками; декорации в привычном понимании отсутствовали. Шехнер, раскрывая специфику Environmental Theater, включающего новый хронотоп театрального действия, отмечает: «В Environmental Theater, если декорации вообще используются, они используются полностью, до пределов возможностей. Нет раздвоения пространства, нет разделения декораций. Если оборудование открыто, оно здесь, потому что оно должно быть там, даже если оно мешает» [10, р. XXX]. Действие происходило в различных сферах пространства, в том числе и скрытых от аудитории, зрители могли свободно перемещаться во время представления, участвуя в воссоздании трагедии.

Текст «Вакханок» Еврипида был значительно переработан (сохранилось около 50%), также были добавлены фрагменты из «Антигоны» Софокла и «Ипполита» Еврипида. Остальная часть текста была создана участниками группы. Во время спектакля участники пользовались собственными именами и рассказывали о себе. Подобный подход также создавал условия для восприятия мифологического сюжета трагедии в качестве реальных событий, разворачивающихся перед глазами зрителей.

В своих исследованиях Шехнер подчёркивает связь ритуала с театром: «Мой опыт научил меня тому, что театр и ритуал очень близки друг другу, включая процессы смещения, трансформации, преувеличения, повторения и ритмичности» [13, р. 784]. Обозначенные

теоретические установки оказали воздействие на постановку спектакля «Дионис-69». «Дионис для меня не пьеса. Я не выступаю в Дионисе. Дионис – мой ритуал», – утверждал один из исполнителей (цит. по: [9, р. 31]). Значимыми для создания мистериального пространства спектакля-перформанса стали важнейшие эпизоды: ритуал рождения Диониса (the birth ritual of Dionysus), танец (the ecstasy dance), Дионисийская игра (the so-called Dionysus Game), игры со зрителями (the «Total Caress»), ритуал смерти Пенфея (the death ritual Pentheus) [7, pp. 55–56; 9, pp. 34–35].

Обряды создавали композиционно-драматургический каркас спектакля-перформанса. При этом континуум всего театрального действия основывался на комбинировании актов сакрального (символическое пространство и циклическое время) и профанного (реалистическое художественное пространство и линейное время) хронотопов.

Пространство, время и звуковая атмосфера ритуалов постановки Шехнера были зафиксированы в фильме Брайана де Пальма (Brian De Palma) «Dionysus in 69» («Digitally Re-Rendered») в 1970 году, а также восстановлены в спектакле-реконструкции Руда Мекса (Rude Mechs) в 2009-м. Режиссёр разделил экранное полотно на две части, что позволило зрителям ощутить пространство спектакля Шехнера. Обе стороны экрана воспроизводили один и тот же момент спектакля, но в разных ракурсах. Используя возможности помещения «The Performing Garage», выделив важные детали и многообразие точек зрения на разворачивающееся действие, режиссёр создал ощущение документального реализма. Де Пальма также несколько модифицировал звуковую атмосферу (в спектакле использовались только акустические

инструменты и звучание голосов)¹, драматургию спектакля и пр.

Ритуалы рождения и смерти, являвшиеся ключевыми в постановке Шехнера, зафиксированы де Пальма лишь с некоторыми изменениями. В их основе лежали обряды племени аснат (считавшихся охотниками за головами и каннибалами), населяющего остров Новая Гвинея. При описании проведения ритуала усыновления указывается, что лица «детей» красили охрой и покрывали голову пальмовыми ветвями; мужчины из другого племени лежали обнажёнными лицом вниз, а их женщины стояли над ними. В процессе воспроизведения ритуала женщины издаваемыми звуками и движениями символически имитировали рождение ребёнка².

Ритуал рождения Диониса (William Finley) и Пенфея (William Shephard) в постановке Шехнера, фиксированный в фильме де Пальма, начинается в полной тишине и темноте (00:09:00)³. Как и в ритуале аснатов, женщины (хор вакханок) расположены над мужчинами, образуя «канал рождения». Отсутствие вербального текста, объясняющего смысл происходящего, а также драматургического действия в привычном понимании, создают атмосферу для особого восприятия ритуала. Именно через наполнение звукового пространства, символически передающего совершающееся действие, происходит развитие сюжета трагедии. Звуки, издаваемые участниками спектакля, изначально хаотичны, но затем постепенно нарастают, образуя хор, ритмично воспроизводящий атмосферу ритуала. В кульминации, с появлением Пенфея, прошедшего через «канал рождения», хор замолкает, что производит особое воздействие на аудиторию. Отсутствие вербального текста, опора на акустическое звучание голосов создают



атмосферу таинственности и подчёркивают значимость совершённого ритуального акта «рождения», придавая ему особый символический смысл.

Ритуал смерти (Пенфея) трактован как воспроизведение ритуала рождения в обратной последовательности (01:12:31). Как и в ритуале рождения, женщины расположены над мужчинами, но теперь они развёрнуты лицом к Пенфею. Вместо того, чтобы помочь ему, они подняли «окровавленные руки» вверх над головой, и он самостоятельно со стопами и возгласами «Мама, не убивай меня...» следовал по символическому «каналу смерти». Яркий свет, равномерное движение участников ритуала, звук одновременно осуществляемого хором вакханок широкого дыхания в сочетании с одиноким голосом Пенфея создают мистическую атмосферу разворачивающейся символической картины смерти.

Оба ритуала, представляющие взаимное зеркальное отражение, расположенные в идеальной симметрии и служащие объединяющим компонентом спектакля, имеют различное звуковое решение. Введение вербальной составляющей в звуковую среду ритуала смерти формирует единовременный контраст неумолимо надвигающейся механической силы вечности (равномерное дыхание хора) и спонтанного движения уходящей жизни (реплики Пенфея).

В этом контексте интерес представляет ритуальный эпизод танца вакханок, открывающийся танцем Диониса (00:16:28). В процессе исполнения к танцу постепенно присоединяются не только участники «The Performance Group», но и зрители, воссоздавая праздничные Вакханалии. Звуковое пространство танца базируется на звучании натуральных акустических инструментов (пальчико-

вых тарелок, флейты, барабанов, тамбуринов и пр.), что связано с изображением античных символов театра (среди них помимо масок и пр., присутствуют атрибуты дионисийской процессии: тирс, тимпан, прямые двойные дудки). Важным представляется также и воспроизведение участниками звуков живой природы, воссоздающих атмосферу дионисийского праздника.

Исследуя специфику взаимодействия звукового и визуального компонентов в ритуальных эпизодах спектакля, необходимо отметить опору на синкретизм экстатических ритуалов (вакханалий), реконструируемых посредством звучания акустических инструментов и пластике, приближенной к иконографии вакханок. Воссоздание древнегреческой мистерии в контексте пространства современного театра создало уникальные условия для взаимодействия звукового и визуального компонентов спектакля, позволившие воспринять зрителям разворачивающуюся в символическом времени/пространстве трагедию как свершившийся факт реальности и раскрывшие новые возможности перформанса (как одной из форм коммуникации, способной объединить социум).

Отдельную проблему исследования составляет музыка, звучащая в спектакле, как участвующая наряду с другими временными, пространственными и прочими видами искусства (одежды, запаха и пр.) в создании синтетического пространства ритуалов, так и не связанная с ритуальными эпизодами. Необходимо выделить реконструированные по тексту трагедии Еврипида музыкальные фрагменты (хор Вакханок), а также не связанные с античностью цитаты, например, звучащая из уст Диониса тема хора из оратории Г. Ф. Генделя «Мессия». Необходимо отметить, что многоплановость

музыкального компонента спектакля требует отдельного изучения.

В ритуальных эпизодах спектакля взаимодействие звуковых и визуальных компонентов опирается на синкретизм экстатических ритуалов (вакханалий), реконструированных через звук акустических инструментов и пластики, близкий к иконографии вакханок. При этом именно комбинация звуковых и визуальных компонентов создаёт континуум всего театрального представления, основанного на сочетании актов сакрального (символическое пространство и циклическое время) и профанного (реалистичное художественное пространство и линейное время), ритуалов и шоу. Включённые в спектакль обряды перехода способствуют созданию атмосферы лиминальности.

Воссоздав звуковое пространство ритуальных действий дохристианского мира, Шехнер раскрыл инновационные механизмы воздействия на восприятие зрителей, обозначив новый этап в развитии театрального искусства. Э. Фишер-Лихте отмечает: «Здесь, кажется, появился “уродливый” Дионис – бог, который поощряет человеческое стремление одолеть противника агрессивными и жестокими актами насилия, обращаясь к своей

звериной стороне. То, что некоторые зрители пережили в этот момент, могло быть тем явлением, против которого Шехнер предупреждает <...>: “Готовы ли мы к той свободе, которую мы постигли? Сможем ли мы справиться с танцами Диониса и не закончить, как это сделала Агава, с головами наших сыновей на наших танцевальных палочках?” В этой сцене “скрытый страх перед новым выражением, что его формы угрожающе приближаются к экстатическому фашизму”, по крайней мере, для некоторых зрителей, стал реальностью» [9, p. 29].

Воссоздание древнегреческой мистерии в контексте современного театрального пространства создало уникальные условия для взаимодействия звуковой и визуальной составляющих спектакля, что позволило зрителям воспринимать трагедию, разворачивающуюся в символическом пространстве-времени как факт, свершившийся в реальности и открывший новые возможности перформанса как одной из форм коммуникации, способной объединить общество. При этом необходимо отметить, что для отечественной театральной культуры технологии, используемые Р. Шехнером, не являются традиционными и приемлемыми, даже в условиях современной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Austin Film Society & Rude Mechanicals Presents Performance Director Richard Schechner after screening of Dionysus in 69 at Alamo Ritz on Dec. 6. [Part one]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NghHToM1yr8&list=PLkxyvrzOhMJUP-ONGzi8erLf5ANrFEoOn&index=57> (10.04.2021).

² См.: Hays J. Asmat: Their History, Religion and Headhunting. URL: http://factsanddetails.com/indonesia/Minorities_and_Regions/sub6_3j/entry-4035.html (10.04.2021).

³ Здесь и далее хронометраж приведён по записи: Dionysus in 69 (digitally re-rendered) [videorecording] (Richard Schechner, Brian De Palma Robert Fiore, Bruce Rubin, William Arrowsmith and Performance Group). Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL). 1970.



ЛИТЕРАТУРА

1. Геродот. История. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2004. 435 с.
2. Демехина Д. О. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // Артикульт. 2017. 28 (4). С. 144–152.
3. Левшин К. Н. Аксиомы «Театра пространств (среды)» Ричарда Шехнера // *Universum: Филология и искусствоведение*. 2016. № 8 (30).
URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3516> (дата обращения: 10.04.2021).
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
5. Радциг С. И. История древнегреческой литературы: учебник. М.: Высшая школа, 1982. 487 с.
6. Трубочкин Д. В. Античность и «актуальность» (Об уроках древности и лихорадке новизны) // Вопросы театра. 2011. № 1–2. С. 6–31.
7. Zeitlin F. I. “Dionysus in 69” // *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Eds. Edith Hall and Fiona McIntosh. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 49–76. (In Series of Archive of Greek and Roman Drama).
8. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.
9. Fischer-Lichte E. *Dionysus resurrected: performances of Euripides’ The Bacchae in a globalizing world*. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Schechner R. *Environmental Theatre. An Expanded New Edition including “Six Axioms For Environmental Theater”*. New York, London: Applause Theatre & Cinema Books, 1994, 339 p.
11. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013. 376 p.
12. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
13. Schechner R. A Ritual Seminar Transcribed // *Interval(le)s*. II.2-III.1 (Fall 2008/Winter 2009), pp. 775–785.

Об авторе:

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

REFERENCES

1. Gerodot. *Istoriya* [Herodotus. History]. Moscow: OLMA-PRESS Invest, 2004. 435 p.
2. Demekhina D. O. K voprosu o kontseptualizatsii performansa: versiya Richarda Shekhnera [Concerning the Question of the Conceptualization of Performance: The Version of Richard Schechner]. *Artikult* [Articult]. 2017. 28 (4), pp. 144–152.
3. Levshin K. N. Aksiomy «Teatra prostranstv (sredy)» Richarda Shekhnera [Axioms of the “Theater of Spaces (Environment)” by Richard Schechner]. *Universum: Filologiya i iskusstvovedenie* [Universum: Philology and Art Studies]. 2016. No. 8 (30).
URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3516> (10.04.2021).
4. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskij teatr* [Lehmann Hans Thies Postdramatisches Theater]. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p.
5. Radtsig S. I. *Istoriya drevnegrecheskoy literatury* [History of Ancient Greek Literature]. Moscow: Vysshaya shkola, 1982. 487 p.

6. Trubochkin D. V. Antichnost' i «aktual'nost'» (Ob urokakh drevnosti i likhoradke novizny) [Antiquity and “Topicality” (About the Lessons of Antiquity and the Fever of Novelty)]. *Voprosy teatra* [Questions of Theatre]. 2011. No. 1–2, pp. 6–31.
7. Zeitlin F. I. “Dionysus in 69”. *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Eds. Edith Hall and Fiona McIntosh. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 49–76. (In Series of Archive of Greek and Roman Drama).
8. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.
9. Fischer-Lichte E. *Dionysus resurrected: performances of Euripides' The Bacchae in a globalizing world*. New York: A John Wiley & Sons, 2014. 238 p.
10. Schechner R. *Environmental Theatre. An Expanded New Edition including “Six Axioms For Environmental Theater”*. New York, London: Applause Theatre & Cinema Books, 1994. 339 p.
11. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013. 376 p.
12. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York: Taylor & Francis, 2004. 407 p.
13. Schechner R. A Ritual Seminar Transcribed. *Interval(le)s*. II.2-III.1 (Fall 2008/Winter 2009), pp. 775–785.

About the author:

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





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.91

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.067-077

С. С. СОКОВИКОВ, Е. А. КАМИНСКАЯ

*Челябинский государственный институт культуры
г. Челябинск, Россия*

Институт современного искусства, г. Москва, Россия

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

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

Три балета «Аркаим»: легендарное прошлое Южного Урала в современной музыкальной культуре*

В статье представлен анализ музыкальных текстов, авторы которых обращаются к историческим памятникам как знаковым артефактам, позволяющим создать впечатляющие образы исторического прошлого региона. Для Южного Урала таким знаковым объектом выступает древнее городище Аркаим. Его удалённость во времени оставляет композиторам творческую свободу художественного решения. Вместе с тем общей тенденцией является использование в сочинениях материалов относительно недавних традиционных пластов культуры. Они, с одной стороны, понятны аудитории, с другой – отсылают к историческому прошлому, образно обозначая связь с архаическими временами. Общим мотивом в произведениях выступает также стремление авторов сопоставить современную культуру и духовные черты архаической древности. В результате возникают музыкально-пластические образы, отсылающие к истокам региональной культуры, в то же время раскрывающие современные проблемы культурной памяти как важной составляющей региональной идентичности. Такая сложная задача решается композиторами через вариативное использование принципа музыкальной полистилистики.

Ключевые слова: Аркаим, культурный ландшафт, исторические артефакты, региональная идентичность, легендарное прошлое, балетная музыка, полистилистика.

Для цитирования / For citation: Сокоиков С. С., Каминская Е. А. Три балета «Аркаим»: легендарное прошлое Южного Урала в современной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 67–77.

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.067-077.

© Сокоиков С. С., Каминская Е. А., 2021

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

* Работа выполнена в рамках научного проекта «Культурно-творческий образ Южного Урала как основа локальной идентичности жителей в системе региональной культурной политики».

SERGEI S. SOKOVIKOV, ELENA A. KAMINSKAYA

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia

Institute of Modern Art, Moscow, Russia

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

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

Three “Arkaim” Ballets: The Legendary Past of the Southern Urals in Contemporary Musical Culture**

The article presents an analysis of three musical ballets the composers of which have turned to historical monuments and iconic artifacts which has made it possible to create impressive images of the historical past of the region. For the Southern Urals, the Arkaim settlement presents such a significant landmark site. Its remoteness in time grants composers the freedom of creativity in determining their artistic decisions. At the same time, the general trend was the utilization of musical materials from the relatively recent traditional layers of culture in musical compositions. On the one hand, they are comprehensible to the public, and on the other hand, they relate to the historical past, figuratively denoting the existent connection with archaic times. A common motive in these works is also the composers' desire to compare modern culture with the spiritual traits of archaic antiquity. As a result, there emerge musical and plastic images which refer to the origins of regional culture, while simultaneously revealing contemporary issues of cultural memory as an important component of regional identity. Such a difficult task is solved by composers through the variable use of the principle of musical polystylistics.

Keywords: Arkaim, cultural landscape, historical artefacts, regional identity, ballet music, polystylistics.

© Sergei S. Sokovikov, Elena A. Kaminskaya, 2021

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

Феномен культурного ландшафта региона в современной культуре всё больше выражается не только в социокультурном маркировании территории, но и в возникновении артефактов, образно воплощающих локальную идентичность. В алгоритм этих процессов входит: выделение в общем региональном контексте опреде-

лённых объектов; их интерпретация, в ходе которой они наделяются ценностными значениями и смыслами; создание образов, передающих смысловое содержание объектов; проекция этих образов в пространство культурного восприятия. Для формирования и укрепления региональной идентичности особую ответственность имеют артефакты, в образах

** The work was carried out within the framework of the scientific project “Cultural and creative image of the South Urals as the basis of local identity of residents in the system of regional cultural policy.”



которых кристаллизуются значимые темы исторического прошлого территории. Само формирование культурного ландшафта включает запечатление событийной канвы истории «в виде артефактов и памятников» [4, с. 127].

Однако для живой культурной памяти самого факта «запечатления» исторического момента недостаточно. Она требует не просто понимания значимости артефакта, но переживания заключённых в нём смыслов. Вполне понятно, что наиболее успешно эту задачу могут решать художественные произведения, создаваемые по мотивам исторических памятников. Н. А. Дивакова отмечает, что произведения искусства, по сути, в значительной мере формируют образ культуры конкретного ландшафта, выступая элементами его фундаментального образа-архетипа [2, с. 62]. При этом она подчёркивает значимость именно музыкальных характеристик: «культурный ландшафт, отражённый в произведении искусства, без сомнения, обладает характеристиками “внутреннего звучания” мира» [там же, с. 61]. Развитие подобной логики демонстрирует американский социолог-искусствовед Адам Каул, исследовавший феномен «уличной музыки» в одном из природно-исторических уголков Ирландии. Отмечая ситуацию глубокого кризиса национальной идентичности, А. Каул, используя термин «музыкальный пейзаж», аргументированно представляет такой «союз земли, музыки и самобытности» в качестве явления, дающего ощутимый эффект не только в художественном, но и в широком социокультурном смысле именно как образа локальной культурной идентичности [10, р. 37]. И тогда конкретный локус культурного ландшафта, связанный с историческим прошлым, обретает,

как пишет А. Каул, «головокружительное значение места музыки как маркера идентичности» [Ibid., p. 31].

При создании подобных «мест музыки», связанных с относительно близким историческим прошлым, композитор может так или иначе опираться на музыкальные традиции, свойственные этим временам. Значительно сложнее обстоит дело, если он обращается к артефактам древних, архаических эпох, оставивших меньше исторически достоверных материалов. Однако именно они в последнее время привлекают пристальное внимание деятелей музыкальной культуры. Представляется, что это далеко не случайно. Такой интерес симптоматично показывает стремление прикоснуться к глубинным основаниям культурной идентичности, тем самым придавая ей бóльшую весомость. Здесь важны не только поиски свидетельств идентичной укоренённости, но и обогащение её содержания. Как отмечает английский музыковед Руперт Тилль, осуществивший историко-акустические реконструкции пространства Стоунхенджа, в древних культурах музыка и звук были важными элементами жизни. Включаясь в ритуал, музыка обеспечивала основную структуру действия и передавала его смыслы, а обращение к этому материалу, в свою очередь, «помогает напомнить нам, пропитанным современной западной культурой, что наши предки могли иметь очень разные опыты» [11].

Обращение к историческим артефактам архаического происхождения, в котором делаются попытки музыкального воплощения «легендарного ореола тех или иных мест» [4, с. 127], заслуживают в связи со сказанным особого внимания. В этом контексте представляется очень точной мысль О. А. Лавреновой

о взаимосвязях объектного мира культурного ландшафта, его структуры и ритмов, пластического выражения линий ландшафтного текста с внутренним потенциалом культурных смыслов. Специфичная особенность восприятия «текста ландшафта в том, что чтение, считывание влечёт за собой действие, чтение превращается в «танец»» [там же, с. 140]. О. А. Лавренова термином «танец» метафорически обозначает в целом некую действенную активность, порождаемую «чтением» ландшафта. Нам же представляется, что восприятие и художественная рефлексия артефактов архаического прошлого в прямом смысле связана в первую очередь с музыкально-пластическими образными аспектами. Такая возможность обусловлена историко-генетически. Так, И. В. Соловьев отмечает, что в архаичных культурах «синкретические явления музыкального и, шире – интонационно-акустического пространства могут раскрываться через неделимый взаимосвязанный мир предметно-духовных ценностей. Образ и форма объекта, материал, рисунки, орнамент; тембр, звуковысотные, структурные и жестово-артикуляционные характеристики; временные и числовые координаты сигнальной, инструментальной, речевой, певческой, хореографической сфер» [6, с. 72] образуют целостный комплекс и выступают способом выражения смыслового содержания культурного пространства.

Становится ясно, что наиболее полной формой воплощения перечисленных выше характеристик выступает музыкально-пластическая образность. Она способна представить самые обобщённые, исторически далёкие смыслы, недоступные для «считывания» иными способами, в конкретных художественных текстах, в то же время позволяя выстро-

ить связь между архаикой и актуальной культурой. В связи с этим вполне органичным видится обращение современных композиторов к темам древнего прошлого Южного Урала с использованием именно таких жанровых форм.

Яркими примерами этого выступают **три балета «Аркаим»**, увидевшие свет в 2005, 2007 и 2013 годах. Выбор весьма разными композиторами одного и того же исторического объекта в качестве предметной основы творческой фантазии далеко не случаен. И сам этот памятник, и окружающий его «легендарный ореол» стали поистине знаковыми для всей территории Южного Урала, породив широкий спектр культурных проекций самого разного смыслового содержания: «от мировоззренчески-философских и исторических до прагматических» [8, с. 280]. Открытое археологами в 1987 году поселение бронзового века, относящееся к рубежу III–II тыс. до н. э., действительно представляет исторический интерес, демонстрируя достаточно развитую культуру синташтинского типа: строительное, шорное и гончарное дело, металлургия и связанные с ней ремёсла, водопровод и стоковая канализация, боевые колёсицы и т. д. Полная научно-историческая реконструкция духовной культуры аркаимцев невозможна, но очень быстро возникают различные мифологизированные образы Аркаима, вплоть до самых фантастичных. Однако более значимыми становятся интерпретации, связанные с региональными аспектами культурной идентичности. В этих текстах жизненно важными становятся нити, связывающие жителей современного Южного Урала с его легендарным прошлым.

В 2005 году в Башкирском государственном театре оперы и балета прошла



премьера балета Лейлы Исмагиловой «Аркаим» (либретто Я. Седова, хореография А. Петрова), ставшая настоящим событием. На сцене разворачивается трагическая история двух родов, приведшая к гибели Аркаима. В живых остаются только главные герои – сын Верховного Жреца Самбулат и посланная ему богиней Хумай звёздная девушка Йондоз. Они призваны положить начало новой, более совершенной жизни. Основное действие обрамлено сценами археологических раскопок на Аркаиме. В сценографии, костюмах и бутафории сложным образом переплетаются исторически достоверные детали, традиционные башкирские мотивы и свободная фантазия постановщиков. Вместе с тем именно образ Аркаима как прародины башкирского этноса обретает в спектакле значение внутреннего лейтмотива: не случайно герои носят башкирские имена. Отчётливое выражение это находит в музыке Лейлы Исмагиловой. В партитуре балета нет буквальной цитации башкирских традиционных мелодий, но их парафразы ощутимо прослушиваются в ритмических фигурах и мелодических сочетаниях. Сквозь структуры европейской, казалось бы, матрицы музыкостроения проступают признаки традиционных этнокультурных форм айтыша (состязания музыкантов-сказителей) и сабантуя с его празднично-зрелищной стихией. Как подчёркивает музыковед И. Половянюк, Л. Исмагилова органично использует в музыкальной ткани балета архаические раннефольклорные мотивы, показывающие «этнографическую определённую башкирских музыкально-стилевых истоков (лирических протяжных песен озон кюй, лирических халмак кюй, эпически-повествовательных кубаиров и байтов, динамичных коротких танце-

вальных кыска кюй, мелодического речитирования, напоминающего способ чтения Корана, и заклинаний шаманов» [5, с. 40]. Разумеется, традиционные формы творчески переосмысливаются композитором, но вместе с тем в звучании балетной музыки их стилистика вполне узнаваема.

В ещё большей степени связь с традиционной башкирской культурой композитор воплощает, включая в музыкальную ткань спектакля аутентичные народные инструменты – курай и кубыз. Уже в интродукции звучит протяжно-медитативное соло кубыза, специфичная мелодика которого ассоциативно передаёт темы одухотворённых сил природы в стилистике традиционных инструментальных импровизаций. Партия курая трижды возникает в балете в ключевых эпизодах действия. В интродукции мелодия курая, звучащая на фоне птичьего щебета, создаёт проникновенную картину исконной природной красоты и гармонии. Причём в музыкально-звуковой партитуре эпизода использованы записи реального птичьего пения и, что важно, звук аутентичного традиционного инструмента, что создаёт неповторимое ощущение подлинности происходящего и связи именно с южноуральским культурным ландшафтом в исторической ретроспекции. Не менее сильное впечатление производит специфическое звучание вокализа сопрано на фоне курая в эпизоде «Таинство» из II акта балета, сопровождаемое сонорным звучанием оркестра. Дополненная хоровыми включениями в стилистику башкирских протяжных песен-мантр [там же, с. 41], музыка эпизода остро передаёт драматизм ситуации, одновременно ассоциативно отсылая к архаичной прототипической образности. Проникновенная тема курая, возникающая в финале,

символизирует, по словам И. Половянюк, «прощание с прекрасной иллюзией прошлого или мистикой страстно ожидаемого будущего и в то же время предопределяет неизбежное возвращение в драматическую реальность настоящего» [там же].

То, что подобную связь времён оказывается способен передать именно традиционный инструмент, совершенно закономерно. По точному суждению английского музыковеда Исиды Вольф-Лайт, такие инструменты выступают как «ритуальные объекты, наполненные духовными ассоциациями, ценные технологические шедевры и культурные артефакты, символизирующие традиционные верования и ценности» [12]. В этом смысле значение курая в балетной партитуре трудно переоценить. Так, Г. Галина с полным основанием утверждает, что в культурном сознании возникла и закрепилась своеобразная «звуковая аура» курая, выступающая, по сути, своего рода эмблемой этнокультурного начала в башкирской музыке в целом [1, с. 192]. Звучание этого инструмента в современном пространстве отсылает аудиторию к образам древних времён южноуральского края. Вместе с тем музыка Л. Исмагиловой совершенно современна. В ней мастерски сплетаются традиционная мелодика и ритмы с актуальными композиторскими техниками, алеаторными, сонорными и пуантилистскими приёмами, включая даже элементы, присущие джазу и рок-музыке [5, с. 41]. Тем самым достигается эффект возникновения живых образов легендарного исторического прошлого в современном культурном контексте.

Челябинский балет «Аркаим», поставленный в 2007 году на музыку Татьяны Шкербиной (либретто К. Рубинского, хореография С. Лукиной, А. Разина),

в меньшей степени опирается на этнокультурные традиции. Для создателей спектакля была важна тема бережного сохранения культурной памяти и связанных с этим коллизий. Конфликт между образами легендарных предков, живших в гармонии природы и духовного мира, и диссонансными аспектами современной культуры предопределил полистилистику художественного решения, отчётливо представленную в партитуре Т. Шкербиной. По сюжету молодой археолог Андрей, потрясённый варварским поведением «туристов-паломников» на Аркаиме, находит магический амулет, переносящий его в прошлое. Там он встречает Ясну, дочь аркаимского Жреца. Между ними возникает чувство любви. Но с помощью другого амулета в прошлое попадают также «туристы-варвары», начинающие грабежи и разрушения. Их вождь Гид опрокидывает алтарь Солнца, духи огня разжигают карающий пожар... Жители покидают пепелище Аркаима. В финале археолог просыпается в современном Аркаиме и обнаруживает на груди древний амулет.

Подобное взаимопроникновение времён определяет и полистилистичность палитры композитора: в музыке Т. Ю. Шкербиной находят отзвуки самые разные техники, приёмы и стилевые вариации. Так, «пестрота, неустойчивость современного мира передаётся через интонационную калейдоскопичность популярных мотивов и ритмов (частушки, цыганочки, танго), а его агрессивность воплощена в остигатных формулах и нервных синкопированных ритмах» [9, с. 41–42]. Казалось бы, образы прошлого и современности даются в самых обобщённых формах. Однако при обращении к самой теме легендарного Аркаима авторы стремились к возможно большей достоверности.



В работе над балетом они активно использовали научно-исторические источники и консультации одного из первооткрывателей этого памятника – археолога Г. Б. Здановича. Такое погружение в материал приводило иной раз к неожиданным интуитивным находкам. Т. Шкербина вспоминает, как, создавая эпизод похорон Жреца, она вдруг почувствовала стремление выразить не траурную печаль, а ощущение света и радости. К её удивлению, прослушавший музыку Г. Б. Зданович признал её интуитивную правоту: у древних ариев, как можно полагать, погребальный обряд как раз и воплощал соединение души умершего с Солнцем [9, с. 40]. В этом эпизоде композитор прибегает к выразительным средствам традиционных плачей: нисходящих попевок в диапазоне терции (терцовый лад) и кварты (тетрахорд), тем самым проецируя фольклорную мелодику на архаические пласты культуры.

Реконструкция подлинного художественно-звукового мира Аркаима невозможна. Поэтому задачу музыкального воплощения архаического образа в Челябинском спектакле выполняют другие нити, соединяющие фантазийное сказание, созданное автором либретто, с реальными этнокультурными традициями. Так, в лирической линии отношений главных героев Ясны и Андрея Т. Шкербина использует мелодию народной песни, записанной на Южном Урале, «Недолго веноченьку на стенке ему висеть». Это не буквальная цитата и не «музыкальный этнографизм», а скорее творческая вариация, фантазия на фольклорную тему [3, с. 79], выполняющая ту же задачу – проецирование традиционной фольклорной мелодики в более древние пласты истории. Модальная основа песни позволяет композитору

через переинтонирование, вариативные реинтерпретации возвращаться к этой теме в наиболее важных моментах сюжетного действия, включая финальный апофеоз. Вместе с тем музыка включает и обращение к неким первоисточкам, выраженным в звучании кварто-квинтовых, унисонных и октавных сочетаний как знака основ «музыкального мышления, заложенного в обертоновой системе» [9, с. 41] и воспринимаемым как отзвуки прошлого. Более того, в сложной музыкальной ткани произведения можно обнаружить образные связки с масштабными обстоятельствами истории региона. Так, в музыке 5 картины «Выборы женихов» во время мужского танца используются небольшие попевки в узкообъёмных (терцовых) ладах. Характерно использование уменьшённых гармоний, а в партии гобоя — опевания, акценты с чередованием то на сильную, то на слабую долю. Всё это вызывает стойкую ассоциацию, заложенную ещё композиторами Могучей кучки, с восточными мелодиями, ассоциативно отсылающими к тюркским корням коренных жителей Южного Урала. Таким образом, синтез современных композиторских техник и стилистик с традиционными, вплоть до апелляции к архаичным звучаниям, позволил Т. Шкербиной создать сложную, полифоничную партитуру, рисующую драматичное прорастание древней культуры южноуральского края в день сегодняшний.

Несколько особняком от названных спектаклей стоит балет Николая Попова «Аркаим», премьера которого состоялась в 2013 году. По сути, это перформанс по мотивам архаической культуры – пластическая медитация, музыкальная составляющая которой по стилю напоминает «конкретную музыку» 50–60-х годов XX века. В произведении Н. Попова нет

связного сюжета. Персонажи принципиально представлены отвлечённо-символическими, их действия не поддаются однозначному пониманию. Некие люди в защитных костюмах копаются в бесформенных обломках и обнаруживают блестящие «луну» и «солнце», причём узор на «солнце» изображает контуры древнего Аркаима. Девушки растягивают белое полотно, ставшее саваном-коконом. Сухая суковатая ветвь превращается в руках персонажа то в охотничий лук, то в музыкальный рог, то в странный симбиоз человека и дерева, символизируя атрибуты архаических времён культуры. Визуальный ряд на большом экране (видеохудожник Э. Квинн) впечатляет динамикой беспредметных композиций, игрой пластических форм, оставляющих аудитории полную свободу ассоциаций.

Сочинение Н. Попова, выполненное по большей части в сонорной стилистике, представляет причудливый коллаж звуковых знаков, отсылающих, по мысли автора, к легендарным явлениям древней истории. Возникающий образ архаики далёк от исторической предметности Аркаима. Однако это не чистое фантазирование. Свободный полёт фантазии композитора вместе с тем сохраняет в партитуре действия линии связей с исторической стариной.

Ассоциации рождаются от этнографически определённых истоков: пластики языческих обрядов, элементов костюмов (головной убор-монисто у «жрицы» и др.), специфического звучания кубызы и курая, которые Н. Попов, уроженец Башкортостана, включил в звуковую партитуру. По словам самого автора, курай является его любимым инструментом, своим голосом как бы поющим о дохристианской древности [7, с. 11]. К этому следует добавить ритмические рисунки шаманского бубна в живой игре соли-

ста-перкуSSIONиста, сопровождающей всё действие. В вокальных партиях участвующей в представлении певицы Майи Балашовой отчётлива мелодика русских традиционных песнопений. В финале она исполняет «Ты взойди-ка, взойди, солнце красное» – широко известную народную песню. Не случайно музыковед В. Н. Холопова утверждает, что «среди сочинений Попова этот балет выделится нарочитым фольклорным уклоном» [там же, с. 35].

В наши задачи не входит обстоятельный анализ музыкальной структуры представленных балетов. В контексте темы важнее отметить черты, внутренне роднящие эти столь разные произведения, созданные безусловно очень талантливыми музыкантами, каждый из которых обладает собственным неповторимым творческим почерком. Тематико-стилистический анализ представленных текстов позволяет сделать следующие выводы:

1. В современной музыкальной культуре всё более важным становится обращение к темам исторического прошлого, сопоставимым с судьбами конкретного региона. При этом авторы проявляют особый интерес к реальным памятникам культуры и истории, свидетельствующим об исторически далёких, архаических временах и связанным с корневыми, глубинными истоками региональной идентичности.

2. В качестве подобных артефактов избираются объекты, имеющие существенное научно-историческое значение, но порождающие процессы социокультурной мифологизации в различных вариантах. Это делает артефакт не просто известным и значимым для широкой аудитории, но вызывающим интенсивные переживания исторических коллизий. Тем самым речь идёт не столько

о научно-историческом, сколько о легендарном прошлом региона. Для Южного Урала таким артефактом выступает Аркаим.

3. Это обстоятельство открывает простор для смелых, креативных поисков композиторов и авторов либретто, использующих в художественном решении сложные сочетания традиционных (вплоть до фольклорных) и самых современных стилистик, техник и выразительных средств.

4. Вместе с тем в произведениях отчётливо проявляется стремление к использованию материалов, непосредственно связанных с историческим прошлым и придающих музыкальному тексту некую достоверность. Это неофольклорные мотивы у Л. Исмагиловой, вариативная реинтерпретация фольклор-

ной мелодики в сложном симфонизме Т. Шкербиной, прямое включение народной песни в сочинение Н. Попова.

5. Такой подход к стилистике музыкального произведения позволяет воплотить тему, так или иначе представленную в проанализированных произведениях – проблему соотношения и взаимодействия современной культуры и её древних истоков, то есть проблему культурной памяти.

6. Музыкальные произведения, посвящённые темам легендарного прошлого, включаются в культурное сознание жителей региона, позволяя не только помнить, но и через восприятие художественных образов пережить чувства, содержание культурных ценностей их легендарных исторических предшественников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галина Г. С. Образ курая как эмблема национального в башкирской профессиональной музыке // Ватандаш. 2017. № 10 (253). С. 192–206.
2. Дивакова Н. А. Музыкально-звуковые характеристики художественного образа как инструмент анализа культурного ландшафта // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 354. С. 59–65.
3. Каминская Е. А. Современный музыкальный фольклоризм в актуализации традиционного фольклора: функциональный аспект проблемы // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 76–82.
4. Лавренова О. А. Стратегии «прочтения» текста культурного ландшафта // Эпистемология & философия науки. 2009. Т. XXII. № 4. С. 123–141.
5. Половянюк И. А. Балет «Аркаим»: традиции и современность // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 38–41.
6. Соловьев И. В. К проблеме звуковой семантики традиционных саамских музыкальных инструментов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 70–80. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.070-080.
7. Холопова В. Н. Композитор Николай Попов. М.: Альтекс, 2019. 52 с.
8. Шакиров С. М. Аркаим как трансмедиаальный образ // Горизонты цивилизации. 2017. № 8. С. 279–290.
9. Шкербина Татьяна Юрьевна: творческий портрет / сост. Т. Н. Моковая, Ю. Б. Разина, Е. И. Тиньгаева, Т. М. Синецкая. Челябинск: ЧГИК, 2019. 117 с.
10. Kaul A. Music on the Edge: Busking at the Cliffs of Moher and the Commodification of a Musical Landscape // Tourist Studies. 2014. Vol. 14 (1), pp. 30–47.

11. Till R. Songs of the Stones: An Investigation into the Acoustic Culture of Stonehenge // Journal of the International Association for the Study of Popular Music. 2010. Vol. 1. No. 2. URL: https://www.academia.edu/16712956/Songs_of_the_Stones_an_investigation_into_the_musical_history_and_culture_of_Stonehenge

12. Wolf-Light I. How do Musical Instruments Reflect Aspects of the Culture in which They are Used? // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/8689994/How_do_musical_instruments_reflect_aspects_of_the_culture_in_which_they_are_used (15.04.2021).

Об авторах:

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

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

REFERENCES

1. Galina G. S. Obraz kuraya kak emblema natsional'nogo v bashkirskoy professional'noy muzyke [The Image of the Kurai as an Emblem of the National Element in Bashkir Professional Music]. *Vatandash* [Vatandash]. 2017. No. 10 (253), pp. 192–206.

2. Divakova N. A. Muzykal'no-zvukovye kharakteristiki khudozhestvennogo obraza kak instrument analiza kul'turnogo landshafta [The Musical and Sound Characteristics of an Artistic Image as a Tool for Analyzing the Cultural Landscape]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2012. No. 354, pp. 59–65.

3. Kaminskaya E. A. Sovremennyy muzykal'nyy fol'klorizm v aktualizatsii traditsionnogo fol'klora: funktsional'nyy aspekt problemy [Contemporary Musical Folklore Studies in the Actualization of Traditional Folklore: The Functional Aspect of the Issue]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2018. Vol. 48, pp. 76–82.

4. Lavrenova O. A. Strategii «prochteniya» teksta kul'turnogo landshafta [Strategies for “Reading” the Text of the Cultural Landscape]. *Epistemologiya & filosofiya nauki* [Epistemology & Philosophy of Scholarship]. 2009. Vol. 22. No. 4, pp. 123–141.

5. Polovyanyuk I. A. Balet «Arkaim»: traditsii i sovremennost' [The “Arkaim” Ballet: Tradition and Modernity]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2006. No. 4, pp. 38–41.

6. Soloviev I. V. K probleme zvukovoy semantiki traditsionnykh saamskikh muzykal'nykh instrumentov [Concerning the Issue of Sonic Semantics of Traditional Saami Musical Instruments]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 70–80. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.070-080.

7. Kholopova V. N. *Kompozitor Nikolay Popov* [Composer Nikolai Popov]. Moscow: Al'teks, 2019. 52 p.

8. Shakirov S. M. Arkaim kak transmedial'nyy obraz [Arkaim as a Trans-Medial Image]. *Gorizonty tsivilizatsii* [The Horizons of Civilization]. 2017. No. 8, pp. 279–290.



9. *Shkerbina Tat'yana Yur'evna: tvorcheskiy portret* [Shkerbina Tatiana Yurievna: Artistic Portrait]. Comp. by T. N. Mokovaya, Yu. B. Razina, E. I. Tingaeva, T. M. Sinetskaya. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Institute of Culture, 2019. 117 p.

10. Kaul A. Music on the Edge: Busking at the Cliffs of Moher and the Commodification of a Musical Landscape. *Tourist Studies*. 2014. Vol. 14 (1), pp. 30–47.

11. Till R. Songs of the Stones: An Investigation into the Acoustic Culture of Stonehenge. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. 2010. Vol. 1. No. 2. URL: https://www.academia.edu/16712956/Songs_of_the_Stones_an_investigation_into_the_musical_history_and_culture_of_Stonehenge (15.04.2021).

12. Wolf-Light I. How do Musical Instruments Reflect Aspects of the Culture in which They are Used? *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/8689994/How_do_musical_instruments_reflect_aspects_of_the_culture_in_which_they_are_used (15.04.2021).

About authors:

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

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



**А. Г. РОССИНСКИЙ, К. В. РОДИН,
О. С. МИХАЙЛОВА, Е. А. РОССИНСКАЯ**

*Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Россия
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Московский педагогический государственный университет
г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0003-2326-3148, cello42@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5229-685X, k_rodin@rambler.ru

ORCID: 0000-0001-5391-8032, argentum-ol@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7723-2983, erossinskaya@yandex.ru

Музыкальная жизнь трансграничного Алтая как выражение универсальных духовных ценностей

Предметом исследования в представленной статье стала музыкальная культура Алтая, которая за столетие своей истории смогла занять важное место в диалоге культур сопредельных стран. На широком историческом материале рассматривается формирование музыкальной культуры Алтая в глубоком органическом единстве европейской, русской и фольклорной культуры народов, населяющих край. Изучается и процесс поиска своей идентификации. Существенное место авторы отводят анализу формирования культурной среды в российских регионах, где средствами музыкального искусства люди разных национальностей и вероисповедания собираются в столь необходимую для сегодняшней цивилизации общность. Рассматриваются примеры межкультурного взаимодействия средствами музыки между Алтаем и сопредельными государствами, что усиливает его значение как трансграничного региона. Приводятся примеры роста авторитета музыкальной культуры Алтая, достижений композиторов, исполнителей, руководителей известных музыкальных коллективов. Анализируется гастрольная деятельность именитых музыкантов, которая способствовала росту культурных запросов слушателей и как следствие – повышению интереса к собственным исполнителям.

С учётом мирового кризиса, связанного с пандемией, авторы обращают внимание на определённые оптимистические перспективы в области музыкального искусства, полагая, что стремление к высоким духовным ценностям заложено в генетическом коде человека, и это в свою очередь может способствовать смягчению международной конфронтации с помощью развивающегося диалога культур.

Ключевые слова: трансграничный Алтай, музыкальное искусство Алтая, Россия между Западом и Востоком, диалог культур.

Для цитирования / For citation: Россинский А. Г., Родин К. В., Михайлова О. С., Россинская Е. А. Музыкальная жизнь трансграничного Алтая как выражение универсальных духовных ценностей // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 78–85. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.078-085.

© Россинский А. Г., Родин К. В., Михайлова О. С., Россинская Е. А., 2021

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



**ALEXANDER G. ROSSINSKY, KIRILL V. RODIN,
OLESYA S. MIKHAYLOVA, EKATERINA A. ROSSINSKAYA**

Altai State University, Barnaul, Russia

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-2326-3148, cello42@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5229-685X, k_rodin@rambler.ru

ORCID: 0000-0001-5391-8032, argentum-ol@mail.ru

ORCID: 0000-0001-7723-2983, erossinskaya@yandex.ru

The Musical Life of Transboundary Altai as an Expression of Universal Spiritual Values in the Contemporary Dialogue of Cultures

The object of research in the presented article is the musical culture of the Altai, which during the course of the century was able to take an important position in the dialogue of cultures of adjacently situated countries. On the basis of a wide range of historical material, examination is made of the formation of the musical culture of the Altai as existing in the deep organic unity of the European and Russian cultures and the folklore culture of the peoples inhabiting the region. The process of the search for its identification is studied. A substantial position is left by the authors to the analysis of formation of cultural milieu in the Russian regions where through the means of the musical art people of different nationalities and faiths have gathered together into an intercommunity, which is so indispensable for the present-day civilization. Examples are given of cross-cultural interaction by musical means between the Altai and the adjacently situated regions, which solidifies its significance as a transboundary region. Examples are shown of the rise of authority of the musical culture of the Altai, as demonstrated by the achievements of composers, performers and directors of well-known musical ensembles. Analysis is presented of the touring activities of well-known musicians which was conducive to the rise of cultural demands of the listeners and as a consequence – to the rise of interest in the local performers.

In consideration of the world crisis caused by the pandemic, the authors draw their attention towards certain optimistic prospects in the domain of the art of music, presuming that the aspiration towards high spiritual values is ingrained in the human being's genetic code, and this, in its turn, may lead to an alleviation of international confrontations by means of the continually developing dialogue between different cultures.

Keywords: transboundary Altai, musical art of the Altai, Russia between West and East, dialogue of cultures.

© Alexander G. Rossinsky, Kirill V. Rodin, Olesya S. Mikhaylova, Ekaterina A. Rossinskaya, 2021

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

Оценивая современную историческую ситуацию, и в том числе в духовной жизни, можно согласиться с авторами известной монографии А. В. Ивановым, И. В. Фотиевой, М. Ю. Шишиным и определить её, как

«пик антропогенного, т. е. порождённого человеком хаоса» [2, с. 7]. Из него пока мировая цивилизация выхода не находит и, на наш взгляд, всё более погружается в глобальный политический, экономический и духовный кризисы.

Не рассматривая все составляющие этого системного явления, вслед за многими философами, учёными самых разных направлений, музыкантами, остановимся на роли культуры и искусства и тех задачах, которые решала и решает Россия в строительстве новых форм сотрудничества народов мира. Сегодня можно с уверенностью констатировать, что русская культура становится притяжением для многих малых народов, поскольку через неё происходит приобщение к мировой цивилизации.

Если обратиться к наследию академика Д. С. Лихачёва, то в нём можно найти удивительный взгляд на тот хаос, который остро ощущается в последнее время. Он писал, что «когда боль от хаоса становилась особенно затяжной, длительной, а попытки упорядочивания не приводили к заметным результатам, возникала потребность освободить хаос, дать ему волю на некоторое время» [5, с. 10]. Эта на первый взгляд парадоксальная мысль в определённой мере представляет собой новый концептуальный подход к пониманию задач искусства в новой цивилизации XXI века. По мнению Д. С. Лихачёва, обнаружение хаоса уже вызывает необходимость неравнодушных людей внести в него упорядоченность, поправить существующую систему духовных ценностей. И здесь Россия, как и на протяжении практически всей своей истории, вновь стоит перед выбором направления движения в расколоте между Западом и Востоком мира.

История России всегда была связана с поиском собственной идентичности. В сложнейших катаклизмах эпохи наша страна уверенно консолидируется в системе восточно-европейской политики, где ей приходится быть посередине практически двух цивилизаций. Первая из них, как отмечают православные исследователи Г. Д. Колдасов и В. А. Ольховой, «основана на рынке и извлечении максимальной

прибыли, вторая на Вере в Бога-творца и Его Любви. Соединить эти две цивилизации в одну в конечном счёте не получается, и ярким примером чего является западенская Европа» [3].

В контексте сказанного особую актуальность приобретают слова известного философа А. В. Иванова, глубоко разрабатывающего тему строительства духовно-экологической цивилизации XXI века. Учёный отмечал, что «если раньше народ России двигался на Восток, а власть чаще смотрела на Запад, то теперь пора всем миром обратить лик к России Азиатской, особенно в условиях усугубляющего глобального мирового кризиса, когда именно “исход к Востоку” может оказаться спасительным не только для нас, но и для многих стран и народов» [1, с. 362].

В обозначенном движении большую роль играют сложившиеся духовные центры в России, которые исторически формировали вокруг себя культурную среду, собирая в общность людей самых разных национальностей и вероисповеданий. В числе таковых назовём лишь некоторые крупные самобытные регионы – Башкортостан, Татарстан, Чечня, Дагестан, Ингушетия, Калмыкия, и конечно, Алтай. Важное место в осуществлении этой исторической миссии играет музыкальное искусство, которое, по мысли древнекитайского философа Сюнь-Цзы, «...глубоко проникает в сознание человека, быстро изменяет его...» [6, с. 90].

Музыкальное искусство Алтая имеет давнюю историю. Опуская древнее искусство тюркоязычных народов Южной Сибири, которое открывают для нас известные учёные-фольклористы Новосибирской консерватории Н. М. Кондратьева и Г. Б. Сыченко [4], обратимся к классическому музыкальному искусству Алтая, которое уверенно сформировалось к началу XX века. Так, в 1917 году в Барнауле



была открыта Народная консерватория, а также создано Музыкальное общество. Следует заметить, что послереволюционная власть быстро осознала роль культуры в строительстве нового общества, и даже сделала искусство существенной частью партийной идеологии. Необходимо назвать поистине великих деятелей музыкального искусства советского времени, которые, пользуясь по необходимости партийными лозунгами и сами находясь в партийной номенклатуре, смогли активно содействовать, в меру своих сил и возможностей, формированию вершин советского искусства, активизации всей музыкальной жизни страны. Среди них Б. В. Асафьев, Д. Б. Кабалевский, И. И. Соллертинский, А. Н. Сохор и др. Возвращаясь к Алтаю, отметим, что здесь уже в 1920 году в Барнауле была открыта первая на территории Сибири и Дальнего Востока государственная музыкальная школа. Большую роль в строительстве музыкальной культуры, которая соединила европейский путь развития с опорой на местный фольклор, сыграл целый ряд энтузиастов-любителей, имена которых сегодня достаточно известны. Среди них особое место занимает профессиональный композитор и музыкальный деятель Андрей Анохин, который в 1922 году даже был членом-корреспондентом АН СССР [7, с 10]. Его перу принадлежит ряд известных сочинений, в том числе оркестровые сюиты «Хан-Алтай» и «Эрлин-Хан». Заметный вклад в формирование многонациональной культуры Алтая внёс и племянник Андрея Анохина, музыковед, композитор и музыкальный деятель Афанасий Анохин. Примечательно, что и центральная власть активно участвовала в строительстве музыкальной культуры региона. Здесь выступали крупнейшие исполнители страны: пианисты Ю. Брюшков, Э. Гилельс, скрипач Д. Ойстрах, виолончелисты Д. Шафран и М. Ростропович,

композитор и дирижёр И. Дунаевский. В 1943 году в Барнауле выступил симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского.

За границей нашего исследования остаётся джазовое искусство Алтая, где есть яркие музыканты, творчество которых имеет широкое признание. Среди них известный далеко за пределами края И. Дмитриев. Приведём интересный факт из прошлого, когда в 1942 году на Алтае состоялись гастроли джаз-оркестра БССР под руководством Э. Рознера.

Весьма плодотворной в музыкальной жизни Алтая была и деятельность целого поколения профессиональных и самодеятельных композиторов по освоению его фольклорных богатств. Это «Алтайская увертюра» Я. Кайяка, первый сибирский балет «Шёлковая кисточка» композитора А. Ильина, созданный по мотивам алтайской народной сказки, а также оратория члена СК РСФСР В. Пешняка «Солнце Алтая», которая с большим успехом была исполнена на выездном пленуме СК РСФСР в 1978 году. К сожалению, организовать работу отделения СК РСФСР тогда не удалось, и многие композиторы покинули Алтай, другие же – просто замолчали.

Важным моментом в формировании трансграничной психологии власти и жителей Алтая стала организация гастролей музыкальных театров Бурятии, Киргизии, Тувы, Туркмении, Казахстана и др. Вместе с классическим репертуаром исполнялись и произведения национальных композиторов. В числе таковых – балет-оратория К. Молдабасанова «Материнское поле» (Киргизия).

Важную роль в освоении фольклорных богатств Алтая и сопредельных территорий стала деятельность ансамбля «Песнохорки» под руководством заслуженного работника культуры РФ О. Абрамовой, ансамбля «Руснари» под руководством Ю. Крамаря и джазового ансамбля

Алтайского педагогического университета «Леди Блюз» под руководством В. Круппы. Эти коллективы объехали десятки стран, были удостоены многочисленных высоких наград крупных фестивалей, важных событийных мероприятий и стали визитной карточкой орденоносного Алтая. Размышляя о новых фольклорных тенденциях в музыкальной жизни Алтая 1960-х годов, мы обнаружили интересный взгляд на эту проблему известного музыковеда А. М. Цукера, который, анализируя эти процессы, связал их с «обновлением общественно-политического климата в стране, получившим поэтическое название “оттепели”». Он отмечал, что «суть указанных процессов состояла в движении советской массовой музыкальной культуры от профессионализма к любительству, от индивидуального музыкально-поэтического творчества к коллективному, безавторскому» [8, с. 291].

В ряду последующих знаковых событий в музыкальной жизни Алтая следует назвать гастроли артистов из Индии в 1987 году, которые проходили в рамках фестиваля Индии в СССР, а также гастрольные выступления известной японской скрипачки Саяки Шоджи, китайского пианиста Буй Конг Зюи, обучавшегося в Новосибирской консерватории.

Такая плодотворная и разнообразная музыкальная жизнь Алтая, в том числе и крупных профессиональных коллективов, способствовала росту его авторитета, признанию важной роли края в музыкальной культуре России и сопредельных государств.

Следует заметить, что на обозримом протяжении советской и российской истории власти небогатого Алтая рассматривали его культуру в числе приоритетов своей политики. Во времена СССР для деятелей культуры и искусства строились благоустроенные общежития, выделялись квартиры. Так, только в 1970-е годы прошлого века на Алтай приехало более 40 выпуск-

ников Новосибирской консерватории, которым удалось резко интенсифицировать все процессы музыкальной жизни края. Успешно решались и вопросы материальной базы искусства. Благодаря такой политике на Алтае сформировались целые педагогические школы, известные далеко за его пределами. Сегодня край может гордиться сотнями лауреатов исполнительских конкурсов, артистами крупных оркестров мира, профессорами и педагогами музыкальных вузов не только России, но и Швейцарии, Канады, Турции, США. Всё это в целом способствует росту престижа музыкальной культуры. Так, на Алтае уже в третий раз будет проходить крупный международный фестиваль-конкурс имени выдающегося виолончелиста-педагога Г. И. Пеккера, в котором участвуют молодые музыканты из многих регионов России и Казахстана. В 2019 году проходил и международный фестиваль творческой молодёжи России и Монголии «Алтай без границ», где в числе победителей было 14 студентов Алтайского государственного музыкального колледжа (АлтГМК) и кафедры инструментального исполнительства Алтайского государственного университета (АлтГУ).

Рост авторитета музыкальных учебных заведений края на международном уровне способствует привлечению абитуриентов из ближайших стран. Так, в АлтГУ учится группа студентов-музыкантов из Китая, а в АлтГМК занимаются молодые музыканты из разных регионов России, США и Казахстана.

Можно привести ещё целый ряд заметных свершений в музыкальной культуре трансграничного Алтая, однако, чтобы ответить на вопрос о хаосе, заданном в начале статьи, необходимо остановиться на ряде серьёзных проблем в духовной жизни современной России. К ключевой из них относится отсутствие чётко сформулированной концепции национальной идеи,



без чего немислимо развитие ни одной сферы, в том числе и культурной, в нашем многонациональном государстве. На сегодняшний день проведено немало реформ в системе музыкального образования, и в частности, школьного, однако вместо ожидаемого положительного результата, они вызвали волну негодования и отчаяния. В решении этой проблемы существенный вклад внесла известная пианистка, преподаватель Московской государственной консерватории Е. В. Мечетина, которая с группой единомышленников смогла добиться поддержки президента России в области развития не только профессионального музыкального искусства, но и любительского.

На сегодняшний день на Алтае работают более ста детских музыкальных и школ искусств. Часть из них находится в отдалённых районах края, где эти учреждения культуры остались единственными, а самодеятельное и любительское музыкальное творчество переживает трудные времена. Однако следует отметить, что детское музыкальное образование всё же на Алтае продолжает активно развиваться, в чём немалая заслуга энтузиастов-педагогов, отдающих свою энергию и знания делу начального воспитания подрастающего поколения. Серьёзные успехи можно отметить в детском

хоровом искусстве. Так, в Барнауле с большим успехом работает детский вокальный ансамбль «Сентябринки» под руководством И. Грицай, который выступает во многих странах мира, участвует в крупных фестивалях, международных конкурсах.

Анализируя поведение людей в пандемию, может показаться, что человечество находится в состоянии невозвратимого духовного падения, где слом культуры просто неизбежность. Однако несмотря ни на что, в людях сохраняются базовые духовные ценности: сегодня вновь открытые после карантина концертные залы сталкиваются с проблемой нехватки билетов и желанием людей слушать музыку в живом звучании. Такое же положение можно отметить и в учебных заведениях искусства, где молодые музыканты рвутся выступать на концертах, стремятся поделиться со слушателями своим искусством, ощутить нужность своей профессии. На Алтае практически в полной мере осуществляется гастрольная деятельность. Выступают молодые, а также именитые музыканты из России и многих стран. Диалог мировых культур, несмотря на все потрясения, продолжается, и, безусловно, способствует росту понимания и доверия между народами, чего так недостаёт современной цивилизации.

Авторы статьи выражают глубокую благодарность сотрудникам Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтайя И. А. Короткову, Е. В. Огневой за предоставленные архивные материалы по истории музыкальной культуры Алтайского края.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А. В. Новый опыт «метафизики всеединства». Барнаул: Пять плюсов, 2017. 363 с.
2. Иванов А. В., Фотиева И. В., Шишин М. Ю. На путях к новой цивилизации (очерки духовно-экологического мировоззрения). Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2014. 219 с.
3. Колдасов Г. Д., Ольховой В. А. Цивилизации и будущее России // Русская народная линия. URL: https://ruskline.ru/analitika/2020/04/05/civilizacii_i_buduwee_rossii (24.02.2021).
4. Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Алтайцы (алтай-кижи, теленгиты, телёсы, телеуты,

тубалары, кумандинцы, чалканцы) // Музыкальная культура Сибири. В 3 т. Т. 1, кн. 1. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1997. С. 209–283.

5. Лихачёв Д. С. Заметки об истоках искусства // Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2015. 538 с.

6. Мудрость тысячелетий: энциклопедия / авт.-сост. В. Балязин. М.: Олма Медиа Групп, 2010. 302 с.

7. Музыкальная энциклопедия Алтайского края / авт. ст. В. М. Агрыzkова и др.; общ. ред. Е. В. Огневой, И. Н. Свободной. Барнаул: Государственный музей истории литературы, искусства и культуры Алтая, 2011. 470 с.

8. Цукер А. М. Музыковедение и жизнь: в беседах, размышлениях и статьях. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2014. 424 с.

9. Eskine K. E., Anderson A. E., Sullivan M., Golob E. J. Effects of Music Listening on Creative Cognition and Semantic Memory Retrieval // *Psychology of Music*. 2020. No. 48 (4), pp. 513–528.

10. Kim Jin-Ah. Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2017. No. 48 (1), pp. 19–32.

11. Nekhvyadovich L. I., Balakhnina L. V., Chernyaeva I. V. Traditions and Innovations in the Art Culture of Russia at the Turn of the 20th – 21st Centuries // *Opcion*. 2018. Vol. 34, No. 85, pp. 974–984.

12. Nekhvyadovich L. I., Chernyaeva I. V., Balakhnina L. V. Regional Cultural Centers and Artistic Schools of Siberia at the Turn of the 21st Century as a Part of the Information System in the Educational Process // *Espacios*. Vol. 39, Is. 2, 2018, p. 20.

13. Myers D. E. Music Education Frontiers: Fulfilling Legacies ... Breaking Boundaries // *International Journal of Community Music*. 2018. No. 11 (2), pp. 131–141.

Об авторах:

Россинский Александр Георгиевич, кандидат философских наук, профессор кафедры инструментального исполнительства, Алтайский государственный университет (656049, г. Барнаул, Россия), **ORCID: 0000-0003-2326-3148**, cello42@mail.ru

Родин Кирилл Владимирович, профессор кафедры виолончели и контрабаса, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-5229-685X**, k_rodin@rambler.ru

Михайлова Олеся Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства, Алтайский государственный университет (656049, г. Барнаул, Россия), **ORCID: 0000-0001-5391-8032**, argentum-ol@mail.ru

Россинская Екатерина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и цифровых образовательных технологий, Московский педагогический государственный университет (119991, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7723-2983**, erossinskaya@yandex.ru

REFERENCES

1. Ivanov A. V. *Novyy opyt «metafiziki vseedinstva»* [A New Experience of “The Metaphysics of Unity”]. Barnaul: Pyat' plyus, 2017. 363 p.

2. Ivanov A. V., Fotieva I. V., Shishin M. Yu. *Na putyakh k novoy tsivilizatsii (oчерki dukhovno-ekologicheskogo mirovozzreniya)* [Along the Path towards a New Civilization (Essays



on the Spiritual and Ecological Worldview)]. Barnaul: Altai State Technical University Publishing House, 2014. 219 p.

3. Koldasov G. D., Ol'khovoy V. A. Tsivilizatsii i budushchee Rossii [Civilizations and the Future of Russia]. *Russkaya narodnaya liniya* [Russian Folk Line].

URL: https://ruskline.ru/analitika/2020/04/05/civilizacii_i_buduwee_rossii (24.02.2021).

4. Kondrat'eva N. M., Sychenko G. B. Altaytsy (altay-kizhi, telengity, telesy, teleuty, tubalary, kumandintsy, chalkantsy) [The Altaians (the Altai-Kizhi, Telengits, Tyles, Teleuts, Tubalars, Kumandins, Chalkans)]. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri* [Musical Culture of Siberia. In 3 Vol. Vol. 1, Book 1]. Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory. Novosibirsk, 1997. 270 p.

5. Likhachev D. S. Zametki ob istokakh iskusstva [Notes on the Origins of Art]. *Izbrannye trudy po russkoy i mirovoy kul'ture* [Selected Works on Russian and World Culture]. St. Petersburg: St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 2015. 538 p.

6. *Mudrost' tysyacheletiy: entsiklopediya* [The Wisdom of Millennia: An Encyclopedia]. Comp. by V. Balyazin. Moscow: Olma Media Grupp, 2010. 302 p.

7. *Muzykal'naya entsiklopediya Altayskogo kraya* [Musical Encyclopedia of the Altay Territory]. Author of articles: V. M. Agryzkov and others; Ed. by E. V. Ogneva, I. N. Svobodnaya. Barnaul: State Museum of the History of Literature, Art and Culture of the Altay, 2011. 470 p.

8. Tsuker A. M. *Muzykovedenie i zhizn': v besedakh, razmyshleniyakh i stat'yakh* [Musicology and Life: In Conversations, Reflections and Articles]. Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory Publishing House, 2014. 424 p.

9. Eskine K. E., Anderson A. E., Sullivan M., Golob E. J. Effects of Music Listening on Creative Cognition and Semantic Memory Retrieval. *Psychology of Music*. 2020. No. 48 (4), pp. 513–528.

10. Kim Jin-Ah. Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2017. No. 48 (1), pp. 19–32.

11. Nekhvyadovich L. I., Balakhnina L. V., Chernyaeva I. V. Traditions and Innovations in the Art Culture of Russia at the Turn of the 20th – 21st Centuries. *Opcion*. 2018. Vol. 34, No. 85, pp. 974–984.

12. Nekhvyadovich L. I., Chernyaeva I. V., Balakhnina L. V. Regional Cultural Centers and Artistic Schools of Siberia at the Turn of the 21st Century as a Part of the Information System in the Educational Process. *Espacios*. 2018. Vol. 39, Is. 2, p. 20.

13. Myers D. E. Music Education Frontiers: Fulfilling Legacies ... Breaking Boundaries. *International Journal of Community Music*. 2018. No. 11 (2), pp. 131–141.

About the authors:

Alexander G. Rossinsky, Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Instrumental Performance, Altai State University (656049, Barnaul, Russia),

ORCID: 0000-0003-2326-3148, cello42@mail.ru

Kirill V. Rodin, Professor at the Cello and Double Bass Department, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia),

ORCID: 0000-0001-5229-685X, k_rodin@rambler.ru

Olesya S. Mikhaylova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Instrumental Performance, Altai State University (656049, Barnaul, Russia),

ORCID: 0000-0001-5391-8032, argentum-ol@mail.ru

Ekaterina A. Rossinskaya, Ph.D. (Philology), Associate Professor at the Department of English and Digital Educational Technologies, Moscow State Pedagogical University (119991, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7723-2983**, erossinskaya@yandex.ru



ЦЗИ ЯНЬИ

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
Институт музыки, театра и хореографии
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-8177-9911, 332911934@qq.com*

Китайская бамбуковая флейта: история и конструктивные особенности

В данной статье охарактеризованы особенности китайского флейтового творчества и способы технологии изготовления китайской бамбуковой флейты, а точнее – флейты «сяо» (箫). Автор описывает особенности конструкции и материалов для данных флейт, рассказывает историю одного из наидревнейших музыкальных инструментов, известных человечеству. Показаны причины её распространения, изученные и предложенные непосредственно автором. Обсуждаются принципы звукоизвлечения, манера игры, различные варианты флейты. Автор рассказывает о символическом и культурном значении бамбука в Китае. Описывается значение и символика самой флейты, подтверждение чему мы находим в древних китайских текстах, в то время как само искусство (в том числе и флейтовое) для китайцев это – «дао, выраженное в чувствах». На современном этапе в Китае искусство игры на сяо приобрело массовый характер. Растёт технический уровень сольных и ансамблевых вариантов музицирования на этом инструменте. Флейту используют не только в традиционных ансамблях, но и в авторской музыке современных композиторов. В этом простом инструменте запечатлены отголоски древней музыкальной культуры. Вместе с тем сяо оказалась удивительно близка художественным запросам современности.

Ключевые слова: флейта, бамбуковая флейта, изготовление флейты, конструкция флейты, Китай.

Для цитирования / For citation: Цзи Яньи. Китайская бамбуковая флейта: история и конструктивные особенности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 86–93. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.086-093.

© Цзи Яньи, 2021

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

JI YAN YI

*Herzen State Pedagogical University of Russia
Institute of Music, Theater and Choreography
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-8177-9911, 332911934@qq.com*

The Chinese Bamboo Flute: History and Constructive Traits

This article gives a characterization of the specific features of the Chinese art of flute performance and the methods of manufacturing the Chinese bamboo “Xiao” flute [箫]. The author describes



the specificity of the construction of and materials for this type of flute and recounts the history of the flute – one of the most ancient musical instruments known to mankind. The reasons for its broad popularity and dissemination, as researched and defined by the author, are discussed. The principles of playing this flute, the different manners of performance, as well as the different versions of the instrument are elaborated. The author recounts about the symbolic and cultural significance of bamboo in China. The meaning and symbolism of the flute itself are demonstrated, confirmations of which are cited in ancient Chinese treatises; at the same time art (including the art of flute playing) for the Chinese is demonstrated as the “Tao expressed in feelings.” At the modern stage, the art of playing the Xiao flute has acquired a mass character in China. The technical skill of solo and ensemble varieties of performance on this instrument is greatly accumulating. Not only traditional ensembles, but also music written by modern composers, make use of the Xiao flute. The echoes of ancient musical culture are imprinted in the sound of this small instrument. At the same time, the Xiao flute has also demonstrated itself as being remarkably close to the artistic demands of modern times.

Keywords: flute, bamboo flute, flute manufacturing, construction of the Xiao flute, China.

© Ji Yan Yi, 2021

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

Китайское музыкальное искусство формировалось на протяжении многих тысячелетий под воздействием различных направлений музыки как исконно китайской, так и соседних с Китаем регионов: Центральной Азии, Индии, Монголии. Кроме того, в Китае проживают различные нации и народности, которые также внесли вклад в развитие традиционного китайского музыкального искусства.

Китайская флейта – один из старейших и наиболее распространённых традиционных инструментов Китая. Бамбуковая флейта наиболее известна в Китае и Японии, поскольку именно там это растение встречается чаще всего, тогда как в Центральной Америке флейты издавна изготовлялись из тростника. Среди инструментов западноевропейской культуры, освоенных музыкантами Китая в XX столетии, флейта занимает особое положение. Связано оно с тем, что в Китае существует немало их разновидностей, активно ис-

пользуемых в практике традиционной музыки. Они сильно отличаются от европейского аналога и заключают в себе звуковой образ родной культуры. Изготовленные из бамбука или камыша, они обладают негромким, но весьма выразительным звучанием [6].

Представляющая огромное значение для истории и культуры Китая, китайская бамбуковая флейта совершенно не рассматривается в русскоязычных исследовательских работах. В данной статье впервые на русском языке будет очерчена история развития бамбуковой флейты, представлены конструкция и ряд основополагающих конструктивных особенностей бамбуковой флейты, показаны основные принципы звукоизвлечения.

Все бамбуковые флейты звучат в пентатонике, и звукоряд каждой начинается с различного тона. Всего существует 12 типов бамбуковых флейт. Среди них есть пять флейт Бангди (梆笛), играющих в минорной пентатонике от В, А, G,

F и E. Есть и пять флейт гуди (曲笛) со следующими настройками: C, D, C, b-B, A, G. Кроме того, есть также и флейта с настройкой F, которая используется редко – это самая большая флейта, которая недоступна для большинства музыкантов, в виду требований иметь нестандартную величину рук.

Для новичков, посредством преобразования аппликатуры и смены тона, в основном достаточно 5 бамбуковых флейт (C, D, E, F, G). Существует 5 типов аппликатуры для флейты, которые меняются в зависимости от требуемой силы звука (звук продувается, когда все отверстия закрыты). Звуковой диапазон будет меняться в разных настройках. Например, на бамбуковой флейте с настройкой C можно играть в C, F, G, D, B-E и одноимённых минорах. (10 тонов можно играть изначально, но, открыв полуотверстия (аппликатура), вы сможете сыграть 14 тонов). Причина, по которой существует так много флейт, заключается в том, что стили мелодии отличаются, и тональный эффект требуется разный. В крупных национальных оркестрах обычно 4–5 человек играют на флейтах разного тона.

Процессы вестернизации, охватившие музыкальные запросы стран Азии в первой половине XX века, способствовали приятию вместе с тембровыми красками симфонического оркестра его духовых инструментов, и среди них – флейты. Однако западный образец, пожалуй, быстрее всех других инструментов оказался вовлечённым в орбиту соединения традиций – инокультурной и национальной [2]. На флейте легко и быстро китайские музыканты «заговорили» на «родном» языке, поручая ей не только народные наигрыши и напевы, но и воплощая в игре в созданных для неё произведениях специфические тембро-

вые, интонационные, артикуляционные тонкости. Так, западная флейта оказалась на пути слияния двух традиций – задачи, которую сознательно ставили перед собой музыканты и педагоги Китая. Процесс её вовлечения в национальную музыкальную культуру имел определённые исторические этапы и свойственные им характеристики.

В отличие от западной, бамбуковая флейта сохранялась всё время в культуре Китая, соперничая с костяной флейтой Ди (骨笛). Однако, со временем (в период династии Шань, XVI–XI в. до н. э.; к данному времени относится немало найденных бамбуковых флейт) бамбуковая флейта, однако, полностью вытеснила костяную, что, на наш взгляд, объясняется следующими причинами:

1) акустические возможности – в частности, частота вибрации (а следовательно, и громкость, и интенсивность звука) у бамбуковой флейты выше, чем у костяной, да и сам звук является менее свистящим и резким;

2) бамбуковая флейта легче в изготовлении; её проще вытачивать и обрабатывать в силу большей мягкости дерева. Наконец, можно предположить, что редкость журавля (сегодня он уже занесён в Красную книгу), из крыльев которого делалась костяная флейта, также сыграла роль по отношению к факту повсеместного распространения бамбуковой флейты. Согласно одному из наиболее общепринятых мнений, во времена династии Чжоу (1046–1256 до н. э.) флейта приобрела более или менее окончательный вид, близкий её сегодняшней версии [1, с. 19].

Бамбук с древних времён почитается китайскими мудрецами, как растение, наделённое магическими свойствами. Бамбук, размещённый в жилище, приносит защищённость ему от злых духов.



Это почитаемое растение используется в искусстве, воспевается в поэзии и часто упоминается в литературе китайской нации.

Считается, что бамбук символизирует долгожительство и выносливость, ведь он остаётся зелёным весь год. Каждая последующая секция в бамбуковой флейте обычно длиннее предыдущей, что способствует поэтапному улучшению жизни. Стебли бамбуковых растений имеют мощный и быстрый рост, это ассоциируется с удачей и успехом в делах и начинаниях, несёт в себе положительную энергию для развития и благополучия. Бамбуковая флейта, как символ просветления и озарения, приносит духовное благословение.

История китайского народного инструмента бамбуковой флейты, по официальным источникам, насчитывает более трёх тысячелетий. На самом деле он существует столько же, сколько и человечество, потому что относится к одному из самых первых видов музыкально-сигнальных инструментов в жизнедеятельности *homo sapiens*.



Ил. 1. Флейта сяо [9, с. 31]

Сяо – продольная бамбуковая флейта, получившая своё название в период династии Тан (618–907). Одно из первых упоминаний о китайской флейте относится к династии Цинь (221–207 до н. э.): это был сяо с 3–4 отверстиями. В эпоху Хань (207 до н. э. – 220 н. э.) было добавлено 5-е отверстие. К 247 году в период династии Вэй (220–265) флейта сяо имела 6 отверстий и по форме стала приближена к современной, а в XX веке появились инструменты с 8 отверстиями [8].

Поскольку эту флейту сравнительно легко изготовить, она была и остаётся очень популярной в Китае. Обычно сяо создают из бамбука, но встречаются и каменные (из жадеита или нефрита), фарфоровые, из слоновой кости и дерева. Напомним, что бамбук в Китае считается священным растением, которое призвано защищать, дарить долголетие и здоровье, приносить удачу и исполнять желания. Он выбран в качестве материала для флейты, подобно тростнику, крапиве, куге, болотному камышу и пыляне в других культурах, так как эти растения имеют полый ствол.

Для сяо используется бамбук определённого сорта. Технология производства отработана веками: прогрев нижнего участка ствола, затем примерно недельное просушивание, во время которого должны испариться натуральные масла, а окраска измениться с зелёной на светло-коричневую. Главный этап – выдержка трубки от трёх до шести лет. После этого – тщательная ручная работа, превращающая полую трубку в музыкальный инструмент, приобретающий неповторимый тембр и характер звучания. У китайцев есть поверье, что звуки сяо подобны дыму, который может проникать в иные пространства, представляя собой специфический способ медитации.

Во времена династий Суй (581–618) и Тан (618–907) отмечается активное развитие музыкальных инструментов, приведшее к значительным достижениям китайской музыкальной культуры. Так, например, в эпоху династии Тан в Китае использовалось около 300 различных видов, среди которых по удобству изготовления и исполнения лидировала флейта сяо.

Памятники древности (живопись, архитектура, скульптура) демонстрируют доминирующее значение игры на данном инструменте в основном среди женского населения, что относится не только к флейте сяо, но и ко многим другим. Говоря в целом о формах сольного или ансамблевого музицирования в древние времена, можно с уверенностью констатировать, что во многих традиционных культурах главными исполнителями являлись женщины: в Древнем Египте и Греции, славянской традиции игра на духовых инструментах принадлежала женщинам.

Материалом для изготовления флейты служат полые суставчатые стебли локальных для каждой традиции разновидностей дикорастущих зонтичных растений. Так, например, в России это куга, на Урале и в Перми – вольгум пикан, пылян (отсюда название инструментов – кугиклы, пыляны). Могли также использовать перья крупных водоплавающих птиц (лебедя, гуся) и т. д. Для изготовления одноразового инструмента специальная подготовка материала не требуется, для долговременного инструмента травяные стебли сушат и обрабатывают. Самый древний экземпляр такой флейты (кена) обнаружили на территории Перу и Боливии, возраст которого более 10 тысяч лет.

В китайских мифах и легендах отражено особое воздействие музыки на при-

роду и человека. Роль сяо в китайском эпосе своеобразна: с помощью её звуков можно было вызвать дождь, повлиять на цветение и рост растений, сформировать доблесть и героизм воина, очистить жилище пространство от злых духов и т. п. [12]. Музицирование на флейте сяо требует определённых навыков, связанных с душевным состоянием исполнителя, поскольку данный инструмент, по убеждению музыкантов, помогает очистить разум и достичь спокойствия сознания. Более того, дыхательная техника игры на сяо связана с традиционной китайской психофизиологической практикой цигун, являющейся частью боевых искусств. Эту специфику дыхания хорошо знают флейтисты, владеющие искусством игры на сяо.

Для строения китайской флейты характерно деление на 2 части: верхняя, в корпусе которой имеются 6–7 отверстий (одно под большой палец, позволяющее облегчить исполнение в натуральном строе), украшенных кольцами из нитей, покрытых чёрным лаком. Нижняя часть сяо представляет собой закрытый торец, на конце которого расположена небольшая щель-свисток.

Звукоизвлечение происходит при направлении воздуха на срез свистка: флейтист, не прикасаясь губами к флейте, упирает её в ложбинку подбородка и дует в свисток с некоторого расстояния. Звук сяо насыщен мягкой тембровой окраской, его сравнивают с шелковистым бархатом, медленно стелющимся дымом, который проникает в другие миры. Именно поэтому игра на сяо в китайской традиции трактуется как форма медитации, очищающая разум и дарующая просветление. Средний размер сяо достигает 75–80 см, но в разных регионах страны длина инструмента может варьироваться в пределах 50–70 см.



Конструкция свистка представляет собой пробку со срезом, способствующую приданию звукам нежности и мягкости. Данное отверстие закрыто тоненькой пленкой из камыша или тростника, резонирование которой придаёт звучанию флейты звонкость и сочность. Музыкальный строй у сяо пентатонический с диапазоном около двух октав: от d^1 до e^3 .

В традиционном Китае музыка занимает высокое положение, долгое время она играла первостепенную роль в сакральных церемониях, в том числе стала и важной частью даосских религиозных ритуалов. Музыкальное сопровождение в даосских церемониях выполняет ряд важных функций, что и обуславливает необходимость её рассмотрения.

Так как музыка прочно связана со сферой сакрального, то для её характеристики необходимо обращение к концептам даосизма. Даосизм считается не только национальной религией, но и первоисточком самобытной музыкальной культуры Китая. Основные положения даосизма приведены в так называемом «Даосском каноне» («Даоцзан»), который переводится как «Сокровищница Дао» и состоит из 1476 текстов [2].

В настоящее время в каждом монастыре организованы специальные хранилища, в которых находятся канонические тексты «Даоцзан». Следует отметить, что на русский язык переведена лишь их незначительная часть. Искусство для китайцев — это дао, выраженное в чувствах [4].

Сегодня флейтовая культура в Китае характеризуется появлением модернизированного инструмента, что в свою очередь повлияло на устоявшиеся

в стране эстетические представления об инструменте. В данном контексте возможно сравнение со скрипками, однако китайская эрху, как и всё её семейство, чересчур далека от своего европейского квазианалога — ничего общего, кроме наличия струн и смычка у этих инструментов нет.

С флейтой иная ситуация: китайские тростниковые или бамбуковые флейты известны во всём мире, их звучание перекликается со многими аналогами, в том числе европейской блокфлейтой. Virtuозность этих инструментов не уступает европейской флейте, однако природа техники и самого звучания иная.

Мелодии китайской флейты культивируют иные характеристики, нежели те, которые воплощает флейта из Европы. Отдельное внимание этому вопросу уделил Цуй Фохуа, рассматривая такие качества звучания, как флейтовое вибрато и сонорную динамику тона (см.: [5, с. 7]).

На современном этапе в Китае искусство игры на сяо приобрело массовый характер. Растёт технический уровень сольных и ансамблевых вариантов музицирования на этом инструменте. Флейту используют не только в традиционных ансамблях, но и в авторской музыке современных композиторов. В этом простом инструменте запечатлены отголоски древней музыкальной культуры. Вместе с тем сяо оказалась удивительно близка художественным запросам современности. Китайский музыкант находит в ней способ быстрого приобщения к искусству широких масс; западный же слушатель воспринимает флейту сяо как олицетворение колористической самобытности Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кухарский В. Музыка свободного Китая // Советская музыка. 1959. № 8. С. 170–180.
2. Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М.: ABCdeziqn, 2014. 400 с.
3. 王国安-从实践到解决: 我国学校音乐教育的改革与发展/王国安 广州, 2005. 273 页 [Ван Гоань. От практики до решения: реформа и развитие музыкального образования в школах нашей страны. Гуанчжоу: Хуачэн, 2005. 273 с.].
4. 李学全. 等待国内的长笛//乐器, 2000. 1, 第23 - 25页 [Ли Сюэцюань. В ожидании отечественной флейты // Музыкальные инструменты. 2000. № 1. С. 23–25].
5. 陆星. 选择中国的长笛/陆星 北京: 民族音乐出版社, 2005. 158页 [Лу Син. Выбор китайской флейты. Пекин: Изд-во Народной музыки, 2005. 158 с.].
6. 刘萍. 长笛演奏艺术简史/刘萍 // 中国的科技财富 2010年 12 - 24页 [Лю Пин. Краткая история искусства игры на флейте // Научно-техническое богатство Китая. Пекин, 2010. С. 12–24].
7. 徐寒. 高校笛子的教学方法和音乐演奏分析/徐寒 // 商业文化 2011年-第6 - 13页 [Сюй Хан. Анализ методики преподавания и музыкального исполнения на флейте в высших учебных заведениях // Деловая культура. Пекин, 2011. С. 6–13].
8. 吴炜. 将西方乐器与民族文化融合 - 浅析黄梅戏中的长笛演奏 // 《黄中: 黄梅戏的艺术, 1996年第2期. 第37 - 38页 [У Вэй. Слияние западных музыкальных инструментов с национальной культурой – краткий анализ использования флейты в хуанмэйской опере // Хуанчжун: Искусство хуанмэйской оперы. 1996. № 2. С. 37–38].
9. 张东明. 谈论过去和现在的笛箫 // 乐器学报 2019年第6期, 第30 - 33页 [Чанг Дунгминг. Говоря о прошлом и настоящем сяо и ди // Журнал музыкальных инструментов. 2019. № 6. С. 30–33].
10. 陈建华. 管乐器手册/陈建华 - 上海: 上海音乐出版社1999年 296页 [Чэнь Цзяньхуа. Справочник по духовым инструментам. Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 1999. 296 с.].
11. 杨艳丽. 伟大的声音 - 如何演奏长笛/杨艳丽 // 科技创新指南. 2011年-第17 - 33页 [Ян Яньли. Прекрасный звук – как играть на флейте // Руководство по инновациям в области науки и техники. 2011. С. 17–33].
12. 严平. 关于长笛的形式和结构对艺术发展的影响的问题/阎平 // 中国北方音乐. 2011年-第7 - 11页 [Янь Пин. К вопросу о влиянии формы и структуры флейты на развитие искусства // Музыка Северного Китая. Хэйлунцзян, 2011. С. 7–11].

Об авторе:

Цзи Яньи, аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии (198329, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0002-8177-9911, 332911934@qq.com

REFERENCES

1. Kukharskiy V. Muzyka svobodnogo Kitaya [Music of Free China]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1959. No. 8, pp. 170–180.



2. Sidneva T. *Dialektika granitsy v muzyke* [The Dialectics of Boundaries in Music]. Moscow: AVSdezhign, 2014. 400 p.
3. Wang Guo An. Cong shi jian dao jie jue:wo guo xue xiao yin yue jiao yu de gai ge yu fa zhan. Wang guo an – guang zhou, 2005. 273 ye. [Wang Guo An. *From Practice to Solution: Reform and Development of Music Education in My Country's Schools*. Guangzhou, 2005. 273 p.] (In Chinese)
4. Li Xue Quan. Deng dai guo nei de chang di. Yue qi, 2000. 1, di 23-25 ye. [Li Xue Quan. Waiting for the National Flute. *Musical Instruments*. January 2000, pp. 23–25.] (In Chinese)
5. Lu Xing. Xuan ze zhong guo de chang di. Lu xing – bei jing: min zu yin yue chu ban she, 2005. 158 ye. [Lu Xing. *Choosing the Chinese Flute*. Beijing: National Music Publishing House, 2005. 158 p.] (In Chinese)
6. Liu Ping. Chang di yan zou yi shu jian shi. Zhong guo de ke ji cai fu – 2021 nian. 12-24 ye. [Liu Ping. A Brief History of the Art of Flute Playing. *China's Tech Fortune*. 2010, pp. 12–24.] (In Chinese)
7. Xu Han. Gao xiao di zi de jiao xue fang fa he yin yue yan zou fen xi. Shang ye wen hua. 2011 nian di 6-13 ye. [Xu Han. Dizi Teaching Methods and Music Performance Analysis in Colleges and Universities. *Commercial Culture*. 2011, pp. 6–13.] (In Chinese)
8. Wu Wei. Jiang xi fang yue qi yu min zu wen hua rong he – qian xi huang mei xi zhong de chang di yan zou. Huang zhong:huang mei xi de yi shu,1996 nian di 2 qi. di 37–38 ye. [Wu Wei. Integrating Western Musical Instruments with the National Culture – An Analysis of Flute Playing in the Huangmei Opera. *Huang Zhong: The Art of Huangmei Opera*. 1996. No. 2, pp 37–38.] (In Chinese)
9. Zhang Dong Ming. Tan lun guo qu he xian zai de di xiao. Yue qi xue bao – 2019 nian di 6 qi, di 30-31 ye. [Zhang Dong Ming. Talking about the Past and the Present of Di Xiao. *Journal of Musical Instruments*. 2019. Issue 6, pp. 30–33.] (In Chinese)
10. Chen Jian Hua. Guan yue qi shou ce. Shang hai: shang hai yin yue chu ban she 1999 nian – 296 ye. [Chen Jian Hua. *A Handbook of Wind Instruments*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 1999. 296 p.] (In Chinese)
11. Yang Yan Li. Wei da de sheng yin – ru he yan zou chang di. Ke ji chuang xin zhi nan. 2011 nian – di 17-33 ye. [Yang Yan Li. Great Sound – How to Play the Flute. *Technology Innovation Guide*. 2011, pp. 17–33.] (In Chinese)
12. Yan Ping. Guan yu chang di de xing shi he jie gou dui yu yi shu fa zhan de ying xiang de wen ti. Zhong guo bei fang yin yue. 2011 nian – di 7-11 ye. [Yan Ping. A Question about the Influence of the Form and Structure of the Flute on the Development of Art. *Northern China Music*. 2011, pp. 7–11.] (In Chinese)

About the author:

Ji Yan Yi, Post-Graduate Student at the Department of Music Education, Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Music, Theater and Choreography (198329, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-8177-9911**, 332911934@qq.com



Д. Т. КАРЕКЕНОВА

Казахский национальный университет искусств

г. Нур-Султан, Казахстан

ORCID: 0000-0002-5343-2435, dilarakarekenova@gmail.com

Ораториальные произведения композиторов Казахстана

В статье рассматривается история развития ораториальной музыки в творчестве композиторов Казахстана. Становление жанра, этапы развития и основные идеологические направления определяются через принципы классификации и особенности музыкального языка в раскрытии содержания поэтического текста. Развитие тематического диапазона жанра оратории привело не только к появлению творческой идентичности авторов, но и формированию национальных особенностей. Определяются шесть тематических групп в ораториях композиторов Казахстана: исторические, патриотические, праздничные, пацифистские, оратория-реквием, поэтические оратории.

Ключевые слова: жанр оратории, музыкальная культура Казахстана, казахская оратория, хоровая музыка Казахстана.

Для цитирования / For citation: Карекенова Д. Т. Ораториальные произведения композиторов Казахстана // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 94–100. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.094-100.

© Карекенова Д. Т., 2021

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

DILARA T. KAREKENOVA

Kazakh National University of Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan

ORCID: 0000-0002-5343-2435, dilarakarekenova@gmail.com

Oratorio Compositions by Composers in Kazakhstan

The article dwells upon the history of development of music written in the genre of oratorio in the musical output of composers in Kazakhstan. The formation of the genre, the stages of development and the main ideological directives are determined through the principles of classification and particularities of the musical language in the disclosure of the content of the poetical text. The development of the thematic range of the genre of the oratorio has led not only to the emergence of the composers' artistic identities, but also to the formation of their national particularities. Five thematic classifications are determined in oratorios by Kazakh composers: historical, patriotic, festive, pacifistic, oratorio-requiems and poetic oratorios.

Keywords: the genre of the oratorio, the musical culture of Kazakhstan, the Kazakh oratorio, choral music in Kazakhstan.

© Dilara T. Karekenova, 2021

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

Оратория известна в культуре академической музыки как монументальный жанр, придерживающийся правил массового идеологического объединения. Жанр оратории в его классическом понимании и современная её форма претерпели множество изменений. Характер преобразования и уровень доминирования в композиторском фонде показывают, насколько важен жанр оратории в общественной жизни. Широкое распространение и некоторый спад интереса к жанру в определённые периоды объясняется законами времени или требованиями человеческого сознания. Цель данной статьи – определить основные виды оратории в творчестве композиторов Казахстана. Ставятся задачи: обозначить историко-культурологические предпосылки формирования вокально-симфонического жанра в Казахстане; показать аспекты творчества, ведущие к появлению ораториальной музыки; раскрыть тематику ораторий; установить принципы классификации.

Для наглядного показа аспектов творчества, ведущих к появлению ораториальной музыки, тематическая основа соотносится с общими процессами музыкальной культуры. Исходным методологическим положением является возможность реконструкции истории через знаковую, репрезентируемую в произведениях композиторов Казахстана. Помимо информации, касающейся вокально-симфонических произведений Казахстана, в работе используются научные знания об особенностях вокально-хоровой музыки России и Западной Европы. В качестве исследовательского материала привлекались тексты ораторий композиторов Казахстана, стихи писателей-шестидесятников, переводные и письменные тексты, заметки, аудио- и видеозаписи.

Научный интерес представляет не столько музыкально-поэтическое содер-

жание ораторий, сколько способность композитора репрезентовать национальные особенности в раскрытии образа. Исторический принцип заключается в соотношении «национальной основы» с определёнными жанровыми предпосылками. Это, в свою очередь, позволяет показать прогрессивные тенденции в эволюции жанра оратории (новизна содержания, динамизация, близость к театральному действию).

Оратории Генделя, Баха и Моцарта, получившие высокую музыковедческую оценку, были написаны на библейские тексты [11; 12]. Но со временем оратории русских классиков, таких как С. Прокофьев, Д. Шостакович и Г. Свиридов приняли другое направление. Оно характеризовалось демократизмом и истинной национальной культурой, социально значимым содержанием и усилением роли масс. Поэтому работы исследователей Е. Розенова, Ю. Келдыша, посвящённые оратории, сложившейся во второй половине XX века, остаются весьма важным научным источником и до сих пор являются базовыми при её изучении.

Жанр оратории в творчестве казахстанских композиторов сформировался значительно позже других жанров профессиональной музыки. Достижения и результаты в оперной и симфонической области, повышение уровня профессиональной музыкальной культуры подготовили почву для начала его развития. В Казахстане, имеющем монодическую культуру пения, усвоение европейских традиций прошло несколько этапов, каждый из которых имеет свои особенности.

Созревание вокально-симфонической формы в стране пришлось на 1960-е годы, когда в стране обострились идеологические и политические противоречия. Тогда появились такие произведения, как «Заря над степью» Г. Жубановой, «Голос веков» С. Мухамеджанова, «Литл-рок»

А. Бычкова, ставшие первыми образцами нового жанра оратории в казахской профессиональной музыкальной культуре.

Казахские оратории, изданные в этот период, благодаря актуальности тематики, идеологической результативности и гармоничной структуре, соответствовали требованиям времени. Активная общественная поддержка, начавшаяся в 1960-е годы, привела к расцвету жанра. Оратории литовских, эстонских и азербайджанских композиторов с примерными названиями – «Навеки вместе», «Поступь мира» – свидетельствуют об идеологическом единстве, характерном для музыкальной культуры всех советских республик [1].

Изучение литературы по западноевропейской, русской и казахской вокально-симфонической музыке показывает, что оратория имеет определённые функциональные черты. Жанр оратории в социальном контексте выполняет особую образовательно-просветительскую функцию. Тематические направления, свойственные ораториальному жанру, важны для эстетических, коммуникативных и познавательных целей. Нами определены шесть тематических групп ораторий композиторов Казахстана, которые отражают разные воспитательные цели произведения.

Исторические оратории (1) в казахской музыкальной культуре занимают особое место. Это оратории, посвящённые историческим событиям из жизни казахского народа. Как правило, их поэтическое содержание отражает исторические этапы развития страны. Так, в оратории «Голос веков» С. Мухамеджанова сцена джунгарского нашествия, показ борьбы за советскую власть и посвящение Великой Отечественной войне, воссоздают в ярких картинных образах исторический путь, пройденный народом Казахстана [5]. Характерно, что первый классик жанра Джакомо Кариссими когда-то называл свои

оратории «историями», как бы предвидя особенности этого жанра [13].

В исторических ораториях повествование ведётся Рассказчиком (Historicus), а образ народа определяет сквозную драматургическую линию. В оратории Г. Жубановой «Заря над степью», созданной на основе поэмы Х. Ергалиева «Огненная ночь на Урале», хоровые номера являются главным и основным инструментом изображения военных действий, произошедших на территории Западного Казахстана. Продолжая традиции своего учителя, Ю. Шапорина и его «Сказания о битве за Русскую землю», Жубанова не только наметила некоторые тенденции в развитии жанра в Казахстане, но и массовостью хоровых сцен приблизила исполнение оратории к театральным драматическим действиям [8]. Этот факт подтверждает связь традиций ораториального искусства казахстанских композиторов и русской композиторской школы. Однако благодаря особому вниманию композиторов к фольклорным образцам казахского народа, появились произведения, которые можно назвать поистине национальной ораторией. Эти произведения не только проложили путь понятию традиционного стиля, но и смогли занять особое место в сердцах слушателей.

В годы независимости жанр оратории стал менее популярным и распространённым. Но именно историческая оратория, как хроника отстаивания казахским народом мира, согласия и национальной суверенности, была написана М. Мангитаевым в 1992 году. Оратория «Елим менин» – сочинение, где иллюстрируется весь сложный, полный как трагизма, так и радости побед и успехов путь казахского народа к обретению независимости [4].

Таким образом, исторические оратории начали своё становление в период советской власти и получили распространение после приобретения Независимости.

Всецело построенное на идеологии общества, их содержание переопределяется в полном соответствии духу и требованиям современного мира.

Появление музыкальных произведений *патриотической тематики* (2), то есть посвящённых важным государственным событиям или же просто возвышенно-хвалебного содержания, были востребованы в Казахстане во все времена. Смена идеологии в постсоветский период не повлекла за собой существенных изменений в сфере патриотических ораторий, популярных у казахстанских композиторов. В качестве примера можно привести творчество К. Кожамьярова, автора двух ораторий, обе из которых характеризует патриотическая тема («Партия Ленин», 1962; «Цвети, Семиречье», 1970). В год суверенитета эту традицию поддержал Т. Базарбаев своей ораторией «Степь» (1997).

В работе «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий» В. Е. Недлина пишет, что патриотические оратории композиторов Казахстана по исполнительским средствам можно разделить на вокально-симфонические и произведения для голоса (хора) и оркестра казахских народных инструментов [7]. Ко второй группе можно отнести оратории «Касиетти кен дала», «Жер сулуы – Кокшетау» (2005) Е. Усенова. Заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор, домбрист, дирижёр и композитор Ермурат Усенов является активным пропагандистом национальной музыки и в своём творчестве демонстрирует свойственную современному искусству дестабилизацию форм и жанров. Разного рода взаимопроникновения встречаются и в русской ораториальной музыке (симфоническая оратория Д. Шостаковича, симфония-месса А. Шнитке) [3].

Жизнь и судьба оратории складываются в последующих за её премьерой

исполнениях. Но в казахской профессиональной музыке есть образцы оратории, которые были рассчитаны только на одно исполнение, это – *праздничные оратории* (3). Они писались по заказу в честь определённого события. Сюда можно отнести оратории «Ленин» (1970), «Хлеб и песня» (1980), «Торжественная оратория» (1982) Г. Жубановой: «Страницы Целины» (1982) В. Новикова и «Ступени Байконура» (1981) Ж. Турсынбаева.

Заголовки ораторий не только раскрывают смысловой аспект произведения, но и указывают на события, в честь которых они были написаны. Посвящение 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, освоению целины, посвящение 250-летию присоединения Казахстана к России и, конечно же, воспевание первого и самого большого в мире космодрома, расположенного на территории Казахстана. И это далеко не весь аспект явлений, которые отразили композиторы в своих произведениях.

В современной хоровой культуре Казахстана наблюдается тенденция возрождения хоровой музыки прошлого периода путём написания нового текста. Например, «Праздничная кантата» М. Сагатова исполняется на концертных сценах с заменой слов «комсомол», «партия» и других идеологических символов времени. При их осуществлении общий контекст изменяющейся во времени культуры создаёт почву для иных прочтений авторского оригинала. И следуя этому примеру, возможно предположить переиздание художественно ценных образцов ораториального жанра, а именно пересмотр праздничных ораторий.

Вселенская идея мира на Земле (4) тоже сыграла большую роль в развитии ораториального жанра. В музыкальной культуре Казахстана есть четыре поколения композиторов, которые творили на волнующие их глобальные темы. В масштабах ораториального жанра

можно также отметить расширение исторических и географических границ. Эти особенности, прежде всего, наблюдаются в ораториях «Дорогой домой» и «Чили» С. Кибировой, в оратории «Возлюби человек человека» Г. Жубановой.

В контексте истории жанра оратория «Возлюби человек человека» представляет собой своеобразное «ренессансное» явление. Композитор возвращает изначально присущий этому жанру исконный семантический подтекст (духовное начало) и главную жанровую функцию (говoreния, моления). Г. Жубанова апеллирует к сугубо нравственной категории – внутреннему миру человека. Через нравственные чувства любви и добра от части к части утверждается идея. Конкретным воплощением нравственных категорий в оратории является молитвенное начало в его различных модификациях: «молитва-поминовение» во второй и третьей частях, «молитва-прощение» – десятая часть, «молитва-заклинание» – девятая часть [9].

В результате синтеза ораториального жанра, симфонической поэмы и традиционного поминального жанра жоктау появляется новый вид ораториального жанра – *оратория-реквием* (5). Она становится продолжением одночастной поэмы-реквиема. В творчестве Е. Рахмадиева прослеживается развитие этого жанра от «Лирической поэмы-реквием памяти М. Ауэзова» (1967) и спустя двадцать лет, к «Оратории-реквиему памяти Г. Мусрепова» (1987). В ораториях «жоктау» используется либо на уровне тематизма (мелодии с соответствующим жанрово-обрядовым комплексом), либо в качестве раздела или части.

Поскольку 1997 год был отмечен в республике Годом памяти жертв политических репрессий, Министерство культуры объявило конкурс музыкальных произведений на эту тему. Награду полу-

чила работа Д. Ботбаева «Ақыретке сапар» («В последний путь»). Оратория, посвящённая жертвам политических репрессий, вылилась в своего рода реквием. В нём максимально реалистично описана трагическая жизнь людей, ставших жертвами политики. И композитор, используя Суры Священного Корана, призывает к доброте, честности, памяти о великих делах героев страны.

Обычно при написании оратории казахстанские композиторы начинали с разработки основной идеи и содержания произведения. Далее, обращаясь к литератору, создавали либретто. Но иногда оратории сочинялись под впечатлением прочтения литературного произведения: зная содержание, композитор искал соответствующее ему музыкальное воплощение. Это группа *ораторий, основанных на поэтических произведениях* (6). Причина этому – особый художественный подъём в казахской культуре, новая волна произведений «шестидесятников» в связи с духовным освобождением от тоталитарного режима. К этой группе можно отнести оратории «Аральская быль» (1978) и «Песня Татьяны» (1983) Г. Жубановой [6].

В книге «Мир мой – Музыка» Г. Жубанова пишет: «... Я достала томик Абая, нашла “Онегина”, и “дело” пошло. Такое вдохновение посещает не часто. Я выстроила свой вариант из фрагментов Абая. И хотя я назвала ораторию “Песня Татьяны”, на самом деле получились “Воспоминания Онегина” – ретроспекция его жизни... Но в музыкальной драматургии главенствует тема Татьяны» [2, с. 189]. Эти произведения воспринимались как новая трактовка литературного произведения, как музыкальное прочтение поэтических образов в оратории.

Изучение тематической основы в ораториях композиторов Казахстана показывает значимость уровня развития литературных



жанров. Несомненно, духовно-философские взгляды композиторов формируются не сразу, но становятся результатом многолетнего опыта. Затронутые в этом жанре историко-патриотические и идеологические темы дали музыкантам основу для

стремления показать индивидуальность, ведь активное развитие тематического диапазона жанра оратории привело не только к укреплению творческой идентичности композиторов, но и формированию гражданской позиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джумакова У. Р., Абдрахман Г. Б. Приношение Газизе Жубановой: научно-документальный портрет. Астана: Фолиант, 2017. 255 с.
2. Жубанова Г. А. Мир мой – Музыка. Статьи, очерки, воспоминания / сост. Д.А. Мамбетова. Алматы: Билим, 2008. 334 с.
3. История современной отечественной музыки. Вып. 3 / под ред. Е. Б. Долинской. М.: Музыка, 2001. 659 с.
4. Кетегенова Н. С. Творческие портреты композиторов Казахстана. Алматы: Алатау, 2009. 559 с.
5. Кузембай С. А. Казахская кантатно-ораториальная музыка в контексте идеи независимости // Идея независимости в традиционной музыке и композиторском творчестве. Алматы, 2011. С. 475–537. (На казахск. яз.)
6. Мухамбетова А. И. Национальные традиции в оратории Газизы Жубановой «Песня Татьяны» // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 404–411.
7. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 244 с.
8. Степанова И. В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки. Вып. 1 / под ред. М. Е. Тараканова. М., 2005. С. 268–296.
9. Chester Alwes L. A History of Western Choral Music, Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2016. 286 p.
10. Faulkner Shaw A. The Opera and Oratorio: A Study In Music Appreciation. Kessinger Publishing, 2010. 88 p.
11. Rathey M. Johan Sebastian Bach's Christmas Oratorio: Music, Theology, Culture. Oxford University Press, 2016. 432 p.
12. Sheinbaum John J. Good Music: What It Is and Who Gets to Decide. Chicago: The University of Chicago Press, 2019. 312 p.
13. Smither Howard E. A History of the Oratorio: Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries. The University of North Carolina Press, 2012. 856 p.

Об авторе:

Карекенова Дилара Талгаткызы, преподаватель кафедры хорового дирижирования, докторант кафедры музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан),
ORCID: 0000-0002-5343-2435, dilarakarekenova@gmail.com

REFERENCES

1. Dzhumakova U. R., Abdrakhman G. B. *Prinoshenie Gazize Zhubanovoy: nauchno-dokumental'nyy portret* [Tribute to Gaziza Zhubanova: Scholarly and Documentary Portrait]. Astana: Foliant, 2017. 255 p.
2. Zhubanova G. A. *Mir moy – Muzyka. Stat'i, ocherki, vospominaniya* [My World is Music. Articles, Essays, Memoirs]. Comp. by D. A. Mambetova. Almaty: Bilim, 2008. 334 p.
3. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki. Vyp. 3* [The History of Contemporary Russian Music. Issue 3]. Ed. by E. B. Dolinskaya. Moscow, 2001, pp. 318–364.
4. Ketegenova N. S. *Tvorcheskie portrety kompozitorov Kazakhstana* [Creative Portraits of Composers of Kazakhstan]. Almaty: Alatau, 2009. 559 p.
5. Kuzembay S. A. *Kazakhskaya kantatno-oratorial'naya muzyka v kontekste idei nezavisimosti* [Kazakh Cantata-Oratorio Music in the Context of the Idea of Independence]. *Ideya nezavisimosti v traditsionnoy muzyke i kompozitorskom tvorchestve* [The Idea of Independence in Traditional Music and Composing]. Almaty, 2011, pp. 475–537. (In Kazakh.)
6. Mukhambetova A. I. *Natsional'nye traditsii v oratorii Gazizy Zhubanovoy «Pesnya Tat'yany»* [The National Traditions in Gaziza Zhubanova's Oratorio "Tatiana's Song"]. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty, 2002, pp. 404–411.
7. Nedlina V. E. *Puti razvitiya muzykal'noy kul'tury Kazakhstana na rubezhe XX–XXI stoletiy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Paths of Development of the Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2017. 244 p.
8. Stepanova I. V. *Kantatno-oratorial'noe i khorovoe tvorchestvo* [Cantata-Oratorio and Choral Music]. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki. Vyp. 1* [History of Modern Russian Music. Issue 1]. Ed. by M. E. Tarakanov. Moscow, 2005, pp. 268–296.
9. Chester Alwes L. *A History of Western Choral Music*. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2016. 286 p.
10. Faulkner Shaw A. *The Opera and Oratorio: A Study in Music Appreciation*. Kessinger Publishing, 2010. 88 p.
11. Rathey M. *Johan Sebastian Bach's Christmas Oratorio: Music, Theology, Culture*. Oxford University Press, 2016. 432 p.
12. Sheinbaum John J. *Good Music: What It Is and Who Gets to Decide*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019. 312 p.
13. Smither Howard E. *A History of the Oratorio: Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. The University of North Carolina Press, 2012. 856 p.

About the author:

Dilara T. Karekenova, Lecturer at the Department of Choral Conducting, Doctoral Student at the Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-5343-2435**, dilarakarekenova@gmail.com





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 372.878

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.101-110

Г. Б. АРГИНГАЗИНОВА, Г. А. ХУСАИНОВА, И. С. КОБОЗЕВА

Казахский национальный университет искусств

г. Нур-Султан, Казахстан

Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева

г. Саранск, Россия

ORCID: 0000-0003-4610-0077, gulnara_argin@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1164-7390, husainovagulzada@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7972-4436, kobozeva_i@mail.ru

Музыкально-педагогическая подготовка в учительских семинариях Казахстана последней четверти XIX – начала XX века

В статье рассматривается процесс музыкального образования в системе педагогической подготовки в учительских семинариях Казахстана последней четверти XIX – начала XX века. Изучены содержание, направления, формы, методы организации музыкально-теоретического, музыкально-исполнительского образования педагогических кадров. Раскрыты национально-культурные особенности системы педагогического образования, выстроена хронология организации педагогических учебных заведений в Казахстане, определена специфика процесса музыкального обучения, кадровый уровень педагогов-музыкантов, материально-техническое, учебно-методическое обеспечение музыкальной деятельности учительских семинарий. Сформировавшаяся система музыкального обучения учительских семинарий Казахстана стала в XX веке основой музыкальной подготовки в средних профессиональных педагогических заведениях (техникумы, училища), что явилось предпосылкой становления музыкально-педагогического образования Казахстана во второй половине XX века.

Ключевые слова: учительские семинарии Казахстана, музыкально-педагогическая подготовка, музыкальное образование, дисциплина «Пение и музыка».

Для цитирования / For citation: Аргингазина Г. Б., Хусаинова Г. А., Кобозева И. С. Музыкально-педагогическая подготовка в учительских семинариях Казахстана последней четверти XIX-начала XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 101–110. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.101-110.

© Аргингазина Г. Б., Хусаинова Г. А., Кобозева И. С., 2021

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

**GULNARA B. ARGINGAZINOVA, GULZADA A. KHUSSAINOVA,
INNA S. KOBOZEVA**

Kazakh National University of Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan
Mordovian State Pedagogical Institute named after M. E. Evseviev, Saransk, Russia
ORCID: 0000-0003-4610-0077, *gulnara_argin@mail.ru*
ORCID: 0000-0002-1164-7390, *husainovagulzada@mail.ru*
ORCID: 0000-0002-7972-4436, *kobozeva_i@mail.ru*

Preparation of Musical Pedagogy in Teachers' Training Courses in Kazakhstan in the Last Quarter of the 19th and Early 20th Century

The article examines the process of musical education in the system of pedagogical preparation in the teachers' training colleges in Kazakhstan in the last quarter of the 19th and the early 20th century. A study has been made of the contents, directions, forms and methods of organization of music theory and musical performance education of the faculty. The national and cultural peculiarities of the system of pedagogical education are disclosed, the chronology of the organization of pedagogical educational institutions is formed, and the specificity of the process of musical education, the professional level of musician pedagogues, the material-technical and tutorial methodological provision of musical activities of teachers' training colleges are determined. During the 20th century the established system of musical education in the teachers' training colleges in Kazakhstan became the foundation of musical preparation in intermediate professional pedagogical institutions (technical schools, colleges), which became the prerequisite for the formation of musical pedagogical education in Kazakhstan in the second half of the 20th century.

Keywords: teachers' training colleges in Kazakhstan, musical-pedagogical preparation, musical education, the discipline "Singing and Music."

© Gulnara B. Argingazinova, Gulzada A. Khussainova, Inna S. Kobozeva, 2021

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

Развитие системы народного просвещения Казахстана во второй половине XIX – начале XX веков, рост количества обучающихся, сети учебных заведений различных типов (конфессиональных мусульманских и православных, светских) остро обозначило проблему нехватки квалифицированных учителей. Дефицит учительских кадров становится одним из факторов становления системы профессиональ-

ного педагогического образования, открытия специальных педагогических учебных заведений (учительские семинарии и школы, педагогические курсы и классы) в учебных округах, к которым в разные периоды относилась территория Казахстана: Казанском (1803), Оренбургском (1874), Западно-Сибирском (1885), Туркестанском (1886).

Анализ источниковой базы исследования, а именно: архивных материалов



Центрального государственного архива Республики Казахстан, научных трудов, монографий, диссертаций, статей, законодательно-нормативной (законы, указы, уставы, инструкции, положения, правила и др.), учебной документации (учебные планы, программы, учебники, учебно-методические пособия), – показывает, что музыкальная подготовка в педагогических учебных заведениях Казахстана являлась обязательной. Серьёзное внимание к музыкально-педагогической подготовке учителей было обусловлено наметившейся в последней четверти XIX века тенденцией по введению предмета «Пение» в число обязательных дисциплин в светских учебных заведениях (русско-казахских инородческих, сельских училищах, прогимназиях, гимназиях), обязательное преподавание церковного пения в православных учебных заведениях (школах грамоты, церковно-приходских школах), введение элементов музыкального обучения в конфессиональных новометодных мусульманских школах (мектебе, медресе). Наиболее основательно процесс музыкального образования учителей был поставлен в учительских семинариях, считавшихся наилучшим типом учреждений в силу их более высокого статуса и продолжительности срока обучения.

Обзор состояния научной разработанности проблемы музыкально-педагогической подготовки в учительских семинариях Казахстана последней четверти XIX – начала XX века показал, что до настоящего времени она не становилась объектом специальных исследований, что подтверждает необходимость и актуальность обращения к малоизученной в педагогической науке Казахстана теме. Отдельные аспекты музыкально-педагогического образования народных учителей на рубеже XIX–XX ве-

ков затрагиваются в диссертационных исследованиях Т. Н. Абросимовой [1], Н. А. Адельбаевой [2], Т. Н. Батуриной [3], трудах Дж. Кремер [7], содержание процесса музыкальной подготовки педагогов освещается в научных статьях таких зарубежных учёных, как Т. Дж. Дрейвс [5], К. Конер, Дж. Д. Эрос [6], Ф. К. Роза Напал, П. К. Муньос-Каррил, М. Гонсалес-Санмамед [8], Д. А. Рикельс, Э. К. Хоффман, В. Э. Фредериксон [9], Т. Робисон, Б. Уильямс [10] и др.

В последней четверти XIX – начале XX века в Казахстане открылось восемь учительских семинарий: Омская (1872), Казанская инородческая (1872), Туркестанская (Ташкент, 1879), Семипалатинская (1903), Актюбинская (1912), Уральская (1913), Верненская (1913), Акмолинская (1916). Учительские семинарии и школы, педагогические курсы и классы для подготовки учителей уездных, городских начальных училищ организовывались на основании документов Министерства народного просвещения (МНП): «О мерах к образованию населяющих Россию инородцев» (1870), «Положение о Молодечнянской учительской семинарии» (1870), «Положение о женских гимназиях и прогимназиях МНП» (1870), «О татарских учительских школах» (1872), «Положение о педагогических классах» (1874), «Инструкции для учительских семинарий МНП» (1875), «О киргизской (казахской) учительской школе» (1880) (см.: [2]).

Изучение архивных фондов учительских семинарий, школ, педагогических курсов, классов позволило составить целостную картину состояния музыкально-педагогического образования в них, представление о деятельности, образовании, социальном и материальном положении, учебной нагрузке учителей пения учебных педагогических заведений.

Обучение в семинариях было дорогостоящим, длительным; достаточно высокие вступительные требования включали письменные и устные экзамены по всем предметам предыдущего школьного курса. При поступлении в семинарию особо подчёркивалась необходимость музыкально-эстетической подготовки: для выявления уровня музыкального развития, природных музыкальных способностей поступающие сдавали экзамены по пению. Во вступительных требованиях Омской учительской семинарии указывается: «Вследствие предложения г. Министра Народного Просвещения на имя Попечителя Харьковского учебного округа, от 09.11.1897 г., за № 29.596, *о недопущении в учительские семинарии лиц, совершенно неспособных к пению, вновь поступающие в семинарии будут подвергнуты испытанию в способности их к пению*»¹. Проверялось знание тем: «Музыкальные звуки и их простейшие соединения. Простые размеры. Интервалы мажорной гаммы. Нотные и практические упражнения на один голос»².

Согласно инструкции МНП (04.07.1875), «Краткому учебному плану учительских семинарий» (1903) предмет «Пение» является обязательным, изучается по 2 ч. в неделю на приготовительном отделении и всех курсах семинарии, обучение игре на музыкальных инструментах (скрипка, фортепиано и др.) проводилось за дополнительную плату.

В пункте 15 «Положения о Молодечнянской учительской семинарии» (17.03.1870) указывается, что «учитель пения определяется Директором, по найму, кроме жалования и казённой квартиры с отоплением, никакими правами по службе не пользуется»³.

Представление о педагогической нагрузке, жаловании учителей даёт архивный документ «Распределение уро-

ков между преподавателями Актюбинской мужской учительской семинарии на 1913–1914 год», указывающий, что «должность и. о. учителя пения (по вольному найму) занимает Явкин Николай Семёнович (1889 г. р.), не имеющий чина, православный, холост. Недельная нагрузка составляет в семинарии – 6; в городском училище – 4; на педагогических курсах – 2 урока пения. Жалование – 300 р., Столовые – 200 р., Квартирные – 125 р., Добавочные – 100 р., за уроки в городском училище – 150 р., на педагогических курсах – 60 р. Всего – 935 р.»⁴.

Музыкальная подготовка зависела от статуса, образования, методики обучения, уровня профессионально-музыкальной компетенции учителя пения, направлений музыкальной, художественно-эстетической, учебно-воспитательной деятельности семинарий. Согласно архивным документам должности учителя пения в семинариях занимали: в Омской учительской семинарии, одном из первых педагогических заведений Западной Сибири и Казахстана, – Россихин Яков Васильевич⁵. В Туркестанской (впоследствии Ташкентской) мужской учительской семинарии, долгое время единственного педагогического заведения на огромной территории Центральной Азии и Казахстана, – Васильев Иван Иванович⁶. В Оренбургской Киргизской учительской школе – регент православной церкви Федотов Николай Александрович (с 1895 по 1902), преподававший в нескольких учебных заведениях Оренбурга; с 1913 года – не имеющий чина Николай Сапегин⁷. В Семипалатинской – Чулков Николай Вячеславович. Семипалатинская семинария, открытая в связи с острой нехваткой учителей инородческих школ, ориентировалась на потребности Акмолинской и



Семипалатинской областей. Она стала первой, расположенной в степном крае на территории современного Казахстана⁸. В Актюбинской – учителем пения с момента основания служил Явкин Николай Семёнович, окончивший Оренбургскую киргизскую учительскую школу и курсы пения, после его мобилизации на фронт исполняющим обязанности учителя пения стал диакон Савинов Василий Григорьевич (с 01.09.1917 г.)⁹. В Верненской семинарии уроки пения вёл Г. П. Тихонравов, класс скрипки – имеющий юридическое образование, присяжный поверенный при Верненском Окружном суде Милов Александр Павлович, класс фортепиано – Толоконников¹⁰.

Функциональные обязанности учителей пения свидетельствуют о необходимости владения глубокими профессиональными музыкальными знаниями для проведения уроков пения, методикой обучения игре на инструментах (скрипка, фортепиано, духовые и др.), навыками работы с хорами, оркестровыми коллективами (духовым, струнным, балалаечным), опытом проведения концертов, культурных мероприятий, благотворительных спектаклей и др. Музыкальные коллективы семинарий активно привлекались к участию в городских мероприятиях; широкое воздействие на музыкальную жизнь семинарий оказывал уровень организации культурной, духовной, просветительской деятельности городов, наличие развитой культурной инфраструктуры (музыкальные коллективы, просветительские организации, общества, театры, концертные площадки, библиотеки и др.).

Типовых программ, разработанных МНП по предмету «Пение», не было. Семинарии самостоятельно составляли «Планы-программы по преподаванию

пения и методике пения», «Программы хорового класса», ориентируясь на тематическое содержание программ по пению в начальных училищах, где в последующем должны были преподавать выпускники семинарий. Программы включали разделы: истории духовной и светской музыки, теории и музыкальной грамоты, церковное и светское пение, методы обучения пению, игра и методика обучения на музыкальных инструментах¹¹.

Последовательно и основательно изучалась элементарная теория музыки (нотное письмо, метроритм, длительности, темп, строение гамм, интервалов, аккордов, музыкальные размеры, дирижёрские схемы) и нотной грамоты. Методика обучения нотной грамоте основывалась на изучении нескольких нотных систем: цифровой по методике К. К. Альбрехта «Руководство к хоровому пению по цифровой методике Шевер» (М., 1872–1886); линейной (итальянской) по методике А. Рожнова «Нотная азбука, составленная для певческих хоров» (СПб., 1854); в цефалном ключе по богослужебным певческим книгам Св. Синода. Выработка навыков чтения в разных ключах шла последовательно, начинаясь с отдельных нот, постепенно усложняясь – пение мажорных, минорных гамм, разучивание по нотам духовных и светских хоровых произведений. Основу музыкального образования семинаристов составляло хоровое исполнительство, осваивалась методика обучения пению, приёмы организации хора, последовательность этапов разучивания произведений. В работе использовались учебники, учебные пособия, нотная литература, прошедшая рецензирование и рекомендованная к использованию Определением Особого отдела Учёного комитета МНП: Н. М. Потулов «Руководство к практическому изучению

древнего богослужебного пения» (М., 1872–1888), А. Рожнов «Руководство для обучающихся пению» (СПб., 1866, 1914), Г. Я. Ломакин «Краткая методика пения для первоначального общего учения по цифрам и нотам» (СПб., 1862), Л. А. фон Фохт «Сборник детских одноголосных песен» (СПб., 1873), А. М. Остроумов «Элементарные уроки пения» (1899), С. В. Смоленский «Курс хорового церковного пения» (1897) и др.¹²

Внеклассные хоровые, ансамблевые, оркестровые репетиции и концерты, обучение игре на инструментах, проведение пробных уроков по педагогической практике формировали практические исполнительские навыки хорового пения, управления хором, совместной игры на инструментах, управления ансамблями, оркестрами.

Обучение игре на музыкальных инструментах было составной частью музыкально-педагогической подготовки в семинариях, однако в отличие от хорового пения, охватывающего всех воспитанников семинарии, его проходили за отдельную плату только желающие. Архивные документы Верненской учительской семинарии раскрывают типичные проблемы исполнительской инструментальной подготовки, связанные с плохим финансированием, выделением недостаточного количества часов для индивидуального обучения игре на инструменте, необходимостью дополнительного найма преподавателей музыки, отсутствием и плохим качеством музыкальных инструментов, недостаточным пониманием значения и важности данного компонента для профессиональной квалификации учителя. Программа инструментальной подготовки включала знакомство с устройством инструмента, особенностями нотации для определённого инструмента, упражнения на постановку

аппарата, развитие исполнительских навыков и техники, репертуар¹³.

Руководство учительских семинарий выделяло финансовые средства для обеспечения материально-технической базы обучения музыке, приобретения музыкальных инструментов, оснащения музыкальных классов учебно-методической и нотной литературой¹⁴. В «Годовом отчёте Семипалатинской семинарии за 1916 год» указывается, что музыкальный класс располагает «1 роялем, 3 фисгармониями, 1 струнным контрабасом, 30 скрипками, 18 гитарами, 13 мандолинами, 58 балалайками, 1 кларнетом, 1 флейтой, 1 корнетом, 1 тромбонем и 1 барабаном, а всего 129 инструментов на общую сумму 2233 р. 80 к., в том числе в 1915 году приобретено 20 инструментов на 150 руб.»¹⁵.

Между семинариями Казахстана существовала практика оказания помощи в пополнении, обмене библиотечными фондами. В архивах Актюбинской мужской учительской семинарии имеется письмо к директору Оренбургской семинарии от 26.11.1914 г. № 757: «Имею честь препроводить Вашему Превосходительству список учебников и учебных пособий, употребляемых во вверенной мне семинарии по пению»¹⁶. В приложении к документу указывается внушительный список литературы, дающий представление о методическом оснащении уроков музыки. Литература делится по годам обучения, ставит целью расширение теоретических познаний по музыке, включает вокально-хоровые упражнения для развития слуха и интонационных навыков, хрестоматии с народным, светским, классическим песенным репертуаром¹⁷.

Всестороннее изучение музыкально-образовательного наследия учительских семинарий и последующего становления музыкально-педагогического



образования в Казахстане позволило прийти к выводу о том, что данная система музыкального образования легла в основу содержания музыкальной подготовки педагогических кадров в средних профессиональных педагогических заведениях Казахстана (техникумах, училищах) в первой половине XX века, ставших в свою очередь одной из предпосылок становления системы высшего музыкально-педагогического образования Казахстана во второй половине XX века [4].

Результаты исследования позволили сделать следующие выводы:

– развитие народного просвещения Казахстана во второй половине XIX века способствует становлению системы профессионального педагогического образования, созданию педагогических учебных заведений;

– в учительских семинариях (школах, курсах, классах) постепенно формируется

система музыкально-педагогической подготовки учителей, предмет «Пение» входит в число обязательных, с выделением достаточного количества часов;

– музыкально-педагогическая подготовка в семинариях включает обучение пению, теории музыки, музыкальной грамоте, ансамблевому вокальному, хоровому, инструментальному музицированию, практику по управлению музыкальными коллективами (хором, оркестром), опыт участия в культурно-просветительской деятельности;

– педагогические учебные заведения внесли весомый вклад в создание кадров национальной интеллигенции, сформировавшийся опыт музыкального обучения в учительских семинариях сыграл важную роль в формировании системы музыкально-педагогического образования Казахстана в XX веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Весь Омск: справочник-указатель на 1913 год: год издания 3-й. Издание газеты Омский Вестник. Омск: Тип. Иртыш. С. 36.

² Там же. С. 37.

³ Полное Собрание Законов Российской империи. Собрание 2. Т. 45. Отделение 1. 1870: (47862-48529). СПб., 1874. 897 с. № 48147. Положение о Молодечнянской учительской семинарии (17.03.1870). С. 271.

⁴ Актюбинская учительская семинария. Распределение уроков между преподавателями // Центральный государственный архив Республики Казахстан (ЦГА РК). Ф. И.-458. Оп. 1. Д. 46. Л. 535.

⁵ Памятная книжка Западно-Сибирского учебного округа на 1909 год. Изд. 7. Томск: Печатня С. П. Яковлева, 1909. С. 175.

⁶ Отчёт Туркестанской учительской семинарии за XXV лет её существования (30.08.1879–30.08.1904). Ташкент: Б. и., 1904.

⁷ Оренбургская киргизская учительская школа. О преподавании пения // ЦГА РК. Ф. И.-95. Оп. 2. Д. 97. Л. 5.

⁸ Семипалатинская учительская семинария. Ведомость о числе служащих в учительских семинариях // ЦГА РК. Ф. И.-503. Оп. 1. Д. 28. Л. 15.

⁹ Актюбинская учительская семинария. Личный состав служащих // ЦГА РК. Ф. И.-458. Оп. 1. Д. 46. Л. 4, 13.

¹⁰ Верненская учительская семинария. Протокол № 3 педсовета от 24.07.1919 г. // ЦГА РК. Ф. И.-127. Оп. 1. Д. 100. Л. 3 об.

¹¹ План-программа по преподаванию пения и методики пения. Хоровой класс // ЦГА РК. Ф. И.-399. Оп. 1. Д. 42. Л. 3, 3 об., 4, 4 об.

¹² Журнал Министерства народного просвещения. Ч. CLVII. Сентябрь 1871. СПб.: Печатня В. Головина, 1871. С. 21.

¹³ Верненская учительская семинария. Программа класса скрипки // ЦГА РК. Ф. И.-127. Оп. 1. Д. 42е. Л. 1.

¹⁴ Семипалатинская учительская семинария. Административно-хозяйственные вопросы // ЦГА РК. Ф. И.-503. Оп. 1. Д. 28. Л. 30, 31 об., 32.

¹⁵ Семипалатинская учительская семинария. Годовой отчет за 1916 г. Музыкальный класс // ЦГА РК. Ф. И.-503. Оп. 1. Д. 28. Л. 15; Л. 30, 31 об., 32; Л. 6, 6 об.

¹⁶ Актюбинская учительская семинария. Список учебных пособий по пению // ЦГА РК. Ф. И.-458. Оп. 1. Д. 46. Л. 590, 591 об., 592, 592 об.

¹⁷ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абросимова Т. Н. Содержание и формы организации музыкально-педагогического образования учителей начальных школ России конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. пед. наук. Самара, 1999. 282 с.

2. Адельбаева Н. А. Исторический опыт становления и развития школьного образования в Казахстане в XIX-начале XX веков: дис. ... д-ра ист. наук. Уральск, 2010. 425 с.

3. Батуриная Т. Н. Проблема подготовки учителей-музыкантов в педагогическом наследии С. В. Смоленского: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1991. 16 с.

4. Argingazinova G. B., Khussainova G. A., Kobozeva I. S., Maimakova L. K., Chsherbotayeva N. J. Formation and Development History of Higher Music and Pedagogical Education in Kazakhstan (Late 20th-Early 21st Centuries) // Turismo: Estudos & Práticas (UERJ) Mossoro/RN. 2020. No. 1, fevereiro. URL: <http://natal.uern.br/periodicos/index.php/RTEP/index> (15.04.2021).

5. Draves Tami J. Exploring Music Student Teachers' Professional Identities // Music Education Research. 2021. Vol. 23, No. 1, pp. 28–40. DOI: 10.1080/14613808.2020.1832059.

6. Koner K., Eros J. D. Professional Development for the Experienced Music Educator: A Review of Recent Literature // Applications of Research in Music Education. 2019. Vol. 37, No. 3, pp. 12–19. DOI: 10.1177/8755123318812426.

7. Kremer J. Weit mehr als Grundversorgung: Die Musik am Esslinger Lehrerseminar und das Wirken der Seminarmusiklehrer Johann Georg Frech und Christian Fink // Wiedenhorn T., Pfeiffer-Blattner U. (Eds). 200 Jahre staatliche Lehrerbildung. Württemberg. Springer VS, Wiesbaden. 2014. 153 p. DOI: 10.1007/978-3-658-03622-57.

8. Napal F. C. Rosa, Muñoz-Carril P. C., González-Sanmamed M., Tabeayo I. R. Musical Expression in the Training of Future Primary Education Teachers in Galicia // International Journal of Music Education. 2021. Vol. 39, No. 1, pp. 50–65. DOI: 10.1177/0255761420919566.

9. Rickels D.A., Hoffman E.C., Frederickson W.E. A Comparative Analysis of Influences on Choosing a Music Teaching Occupation // Journal of Research in Music Education. 2019. Vol. 67, No. 3, pp. 286–303. DOI: 10.1177/0022429419849937.

10. Robison T., Williams B., Hoffman E., Eros J. Music Teacher Recruitment of Precollegiate and Marginalized Populations: A Review of the Literature // *Applications of Research in Music Education*. 2020. Vol. 38, No. 2, pp. 20–28. DOI: 10.1177/8755123319884989.

Об авторах:

Аргингазинова Гульнара Болатовна, докторант Ph.D., доцент кафедры хорового дирижирования, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0003-4610-0077**, gulnara_argin@mail.ru

Хусаинова Гульзада Ануаровна, кандидат педагогических наук, Ph.D., профессор, заведующая кафедрой музыкального образования, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Нур-Султан, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-1164-7390**, husainovagulzada@mail.ru

Кобозева Инна Сергеевна, доктор педагогических наук, профессор кафедры художественного и музыкального образования, Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева (430007, г. Саранск, Россия), **ORCID: 0000-0002-7972-4436**, kobozeva_i@mail.ru

REFERENCES

1. Abrosimova T. N. *Soderzhanie i formy organizatsii muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya uchiteley nachal'nykh shkol Rossii kontsa XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. ped. nauk* [Content and Forms of Organization of Music and Pedagogical Education of Primary School Teachers in Russia of the Late 19th and Early 20th Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogy]. Samara, 1999. 282 p.

2. Adel'baeva N. A. *Istoricheskiy opyt stanovleniya i razvitiya shkol'nogo obrazovaniya v Kazakhstane v XIX – nachale XX vekov: dis. ...d-ra ist. nauk* [Historical Experience of the Formation and Development of School Education in Kazakhstan in the 19th and Early 20th Century: Dissertation for the Degree of Doctor of History]. Uralsk, 2010. 425 p.

3. Baturinskaya T. N. *Problema podgotovki uchiteley-muzykantov v pedagogicheskom nasledii S. V. Smolenskogo: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [The Problem of Training of Music Teachers in the Pedagogical Heritage of S. V. Smolensky: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogy]. Moscow, 1991. 16 p.

4. Argingazinova G. B., Khussainova G. A., Kobozeva I. S., Maimakova L. K., Chsherbotayeva N. J. Formation and Development History of Higher Music and Pedagogical Education in Kazakhstan (Late 20th-Early 21st Centuries). *Turismo: Estudos & Práticas (UERN) Mossoro/RN*. 2020. No. 1, fevereiro. URL: <http://natal.uern.br/periodicos/index.php/RTEP/index> (15.04.2021).

5. Draves Tami J. Exploring Music Student Teachers' Professional Identities. *Music Education Research*. 2021. Vol. 23, No. 1, pp. 28–40. DOI: 10.1080/14613808.2020.1832059.

6. Koner K., Eros J. D. Professional Development for the Experienced Music Educator: A Review of Recent Literature. *Applications of Research in Music Education*. 2019. Vol. 37, No. 3, pp. 12–19. DOI: 10.1177/8755123318812426.

7. Kremer J. Weit mehr als Grundversorgung: Die Musik am Esslinger Lehrerseminar und das Wirken der Seminarmusiklehrer Johann Georg Frech und Christian Fink. Wiedenhorn T., Pfeiffer-

Blattner U. (Eds). *200 Jahre staatliche Lehrerbildung*. Württemberg. Springer VS, Wiesbaden. 2014. 153 p. DOI: 10.1007/978-3-658-03622-57.

8. Napal F. C. Rosa, Muñoz-Carril P. C., González-Sanmamed M., Tabeayo I. R. Musical Expression in the Training of Future Primary Education Teachers in Galicia. *International Journal of Music Education*. 2021. Vol. 39, No. 1, pp. 50–65.

DOI: 10.1177/0255761420919566.

9. Rickels D.A., Hoffman E.C., Frederickson W.E. A Comparative Analysis of Influences on Choosing a Music Teaching Occupation. *Journal of Research in Music Education*. 2019. Vol. 67, No. 3, pp. 286–303. DOI: 10.1177/0022429419849937.

10. Robison T., Williams B., Hoffman E., Eros J. Music Teacher Recruitment of Precollegiate and Marginalized Populations: A Review of the Literature. *Applications of Research in Music Education*. 2020. Vol. 38, No. 2, pp. 20–28. DOI: 10.1177/8755123319884989.

About the authors:

Gulnara B. Argingazinova, Doctoral Student Ph.D., Associate Professor at the Department of Choral Conducting, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0003-4610-0077**, gulnara_argin@mail.ru

Gulzada A. Khussainova, Ph.D. (Pedagogy), Professor, Head of the Department of Music Education, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0002-1164-7390**, husainovagulzada@mail.ru

Inna S. Kobozeva, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor at the Department of Art and Music Education, Mordovian State Pedagogical Institute named after M. E. Evseviev (430007, Saransk, Russia), **ORCID: 0000-0002-7972-4436**, kobozeva_i@mail.ru





MANUEL PALENCIA-LEFLER

Pompeu Fabra University, Barcelona, Spain
ORCID: 0000-0002-1103-1289, manel.palencia@upf.edu

Sound Metaphors in Audiovisual Advertising: Musical and Cross-Linguistic Research on Sound Metaphor

This article presents the theoretical background to sound metaphors in musical and cross-linguistic research. This is followed by a study on the effect of disruptive strategies on the perception of the music-image adaption, originality, and appropriateness to the brand, based on watching and rating TV advertisements. Two versions of the latter have been used: the original one (as broadcasted) and one using a conventional non-disruptive soundtrack. 391 subjects with different types of expertise on watching and judging advertisements rated the ads, in addition to expressing preference between the presented versions. This research seeks to contribute to a better understanding of audiovisual disruption and how disruptions in the audio-video connections may affect the audience by either organizing a corpus of theoretical background on the matter or by empirically testing a hypothesis on that.

Keywords: music, audiovisual disruption, sound metaphor, advertising, soundtrack, asynchrony, contrast, symbolic analogy.

For citation / Для цитирования: Palencia-Lefler Manuel. Sound Metaphors in Audiovisual Advertising: Musical and Cross-Linguistic Research on Sound Metaphor // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 111–123. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.111-123.

© Manuel Palencia-Lefler, 2021

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

МАНУЭЛЬ ПАЛЕНСИЯ-ЛЕФЛЕР

Университет Помпеу Фабра, г. Барселона, Испания
ORCID: 0000-0002-1103-1289, manel.palencia@upf.edu

Звуковые метафоры в аудиовизуальной рекламе: музыкальные и кросс-лингвистические исследования звуковой метафоры

В статье выявляется теоретическая основа звуковых метафор в музыкальных и кросс-лингвистических исследованиях. Вслед за этим рассматривается влияние дестабилизирующих стратегий, направленных на восприятие музыкально-образной адаптации, оригинальности и соответствия бренду, основанное на просмотривании и оценке телевизионных реклам. Анализировались две разновидности последних: первоначальная (какой её транслируют) и последующая, использующая конвенциональный саундтрек, не являющийся дестабилизирующим. Изучен 391 образец с различных позиций оценки рекламы, определены отличительные особенности представленных версий. Статья нацелена на то,

чтобы внести вклад в понимание процесса аудиовизуального разрушения, дестабилизации в аудио- и видеосвязях, оказывающих влияние на зрителей, через освоение теоретической базы данного предмета, а также эмпирической проверки гипотезы.

Ключевые слова: музыка, аудиовизуальная дестабилизация, звуковая метафора, реклама, саундтрек, асинхронность, контраст, символическая аналогия.

© Мануэль Паленсия-Лэфлер, 2021

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

1. Introduction

Disruptive advertising, through a complex type of creative exercises, constitutes an effort to stand out from other types of advertisements, to break away from the traditional variety; in short, to capture the attention of the “audio-visual consumers” whose living spaces are constantly being invaded by advertising. In reality, the vast majority of advertising soundtracks used around the world are highly predictable, and they make no use of the surprise factor [36], in contrariety to the principles of Meyer [24], who takes for granted that ‘surprise’ always plays a role in all music. Thus, the absence of disruption in general results in an approach characterised by sameness.

In the cases studied here, the paradox arises out of the use of an unusual choice of music to accompany a specific image, which does not seek a predictable audiovisual result, or the spectator’s auditory comfort, but instead aims for conceptual confusion and aesthetic doubt. Bullerjahn and Güldenring [3] have described the application of incongruent music as a case of ironic application. Other authors [9; 34; 28] have discussed incongruent music soundtracks, not in that they are unusual, but that they present chance or psychological factors that can influence how a person thinks and later affect his decisions and relations in his daily life.

Also of relevance to this research is the question of congruency in the use of music in advertising, a quality that defines how appropriate a song is, and how well it matches up with the message and theme of the ad [15; 1; 26; 21]. An interesting research [19] was conducted to ascertain the impact of music in the audiovisual congruency in ads and the moderating role of product involvement on the consumers’ response. Their results indicated that the congruent types of products and music elicited favorable consumer responses, but participants under high-involvement conditions were found to be less influenced by congruent product-music presentations.

According to the theories of redundancy [33; 14; 4], it is always beneficial to substitute the words, sounds or images we frequently repeat for others that have the same meaning (‘reference’), or to look for words, sounds or images that reinforce the contrast, the opposite, the symbolic, seeking doubt that reinforces reflection on the information (‘metaphor’). Although the concept of metaphor – which can be traced back to Aristotle’s *Poetics* and *Rhetorics* – refers to a shift of meaning between two terms with an aesthetic objective, it could also be extended to include a conceptual purpose, i.e., to prompt thought and reflection on the duality of ideas in a single message [18]. In this sense, sound metaphors move through the temporal dimension conveying a sense of paradox to viewers [10].

In our case, when advertising music and images play opposing roles, thereby generating one or more paradoxes, we can identify this as a case of audiovisual disruption. In this context, paradoxes take the form of metaphor, as a means of evading realities and engaging the audience with the new artistic style. In a strictly musical sense, Johnson and Larson [17] determine the most fundamental concepts of musical motion and space, defined by conceptual metaphors that are based on our experience of physical motion: the metaphors of “moving music,” “musical landscape” and “moving force.” We typically conceptualize the passing of time metaphorically as motion through space. It is the result of the inseparability of musical space and musical time, and our experience of musical motion depends on the familiar habit of concerning the properties of time as similar to those of space [17, p. 66]. Recent work on metaphor by cognitive scientists has much to offer for music theory [38], including a systematic approach to the role of metaphor in structuring our music-theoretical thought; a means to integrate embodied knowledge into the ways we understand music. Other substantial research [32; 35] offers a basis for investigating the role of metaphors and visual imagery in classical music.

One of the most commonly used disruptive resources in the sound metaphor is ‘nostalgia’. In this sense, advertising music use songs through ‘nostalgia’ transporting the spectator back in time, creating a contrast with all kinds of images, playing with the meaning or the rhythm to enhance the persuasive element, because these songs have a nostalgic-inducing ability to combine emotions, eras and locations [2; 31]. Advertisements charged with nostalgia thus tend to elicit pleasant memories for spectators [7], as they automatically filter out unpleasant thoughts to maintain or enhance their individual identity, generating

thought processes with more positive values [25]. The use of non-contemporary music to contrast with a contemporary image, especially if it is underpinned by relevant lyrics, elicits a receptive attitude towards the advertisement and the brand [6]. In this way, the use of classical music, romantic music or Broadway musicals is common in processes of audio-visual disruption in advertising.

The use of sound metaphors is very rare, but has increased since the beginning of the 21st century [36]. To this quantitative fact must be added the perspective of advertising agencies – managers and creatives – who claim that up to the present time advertisers still continue to be very conservative in their approaches.

In this work we focus on three types of sound metaphors found in advertising: Contrast, Symbolic Analogy, and Asynchrony.

– Contrast: when the music and the image present contradictory information/values/emotions, creating a paradox which, because of the opposition, works in favour of the final message. Redundancy theories explain that when the image and the sound offer opposing meanings, they convey discordant semantic information that delays the message decoding process, thereby affecting comprehension [11; 20]. With this in mind, contrast should not sacrifice comprehension of the message due to a reckless use of metaphor. The advertiser’s goals could be hampered.

– Symbolic Analogy: when the music describes the image by virtue of a reminiscent element, despite the fact that “what you hear is not what you see.” The paradox is created by the association of ideas; as Chion [5] suggests, in the audiovisual combination one perception influences another and transforms it: “we never see the same thing when we also hear; we don’t hear the same thing when we see as well” [5, p. xxvi].

In this respect, the symbolic charge created by the analogy should not exceed the mnemo-technical capacity of the audiences targeted by the advertising message.

– Asynchrony: when the rhythm of the music and of the image do not match up because they are out of synch with each other. In this case, the paradox arises through the clashing of the different rhythms of the two elements. To clarify the concept, it might first be useful to define synchronisation on the audiovisual level as the establishment a particular image in unison with a particular sound. For Chion [5, p. 58] a *point de synchronisation* is a point in which the effect of synchresis is particularly prominent. Thus, asynchrony aims to provoke an episode of incoherence that disconnects the image from the sound. And in this sense, the recovery of synchrony quickly and completely resolves the discord or incompatibility produced when the sound moved out of synch.

In another interesting study [30] the authors have analysed the lyrics of 30 songs, identifying and classifying 259 metaphors, which they have labeled as “conceptual,” “mixed” or “poetic” metaphors. Thus, while instrumental music can suggest mental images only with the combination of tones in a melodic-harmonic-rhythmic sequence, music with words enhances the possibilities because the semantic meaning of the sung words also forms part of the expressive elements of the music, and reinforces the idea that listening to music with lyrics is causally associated with positive attitudes and behavior towards the message of the lyrics [13].

To offer the reader an insight into each of the sound metaphors presented, 10 examples of the patterns of audiovisual advertising disruption has been posted on Youtube (see Table 1).

In this research we are guided by the hypothesis that the use of sound metaphors

SOUND METAPHOR	ADVERTISER (description of metaphor) Link in repository
Pure patterns	
1. CONTRAST: Temporal-Cultural Era/Life line/Seasons of the year	PEPSI (MUS era X, IMG era Y) http://bit.ly/2GO0ZhK
2. CONTRAST: Geographical-Cultural Country, Region/Ethnic Group	CAMPOFRÍO (MUS culture X, IMG ethnic group Y) http://bit.ly/2IGgr02
3. CONTRAST: Emotional Value for Value/Emotion for Emotion	LEVI'S (MUS era-values X, IMG era vs. values Y) https://bit.ly/2mvnTo9
4. SYMBOLIC ANALOGY Based on song lyrics	BEATS (song lyrics describe message) https://bit.ly/2EfK6cM
5. SYMBOLIC ANALOGY Based on emotion/memory evoked	RENFE trains (memory conveys message) http://bit.ly/2pty2QX
6. ASYNCHRONY Music Rhythm v. Image Rhythm	LEVI'S (slow visual movement vs. fast melody) http://bit.ly/2HO54BZ
Mixed patterns	
7. CONT + SYMB. AN.	NIKE (beauty vs. ugliness, song lyrics) http://bit.ly/2DJ9gQX
8. CONT + ASYNCH.	WINDOWS 7 Phone (rhythms denoting musical aggressiveness vs. passiveness) http://bit.ly/2FZ916m
9. SYMB. AN + ASYNCH.	MOVISTAR (musical styles, generation, rhythms) http://bit.ly/2psxbQk
10. CONT + SYMB. AN + ASYNCH.	CARLTON DRAUGHT (rhythms, lyrics, dual message) http://bit.ly/2G0bD41

Table 1. Examples of sound metaphors in advertising

in advertising communication contributes originality to the ad and conveys the appropriate message to the brand's target market. In order to clarify its status, we address the issue of the following three aspects implicit in it: that disruption decreases the impression that music adapts to the image, that disruption increases the perception of originality in the ads, and finally that disruption nevertheless contributes to the sense of appropriateness of the ad, considering the target market.

2. Materials and Methods

Three audio-visual pieces containing sound metaphors were chosen as stimuli. These three ads have been broadcast on different advertising media (TV, cinema, Internet) in an unchanged format (i.e., same duration, visual story, and soundtrack) over the past 20 years. These ads were considered, respectively, as examples of contrast, symbolic analogy, and asynchrony.

– Campofrío Finisimas (2015): <https://bit.ly/2IGgr02> Through a geographical-cultural contrast, the story in the ad is set in Bolivia. Based on the slogan “fight for the irresistible,” presents a wrestling match featuring the Fighting Cholitas, a spectacle similar to regular wrestling but fought between women wearing traditional Bolivian dress. The ad features real Cholitas, along with a large cast of dozens of Bolivians in the audience. The music for the ad is a pre-existing piece of music: a recording of the song “Memphis Soul Stew” by King Curtis. The style represented is 1970s American soul-jazz, which contrasts clearly with the Bolivian ethnic group and the culture featured in the ad.

– Beats Wireless (2016): <https://bit.ly/2EfK6cM> The ad titled “Beats by Dr. Dre Present: ‘Got No Strings’” created by the Anomaly Agency (Los Angeles, USA) makes a symbolic analogy between a life

“with no strings attached” and Beats’ wireless products. It uses a fragment of the song “I’ve Got No Strings” from the soundtrack to the Disney film *Pinocchio* (1940), which appears as a kind of skit throughout the ad. In the ad there is a long list of famous celebrities who sing “I’ve got no strings” while wearing the different wireless-earphones marketed by the brand. The sound metaphor proposed in the ad is conveyed by the song’s lyrics.

– Levi’s Odyssey (2002): <https://bit.ly/2HO54BZ> Under the title “Levi’s Engineered Jeans,” this ad has become a classic, winning awards at various festivals. A young man opens a door, takes a step back and prepares himself emotionally for an odyssey. He starts running, crashing through walls between empty rooms, and is subsequently joined by a female runner. Finally, they slow down to catch their breath, exchange a glance, and prepare for the next stage of the journey: the last wall, taking them out into a forest, and into the sky, with the final message: “Freedom to move.” The music is an arrangement of Handel’s *Sarabande* (HWV 437). It has a very slow tempo that is completely asynchronous to the rapid movement of the two young people on their interminable run. The sound metaphor is produced through the asynchrony between the values provided by slow music and the fast image.

Two different versions of each ad were used in the experiment: the “original” (O) as they were initially used in the media, and the “modified” (M), remade with a different, standard, music, reflective of a typical, predictable, risk-free approach. In these cases, in order to eliminate any disruptive quality, the Campofrío ad was reproduced with Bolivian music (<https://bit.ly/2m3Tf50>), the Beats ad with upbeat, happy music (<https://bit.ly/2m1aR1n>), and the Levi’s ad with fast-paced techno music (<https://bit.ly/2krOvFM>).

Participants

The list of contacts of the first author was used to call for participation and to assess the expertise level in advertisement analysis and understanding (i.e., different links were sent to his list of students, to his personal acquaintances, and to his list of professional contacts). 391 participants participated in the experiment. The participants were randomly given a link that corresponded to one of three forms. Each form contained one of the selected advertisements (modified and original) and the corresponding questions for the two versions of the advertisement. Form 1 was answered by 126 participants, Form 2 by 135 participants, and Form 3 gathered answers from 130 participants. No participant answered more than one form. Each participant was assigned to one of the three forms (i.e., only one advertisement-original and modified soundtrack- was watched and rated by each participants).

During the data analysis process, and according to the previous criteria, the participants were assigned to one of three groups, according to their declared expertise or familiarity with advertisements: naïve (no expertise or studies on advertisement); students; and professionals of advertisement and PR. Because of convenience sampling [37], there was an unbalance in the number of participants assigned to each group (221, 77, 93, respectively). The sample contained an equal proportion of males and females. Considering the respective ages, 36% of the participants were less than 30 years old, 27% were between 31 and 45 years old, 26% were between 45 and 60, and an 11% were over 60. The younger groups contained, comparatively, more women than men, whereas the older groups showed the reversed proportion.

Procedure

A Google Forms questionnaire containing three questions was setup for filling it after watching each pair of videos (the modified and the original version). In all cases the first video to be watched was the modified version, and afterwards the original one was presented. The participants were not given any explanation or clue to discern about their originality. The instructions just mentioned that it was necessary to watch two different versions (*Watch this advertisement carefully (version A) – Assess the RELATIONSHIP between MUSIC and IMAGE in this ad (1- None / 5- A lot)*). The questionnaire included two closed rating-scale questions, and one open question. The rating-scales addressed the following aspects: “The music is adaptable to the image,” “The music contributes originality to the ad,” and “The music is appropriate for the brand’s target market.” The provided scale ranged from 1 (none) to 5 (a lot). The open question was “In which of the 2 versions (A, B) does the MUSIC work best with the IMAGE? Why?” Only one invitation to participate was made, because in online surveys it has been found that successive resends do not increase the response rate [8; 29]. The task required no more than 20 minutes. The questionnaire remained online for 10 days. Demographic information about gender and age was also explicitly gathered in the questionnaire.

3. Results

Ratings

As Table 2 shows, the overall average ratings for the modified version are higher than those for the original one in questions 1 and 3, whereas question 2 shows the opposite distribution. The pattern that emerges from that table is not clear-cut as the differences between versions are small to moderate, but

AUDIOVISUAL DISRUPTION IN ADVERTISING	The music adapts to the image		The music contributes originality to the ad		The music is appropriate for the target market	
	Version (A) Modified to Standard	Version (B) Original Disruptive	Version (A) Modified to Standard	Version (B) Original Disruptive	Version (A) Modified to Standard	Version (B) Original Disruptive
CONTRAST [CAMPOFRIO]	3.74	2.95	3.73	3.00	3.02	2.85
SYMB. ANALOGY [BEATS]	3.08	4.31	2.80	4.0	3.28	2.92
ASYNCHRONY [LEVI'S]	3.89	3.20	3.32	3.63	3.45	2.90
Totals	3.57	3.49	3.28	3.55	3.25	2.89

Table 2. Average ratings for the different questions and for each form (advertisement)

it does not show that disruptive approaches to the audio-visual relationships systematically yield perceptions of worst adaptation to the image, more originality and more appropriateness for the target market. As the results can be influenced by three different factors that have been controlled in the study, we will examine next these results under the light of the analysis of variance.

An ANOVA was used to assess the effect of form (Advertisement 1, 2 or 3), originality (modified or original version) and expertise (naïve, student, expert) on each one of the ratings (rating averages were dependent variables). For the first question, “The music is adaptable to the image,” the ANOVA shows an interaction between all the factors, in addition to single factor effects (Form, Expertise) and 2-factor interactions (Form x Version), making the interpretation a bit complex (see Table 3). There is one Form (No. 2) receiving higher ratings than the rest (3.6 vs 3.3 for Form 1 and 3.4 for Form 3), the naïve participants present higher scores

overall, and Form 2 original version receives higher ratings than the modified one (4.4 vs 2.8), whereas for the other forms the modified one is considered as better adapted to the image. Therefore, it seems like Form 2 behaves differently than the other two. Figure 1 shows a summary of averages and standard errors of the means as error bars for each subset of data. From all that, there is no conclusive evidence, but just partial, that a non-disruptive soundtrack tends to be considered as better adapted to the image.

Tests of Between-Subjects Effects

Dependent Variable:R2

Source	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.	Partial Eta Squared	Noncent. Parameter	Observed Power b
Corrected Model	271,851 a	17	15,991	18,517	,000	,291	314,782	1,000
Intercept	7534,618	1	7534,618	8724,48	,000	,919	8724,483	1,000
FORM	14,088	2	7,044	8,157	,000	,021	16,313	,959
VERSION	,233	1	,233	,269	,604	,000	,269	,081
EXPERTISE	11,849	2	5,924	6,860	,001	,018	13,720	,922
FORM * VERSION	202,109	2	101,054	117,013	,000	,234	234,026	1,000
FORM * EXPERTISE	10,580	4	2,645	3,063	,016	,016	12,251	,809
VERSION * EXPERTISE	9,710	2	4,855	5,622	,004	,014	11,244	,859
FORM * VERSION * EXPERTISE	51,097	4	12,774	14,792	,000	,072	59,166	1,000
Error	661,531	766	,864					
Total	10692,0	784						
Corrected Total	933,383	783						

a. R Squared = .291 (Adjusted R Squared = .276) b. Computed using alpha = .05

Table 3. ANOVA for the first question (“The music adapts to the image”)

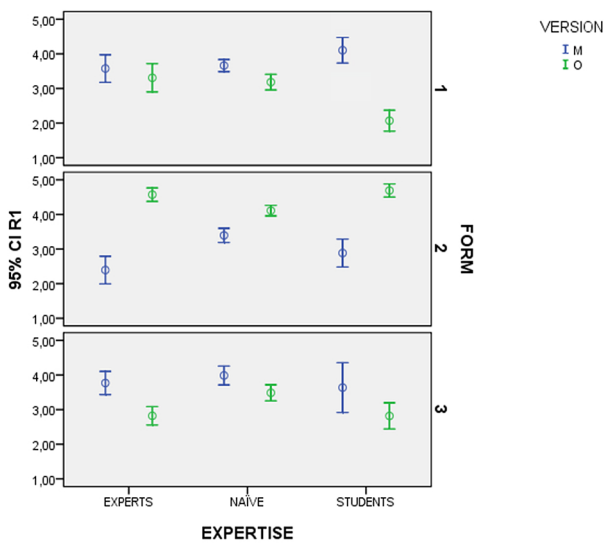


Figure 1. Averages and their confidence intervals for each subset of answers to question 1

For the second question, “The music contributes originality to the ad,” the ANOVA shows an interaction of all the factors, in addition to Form x Version interaction (see Table 4). It seems that the original version of Form 2 yields higher ratings than the rest, while the original version of Form 1 and the modified of Form 2 yield low ratings. Once again, the pattern is not conclusive as only one of the original versions (No. 2) is highly rated (4.0) as contributing to the originality of the ad, the original No. 3 is slightly highly rated (3.5), but original No. 1 is rated on the low half of the range (2.8). In Form 1 the modified music is considered to contribute to the originality more than the original music, whereas in Form 3 this is not so

clear. Again, the pattern of results does not consistently support our assumption, but the symbolic analogy used in ad No. 2 seems to work better than contrast or asynchrony to increment the perceived originality of the ad. Considering what we have observed in question 1, this could be explained because it is perceived as containing the best music-image adaptation.

The ANOVA for the third question, “The music is appropriate for the brand’s target market,” shows again a 3-factor interaction and an effect of version (see Table 5). Overall, the modified versions are considered more appropriate. The naïve participants systematically consider that the modified version is more appropriate, while for the other groups the ratings change depending on the ad (and in different ways for students than for experts). Here (see also Figure 3) we see some support for our assumption coming specifically from the

Tests of Between-Subjects Effects

Dependent Variable: R2

Source	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.	Partial Eta Squared	Noncent. Parameter	Observed Power b
Corrected Model	208,564 a	17	12,268	13,317	,000	,228	226,391	1,000
Intercept	7035,010	1	7035,010	7636,337	,000	,909	7636,337	1,000
FORM	2,174	2	1,087	1,180	,308	,003	2,360	,259
VERSION	7,238	1	7,238	7,857	,005	,010	7,857	,799
EXPERTISE	3,135	2	1,567	1,701	,183	,004	3,403	,359
FORM * VERSION	147,708	2	73,854	80,167	,000	,173	160,334	1,000
FORM * EXPERTISE	6,883	4	1,721	1,868	,114	,010	7,471	,568
VERSION * EXPERTISE	,367	2	,183	,199	,820	,001	,398	,081
FORM * VERSION * EXPERTISE	33,960	4	8,490	9,216	,000	,046	36,862	1,000
Error	705,681	766	,921					
Total	9858,000	784						
Corrected Total	914,245	783						

a. R Squared = .228 (Adjusted R Squared = .211) b. Computed using alpha = .05

Table 4. ANOVA for the second question ('The music contributes originality to the ad')

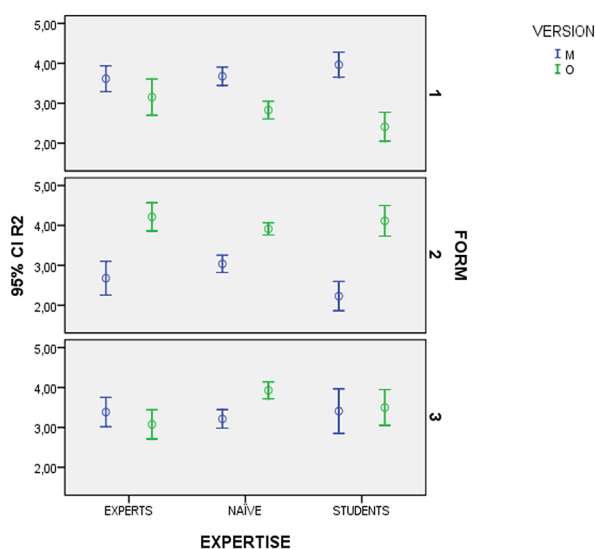


Figure 2. Averages and their confidence intervals for each subset of answers to question 2

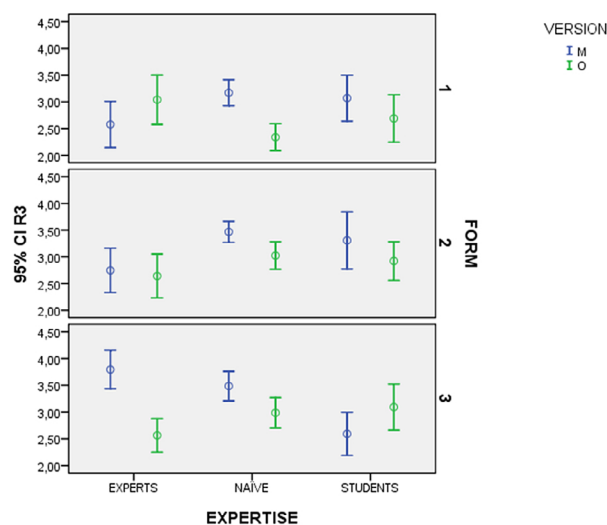


Figure 3. Averages and their confidence intervals for each subset of answers to question 3.

second advertisement, though the results are again inconclusive because the background of subjects strongly interacts with the other factors to generate different patterns.

Preference

In response to the open question, a 49.61% of the participants preferred the modified version (i.e., a “musically standard” soundtrack). The disruptive, original soundtrack was preferred by a 45.78%. A Chi-squared test revealed that the difference is not significant ($\chi^2 = 1.148$, d.f. = 1, $p=0.284$). The overall pattern is not so clear-cut if we consider the expertise level of participants then the percentages show that 59.2% of the naïve participants prefer the modified version, whereas students mostly preferred the original one (67.5%) and there was no clear preference in the group of experts (50.5% for the modified and 49.5% for the

Tests of Between-Subjects Effects

Dependent Variable:R3

Source	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.	Partial Eta Squared	Noncent. Parameter	Observed Power b
Corrected Model	118,652 a	17	6,980	5,994	,000	,117	101,894	1,000
Intercept	5529,255	1	5529,255	4748,328	,000	,861	4748,328	1,000
FORM	8,374	2	4,187	3,596	,028	,009	7,192	,666
VERSION	16,416	1	16,416	14,098	,000	,018	14,098	,963
EXPERTISE	5,130	2	2,565	2,203	,111	,006	4,405	,451
FORM * VERSION	,686	2	,343	,294	,745	,001	,589	,097
FORM * EXPERTISE	14,079	4	3,520	3,023	,017	,016	12,090	,803
VERSION * EXPERTISE	8,188	2	4,094	3,516	,030	,009	7,031	,656
FORM * VERSION * EXPERTISE	32,370	4	8,093	6,950	,000	,035	27,799	,995
Error	891,979	766	1,164					
Total	8169,000	784						
Corrected Total	1010,631	783						

a. R Squared = .117 (Adjusted R Squared = .098) b. Computed using alpha = .05

Table 5. ANOVA for the third question ('The music is appropriate for the brand's target market')

original). These clearly different preferences could be explained by age: the group of students were under 25 years old, whereas the other two groups were over 25 years old and mostly over 40 years old. The differences in the participants' audio-visual education and sense-making practices (a generation gap) could explain this result.

Our data also show that more women (60.34%) than men (39.66%) preferred audiovisual disruption (i.e., the original versions), and this difference is statistically significant ($\chi^2 = 67.015$, d.f. = 1, $p < 0.001$). Among those who preferred the modified versions the noted differences attributable to gender (52.58% males vs. 47.42% females) were not statistically significant ($\chi^2 = 1.03$, d.f. = 1, $p = 0.3101$). Contrastingly, gender made a difference in the subgroup that preferred the original versions (with 39.6% men and 60.4% women) ($\chi^2 = 15.445$, d.f. = 1, $p = 0.0001$).

A qualitative analysis on the answers given to the preference question showed that the most common reasons for the respondents preferring the original disruptive soundtracks were that they "generate expectation," "have curious and original result," "make the storytelling dynamic," "contrast with the expectations," and "emphasise the narrative." Conversely, for the respondents who produced higher scores to the modified versions with a standard soundtrack, the reasons given were the "consistency between the music and the image," "an audio-visual synchrony," that the version "reflects the values of the product" and "meets advertising objectives," and also that "the music supports the meaning of the image." In both cases, the respondents spoke of "originality," "rhythm" and "adaptation" as the essential characteristics for an advertising soundtrack, leaving aside the idea of disruption.

Considering those answers, we inquired our data about the possibility that this

preference would be the result of a weighted combination of audio-visual congruency, originality, and appropriateness (aspects that were captured in the ratings given to our questions). Hence, a linear regression using the ratings to our questions was used to predict the preference, resulting in a model that weighted mostly the answers to question 1 ("The music is adaptable to the image") for both versions (-0,28 for the question referring to the modified version, and 1.4 for that referring to the original video), and the answer given to the 3rd question ("The music is appropriate for the brand's target market") for the original version (0.24). The value for the R2 coefficient (0.25) indicates that many other factors are needed to properly model preference, as the ones included in the model do explain a 25% of the observed variance. Interesting to note, though is that the use of metaphors seems to exert a positive impact on the preference (a negative coefficient for the modified "no metaphor" version and a positive coefficient for the original versions, meaning that, when using a metaphor, the more the music is perceived as being adapted to the image, the more it is preferred).

4. Discussion and Conclusions

This study marks the beginning for the discussion of the question. The balance in favour of the non-disruptive soundtracks – which were created *ad hoc* for the experiments – came as a surprise. We had expected greater consumer acceptance of advertising initiatives that engage in disruption through sound metaphors. Citing the philosopher Ortega y Gasset [27], in order for new art to be accessible, it is perhaps necessary to create the conditions for the production of a true aesthetic judgment by the public. Since this has not occurred yet, such artistic works remain to be not understood, either in the domain of new art or in media studies.

This study brings in some evidence against the hypothesis that the use of sound metaphors in advertising communication contributes the quality of originality to the ad and conveys the message to the brand's target market. Although it may contribute to originality, it is not clear that it is able to convey the message to the brand's target market. This is a troubling discovery, given that audiovisual disruption in advertising presupposes a transgressive attitude in consumers that they do not appear to possess to a sufficient degree. This is probably one of the reasons why creators and advertisers are not decisively committed to such audiovisual disruption, since it involves a risk sometimes deemed excessive by target audiences.

Taking into account the conservative mentality of the human being – the pleasure of the known – when it comes to musical aesthetics [12; 16; 22; 23], we might well ask: is it wise to endanger the advertiser's commercial objectives in the interests of the audiovisual evolution of advertising? And this in turn leads to a second question: considering the difficulties associated with measuring returns on investment in advertising, to what extent can advertising agencies afford to forego the matching of the aesthetics to the product?

It can be observed that age is a determining factor for acceptance of audiovisual disruption in advertising (“the younger the audience, the greater the level of acceptance of sound metaphors”). The different audiovisual technologies currently available (video games, cell phones, etc.) promote audiovisual narratives that abound with all kinds of sound metaphors. And young people have embraced this creative dynamic more readily. This study has shown that general audiences, especially those lacking any kind of audiovisual training, do not have a good understanding of disruption (59.27%), while

the responses of the semi-expert audience have been evenly balanced (50-50).

Customers want effective ads. Musicians and creatives want to put their own individual stamp on their work and are often motivated by awards and accolades. These two objectives do not necessarily translate into the same type of ad, and advertising audiences and specialist juries often look for different things. As it happens, audiovisually transgressive ads with daring sound metaphors often win awards at professional festivals, in addition to earning acclaim among academicians. These advertisers even take the risk that consumers may not grasp the disruptive subtleties of the ad. This raises doubts as to whether the risk taken with such disruption is strategic or involuntary or, put simply, whether pursuing awards is a means or an end. Of course, when advertisers are awarded for their originality at advertising festivals, they gain prestige; nevertheless, there are no scientific studies that address the question of the commercial effectiveness of this approach, comparing prestige in the audiovisual sector with sales. This is a question that needs to be tackled in future research. To misquote Shakespeare, “to disrupt or not to disrupt, that is not the question.” Perhaps the question is to find a midway point between the aesthetic and the concept in the audiovisual advertising.

Also, further extension about the significance of music in the digital context, which is marked by a shift from television to online platforms, would further set the stage for the continuity of this study. Is “disruption” a creative factor to consider in this new context? This shows a long way for research.

Acknowledgment

I gratefully thank Dr. Perfecto Herrera, from Sonology Department (*Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona*), in the final revision of the article. His personal contribution has been invaluable.

REFERENCES

1. Allan D. Effects of Popular Music on Attention and Memory in Advertising. *Journal of Advertising Research*. 2006. Vol. 46, No. 4, pp. 434–444.
2. Baker S. M. & Kennedy P. F. Death by Nostalgia: A Diagnosis of Context-Specific Cases. *Advances in Consumer Research*. 1994. Vol. 21, No. 1, pp. 169–174.
3. Bullerjahn C. & Güldenring M. An Empirical Investigation of Effects of Film Music using Qualitative Content Analysis. *Psychomusicology*. 1994. No. 13, pp. 99–118.
4. Campbell C., Thompson F. M., Grimm P. E. & Robson K. Understanding Why Consumers Don't Skip Pre-Roll Video Ads. *Journal of Advertising*. 2017. Vol. 46, No. 3, pp. 411–423.
5. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.
6. Chou H. Y & Lien N. H. Advertising Effects of Songs' Nostalgia and Lyrics' Relevance. *Asia Pacific Journal of Marketing and Logistics*. 2010. Vol. 22, No. 3, pp. 314–329.
7. Chou H. Y & Lien N. H. Old Songs Never Die: Advertising Effects of Evoking Nostalgia with Popular Songs. *Journal of Current Issues and Research in Advertising*. 2014. Vol. 35, No. 1, pp. 29–49.
8. Cook C., Heath F., Thompson R. L. A Meta-Analysis of Response Rates in Web- or Internet Based Surveys. *Educational and Psychological Measurement*. 2000. No. 60, pp. 821–836.
9. Cook N. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*. 2001. Vol. 23, No. 2, pp. 170–195.
10. Fahlenbrach K. Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films. *Projections*. 2008. Vol. 2, No. 2, pp. 85–103.
11. Fox J. R. A signal detection analysis of audio/video redundancy effects in television news video. *Communication Research*. 2004. Vol. 31, No. 5, pp. 524–536.
12. Fubini E. *Estetica della Musica*. Bologna: Il Mulino, 1995. 173 p.
13. Greitemeyer T., Hollingdale J. & Traut-Mattausch E. Changing the track in music and misogyny: Listening to music with pro-equality lyrics improves attitudes and behaviour toward women. *Psychology of Popular Media Culture*. 2015. Vol. 4, No. 1, pp. 56–67.
14. Huang S. & Huh J. Redundancy Gain Effects in Incidental Exposure to Multiple Ads on the Internet. *Journal of Current Issues and Research in Advertising*. 2017. Vol. 39, No. 1, pp. 67–82.
15. Hung K. Narrative Music in Congruent and Incongruent TV Advertising. *Journal of Advertising*. 2000. Vol. 29, No. 1, pp. 25–34.
16. Huron D. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. MA: MIT Press, 2006. 480 p.
17. Johnson M. & Larson S. M. Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion. *Metaphor and Symbol*. 2003. Vol. 18, No. 2, pp. 63–84.
18. Lakoff G. & Johnson M. *Metaphors We Live by*. University of Chicago Press, 1980. 256 p.
19. Lalwani A. K., Lwin M. & Ling P. B. Does Audiovisual Congruency in Advertisements Increase Persuasion? The Role of Cultural Music and Products. *Journal of Global Marketing*. 2009. Vol. 22, No. 2, pp. 139–153.
20. Lang A. The Limited Capacity Model of Mediated Message Processing. *Journal of Communication*. 2000. Vol. 50, No. 1, pp. 46–70.
21. Lavack A. M., Mrugank V. T. & Bottausci I. Music-Brand Congruency in High and Low-Cognition Radio Advertising. *International Journal of Advertising*. 2008. Vol. 27, No. 4, pp. 549–568.
22. Margulis E. H. A Model of Melodic Expectation. *Music Perception*. 2005. Vol. 22, No. 4, pp. 663–714.



23. Margulis E. H. *On Repeat. How Music Plays the Mind*. Oxford University Press, 2013. 224 p.
24. Meyer L. B. *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press, 2008. 430 p.
25. Muehling D. D. & Sprott D. E. The Power of Reflection: An Empirical Examination of Nostalgia Advertising Effects. *Journal of Advertising*. 2004. Vol. 33, No. 3, pp. 25–35.
26. Oakes S. Evaluating Empirical Research into Music in Advertising: A Congruity Perspective. *Journal of Advertising Research*, 2007. Vol. 47, No. 1, pp. 38–50.
27. Ortega y Gasset, J. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton University Press, 2019. 224 p.
28. Palencia-Lefler, M. Film Music in Advertising. An Intertextual Approach. *Journal of Marketing Communications*. 2020. Vol. 26, No. 5, pp. 457–474.
29. Porter S. R. & Whitcomb M. E. Mixed-mode contacts in web surveys: paper is not necessarily better. *Public Opinion Quarterly*. 2006. No. 71, pp. 635–648.
30. Rifki M. & Malikatul L. A semantic analysis of metaphor found in selected lyrics of The script, K. Perry and M. Bubl . *The 5th URECOL Proceeding*, UAD. Yogyakarta, 2017, pp. 1568–1574.
31. Rozin A., Rozin P. & Goldberg E. The Feeling of Music Past: How Listeners Remember Musical Affect. *Music Perception*. 2004. Vol. 22, No. 1, pp. 15–39.
32. Schaerlaeken S., Glowinski D., Rappaz M. A. & Grandjean D. “Hearing music as...”: Metaphors evoked by the sound of classical music. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. 2019. Vol. 29, No. 2–3, pp. 100–116.
33. Shepherdson P. & Miller J. Non-semantic contributions to ‘semantic’ redundancy gain. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2015. Vol. 69, No. 8, pp. 1564–1582.
34. Tan S. L., Cohen A. J., Lipscomb S. D. & Kendall R. A. (Eds.). *The Psychology of Music in Multimedia*. Oxford University Press, 2013. 456 p.
35. Vanovskaya I. N. Metaphors and Vocabulary of Architecture in the Terminology of the 19th Century Musical Forms. *Music Scholarship. Russian Journal of Academic Studies*. 2012. Vol. 1, No. 10, pp. 23–27.
36. Wakefield R. Suena bien, pero no potencia adecuadamente el Concepto ni el Sentimiento. La Música en la Publicidad Española. *Tr podos*. 2010. No. 26, pp. 81–94.
37. Wimmer R. D. & Dominick J. R. *Mass Media Research: An Introduction* (10th ed.) Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning, 2014. 481 p.
38. Zbikowski L. M. Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science. *Journal of Society for Music Theory*. 1988. Vol. 4, No. 1, pp. 1–11.

About the author:

Manuel Palencia-Lefler, Ph.D., Professor, Composer and Researcher at the Communication Department, Pompeu Fabra University (08018, Barcelona, Spain),
ORCID: 0000-0002-1103-1289, manel.palencia@upf.edu

Об авторе:

Мануэль Паленсия-Лефлер, Ph.D., профессор, композитор и научный сотрудник кафедры коммуникаций, Университет Помпеу Фабра (08018, г. Барселона, Испания),
ORCID: 0000-0002-1103-1289, manel.palencia@upf.edu



**ANDAR INDRA SASTRA, WILMA SRIWULAN,
EDIWAR CANIAGO, ASRIL MUCHTAR, ASEP SAEPUL HARIS**

Indonesia Institute of the Arts, Padangpanjang, Indonesia
ORCID: 0000-0001-8137-6744, andarstsipp@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1198-1102, sriwulanwilma@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8200-2776, ediwarchen@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2289-7907, asrilmuchthar2017@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8700-1353, asepsinaro@gmail.com

Lareh Koto Piliang:
Systems of Governmental Power and Bronze Music
in the Study of the Concept of Musical Aesthetics
in Luhak Nan Tigo Minangkabau

This article aims to reveal the concept of *Lareh Koto Piliang*: Power Systems and Bronze Music in a Study of the Concept of Musical Aesthetics in Luhak Nan Tigo Minangkabau. *Lareh Koto Piliang* is oriented towards a monarchy system. It has a main character who has the title Dt. Katumangguangan. As a legendary figure, Dt. Katumangguangan is believed by the community to be a figure who puts an autocratic (monarchic) pattern of power and leadership. The bronze music in this study is *talempong bararak* (procession) which is played as a musical parade in the presentation of a title for a local leader, and musically consists of three pairs of *talempong* – *talempong jantan*, *talempong paningkah*, and *talempong pangawinan*. Each of the *talempong* pairs plays different rhythmic patterns and the combination of the three patterns forms the unique melody of *talempong bararak*. The issues discussed in this article are : first, the traditional historiography of *Lareh Koto Piliang* as part of the trilogy of power in Luhak Nan Tigo Minangkabau; second, *Lareh Koto Piliang* and the concept of bronze music; and third, the musical concept of *talempong bararak*. A qualitative method involving a close observation of a *talempong* performance acted as a gateway to in-depth interviews. An interpretative analysis was used to reveal the connection between power and bronze music. The results of the study show a synchronization between power systems and bronze music, represented through the *talempong bararak* ensemble.

Keywords: *Lareh Koto Piliang*, Bronze Music, Luhak Nan Tigo, Minangkabau, Indonesian Music.

For citation / Для цитирования: Sastra Andar Indra, Sriwulan Wilma, Caniago Ediwar, Muchtar Asril, Haris Asep Saepul. *Lareh Koto Piliang: Systems of Governmental Power and Bronze Music in the Study of the Concept of Musical Aesthetics in Luhak Nan Tigo Minangkabau // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2021. № 2. С. 124–137.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.124-137.

© Andar Indra Sastra, Wilma Sriwulan, Ediwar Caniago, Asril Muchtar, Asep Saepul Haris, 2021
© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

**АНДАР ИНДРА ШАСТРА, ВИЛМА ШРИВУЛАН, ЭДИВАР КАНИАГО,
АСРИЛ МУХТАР, АСЕП САПУЛ ХАРИС**

Индонезийский институт искусств, г. Падангпанджанг, Индонезия

ORCID: 0000-0001-8137-6744, andarstsipp@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-1198-1102, sriwulanwilma@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8200-2776, ediwarchen@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2289-7907, asrilmuchthar2017@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-8700-1353, asepsinaro@gmail.com

***Ларе Кото Пилианг:*
системы государственной власти и бронзовая музыка
в эстетике народности минангкабау региона Лухак Нан Тиго**

В статье представлено понятие *Ларе Кото Пилианг*: соотношения системы государственной власти и бронзовой музыки в рамках исследования музыкальной эстетики региона Лухак Нан Тиго народности минангкабау (Западная Суматра). *Ларе Кото Пилианг* ориентирован на монархический строй. Здесь есть главный герой, которого зовут Катумангтуанган. Считается, что будучи легендарным героем, Катумангтуанган является фигурой, представляющей самодержавный (монархический) общественный строй. Бронзовая музыка в этом исследовании демонстрирует *талемпонг барарак* (процессию), своего рода музыкальный парад, чествующий представителя местной власти, и в музыкальном плане состоит из трёх пар талемпонгов – *талемпонг джантан*, *талемпонг панинга* и *талемпонг пангавинан*. Каждая из пар талемпонгов исполняет разные ритмические рисунки, и сочетание этих трёх рисунков формирует уникальную мелодию, которая называется талемпонг барарак. В статье изучаются следующие проблемы: традиционная историография *Ларе Кото Пилианг* в рамках трилогии власти в регионе Лухак Нан Тиго народа минангкабау; *Ларе Кото Пилианг* и понятие бронзовой музыки; музыкальное понятие *талемпонг барарак*. В подробных интервью был применён качественный метод, включающий тщательное наблюдение исполнения в манере талемпонг. Анализ интерпретации использовался в целях выявления связи между действующей властью и бронзовой музыкой. Результаты исследования демонстрируют синхронизацию между структурами власти и бронзовой музыкой, представленную ансамблем *талемпонг барарак*.

Ключевые слова: Ларе Кото Пилианг, бронзовая музыка, Лухак Нан Тиго, минангкабау, индонезийская музыка.

© Андар Индра Шастра, Вилма Шривулан, Эдивар Каниаго, Асрил Мухтар, Асеп Сапул Харис, 2021

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

INTRODUCTION

Lareh Koto Piliang is part of the governmental power or leadership system in *Luhak nan tigo* Minangkabau which

corresponds with the culture of bronze music (the gong) and the musical system of *talempung renjeang* (the gong is played by a mallet carried by a hand) used in various forms of traditional ceremonies in

Luhak nan tigo Minangkabau. The people of Minangkabau regard *Luhak nan tigo* as a cultural center or a place which gives rise to the system of governmental power – a trilogy of leaders – better known as *kalarasan* (the customary government system). One of the *kalarasan* which has exerted a powerful influence on the social system of Minangkabau is known as *Lareh Koto Piliang*.

Lareh Koto Piliang, led by the legendary a figure of Dt. Katumangguangan, was government or power system with an underpinning autocratic design built within the context of the Minangkabau culture. The system is based on commands issued from above and is described by the symbolic phrase *manitiak dari ateh* (dripping down from above). A system in which commands are issued from above is a form of democracy formulated by and for the top leaders who give instructions for implementing the decisions they make.

The autocratic system that was developed in the *Koto Piliang* tradition correlates with bronze music as a form of legitimizing power. The type of bronze music which correlates with the system of governmental power emerged in the form of *aguang* (gong) and *talempong* (the shape like gong with small size). The distinction should be made between *Aguang* with a capital letter, which refers to a musical instrument, and *aguang* with a small letter, which refers to a musical ensemble. The musical instrument called the *Aguang* is used in the genres of bronze rhythmic percussion and melodic music. As a musical ensemble, the *aguang* consists of two *Aguangs* – the *jantan* and the *batino* (male and female) and the *salabuhan* (set of) *talempong*. The *salabuhan talempong* is comprised of six *talempong* – these are described either as *talempong duduk* (played while sitting down) or *talempong bararak* (played by processing).

Unlike the *aguang* (*Gong*), the *talempong bararak* (the *talempong* of the procession) is played during a procession (*malewakan*) during the socialization of the local head official on the level road and for a busy market (*mangarak penghulu ka labuah nan golong, kapasa nan rami*). The purpose of this is to let all the people in the village (*nagari*) know that there has been a change of the ruler, and the new ruler has been appointed from a particular group.

After this ceremony has taken place, the relatives of the ruler and other people in the community are no longer allowed to call him by his own name, but instead must refer to him with a particular title (*pusako: heritage tittle to a new head ensemble*) used for those holding the position of local ruler – namely, the *angku* (*uncle*).

REVIEW OF LITERATURE

The literature studies in this research are divided into 3 sections: the first is the literature associated with the social system, or system of governmental power in Minangkabau from a historical perspective; the second is the literature of anthropological and sociological nature; and the third is the literature about aesthetics. The literature which discusses the social or governmental power system includes a work by Dobbin [8] who writes about the conflict, i.e., the fighting between two legendary figures after the end of Adityawarman's reign in 1375, namely Dt. Parpatiah Nan Sabatang and Dt. Katumangguangan. These two leaders were involved in the political and legal conflict related to the establishment of the government system in Minangkabau. Each leader imposes a different legal tradition, namely the *Kalarasan Bodicianiago* system, which is applied in Limo Kaum as a central point, while the *Lareh Koto Piliang* system is applied in the Sungai Tarab as the central

point of the rivaling tradition, both of which are found in Luhak Tanah Datar [Ibid.].

Naim [14] in his article titled “*Minangkabau dalam Dialektika Kebudayaan Nusantara*” elaborates primarily on the concept of the social and cultural system of Minangkabau, which is dialectic, dichotomous, and bipolar. From another perspective, Mochtar [Ibid.] also discusses the ‘conflict’ between the two different ideologies of these legendary figures – the ideologies which originated from the two centers of power, or the two great kingdoms in the Nusantara. The Buddhist Sriwijaya kingdom symbolized the power of the *bodicaniago* culture, while the Hindu Majapahit kingdom symbolized the supremacy of the *Koto Piliang* culture. The dialectic, dichotomous, and bipolar social and cultural system is represented by the culture of bronze *talempong* music. Bronze music represents the dialectics in Minangkabau, because it is perceived as an intrinsic element for achieving balance in the community [1]. It displays the dichotomy of dualism and social bipolarity of the conflict of the two different ideologies, and this has led to the emergence of a third figure [14]. Raja Babandiang took the initiative to integrate the two conflicting systems. Navis [15] writes about the emergence of a third *lareh* (power) known as *Lareh Nan Panjang*, which provided a balance between *Lareh Koto Piliang* and *Lareh Bodicaniago*. Most importantly, according to Abdullah, the conflict in Minangkabau interplays with integration [1].

Ahimsa-Putra [3], in his book entitled *Strukturalisme Levi-Strauss Mitos dan Karya Sastra*, discusses the concept of binary opposition, while Capra [5], writes about polar and bipolar concepts. The latter writer discusses these relations of bipolarity, explaining that they form a unit and a bipolarity which strengthen each other.

Reid [16] writes in great detail about the dissemination of bronze music in Southeast Asia. This reference provides researchers with a direction in analyzing the relationship between one of the legal traditions prevailing in Minangkabau, *Lareh Koto Piliang* and the history of the development of bronze music in *Luhak Nan Tigo*.

From the perspective of anthropology of music, it presents two main ideas about the musical culture of a community, which can be described as “Music in Culture” and “Music as a Culture” [13]. Music in culture focuses itself on history and ethnography, while music as a culture attempts to understand how music represents – or reflects – a cultural system. From a sociological perspective, Fabio Dasilva and Jazuli [12] writes that the presence of a musical existence in a particular community indicates the social and cultural phenomena or conditions of that community. Meanwhile, Irawati [11] and Blacking [4] focus on the subject of music in terms of how any particular type of behavior is related to the culture from which it was born.

The literature on the subject of aesthetics includes a work by Sumardjo [20], which dwells upon the form of aesthetics as a representation of the intrinsic factor of the particular types of art which are shaped by its medium or materials. According to Elderfield, the concept of aesthetics is also related to the notion of “psychological material” and deals with such issues as content, the arranged ingredients, and the form in which they are arranged. Furthermore, Horn [10] underlines the concept of aesthetics in its musical manifestation, with three leading criteria: tonality, musical form, and aesthetic value. In contrast to this, Rohidi [17] refers to this intrinsic factor as an intra-aesthetical trait which is constructed by a systematic structure. From these literature studies a

number of concepts have been formulated about the theoretical ideas which have the ability of strengthening this argumentation by providing explanations of results of data analysis about governmental power in the *Lareh Koto Piliang* system, its relationship with bronze music, and the analysis of the principles of aesthetics of bronze music (with a focus on performance of the *agung* and *talempong bararak*). Performance of bronze music (*talempong* and *agung*) in the context of the customary processions presents a form of performativity on the part of the *talempong* and *agung* which is shown in real terms.

Furthermore, Scruton [19] identified profoundly that the aesthetics of music consists from elements that are inherently contained in music, such as: sound, tune, metaphor, representation, expression, language, language, tonality, form, content, value, performance and culture. In the context of performance, the concept of aesthetic it is not only understands as the value of music itself. But, in performance it is as aesthetic practices, because in the context of social they held the music performance to enforce the social system such as power relation or reinforce the social relationships and contain the meaning of social values [7].

METHOD

The hypothesis in this article reveals the inherent synchronization between the arts and society in Minangkabau. Hence, this synchronization is also shown in music as a representation of social values. The relation between music and the patterns of governmental power in Minangkabau culture shows a mutual influence between them, demonstrating how music is capable of representing the political power in the relevant social systems. In *kelarasan Koto Piliang* music is endowed with control

and an important role for symbolizing political power. Moreover, the hypothesis could be presented that every form of art in Minangkabau culture which cannot synchronize with the appropriate social system has the potential of vanishing. For this particular reason this research focuses on the relation between music and various political systems, most notably in the *kelarasan Koto Piliang*.

The qualitative method was considered to be the most suitable and relevant for the focus of the study. The primary data from this research was conducted from the *talempong bararak* (performance) in *Luhak nan tigo* Minangkabau. The collection of primary data was carried out by participant observation and interviews, all of which have formed the basis for analysis [6].

Observation

The participant observation involved attending a number of live performances of *talempong bararak* in several different venues in *Luhak Nan Tigo* Minangkabau. Articles and other literature related to the performances provided supplementary information, which was then used to create guidelines for interviewing the participants.

Interviews

A number of interviews with the musicians were conducted after the performances where various experimental means of communicating with the interviewees were applied. In addition to the interviews, audio-visual media was used to provide evidence that these events had taken place in full accordance with the context described. An important consideration in choosing the type of documentation required was that it enabled the writer to recreate a *talempong bararak* performance in accordance with its initial design, which was a requirement of the analysis. The data analysis was carried

out inductively in order to suit the nature of the qualitative research. The researcher constructed an emic way of thinking in order to provide explanations. The latter were reinforced with the concept of a theoretical-ethical idea for the sake of enhancing the academic level of the discussed issue. The participants who were interviewed consisted of the leader (*penghulu*), the cultural expert, the performer on the instrument, and various other people from the local society. To obtain the relevant data, we resorted to structured interviews to delve into the topic of research. At the same time, the unstructured interviews provided the chance for the interviewed people to talk about their experience, about the norms and the value of society and music.

The data obtained from the interviews was categorized into two groups; (1), the concept of *Lareh Koto Piliang* in the social system of the communities in a number of places in *Luhak Nan Tigo Minangkabau* and, (2), the elements related to the performance of the *talempong bararak*.

Analysis

The analysis of the data made use of the phenomenological approach, which included three steps. First, every data is identified on the basis of its topic, such as music, the social sciences, philosophy, history, video, and photography. Then the data becomes subdivided in substrata. For example, in music, it would be such topics as the instruments, ensembles, and the repertoire. In the social sciences it would be the various political systems and inheritance of power. Then, the researchers started to interpret the data, while avoiding expressing personal opinions. Every assumption and personal opinion had to be placed in brackets to obtain a sense of objectivity in the study of the phenomena. The final steps involved organizing and arranging the data.

THE RESULTS AND DISCUSSIONS

A. Lareh Koto Piliang and Systems of Governmental Power

The *Lareh Koto Piliang* is a concept which reflects an image of governmental power oriented towards the monarchic system in Minangkabau. The kingdom referred to here was a successor of the Malay kingdom which was established in Minangkabau at a time period when the government of the Malay kingdom, the Dharmasraya, moved to the center of the Minangkabau region in Pagaruyuang, when Adityawarman was the king of the Pagaruyuang kingdom, having reigned during the years 1347–1375.

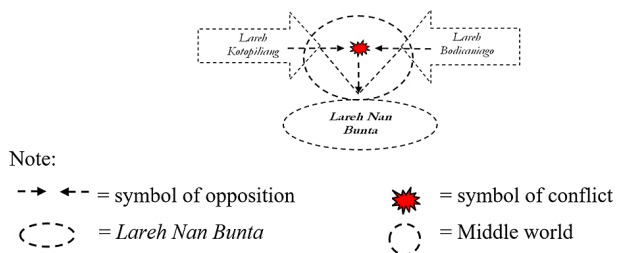
After the end of Adityawarman's reign in 1375, the history of Minangkabau entered into an oral tradition or an age of traditional historiography, referred to by the local community as *tambo*. This tradition consistently mentions two officers of the law, Dt. Parpatiah Nan Sabatang and Dt. Katumangguangan, who, according to legend, fought over the right to establish a new governmental system after the death of Adityawarman. This conflict gave rise to two political and legal systems: *Kalarasan Koto Piliang*, with Dt. Katumangguangan as its leading figure and *Kalarasan Bodicaniago*, with Dt. Parpatiah [1]. The conflict between these two figures ultimately led to the establishment of two systems in each of the nagari in Minangkabau. Dobbin [8] explains that each of the systems implemented its own legal tradition, known as *laras*. Nagari Limo Kaum was the center of all the *nagari* which followed the system of *Kalarasan Bodicaniago*. At the same time, Nagari Sungai Tarab was the center of the opposing tradition, *Lareh Koto Piliang* [8], both *nagari* being located in Luhak Tanah Datar. Naim [14] states that the conflict between these two figures led to a kind of

phratrial dualism which up to the present day has continued to affect all the areas of life and culture in Minangkabau [and is also reflected in its musical culture]. Outwardly, the Minangkabau community is considered to be united, but inwardly, it has formed a social and cultural and government system that is dialectic, dichotomous, and bipolar.

The concepts of *Lareh Koto Piliang* and *Lareh Bodicaniago* can be included in the category of binary opposition that is by no means exclusive, but rather dialectic in their differences. For Capra these differences can be viewed as forms, or opposite poles of the same reality of the extreme parts of a single whole – polar and bipolar [5]. Notwithstanding the seemingly apparent disharmony and conflict between the two poles, they are both always at the same distance from one central point. They both form a unit and demonstrate a bipolarity which strengthens each other. The bipolarity of *Lareh Koto Piliang* and *Lareh Bodicaniago* has led to the creation of *Lareh Nan Bunta* by Rajo Babandiag, who held the title Dt. Nan Sakelap Dunia – and ultimately brought to the establishment of a three-way pattern or trilogy.

This three-way pattern is strongly rooted in the dialectical and dichotomous Minangkabau culture, and philosophically appears in the expressions *tali tigo sapilin* and *tungku nan tigo sajarangan* (literally: “a rope made of three strands, a stove supported by three stones”) (see Figure 1). The three systems form a unit and are a vehicle that has created harmony in the life of the Minangkabau community. Jacob Sumardjo writes that the pattern of three focuses on the formation of symbols of a paradox in the form of a “middle world” which harmonizes all the things that are by themselves dualistic and antagonistic [20]. The three-way pattern is inclined to be horizontal, with equality in all of its differences (see figure 1).

Figure 1: Concept of the Three-Way Pattern: *Talitigo sapilin dan tungku nan tigo sajarangan*



The formation of the three-way pattern is symbolically referred to with the concepts of *tali tigo sapilin* and *tungku nan tigo sajarangan* (a rope made of three strands, a stove supported by three stones), and it gave rise to a new and different musical concept, or reality. Dt. Katumanguangan with his *Lareh Koto Piliang* was prominent in the bronze culture, while Dt. Parpatiah Nan Sabatang with his *Lareh Bodicaniago* was oriented towards the people, the concept of the musical culture being centered on vocal music (*dendang*), known in performance as *bagurau* (joking). The *Lareh Nan Bunta* tends to accommodate both approaches, albeit, in a different musical concept. In general, the Minangkabau community remains a faithful supporter of the bronze culture. The latter, specifically, bronze music, is part of the system of governmental power where this type of music is used in the legitimization of the power of the local rulers – or kings – in Minangkabau.

B. Bronze Music and Power

Introduced by the Austronesian people, the bronze culture, which includes gong music and similar phenomena, spread to all the corners of the Nusantara from its center of origin in Dong Son, Vietnam. This culture did not originate from the Majapahit era. Adityawarman was responsible for bringing bronze music to Minangkabau. This statement may be referred to as a

“historical accident”, though it is true that Adityawarman was indeed recognized as an important figure in the Pagaruyuang kingdom of Minangkabau.

Gongs are percussion instruments that are very well known throughout East and Southeast Asia. They are made from a smelted metal alloy consisting of tin and copper, with a rounded surface (either with or without a central knob). Reid [16] indicates that gongs, or bronze idiophones, have played a key role in both status and ceremony. Dong Son bronze gongs have found a market in the entire region of Southeast Asia for four centuries prior to the birth of Christ [Ibid.]. As noted by Alcina in [Ibid.], only ‘wealthy people’ were able to afford to own these bronze musical instruments, therefore, it is not surprising that they are associated with status. When a king or dignitary walked in a solemn procession, he would be accompanied by people playing a group of instruments classed as gongs [Ibid.]. This stipulates that bronze music, including gongs, had become an important part of the musical activities of the Malay kingdoms and the Malay ethnic group in Minangkabau, having been used in various forms of traditional ceremony.

Gongs can be hung from a frame, laid on top of a rack, or placed on another soft surface such as a woven mat. There also exist hand-held gongs that are played by the musicians while walking. These low sounding gongs are struck with wooden mallets the end of which may be covered in rubber, cotton, or twine. These hand-held gongs are called *talempong renjeang* (carried) in the Malay culture of Minangkabau. Boestanoel Arifin Adam states that the term *talempong* in Minangkabau refers to a type of instrument known as an idiophone, which can be found in various shapes and sizes, and made from different materials, and which is played by being struck. In its most common form, the

talempong [in other ethnic Malay areas also known as *kolintang*, *ceklempong*, etc.] is an instrument shaped like a small gong, made from a metal alloy – a type of bronze – which is struck to produce a sound [2]. One of the models of performance of *talempong renjeang* is that it is played while the musicians walk. Sastra describes the *talempong renjeang* as a genre of Minangkabau art performed by three musicians, each of whom plays two *talempong* which are either held or carried (*direnjeang*) in the left hand and struck (*diguguah*) by a special mallet (*pengguguah*) held in the right hand, creating a melody that is unique to the art of *talempong renjeang* Minangkabau [18]. This type of *talempong* performance, in which the instruments are played while walking, is used for processions as part of wedding ceremonies or for the appointment of a new rulers.

Based on historical facts related to the existence of the Malay ethnic group in Minangkabau, it can be seen that there exists a close connection between the Malay system of governmental power, i.e., the Malay kingdom (Malayapura), and the kingdom of Dharmasraya, which may be perceived as a successor of the Sriwijaya kingdom. Through the power of Adityawarman, this kingdom was dislocated to the west and subsequently became known as the Pagaruyuang kingdom. It was through these two kingdoms that several smaller kingdoms were established in other areas of Minangkabau, including the kingdoms of Sungai Pagu, Lunang Silauik, and Indopuro (Pesisir Selatan Regency), as well as numerous other *nagari* in Minangkabau which have a kinship relationship with the Pagaruyuang kingdom, such as Ampek Angkek (Agam Regency), Tigo Nagari Malampah District (Pasaman Regency), Nagari Air Bangis (Pasaman Regency), and several other *nigari*, which state their

identity as part of the Malay ethnic group with all its respective divisions (Taib, 2016). On the other hand, the ownership of bronze musical instruments – specifically the *talempong* and gongs – forms an inseparable part of the existence of the Malay people in Minangkabau [16]. The evidence that bronze music represents the system of governmental power can be seen in its prominent role in the inauguration of ‘royal officials’ and rulers in Minangkabau.

The Malay ethnic group (in Minangkabau) is one of the largest in Minangkabau. The Malays have long since been considered a part of the Minangkabau ethnic group itself. They have adhered to the matrilineal culture of the Minangkabau people, in which a person’s descent follows the line of the mother. In general, the Malay communities follow the tradition of *Lareh Koto Piliang*, although some combine the two cultural systems in Minangkabau, namely *Lareh Koto Piliang* and *Lareh Bodicaniago*, depending in which nagari they live. In addition to the two *lareh*, Navis [15] indicates that there is a third *lareh* or *laras* which has emerged with the named *Lareh Nan Panjang* under the leadership of Dt. Nan Sakelap Dunia, who established five other ethnic groups: Kutianyia, Patapang, Banuhampu, Salo, and Jambak. At the same time, the foreigners living in the country who were the subjects of King Pagaruyung established the Malay, Mandahiliang, Kampai, Singkuang, and Bendang ethnic groups.

In the Solok Selatan, *Yang Dipertuan Sultan Besar Raja Disembah* and Raja Alam pertains to the Malay ethnic group. Irfan states that three of the kings who inherited the system of the Dharmasraya kingdom in the Dharmasraya Regency, West Sumatera, were of Malay ethnicity. They were Rajo Pulau Punjuang, Rajo Siguntua, and Rajo Padang Laweh – Rajo Koto Baru belongs to the Caniago ethnic group (Irfan, 2016).

The Pagaruyung kingdom, which was the successor of the Dharmasraya kingdom, is also predominately Malay, including the ruler of the Puti Linduang Bulan house in Batusangka (Taib, 2016).

Returning to the description by Alcina in [16], that only “wealthy people” could afford to own bronze musical instruments, it is not surprising, therefore, if these instruments have been associated with status. If a king or dignitary walks in a solemn procession, he is accompanied by people playing a group of instruments classed as gongs [Ibid.]. This means that bronze music, including gongs – in the form of a musical ensemble – is an important part of the Malay kingdoms and Malay ethnic group in Minangkabau, and is used in various forms of traditional ceremony – for appointing local rulers.

Based on the description about bronze music consisting of *talempong* and gong, this research work can conclude that both of the two are related, and they both form a representation of the musical concept of *Lareh Koto Piliang* in Minangkabau. Musical sound, as described by Merriam [13], is a product of human behavior which is endowed with a specific structure and system that cannot be separated from the cultural concept of its community. Dasilva in [9] takes a sociological perspective that considers the presence of the musician in a community and indicates the social and cultural phenomena or conditions of the community. This perspective is reinforced by Irawati [11] in Resital, who suggests that in terms of its behavioral aspect, music is connected to the particular culture from which it was born. These perspectives strengthen the argumentation that any music culture must correlate with the concept of the culture from which it was generated – in this case the synchronization is takes the shape of bronze music.

C. The Concept of Musical Aesthetics in *Aguang* and *Talempong Bararak*

The concept of musical aesthetics is related to the aesthetical principles that are created in the performance of *aguang* (a gong ensemble) and *talempong bararak* (processional music). The *Aguang* is a type of ‘majestic music’ which is played in a ceremony for the appointment of a local ruler in a traditional *rumah gadang* in Minangkabau, and specifically in *Luhak nan tigo*. An *aguang* ensemble consists of two gongs, one or two double-headed drums, and a *salabuhan* (set of) *talempong*, with six *talempong*.

The *aguang* (a gong ensemble) and *talempong bararak* performance venue is a kind of stage, called *paleh-paleh*, measuring 2 x 2.5 m. and raised about 20 m. from the ground. Aesthetically, the musical concept of *aguang* and *talempong bararak* in an inauguration ceremony for a new ruler can be distinguished by two separate elements. The first is the musical concept of *aguang*, which consists of: (1) a pair of *Agung*; (2) *gandang palalu* and *gandang paningkah*; (3) *salabuhan talempong* comprising 6 *talempong* – *talempong dasar* (basic; 5, and 6); (4) *talempong malagu* (which play the melody; 1, 2, 3, and 4) – 3/4 and 3/2 are performed simultaneously. The six *talempong* are arranged according to the theme of the piece – for example ‘Tataku’, in which the *talempong* are arranged in the order of pitches 2, 4, 3, 1, 5, 6, and are played together as an ensemble.

The musical concept of *aguang* and *talempong bararak* described above essentially reveals two sides, which complement each other, namely, those of form and content. The content is the representation of the value of the ideas, thoughts, and feelings of the artist, which Sumardjo [20] indicates that form represents

the intrinsic factor of any art which is shaped by its medium or material. Meanwhile, Rohidi [17] describes this as the extra-aesthetical factor, which is constructed by a systematic structure, meaning that it is endowed with a particular pattern or arrangement that is contained in the cultural background of the artist’s life, in this case, the Minangkabau culture. Elderfield [9] points out that the concept of aesthetic also relates with the notion of “psychological material”, while Horn [10] underlines the concept of aesthetics specifically in the musical language, divided into three criteria, such as tonality, musical form, and aesthetic value. The musical notation can be seen in Figure 2 below.

Figure 2: The piece ‘Tataku’ in *talempong Gondang Aguang*

G. Palalu	:	0̄b	t	ḡb	t	0̄b	t	ḡb	t	:
G. Paningkah	:	t	b̄t	b̄t	ḡ+ 0̄+	ḡ+ t	b̄t	b	:	
Aguang	:	-	-	-	1	-	-	1	2	:
		-	-	-	1	-	-	1	2	
		-	-	-	1	-	-	2	2	:
Tal. Dasar (palalu)	:	0̄5	6	5	ḡḡ 0̄5	6	5	ḡḡ	:	
Intro Tal. (malagu)	:	0	0	0	¼ ¼	¼	¼	¾ ¾	:	
F.1	:	4̄4	3̄2	3̄4	4̄3 2̄1	2̄1	2̄3	3̄23	:	
Transisi ke F.2	:	4̄4	3̄2	3̄4	4̄3 2̄3	4̄4	3̄2	3̄23	:	
F.2	:	3̄3	3̄3	3̄3	3̄2 2̄3	4̄4	3̄2	3̄23	:	
Transisi ke F.3	:	3̄3	3̄3	3̄3	3	3	3̄3 2̄3	4̄4	:	
Penutup (ending)	:	4̄4	3̄2	3̄4	4̄3 2̄1	2̄1	2̄2	2̄3	:	
		2̄1	2̄1	2̄2	2̄3 2̄1	2̄1	2̄2	2̄2		
		1	1	1	1					

(Transcription by I.D.N. Supenida, 2016)

The piece titled ‘Tataku’ is part of the musical repertoire that is played in a procession for the inauguration of a ruler in a *nagari*. The *talempong* melody played in this kind of ceremony may vary between one *nagari* and another. This difference may be viewed as a sign that each *nagari* in Minangkabau is a ‘little republic’ and has its own unique identity – and this also pertains to its arts and customs.

The musical concept of *talempong bararak* is used particularly for the purpose

of accompanying the procession of a ruler. The *talempong* pairs are called *talempong jantan*, *talempong paningkah*, and *talempong pangawinan*. The *Talempong jantan* is the ‘leader’ and plays an important role in presenting the melodic theme and controlling the tempo of the music; the *talempong paningkah* follows the lead of the *talempong jantan* and responds to it with different rhythms, and together they form the melodic frame. The *Talempong pangawinan* also plays its own rhythmic patterns and helps justify the formation of the unique melody of *talempong bararak* (see the photo and notation of the piece (*Guguah*) ‘Arak Kabau Gadang’ below).

The name *Guguah Arak Kabau Gadang* (Procession of the Large Buffalo) is a symbol of the greatness of the head official in his position and authority as a leader of his people. The ruler’s greatness is introduced and demonstrated to the general public in the *nagari– kalabuah nan golong* (on a level road) and *kapasa nan rami* (to a busy market).

The notation above shows that in the first 2 bars the *talempong Jantan* plays the opening of the *Guguah Arak Kabau Gadang*. The *Talempong Paningkah* responds with a different motif on the fourth beat (a weak beat) of measure 1. Also playing a different motif, the *talempong Pangawinan* joins in on the fourth beat (a weak beat) of measure 2. A single cycle (*saputaran*), which forms a single melodic phrase, is made up of 10 measures. When the combination of the three phrases interacts and is enriched with variations (*galuik*), it creates an impression known as *bagaluik* (joking or engaging in banter), see measures 8 and 9. The variations in a *talempong* performance create an aesthetical impression of *bagaluik* or excitement, which when it reaches a certain level of intensity is referred to as *batalun* (achieving a high aesthetical level).

CONCLUSION

The *Lareh Koto Piliang* is the representation of a system of governmental power created by the legendary figure

Figure 3: Guguah Arak Kabau Gadang Nagari Tabek Kabupaten Tanah Datar

	(1)	(2)	(3)		(4)	(5)
Tj	0 1 6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1 6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1			Tj	6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1 6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1	
Tp	0 0 0 0 2 2 2 2 4 2 2 4 4 2 4 2			Tp	2 2 2 4 2 2 4 4 2 4 2 2 2 2 4 2 2 4 4 2 4 2	
Tpn	0 0 0 0 0 0 0 0 3			Tpn	3 3 3 0 3 3 3 0 0 3 3 3 3 0 3 3 3 3 0 5	
	(6)	(7)		(8)	(9)	
Tj	6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1 6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1		Tj	6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1 6 6 6 6 1 6 6 6 1 1 1		
Tp	2 2 2 4 2 2 4 4 2 4 2 2 2 2 4 2 2 4 4 2 4 2		Tp	2 2 2 4 2 2 4 4 2 4 2 2 2 2 4 2 2 4 4 2 4 2		
Tpn	3 3 3 0 3 3 3 0 0 5 3 3 3 0 3 3 3 3 0 3		Tpn	3 3 3 0 3 3 3 0 0 5 5 3 5 5 3 3 3 3 3 0 5 5		

Galuk I

(Transcript by Andar, 2017)

Note;

(1), (2) = Bar

Tp = *Talempong Paningkah*

Galuk = Rhythmic variations

Tj = *Talempong Jantan*

Tpn = *Talempong Pangawinan*



Dt. Katumangguangan. This power system was a kingdom-oriented autocracy. In this autocracy the power belongs solely to the heads of the kingdom and in which all the decisions made must be implemented by the king's family and the people. Bronze music, in the form of *aguang* and *talempong bararak*, plays an important part of inauguration ceremonies for the rulers – the holders of power in Minangkabau. As an ensemble, apart from its function as a form of communication, the *aguang* does not play any important direct role in legitimizing the power of the ruler – namely, the 'king' – in relation to his position and authority as the leader of the local people.

Aesthetically, the musical concept of *aguang* as an ensemble consists of *Aguang jantan* and *Aguang batino*; *gandang palalu* and *gandang paningkah*; *salabuhan talempong*, comprising 6 *talempong*. The six *talempong* are divided into *talempong dasar* (basic) and *talempong malagu* (melodic). The *talempong dasar* (5 and 6) and *talempong malagu* (which play the melody; 1, 2, 3, and 4), are each played by a single musician. The combinations of rhythmic patterns of the two form a melody. Meanwhile, the musical concept of *talempong bararak* consists of three components, known as *talempong jantan*, *paningkah*, and *talempong pangawinan*. The combination of rhythmic patterns of the three *talempong* pairs forms the unique melody of *talempong bararak* which is used for the special purpose of accompanying a newly appointed ruler in a parade *kalabuah nan golong* (on a level road) and *kapasa nan rami* (to a busy market).

LIMITATIONS AND STUDY FORWARD

The availability of previous research which specifically discusses the tradition of *Lareh Koto Piliang* in the governmental power system, the linkage of bronze music

to power, as well as the concept of musical aesthetics in *aguang* and *talempong bararak* in *Luhak nan tigo* Minangkabau is very limited. Bronze culture is more oriented towards the royal system – *Lareh Koto Piliang*; whereas previous research has focused on the *Lareh Bodicaniago* tradition which is populist oriented; the concept of musical culture is based on vocal (*dendang*) – the vocal music in the performance is called *bagurau* (joking). Meanwhile, in the other article, *Lareh Nan Bunta* tends to accommodate both, but appears in a different musical concept. Internationally, the limitation of research lies in the small scope of the geographic location of the research focus. It would be interesting if future research could focus on the analysis of traditions from various regions in Indonesia.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author wishes to express his gratitude to the Ministry of Research, Technology and Higher Education for the 2011 multi research grant under the title *Tigo Lareh: Sistem Kekuasaan Dan Konsep Estetika Musikal Tiga Genre Musik Di Luhak nan tigo* Minangkabau.

CO-AUTHOR CONTRIBUTION

The co-author's contribution is related to the recording of music in the form of numerical and graphic notations. When the research was taking place, the co-author was responsible for notifying the *talempong* with the "focus and distance" method following the concept and flow of the *talempong bararak* or *talempong renjeang*. Departing from the recording of music, the traditional Indonesian number notation was used; then the co-author wrote a graphic notation to illustrate visually the rhythmic patterns of the *talempong* rhythm in one song cycle that forms the short melody typical of *talempong bararak* or *talempong renjeang* in Minangkabau.

REFERENCES

1. Abdullah Taufik. *Sejarah dan Masyarakat: Lintasan Historis Islam di Indonesia* [History and Society: Historical Trajectories of Islam in Indonesia]. Jakarta: Pustaka Firdaus, 1997. 165 p. (In Indonesian)
2. Adam B A. *Talempong Musik Tradisional Minangkabau* [Talempong Traditional Minangkabau Music]. Padangpanjang, 1987. 97 p. (In Indonesian)
3. Ahimsa-Putra Heddy Shri. *Strukturalisme Levi-Strauss: mitos dan karya sastra* [Levi-Strauss Structuralism: Myths and Literary Works]. Yogyakarta: Yayasan Adikarya IKAPI dan the Ford Foundation, 2001. 417 p. (In Indonesian)
4. Blacking John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1974. 116 p.
5. Capra F. *Mengungkap Kesejajaran Fisika Modern dan Mistisisme Timur* [Uncovering the Parallels of Modern Physics and Eastern Mysticism]. Yogyakarta: Jalasutra, 2005. 414 p. (In Indonesian)
6. Creswell J. W. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methodic Approaches (3rd Edition)*. Sage Publications, Inc, 2009. 295 p.
7. Dasilva Fabio B. *The Sociology of Music / Fabio Dasilva, Anthony Blasi, David Dees*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 1984. 204 p.
8. Dobbin Christine. *Kebangkitan Islam dalam ekonomi petani yang sedang berubah : Sumatra Tengah, 1784–1847* [The Rise of Islam in the Changing Peasant Economy: Central Sumatra, 1784–1847]. Jakarta : INIS, 1992. 323 p. (In Indonesian)
9. Elderfield John. Form and Style in the Arts: An Introduction to Aesthetic Morphology by Thomas Munro. *Leonardo*. 1971. No. 4 (4), pp. 391–392. DOI: 10.2307/1572520.
10. Horn W. *Tonality, Musical Form, and Aesthetic Value. Perspectives of New Music*. 2015. No. 53 (2), pp. 201–235. DOI: 10.1353/pnm.2015.0012.
11. Irawati Eli. Transmisi Kelentangan dalam Masyarakat [Transmission of Kelentangan]. *Dayak Benuaq* [Dayak Benuaq Society]. Resital J Seni Pertunjuk. 2017. No. 17 (1), pp. 1–18. DOI: 10.24821/resital.v17i1.1686. (In Indonesian)
12. Jazuli J. *Sosiologi seni : pengantar dan model studi seni* [Sociology of Art: Introduction and Models of Art Studies]. 2nd ed. Yogyakarta: Graha Ilmu, 2014. 316 p. (In Indonesian)
13. Merriam Alan P. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964. 358 p.
14. Naim Mochtar. Minangkabau dalam Dialektika Kebudayaan Nusantara. Dialekt. Minangkabau dalam kemelut [Minangkabau in the Dialectic of Nusantara Culture. Minangkabau Dialectics]. *Sosial dan Politik* [Social and Political Conflict]. A. A. Navis. Genta Singgalang Press, 1983, pp. 87–93. (In Indonesian)
15. Navis A. A. *Alam terkembang jadi guru : adat dan kebudayaan Minangkabau* [Unfolded Nature Become Teacher: Minangkabau Customs and Culture]. Jakarta: Grafiti, 1984. 298 p. (In Indonesian)
16. Reid Anthony. *Asia Tenggara Dalam Kurun Niaga 1450–1680* [Southeast Asia in the Commercial Area 1450–1680]. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2011. 333 p. (In Indonesian)
17. Rohidi Tjetjep Rohendi. *Metodologi Penelitian Seni* [Art Research Methodology]. Semarang: Cipta Prima Nusantara, 2011. 323 p. (In Indonesian)
18. Sastra Andar Indra. The Aesthetics of a Three-Way Pattern: The Musical Concept of Talempong Renjeang and The Social System of The People of Luhak Nan Tigo Minangkabau. *Humaniora*. 2017. Vol. 29 (1), pp. 61–71. DOI: 10.22146/jh.v29i1.22566.
19. Scruton Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997. 550 p.

20. Sumardjo Jakob, Caturwati Endang. *Estetika Paradoks* [Aesthetic Paradox]. Bandung: STSI, 2010. 526 p. (In Indonesian)

About the authors:

Andar Indra Sastra, Dr. (Arts), Associate Professor at Karawitan Arts Department, Indonesia Institute of Arts (27128, Padangpanjang, Indonesia),

ORCID: 0000-0001-8137-6744, andarstsipp@gmail.com

Wilma Sriwulan, Dr. (Arts), Associate Professor at Music Department, Indonesia Institute of Arts (27128, Padangpanjang, Indonesia), **ORCID: 0000-0002-1198-1102**,

sriwulanwilma@gmail.com

Ediwar Caniago, Dr. (Arts), Associate Professor at Karawitan Arts Department, Indonesia Institute of Arts (27128, Padangpanjang, Indonesia),

ORCID: 0000-0002-8200-2776, ediwarchen@gmail.com

Asril Muchtar, Dr. (Arts), Associate Professor at Karawitan Arts Department, Indonesia Institute of Arts (27128, Padangpanjang, Indonesia), **ORCID: 0000-0003-2289-7907**,

asrilmuchtar2017@gmail.com

Asep Saepul Haris, Dr. (Arts), Assistant Professor at Karawitan Arts Department, Indonesia Institute of Arts (27128, Padangpanjang, Indonesia),

ORCID: 0000-0001-8700-1353, asepsinaro@gmail.com

Об авторах:

Андар Индра Шастра, Dr. (Искусствоведение), доцент кафедры искусства Каравитан, Индонезийский институт искусств (27128, г. Падангпанджанг, Индонезия),

ORCID: 0000-0001-8137-6744, andarstsipp@gmail.com

Вилма Шривулан, Dr. (Искусствоведение), доцент кафедры музыки, Индонезийский институт искусств (27128, г. Падангпанджанг, Индонезия),

ORCID: 0000-0002-1198-1102, sriwulanwilma@gmail.com

Эдивар Каниаго, Dr. (Искусствоведение), доцент кафедры искусства Каравитан, Индонезийский институт искусств (27128, г. Падангпанджанг, Индонезия),

ORCID: 0000-0002-8200-2776, ediwarchen@gmail.com

Асрил Мухтар, Dr. (Искусствоведение), доцент кафедры искусства Каравитан, Индонезийский институт искусств (27128, г. Падангпанджанг, Индонезия),

ORCID: 0000-0003-2289-7907, asrilmuchtar2017@gmail.com

Асеп Сапул Харис, Dr. (Искусствоведение), доцент кафедры искусства Каравитан, Индонезийский институт искусств (27128, г. Падангпанджанг, Индонезия),

ORCID: 0000-0001-8700-1353, asepsinaro@gmail.com



BESLAN G. ASHKHOTOV

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

About the Peculiarities of Form Generation in the Adyghe Epic Genre

This article presents the study of the oldest genre of Adyghe folk music pertaining to the 2nd millennium BC. The structures of the peculiarities of form generation in the procedural aspect of their structure are examined on the basis of the unique song specimens preserved to our day in which the faraway world of the protagonists of the heroic epos “The Narts.” For the first time the attempt is made to attribute the characteristic form-structures in Nart songs, demonstrations of the typified model of interaction between music and the verbal text, and establishment of the correspondence of the songs spatial-temporal parameters with their stadial factor of real existence.

Keywords: Adyghe folk music, epos “The Narts,” pshinatli, procedural side of form, typical model of the genre of folk music, antiphonal, bourdon and stretto forms of cohesion, solo and group singing.

For citation / Для цитирования: Ashkhotov Beslan G. About the Peculiarities of Form Generation in the Adyghe Epic Genre // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 138–147. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.138-147.

© Beslan G. Ashkhotov, 2021

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

Б. Г. АШХОТОВ

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

Об особенностях формообразования в адыгском эпическом жанре

В данной статье представлены результаты изучения древнейшего фольклорного жанра проживающих на территории России адыгов, относящегося ко II тыс. до н. э. На основе сохранившихся до наших дней уникальных песенных образцов, в которых отражается далёкий мир героического эпоса «Нарты», рассматриваются структурные особенности формообразования в процессуальном аспекте их строения. Впервые предпринимается попытка атрибутировать характерные формы-структуры в нартских песнях, выявить типовую модель взаимодействия музыки и вербального текста, установить соответствие пространственно-временных параметров песен с их стадийным фактором реального бытования.

Ключевые слова: фольклор адыгов, эпос «Нарты», пшинатли, музыкальная форма, типовая модель фольклорного жанра, антифонная, бурдонная и стреттная формы, сольно-групповые песнопения.

© Ашхотов Б. Г., 2021

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

During the Soviet period of our history up to the 1960s in the dichotomy of “*form vs. content*” our musicology did not give sufficient attention to the semantic significance of the first category. One of the reasons for such an unjustified state of affairs could be explained by the well-known harsh pressure of the politically motivated concept of “formalism” of that historical period which promoted the mandatory rendition of two prevailing terms of scholarly discourse – “culture (to an equal degree as art) is national in its form and socialist in its content.” In our times such a definition is perceived to be paradoxical, since all of this occurred at the time when Boris Asafiev had already published his outstanding research work “*Muzykal'naya forma kak protses*” [“Musical Form as a Process”] (1930), which presented the organic unity of the architectonics of music and the semantics of its content, the conception of which remains on demand up to the present day [1].

It must be presumed that many representatives of culture and art (composers, practicing musicologists, folklorists and scholars), including those of us who have studied in various conservatories in the 1970s, frequently repeated the “customary” formulation, while clearly comprehending the given ideological conditions and by tacit agreement following the conventional “rules of the game” imposed from above. Nonetheless, composers in their musical works had resorted to various techniques

of development which vividly revealed the procedural side of music which at times it was very difficult to define as national. In their turn, the musicologists, without fixating on the context of research expected by the “social censors” tried to disclose in exceedingly cautious ways and in a veiled form the particularities of form-generation of specific musical compositions which could be discovered in the hidden implication of their works¹.

Just prior to the 1970s the problematics of the procedural side of form once again finds itself within the sphere of attention of music scholarship; in particular, Yuri Kholopov, while examining the significance of musical structure, concentrates his perspective of the present issue in his book “*Vvedenie v muzykal'nuyu formu*” [“Introduction to Musical Form”]. As Tatiana Kyuregyan and Valeria Tsenova note, in this work the music theorist defines “musical form as an ontological, theoretical and historical unity which gradually unfolds in time – from the ancient eras up to ‘the present day,’ from monody and polyphony to sonoristics... the beginning of music in general and of musical form in particular” [12, p. 4]. Kholopov’s research was preceded by the well-known works of Igor Sposobin, Victor Tsukerman, Leo Mazel and others. A qualitative stage of comprehension of music in the context of new angles of the study of its content-based aspects (*emotions, figurativeness and symbolism*) has been demonstrated by the research works of Valentina Kholopova

[11], Liudmila Kazantseva [6], and Liudmila Shaymukhametova [16], who have laid the foundations in contemporary Russian musicology of a new analytical direction – the theory of musical content. This short excursus into the interpretation of one of the most important musical terms which interests us – *form*, – shall be concluded by us with the words of Doctor of Arts, Professor Marina Chyornaya: “Musical form is not a means of conveying the conception, but a means of existence” [13, p. 10].

In Russian folk music studies the problem range of the structural element of music of oral traditions has been examined chiefly in the context of syncretic interaction between the folk melody and the text in connection with the demonstration of the genre definition. Special terminological definitions disclosing the structural units of folk song melodicism have been specified: “the intonational complex” (Zinnaida Evald), “the song relationship” (Filaret Kolessa), “polystructurality” (Kliment Kvitka), “syllabo-note” and “strophe-measure” (Anna Rudneva), “folk song stanza form” and “rhythmic periodization of melody” (Evgeny Gippius), etc.

The issues of emergence of form in folk music melodicism are dwelt upon in the works of Rudneva, who for the first time makes the attempt of systematizing the structures of Russian folk song, taking as a basis the architectonics of the melodic stanza, which discloses itself in multiple ways in various genre formations (“O vzaimozvyazi stiha i napeva v russkoy narodnoy pesne” [“About the Interconnection of the Verse and the Tune in Russian Folksongs”]). The logic of the forms of structural divisions of the rhythmic-intonational line of the folksong melodies offered by the researcher is demonstrated in each concrete case with the backing of the types of versification (tonic, syllabic or accentual-syllabic) and

with the consideration of genre functioning. Thereby, Rudneva differentiates form-generation in the Russian folksong culture into *non-strophic* (single-verse) and *strophic structures*. The article “O rasstanovke taktovyh chert v russkih narodnyh pesnyah” [“About the Arrangements of Barlines in Russian Folksongs”] bears a direct relationship to its conception of structural classification which presents practical material disclosing the recurring forms of endowing melodic stanzas with pauses and emergences of typified melodic formulas [8, pp. 11–69, 70–138].

Each of the aforementioned folklorists-researchers within the problem range of form-generation was interested most of all in the question of the song’s outer structure and, at the same time, chose, as a rule, one angle of consideration. The latter may have been either the musical side of the song, its poetical side, or its rhythmic aspect. In our opinion, a significant page of the penetration into the inner process of form-generation in the music of the oral tradition is opened by Izaliy Zemtsovsky in his monograph “Russkaya protyazhnaya pesnya” [“Russian Plangent Song”] [5]. On the basis of his examination of lyrical plangent songs, the music theorist demonstrates the distinct character of the melodic stanza in them, which in many ways does not coincide with the stereotypical strophic structure intrinsic to the songs. The procedural character of the melodic self-motion in the present genre is disclosed with a reliance on the songs’ monophonic intonation, which presents its peculiar thematic core, from whence occurs the “variant outgrowth” (according to Vladimir Protopopov) of melodic phrases of an intonational character with significant rhythmic-intonational, modal and textural changes. The structural particularity of the examined form-structure reflects the principle of through developed which is

characterized by an “arch” conclusion of the melody, or through form, when the final stage of the melody’s development presents the summarized meaning. As Nina Savelyeva writes, Andrei Kabanov conducted the first research of the structural particularities in the Don Region plangent songs of the Cossack tradition, in which it “determines the function of each vocal part in the ensemble and its role in the formation of the structure,” especially highlighting the characteristic “length of unfolding of the musical-poetical structure” [9, pp. 11–12].

A colossal research work on form-generation of the music of the oral tradition was carried out in 2011 by Savelieva. In her generation “Problema formy v russkoy narodnoy pesne” [“The Issue of Form in Russian Folksongs”] the author, basing herself on Asafiev’s intonational theory, systematizes the principle of form-generation in folk song genres. This work is the first to present an integrated view of the genesis of the Russian folk song in the aspect of its regularities, “bringing forward new principles of classification and systematization of structures.” In this context Savelieva, continuing the search of her predecessors, chooses a new approach towards the examined problem range “based not on quantitative, but on qualitative criteria,” which, according to Asafiev, makes it possible to classify forms “not according to the resulting constructions, but according to the principles of development” [10, p. 4]. Thereby, the researcher discloses new possibilities of a more profound penetration into the texture of the folk song with the aim of comprehending the procedural motions within it.²

The questions of form-generation in traditional Adyghe songs were examined by us numerous times [2]. Thus, the stratification of typified form-structures, which have been widely disseminated in

folk musical compositions from the form of single-stanza melodies to composite song stanzas. For the first time we have demonstrated the special structure of the melodies which reflects concrete historical events and the valorous actions of heroes. In the latter the form-generation in many ways does not coincide with the conventional norms of the structural organizations of folksong genres, which more often than not embrace a through development of the melodic stanzas.

In the present work we have made the attempt for the first time to attribute the characteristic form-structures in the Nart songs (the pshinatli)³ of the Adyghe, reveal the peculiarities of the interaction between the music and the verbal texts, and establish correspondences between the spatial-temporal parameters with their stadiac factor of real existence.

It is well known that music exists in reality only during the time of its sounding, and such regular occurrence presents us with the possibility of discerning objective structural particularities dependent on the functional accessory of each musical work. For this reason, when traditional culture is constantly being deprived of its initial conditions for existence, we perceive as being most important the reconstruction of the primary situational possibilities of its being with the observation of several marked differences, following the characteristic algorithmics of each performance, including the performing manner stylistically appropriate for it. When defining the architectonics of a folk song, it is important to consider the crystalline units of music examined by Chyornaya as “measured fragments” the inner interaction of which arrays the content-based outline of the melodic stanza [13].

Upon first encounter, the separate pitches of the song’s melody, their rhythmically intonated correlations, the modal structure

and the textural peculiarities may be perceived as abstract units. However, it is known that back in 1934 Evald brought into Russian folk music studies the new term “intonational complex,” which “in a definite way is cognized by a concrete social milieu” [14]. It must be noted that its semantic meaning turned out to be a rather revolutionary idea for that time. At the dawn of active development of ethnomusicological research activities, Evald’s term already indicated at the significance of aggregative musical-poetic expressive means and their semantic fill-up, thereby slightly opening the curtain of the content-richness of the song’s melodic stanza.

While demonstrating the capabilities of form-construction in folk songs, we must assert that the verbal text exists in a song on an equal footage with the music as an indispensable form-generating structural constant. By its semantic signification, character of articulatory utterance and, being present within definite frameworks of the size of the verse, in many ways determines the forms of the correlations of the compositional units within the song’s melodic stanza and measurably establishes the algorithmics of the spatial-temporal existence in living folk music practice.

By applying the given axiom in our research, we have established the recurring law that the typology of architectonics of the Adyghe epic songs generally takes shape to a great degree under the impact of a meaning-bearing text the origin of which in its initial form is perceived by the majority of folklorist philologists as a narrative which has appeared in verse form.

This argument is of crucial significance for the definition of the structural differences of the folklore genre of a remote historical time from the successive song genres. The socially ritualized ceremonial actions in Nart society, where the communicative

processes were permeated by a special syncretism of a “poetic-musical-theatrical-dance action” (according to Angelina Alpatova), created the corresponding impact on the participants’ psycho-motoric and emotional behavior. For this reason, as we presume, an important role in the Narts’ daily communication may have been played by the melodramatic recitation form of self-expression directly reflected in the epic songs preserved to our days.

In the present article we set the goal of identifying the Adyghe’s archaic pshinatli in the context of disclosing the architectonic particularities, unearthing compositional models appropriate for them in the relict song melodies which would have corresponded to that distant epoch. One of the stimuli for a successful fulfillment of the goal set before is that circumstance that in the Adyghe epic songs the form-structure has an essential distinction from the other subsequent folk music strata. First of all, the external stylistic indication of the verbal element is the predominantly expatiating means of its exposition and the brevity of the syllable-measuring structure of the verse (the prevalence of six to eight-syllable lines), which exerted a noticeable impact on the temporal features of transmission of folkloristic information. Second, the mobility of the isochronally pulsating melodramatic recitation in the pshinatli based on the correlation of the pitches with the active energy of sound (due to the tradition of solely male singing) with the predominance of intervallic intonations of major seconds and perfect fourths with their concise rhythmic was in many ways determined by the natural-acoustic characterization of their habitat. As a rule, this took place in open space: during the course of public merrymaking, ritual actions, in front of the Khasé (Council of Elders), during festivities, etc.



We are inclined to think that such a milieu for communication was beneficial towards the actualization of the extroversive directedness of the impulsive behavior on the parts of the performers of folklore information who pursued its broad spatial dissemination. In this process of inter-generation transmission an important aim was pursued – of exerting an active impulse on the consciousness and thought of the people who perceived this information in society. If the Nart song is considered, for instance, as one of the means of communication as an “informational centerpiece” (a melodic stanza), it acquired a special kind of periodicity of localization in space, a relative type of visualization of the “three-dimensional” sound which further enhanced its sonorous-phonetic qualities. Even in our time, when the epic song has long lost its genre productivity, its contemporary perception is accepted by us from the position of a solely aesthetic function, all of the enumerated initial main traits of the pshinatli remain recognizable. The main reason for such a phenomenon, in our opinion, is in the fact that the Adyghe Nart song was able to preserve the important a priori genre-determining features.

First of all, let us name the traditional form of performance – the male solo-and-group singing, in which the dialogic interaction between the soloist and the male chorus is in parity relations, so in various different versions of their coexistence we can always observe a state of equilibrium and spatial-temporal symmetry. The texture of the song may be extensionally broadened by means of additional accompaniment to the melody of instrumental lines.⁴ Nonetheless, they do not exert any substantial influence on the song’s form-generation, but merely carry the additional function of enriching the modal-intonational and the timbral-registral spheres.

The second genre-related specificity of the pshinatli consists in the strict correspondence of the syntactic units of the text and the melody in the vertical and horizontal dimensions (a syllable equals to a note, while a stanza is equal to a motive or phrase). Such a principle of their correlation according to the principle of “punctus contra punctum” forms an exclusive usage of the syllabic type of melodic construction. The further disclosure of a minimal degree of inner-syllable monody within the framework of two pitches takes place, as a rule, at the end of the melody as a result of the descent in the performer’s intonation. The additional assonant word formations, so typical not only for Adyghe folklore, but for many other ethnic cultures of the Caucasus, end up being not as relevant in the epical genre in their influence on the inner structure of the song’s melody.

Betal Kuashev notes that in the texts of the pshinatli “the syllable corresponds to smallest unit of the rhythm of the poetic line (the measure), so in these poems there are as many rhythmic units as there are syllables” up to a “a coincidence of syllable and seme, syllable and phoneme.” Regarding vocalizations, he also observed that they are not subject to broad expansion: “If the final consonants (in the line) are spirants «ш» (“sh”), «ж» (“zh”), «гъ» (“gh”), i.e., if they terminate the final syllable, no vocalization occurs, since a vocalization involving these particular letters may invoke a change in the meaning of a particular word” [7, p. 179–180]. The particular features of versification in the Adyghe epic poems insightfully observed by the scholar back in 1966 turned out to be very topical in the disclosure of the pshinatli’s musical structure in our days.

Nevertheless, the verbal insertions of an interjectional character (amplifications) still optionally exist in the pshinatli, while not disrupting the temporal parameters of the

musical architectonics and preserving the song's pitch line. On rare occasions there may be an additional word formation of a solemn, invocatory character in front of the main meaning-bearing line or at the end of the melody. On their basis the emerging melodic turns acquire more often the meaning of a peculiar intonation, or carry out the function of a song's cadential conclusion, and we classify them as auxiliary elements which are frequently situated beyond the frameworks of the song's main melody.

An important indicator of the marked quality of the Adyghe epic songs must also be sought for in the particularities of the inner structural organization the first plan of which does not surpass the form of a single-line (single-phrase, according to Feodosiy Rubtsov) or two-line song stanza. Nonetheless, when tracing the interaction of the main performers (the soloist and the male chorus), which are in an active dialogic connection with each other, we frequently discover inner procedural "deviations from the norm" inherent only to the pshinatli, which complexify the compositional structure of the early folk music genre.

In all the cases of variability of structuring of the melodic stanza the inner procedural incongruities assert the composition's individual schemes, but, nonetheless, they are unified by the constant duple-meter basis of a mono-metric pulsation, which is a time-measuring denominator of the highest order (*chronos protos*) in the examined genre of folk music.

It must also be noted that the "musical-poetical measure" of the melody (according to Savelieva), as a rule, is stable during the course of the pshinatli's entire macro-form. A violation of such a principle may occur in such instances when the tirade principle of exposition of the text in the melodic stanza frequently changes the number of repetitions of the variated melodic verse.

The additional expansion of the macroform in many compositions occurs by means of the introduction in the very beginning of the performance, which features the statement either of the part of the chorus, or together with the instrumental accompaniment, if the particular ensemble includes performers on string and percussion instruments. Among the exceptional qualities of form-generation in the Adyghe epic songs we can count the spatial-temporal capacity of a separately taken song in which the single-line melody or the two-line melodic stanza is repeated from 6 to 196 times, varying itself chiefly in its rhythmic intonational manner.

Thus, the Adyghe epic melodies which have preserved the tradition of solo-and-group singing demonstrate a typified form-generating model which is presented in the structures of the single-line melody and the double-line song stanza. They are conditioned by an archaic syncretism of text and music with the functional particularities of the genre in the society of the Narts, who have been determined to be the remote ancestors of the Adyghees. The various forms of interaction between the soloist and the accompaniment of the male vocal ensemble (antiphonal, bourdon or stretto), the parity change of the songs' textures create variability of the initial two basic form-structures defined by us as the intermediate form. Starting from the solo melodic line, the tune acquires a multiline song stanza depending on the amount of tirade lines sung through by the soloist, acquiring a mixed character of architectonics of the songs' melody. In other instances, in the case of a stretto form of interaction between the soloist and the male chorus, the lower stratum is frequently expanded intonationally, acquiring the function of a relatively independent unit of the form which at the same time creates the precedent of bringing in polyphonic features



into the overall texture of the song. The combination of the two-line melody with the one-line feature of the melody may also be observed in the vertical cohesion of the lines of the first singer and the male chorus. Their simultaneous sound creates a vivid impression of unity of the mixed structures and its special compositional directedness.

NOTES

¹ Here it is necessary also to recall the times of the Iron Curtain, which served as a sturdy obstacle for socialist culture for applying new compositional methods of manifestation of musical ideas, such as, for instance, the dodecaphonic technique. However, here too the authors contrived to “conceal” the newest forms of compositional techniques of musical expressionism in the overall textures of their works.

² Such a specific form-generation for Russian traditional folk music in which the structural content-based side adequately reflects the musical-poetic context of the songs turned out to be relevant in the monadic “extended” songs of Tatars, Bashkirs and Kalmyks, as well as the polyphonic solo-and-group historical-heroic songs of the Adyghe. Particularly in the latter songs we have observed a total correspondence between the logic of unfolding of the rhythmic-intonational contentment of the melodic stanza with Asafiev’s imt triad.

³ The pshinatl is a personified expression from the Adyghe folk terminology, signifying the earliest song genre pertaining to the period of formation of the heroic epos “The Narts.” Its translation from the Adyghe language in the spatial-sacred meaning indicates at a repository (abundance) associated with the capaciousness of the emotional, visual-sensual perception of music. the term is used solely for defining Nart songs and instrumental tunes. The individualization of the present expression is perceived to be natural, if one is to make a translation of the semantic content and specify its semantic meaning in the people’s subconscious.

⁴ Most frequently, the bowed string shikapshina, reckoned by ethnographers among the Adyghe aristocratic musical instruments, was used as the instrumental accompaniment. The plucked string instrument, the *apapshina*, could be used extremely rarely. Among the percussion instruments, priority was given to the *pkhatsichu* (a type of hand-rattle). Not infrequently hand claps were incorporated in performances.

REFERENCES

1. Asafiev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 2012. 376 p.
2. Ashkhotov B. G. *Muzykal'naya Nartiada: opyt issledovaniya* [Musical Nartiad: An Attempt of Research]. Nalchik: Print Tsentr, 2020. 380 p.
3. Ashkhotov B. G. O sodержatel'nosti skvoznoy muzykal'noy formy v istoriko-geroicheskikh pesnyakh adygov [On Content-Richness of the Through-Composed Musical Form in Historico-Heroic Songs of Adyghe People]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2008. No. 1, pp. 123–129.
4. Zemtovskiy I. I. Moy ideal – izuchenie konteksta v tekste [My Ideal is the Study of Context in the Text]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2006. No. 1, pp. 32–36.

5. Zemtsovskiy I. I. *Russkaya protyazhnaya pesnya* [Russian Plangent Song]. Leningrad: Muzyka, 1967. 197 p.
6. Kazantseva L. P. *Muzykal'noe sodержanie v kontekste kul'tury* [Musical Content in the Context of Culture]. Astrakhan: Volga, 2009. 360 p.
7. Kuashev B. I. *Stikhoslozhenie nartского eposa* [The Versification of the Nart Epos]. Kuashev B. I. *Sobranie sochineniy. T. 2* [Collected Works. Vol. 2]. Nalchik, 1966, pp. 166–189.
8. Rudneva A. V. *Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ocherki po teorii fol'klora* [Russian Folk Music Creativity: Sketches about the Theory of Folklore]. Moscow: Kompozitor, 1994. 222 p.
9. Savel'eva N. M. *Narodnaya pesnya: yazyk i struktura* [The Folk Song: Language and Structure]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2019. 248 p.
10. Savel'eva N. M. *Problema formy v russkoy narodnoy pesne: avtoref. dis... d-ra iskusstvovedeniya* [The Issue of Form in Russian Folksong: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2011. 41 p.
11. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.
12. Kholopov Yu. N. *Vvedenie v muzykal'nuyu formu* [Introduction to Musical Form]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2006. 432 p.
13. Chernaya M. R. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Musical Compositions]. 2nd Edition. Moscow: Yurayt, 2019. 152 p.
14. Eval'd Z. V. *Pesni Belorusskogo Poles'ya* [Songs of the Belorussian Polesye]. Ed. by E. V. Gippiua. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 143 p.
15. Ashkhotov Beslan G. The Shikapshina as a National Symbol of the Culture of the Adyghes (Circassians). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 97–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.097-105.
16. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 2012. 376 с.
2. Ашхотов Б. Г. Музыкальная Нартиада: опыт исследования. Нальчик: Принт Центр, 2020. 380 с.
3. Ашхотов Б. Г. О содержательности сквозной музыкальной формы в историко-героических песнях адыгов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2008. № 1. С. 123–129.
4. Земцовский И. И. Мой идеал – изучение контекста в тексте // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 32–36.



5. Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Л.: Музыка, 1967. 197 с.
6. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.
7. Куашев Б. И. Стихосложение нартского эпоса // Куашев Б. И. Собрание сочинений. Т. 2. Нальчик, 1966. С. 166–189.
8. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. М.: Композитор, 1994. 222 с.
9. Савельева Н. М. Народная песня: язык и структура. М.: Московская консерватория, 2019. 248 с.
10. Савельева Н. М. Проблема формы в русской народной песне: автореф. дис... д-ра искусствоведения. М., 2011. 41 с.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
12. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская консерватория, 2006. 432 с.
13. Чёрная М. Р. Анализ музыкальных произведений. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 152 с.
14. Эвальд З. В. Песни Белорусского Полесья / под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1979. 143 с.
15. Ashkhotov Beslan G. The Shikapshina as a National Symbol of the Culture of the Adyghes (Circassians) // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 2, pp. 97–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.097-105.
16. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

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



SANDRA SOLER CAMPO

Universidad de Barcelona, Barcelona, Spain
ORCID: 0000-0002-5560-1415, sandra.soler@ub.edu

José Soler Casabón and his Ballet *L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles* and his Poetry *Fonds Perdu*

José Soler Casabón was a Spanish composer and poet who was born on 31 August 1884 in Mequinenza (Zaragoza, Spain), and died on 3 March 1964 in Paris. Although little is known about his life and work, some of his masterpieces have been preserved, as the result of which it can be affirmed that he was excellent composer of his time. In this article we will focus on what is perhaps his greatest work, his ballet titled *L'Homme sans yeux, sans nez et sans Oreilles (Ho.S.Y.N.O.)* which was created in 1917 and, unfortunately, has not yet premiered been. In addition to being a musician, he was also a poet. His musical background can be seen in his writings. His poetic work *Fonds Perdu*, which has been preserved, provides a clear example of this.

Keywords: Apollinaire, ballet, composer José Soler Casabón, Paris, poetry.

For citation / Для цитирования: Soler Campo Sandra. José Soler Casabón and his Ballet *L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles* and his Poetry *Fonds Perdu* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 148–155.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.148-155.

© Sandra Soler Campo, 2021

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

САНДРА СОЛЕР КАМПО

Барселонский университет, г. Барселона, Испания
ORCID: 0000-0002-5560-1415, sandra.soler@ub.edu

Хосе Солер Касабон, его балет «L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles» («Человек без глаз, без носа и без ушей») и поэзия «Fonds Perdu» («Потерянные капиталы»)

Хосе Солер Касабон – испанский композитор и поэт, родился 31 августа 1884 года в Мекиненце (Сарагоса, Испания) и умер 3 марта 1964 года в Париже. Хотя о его жизни и творчестве известно мало, некоторые из его шедевров сохранились, благодаря чему можно утверждать, что он был замечательным композитором своего времени. Эта статья сосредоточена на том, что, возможно, является его величайшим произведением, – его балете «L'Homme sans yeux, sans nez et sans Oreilles» («Ho.S.Y.N.O.») («Человек без глаз, без носа и без ушей»), созданном в 1917 году и, к сожалению, до сих пор не дождавшемся премьеры. Помимо того, что Хосе Солер Касабон был музыкантом, он также был поэтом. Его музыкальные взгляды можно наблюдать в литературных произведениях. Сохранившееся

поэтическое произведение «Fonds Perdu» («Потерянные капиталы») является ярким примером этого.

Ключевые слова: Аполлинер, балет, композитор Хосе Солер Касабон, Париж, поэзия.

© Сандра Солер Кампо, 2021

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

INTRODUCTION

During the first decades of the 20th century many economic, political and cultural changes took place which transformed society deeply. The domain of art was not an exception in the context of these changes. As a result of this a great number of avant-garde artistic trends, aesthetic currents and thoughts developed successively at a speed never witnessed before in history. Paris was one of the European cities where this cultural and artistic fervor developed most intensely. It soon became one of Europe's most prominent capitals, so that a large number of musicians, poets and writers moved to the French capital in order to feel such influences and to enrich them artistically. This was the case of the Spanish composer José Soler Casabón, who decided to settle in Paris and develop his career as a musician and poet there.

The composer immediately surrounded himself with famous writers, musicians, painters and various prominent personalities from the French artistic scene. He established a very close relationship with the great poet Guillaume Apollinaire and collaborated with him on his great work, the ballet titled *L'Homme sans yeux, sans nez et sans Oreilles* (*Ho.S.Y.N.O.*).

Guillaume Apollinaire envisaged a ballet based on his poem *Le Musicien de Saint Merry*, and in 1917 José Soler Casabón took over the project, having modified it to a small

degree, and it was renamed *Ho.S.Y.N.O.* The poem's plot *Le Musicien de Saint-Merry* is about a flautist who has no face, who travels through an ancient Parisian neighborhood. In June of the same year, Soler Casabón composed a version of the ballet for two pianos and completed the final version of it five months later [2, p. 32].

Soler Casabón, according to information provided by an address book of Apollinaire's and a business card given to Picasso¹, reported the scene: "I want you to compose the music," Apollinaire said, "because it must be full of passion. I told him before that he should entrust the writing of the music to another composer, more capable than I, and especially one more mature – Erik Satie for example, who had just produced the marvel of *Parade* and whom I also greatly revere" [6, p. 5]. Overall, the atmosphere that Soler Casabón recreates for this ballet is very tragic. For this reason, had the ballet been premiered, it would probably not have left the public indifferent.

On November 9, 1918, Apollinaire died. Consequently Soler Casabón was greatly discouraged and decided to return temporarily to Barcelona where he wrote in French "I'll file this music away" [6, p. 11]. As a consequence of the death of his great friend Apollinaire, (which left the composer devastated), the war and all of its consequences (such as, for instance, the closure of theatres and the cancellation of a large number of cultural events) the ballet was never performed.

A few years later, in 1934, when Soler Casabón was once again in Paris, he orchestrated the Prelude and the first tableau of (*Ho.S.Y.N.O.*). The manuscript of the musical composition consisted of 22 pages with 32 musical staves each².

During the following years, Soler Casabón radicalized his music (possibly as a consequence of the various social changes that took place during the first decades of

the century) and did not cease to try to have his ballet performed, but, due to a variety of causes, it remained impossible to premiere it. He lived up to his last days in extreme poverty and died on 9 March, 1964. Until the very end, after several attempts to make his dream come true, he was never able to stage his ballet. After his demise, up to the present time in the 21st century it has not been possible to carry out Soler Casabón's dream.



Image 1. Fragment of *Ho.S.Y.N.O.*

Source: Bibliothèque Nationale de Paris: Bibliothèque Nationale de Paris

**SOME CONSIDERATIONS
CONCERNING
*L'HOMME SANS YEUX,
SANS NEZ ET SANS OREILLES***

L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles is a ballet in two acts and eleven scenes, *Prélude, Interlude* and *Epilogue*. Some of the scenes have peculiar titles, such as, for instance, *Danse de la lumière et les mouches*³ (*1^{re} Tableau, 1^{re} Scène*), *Départs de chemins de fer* (*2^{me} Tableau, 2^e Scène*) or *La douceur des fleuves européens* (*2^e Tableau, 5^e Scène*), whereas others are simply numbered, but untitled.

The full score contains many stage directions, such as those we see at the beginning of the second act:

*A small square, a small fountain on the left, where the monuments line up. In the small square, several streets are visible. A man without eyes, without a nose and without ears advances slowly from the right playing a flute. He soon stops playing, and when he is close to the wings of the stage, little by little various women of all descriptions gather around him: blondes, brunettes, a naked woman, a headless woman, etc. When they are gathered, the man walks slowly to the fountain followed by the women. At the fountain, the man stops playing and drinks. The bell rings; the women hurry to see him, to hold him. Straight away, the man resumes his playing and regresses the way he came followed by the women. More women come from different parts of the stage, with outstretched hands, and deranged eyes, the music dies down.*⁴

Even if the script were no longer available, the wealth of knowledge accrued around the figure of Apollinaire, his work and his aesthetics could be sufficient to assume a significant amount of surrealism, often coming very close to and even merging with symbolism, as can be seen in

some other works by this composer. Soler Casabón can – and, in our opinion, must – be understood from this same perspective and is therefore framed in a “musical and philosophical discourse” that “claims to define an authentic new musical philosophy” and that “reveals its best illustration <...> in the music by those composers who, like Debussy, were in search of an alternative to the *stated expressivity* based on a path full of pride and predetermination” [3, p. 38].

The *stated expressivity* mentioned in this quotation is that which veers towards dramatic emotionalism that can be heard in the German post-romanticism of Mahler and Richard Strauss, and that provides an important counterpoint to those contemporary musicians, whose works were usually lyrical, subtle, evocative and surreal.

Thus, the “old-time” dichotomy between impressionism and symbolism in the music of these composers is today more than ever of dubious value if its aim is not to reveal what lies behind its maximal aesthetics. At the same time, it is hardly helpful to define them as an opposition to both the classical and the romantic conceptions of development and continuity, since their vision on musical structuring has had no parallel, so far. Their orchestration becomes transformed into “a musical palette that is muted and even colourless, with a great prevalence of delightful *shades of grey*” [5, p. 32]. Once again, these features may be appreciated in the music of a number of other composers, such as, for instance, Erik Satie’s *Parade*, a ballet we already mentioned and that we will use as a point of contrast to *Ho.S.Y.N.O.* because of the extensive connections existing between them.

Both ballets demonstrate a similar approach to orchestration and to their treatment of musical development. With

regard to the former, some aspects may be mentioned: the use of rare percussion instruments – even the incorporation of unusual sounds we would hardly consider as musical, such as typewriters etc. – which provide a coloristic and textural element that transforms the concept of the orchestra as a whole. As to the latter, we find that the use of abrupt interruptions, as a *modus operandi* brought in to juxtapose different musical *images*, is an element shared by both ballets, as also by others, such as Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* – perhaps the greatest example of this technique. To strike a comparison with the other arts, Picasso's cubism in his paintings and Duchamp's ready-mades may be considered stylistically aligned with this technique.

In reference to the harmonic textures common to the composers of this era, we find, for instance, that the concepts of progression and voice-leading give way to observation and appreciation of texture, developmental stasis and *sound blocks*. This generation of composers is especially extraordinary, since it has brought into music one of the earliest, examples of tonal suspension, that is, the suspension of the musical system that has prevailed in Western music for centuries, and that here appears to be illusory and virtually unreal.

All of these traits can be observed in abundance in Soler Casabón's musical score. Of particular interest are the innovative concepts of time, meter and their structuring; the sinuous, undramatic orchestration, which at times is reminiscent of chamber music; the use of broad sound blocks of extreme tonal ambiguity⁵, which provides a symbolic prism through which it becomes easier to view his interpretation of script and stage narrative.

We see the need for a musicological article such as this as a first step along

the path, on the one hand, towards publishing Soler Casabón's major musical composition, and, on the other hand, as a means by which to reveal the aesthetic and technical qualities present in his work. This article may be supplemented throughout by reference to the full score, which provided the main material used for the development of this article and which can be found on the website of the *Bibliothèque Nationale de France*. In addition to presenting this article to the public, we would like to invite all those to whom it might concern to give a premiere performance and to record this great composition, especially considering its ill-fated history of cancellations up until the present day and the fact that its luck does not appear to have changed even after its hundredth anniversary.

As will be shown later, so many elements are involved in establishing the high value of this work, whether in terms of composition or orchestration. Particularly in the latter, the use of impressionistic instrumental and orchestral resources must be emphasized – most notably, the piano and the harps as textural and coloristic elements, the saxophone as a timbral extension of the woodwind group, as well as the frequent intricate *divisi* of the strings. With the exception of the double basses, all the other instrumental groups are often divided into two or four parts, and this arrangement occurs more frequently than the writing for these groups in unison⁶. The historical and the geographical contexts offer examples of the composers with whom the composer can be in some ways compared, especially from an aesthetic angle. Satie, Debussy, Ravel, Albéniz, Falla and Stravinsky can all be associated in various ways with Soler Casabón.

As has already been mentioned, the analysis of this musical composition is based, on the original manuscript of the

orchestral score, which provides an immense opportunity to take notice of such details that often go unnoticed, or even disappear after the first edition.

Here the precision of the dynamics can be discussed. Instead of using the usual gradient between *pianissimo* and *fortissimo*, Soler Casabón, instead, uses terms like *molto*, *poco* and *quasi* in addition to the usual ones, such as *quasi sforzando*, *molto mezzo piano* or *poco diminuendo*, disclosing a new poetical dimension to dynamic interpretation. Other markings such as *dim. proportionnellement peu à peu*⁷, *en dehors* (oboe, page 20)⁸, *claire mais suave*⁹ and many others, truly testify to the formidable precision with which the composer conceives his musical ideas.

This also applies to the use of symbols and other special indications, such as articulation signs: “Sometimes I use the symbol to indicate less marked attack, compared with the usual accent mark (>)”; or *commas and fermatas*: “We know that a *comma* between two notes provides a slight interruption to the sound, but not the meter. When placed above a bar line or a rhythmic line – thicker bar lines – it interrupts both the sound and the meter. When the *comma* appears after a bar line crowned with a *fermata*, the interruption is longer. When there is a *fermata* by itself, it is even longer.”¹⁰

These and other examples can be found throughout the score, which suffices to demonstrate the breathtaking precision and conciseness with which José Soler Casabón treats his musical ideas, as well as the profound attention to detail in his orchestral scoring.

MUSIC AND POETRY

José Soler Casabón was a musician and poet who lived and developed between Mequinenza, Barcelona and, above all,

Paris during a large portion of the 20th century. While his facet as a composer is very little known, he is even less known as a poet. We do not have the information at present how many works he wrote, since he lived in extreme poverty and when he died many of his belongings disappeared, including, in all likelihood, the manuscripts of his poems and musical scores. However, it is worth mentioning a poetic work entitled *Fonds Perdu* (Lost Funds). This work consists of 43 poems written in French, chronologically relating to two periods of his life. The first period includes poems written from 1912 to 1920 and the second period from 1932 to 1939. *Fonds perdu* was dedicated to Camille Soula, an Occitan doctor and physiologist. The work was printed on 23 December 1939, and a numbered edition was published, limited to 34 copies, 30 of them on straw paper and 4 on cloth paper.

In May 1940, Soler Casabón sent several copies of his book of poetry to his close friends. For example, No. 2 was dedicated to his close friend, poet Pierre Reverdy, while No. 25 was sent on 12 May to Pablo Picasso. Among the different poems, one of them was dedicated to music, and he gave it the title of *Souhait* (Desire).

Souhait

*Je suis comme un oiseau
Qui aurait perdu son chant
Je suis un musicien
Perdu dans le lointain
De sons insoupçonnés.
Je veux que mes paroles
Deviennent des paraboles
D'une langue n'existant
Et veux que de mes pas
A la démarche chimérique
Un chant énigmatique
S'élève a la grève.*

CONCLUSION

José Soler Casabón was undoubtedly an outstanding personality from the 20th century who, due to various circumstances of fate, including World War I, the Spanish Civil War, and the death of his close friend Guillaume Apollinaire, among others, did not see his artistic work recognized during his lifetime.

Although he mastered the most current compositional techniques of his time, as can be seen in the analysis of his compositions carried out by different Spanish and French musicologists, he managed to achieve a very personal style of his own. Thus, for example, he explored of a system that he called *système commatic*, which was very similar to the compositional technique used by composers who were contemporaries in Germany, Austria and France, such as, for example, Schoenberg and Debussy¹¹. It

can therefore be argued that Soler Casabón demonstrated interest not only in the compositional techniques that were being developed in France, but also in the German and Austrian musical innovations that were being developed at the same time.

Among his achievements as a poet, since we do not know how many works, both musical and literary, were written by him, many of which were lost, the work that at least was published, *Fonds Perdu*, must be highlighted.

Mequinenza, his native town, pays tribute to him and his memory regularly and encourages musicologists and historians from all over the world to continue researching his legacy with the aim of highlighting the life and work of a composer and poet who is largely unknown both for the general public and for the community of scholars.

NOTES

¹ Letter written by José Soler Casabón to Picasso (1917). Picasso Museum. Paris.

² Pablo Gargallo, a great sculptor, friend and compatriot of Soler Casabón, died in 1934 at a time of great artistic fulfillment for him. That same year, very likely, in memory of his friend, Soler Casabón resurfaced in his artistic endeavors and orchestrated the prelude and first act of *H.O.S.Y.N.O.*, in a 22-page manuscript.

³ This title, as all the others, *textes and interprétations musicales*, shown in this article, have been *extracted* from the original manuscript.

⁴ Soler Casabón, original manuscript of *Ho.S.Y.N.O.*, p. 33.

⁵ As one may see in the music of those composers, Soler Casabón achieves a keen perception of the chord (i.e., group of three or more pitches performed simultaneously) completely withdrawn from any tonality. Thus, in his music it becomes usual to find six-pitch chords (encompassing half of the twelve standard pitches available in the tonal system).

⁶ Similar to the way Debussy does in his orchestral pieces, such as *La Mer* (1905).

⁷ Soler Casabón, original manuscript, Flutes part, p. 17.

⁸ Idem, Oboes part, p. 20.

⁹ Idem, Horn, p. 25.

¹⁰ Idem, p. 32.

¹¹ Soler Casabón's harsh experience of the war impelled him to make a radical break with the aesthetic movements of the early 20th century. The *système commatic* used by the composer provided a division of the musical scale into quarter-tones and commas, instead of tones and semitones,



following his own method of signs. Soler Casabón structured and used his musical language in such a way that the division of the scales would be arranged not into tones and semitones, but into quarter tones and commas.

REFERENCES

1. Apollinaire G. *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre 1913-1916*. Paris: Mercure de France, 1918. 205 p.
2. Estruga J. José Soler Casabón y Apollinaire. Un ballet de Apollinaire, con decorados de Picasso y música de José Soler Casabón, que no llegó a representarse en la escena nacional francesa. *Rolde: Revista de cultura aragonesa*. 2007, 123, pp. 28–37.
3. Fubini E. *El siglo XX: Entre Música y Filosofía*. València: Publicaciones de la Universitat de València (PUV), 2014. 182 p.
4. Lisciani-Petrini E. *Tierra en Blanco. Música y Pensamiento a Inicios del Siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones, 1999. 112 p.
5. Top D. A la Recherche du Ballet Perdu. Le musicien de Saint Merry. *Que Vlo-Ve?* 2004. No. 25, pp. 1–35.

About the author:

Sandra Soler Campo, Ph.D. (Music Pedagogy, University of Rovira i Virgili), Professor and Researcher at the Department of Music, University of Barcelona (08007, Barcelona, Spain), **ORCID: 0000-0002-5560-1415**, sandra.soler@ub.edu

Об авторе:

Сандра Солер Кампо, Ph.D. (Музыкальная педагогика, Университет Ровира и Вирджили), профессор, научный сотрудник музыкального факультета, Барселонский университет (08007, г. Барселона, Испания), **ORCID: 0000-0002-5560-1415**, sandra.soler@ub.edu



LYUBOV A. KUPETS*

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

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

Russian *Wikipedia* vs *Great Russian Encyclopedia*: (Re)construction of Soviet Music in the Post-Soviet Internet Space**

The article addresses the issue of cultural recycling of academic music from the Soviet period. The referential texts in the Russian Wikipedia and the *Great Russian Encyclopedia*, currently presented for the general public in the Internet space, were selected as examples for the analysis. A comparative analysis of articles on music and the composers who lived and worked in the USSR (including Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Dmitri Kabalevsky, Tikhon Khrennikov, Boris Asafiev, Isaak Dunaevsky, Georgy Sviridov, Aram Khachaturian, Sofia Gubaidulina and Alfred Schnittke) displayed a number of regularities: emphasizing previously unknown areas of music of that period (“avant-garde music”, “repressed music”), replacement or disregard towards the epithet “Soviet” regarding musical phenomena and composers, and the absence of any nostalgia for Soviet musical culture in modern receptions.

Keywords: Soviet music, cultural recycling, Wikipedia, Great Russian Encyclopedia, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich.

For citation / Для цитирования: Kupets Lyubov A. Russian *Wikipedia* vs *Great Russian Encyclopedia*: (Re)construction of Soviet Music in the Post-Soviet Internet Space // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 156–169.

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.156-169.

© Lyubov A. Kupets, 2021

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

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

** Translation by Alexander B. Popov.



Л. А. КУПЕЦ

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

Русская «Википедия» vs «Большая российская энциклопедия»: (ре)конструирование советской музыки в постсоветском интернет-пространстве***

В статье рассматривается проблема культурного ресайклинга академической музыки советского периода. В качестве образцов для анализа выбраны тексты в русскоязычной версии «Википедии» и «Большой российской энциклопедии», функционирующие в настоящее время для широкой публики в интернет-пространстве. Сравнительный анализ статей о музыке и композиторах, живших и творивших в СССР (в том числе, С. Прокофьеве, Д. Шостаковиче, А. Хачатуряне, Б. Асафьеве, Т. Хренникове, Д. Кабалевском, И. Дунаевском, Г. Свиридове, С. Губайдулиной, А. Шнитке, и др.) показал ряд закономерностей: акцентирование маргинальных ранее сфер музыки этого периода (например, «авангардная музыка», «репрессированная музыка»), подмену или игнорирование эпитета «советское» по отношению к музыкальным явлениям и композиторам, отсутствие ностальгии по советской музыкальной культуре в современных рецепциях.

Ключевые слова: советская музыка, культурный ресайклинг, Википедия, Большая российская энциклопедия, С. Прокофьев, Д. Шостакович.

© Купец Л. А., 2021

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

Unlike the overwhelming majority of cultural practices at the beginning of the 21st century in the academic musical space, the issue of recycling¹ the legacy of the Soviet era has not yet been articulated and is subject to contradictory interpretations. Thus far, there is no consensus in understanding of what does the phrase “Soviet music” actually mean, to which extent it is synonymous with “music in the USSR”, and whether the notions of “Soviet composer” and “Soviet listener” really exist (by analogy with “Soviet

writer” and “Soviet reader” proposed by Evgeny Dobrenko [4; 5]). Among the questions considered, the following are most relevant: can there be a “Soviet musical avant-garde” in the academic classical music of the USSR; is the concept of “Soviet style in music” applicable, as well as the definition of “Soviet composer” regarding the greatest composers of the twentieth century who lived in the USSR, for example, Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich (for more details see: [1; 2; 3; 8; 12; 13; 14; 15; 16]).

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

All these contradictions are getting especially conspicuous in universal editions like the Russian-language *Wikipedia* and the *Great Russian Encyclopedia* (GRE)². At the present time, these are two most popular resources on the post-Soviet Internet space which offer their versions of the cultural recycling of academic classical music in the USSR to the Russian-speaking reader. Undoubtedly, the Russian *Wikipedia* has become the leading meta-text for a variety of objective reasons: due to the longevity of its existence (since 2001), as well as the immense number of articles (more than one and a half million) and revisions (100 million), and the specific feature of its own way of functioning – namely, the introduction of new materials and revisions of old materials by anyone who is interested.

The feature of the *Wikipedia* project stipulates a certain format for the submitted articles, both declared and hidden. For example, the anonymity of the author and the moderator creates various means of interpretation of the composer's personality, whereas the infeasibility of personal contacts between them leads imminently to a certain authoritarianism on the part of the moderator who may not have sufficient professional knowledge in the field of academic music. However, the freedom and accessibility of this project makes it possible to propose new personalities and make supplementations and corrections to articles already published³.

Thereby, *Wikipedia* stresses the interest of the post-Soviet society towards certain phenomena and people reflected in the scholarly community's perceptions about any particular composer. Anonymous and changeable as it is, *Wikipedia* has not yet provided any opportunity for considering it as a stable and authoritative source of data, albeit holding an absolute record

in the number of requests from readers relating to different levels of professional qualifications (including musical ones). For this very reason, the potential reader of articles about music on *Wikipedia* might be perceived as a two-faced Janus within whom both a professional and an amateur neophyte exist simultaneously, let alone the fact, that the texts about Russian music and musicians balance in a wide range: from extensive analysis of a particular musical style with a large quantity of professional vocabulary to an assortment of facts and well-known quotes about the musician's personality.

The *GRE* has a fundamentally different focus, connected predominantly with the original printed format, which considerably narrowed down its 'textual' capabilities during its transformation into digital (i.e. internet) form in 2016–2017. Only two years after that, it is possible to see the influence of the printed format in the simultaneous presence of two versions of some of the articles (the current and the previous)⁴. Continuing the traditions of the *Great Soviet Encyclopedia*, as asserted in the edition itself, the *GRE* is oriented on the professional community, prompting its representatives to write articles related to academic classical music. For this particular reason, the *GRE* can be considered as a source of a certain cumulative professional view of musical art, including its 'Soviet' segment.

This edition is comprised of two trends reflecting the modern Russian scholarly perspective of Soviet music. On the one hand, one of the active trends is the study of the composers and their musical works written in modernist compositional techniques (dodecaphony, musique concrète, aleatory music, sonoristics, etc.), i.e. the so-called "avant-garde music". These are the composers of the early

Russian avant-garde movement of the 1910s and 1920s (*Arthur Lourié, Nikolai Obukhov, Ivan Vyshnegradsky, Arseny Avraamov, Alexander Mosolov*, etc.), a small number of whom emigrated from the country. And most of all, the musical legacy of the post-World War II avant-garde trend is being promoted, represented mainly by *Alfred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina* and their contemporaries and younger colleagues, for example, *Nikolai Karetnikov* and the composers from the group of “Khrennikov’s Seven”⁵. Such articles are devoted to the modernist approaches towards musical composition, often in their Western or transformed versions.

On the other hand, since the end of the 20th century, systematic attempts have been made to ‘resurrect’ musicians who were repressed or murdered during the era of the Great Terror, their musical compositions, and, correspondingly, the publications of articles about them; for instance, about *Nikolai Zhilyaev*. In addition, some fragments of these composers’ biographies related to these circumstances are also emphasized. One such composer is *Mechislav Weinberg*, whose personality and whose operatic compositions have become the central topic of two major international conferences and festivals in Moscow (held in 2017 and 2019). This phenomenon is known as “repressed music”⁶.

In both cases, the issue of “the composer and the Soviet regime,” as well as the denial of the very existence of “Soviet academic classical music,” are perceived as the core issues, unambiguously expounded in the shape of clear opposition. The authors of such articles about the Soviet-era academic classical music implicitly believe that neither the composers who wrote avant-garde music, nor those who died or were repressed, may be considered as “Soviet.”

Accordingly, this epithet is inapplicable to the music of their authorship. It is also worth mentioning that at the same time, for example, in the late Soviet era, analysis of contemporary Soviet music was a prerequisite for having articles published in either of the two most authoritative professional magazines: “Sovetskaya muzyka” [“Soviet Music”] (since 1992 – “Muzykal’naya akademiya” [“Musical Academy”]) and “Muzykal’naya zhizn” [“Musical Life”]. A number of composers who were members of the Composers’ Union of the USSR became the subjects of scholarly monographs, articles, and newspaper reviews. The works dedicated to them are still included in scholarly and educational publications and continue to get actively cited as sources on the post-Soviet space, especially on Internet resources⁷.

Besides “avant-garde music” and “repressed music”, the Soviet era included composers who cannot be attributed to either of these phenomena, and it is in regard to them particularly that the present-day ‘receptions’ are extremely contradictory.

What does “Soviet music” mean?

First of all, it must be mentioned that the *GRE* does not include any separate article on Soviet music or music from the USSR. Information about this period is included in the general heading of “Russia,” placed first on the title page of the encyclopedia’s website, in the paragraph called “20th century” (the section of “Culture and Art,” the subsection of “Music”). It does not provide either any relevant definition or chronology of “Soviet music,” nor of “Soviet opera,” “Soviet performers,” etc. As a result, the described period in the history of Russian music is considered as a natural part of the entire 20th century, something which continued the traditions of the Silver Age of the 1920s and then

smoothly shifted into the post-Soviet 1990s. The proposed periodization of music in Russia in the 20th century is generally comprised of 6 parts: the early avant-garde, the 1920s, the 1930s, the 1940s, the period from the 1950s to the 1980s, and, finally, the 1990s. Special attention may be drawn to the greater differentiation of the first half of the 20th century and the relative ‘unity’ of its second half. In the latter, a lack of a reflection is noticeable in relation to the later time alongside with its perception as being, after all, “our own” recent past, and not a “foreign” past – this is basically the way how the first 50 years of the 20th century are broadly perceived. Nevertheless, the phrases: “the Soviet performing school,” “Soviet song”, “Soviet composers,” “the Soviet symphony,” “Soviet music” are used throughout the article on a regular basis. The author's estimate of the “Russian Soviet music” of the early 1990s as a phenomenon “diversified in genre and style, and authoritative on a global scale” also appears indicative [9]. Moreover, the author claims that Soviet art “has never been a phantom, and its remnants continue to exist after the collapse of the USSR.”

Within the same text (in its second version, unlike the first from 2004) an interesting attempt has been made not only to insert the music of the Soviet period into the previous historical context as a somewhat peculiar, albeit still an inherent part of Russian music – certain parallels of the phenomena in Soviet music with the Western European phenomena in the art of music are suggested. For example, in the opinion of the article's author, the music of “the Soviet composers of the 1970s and 1980s is characterized by some kind of a stylistic ‘mollification,’ which is fairly similar to the process taking place on the European scene at that time, as well.” As a result, the specificity of the Soviet period,

which had carefully been embedded into a wide historical and geographical context, simply becomes eroded.

The article mentions popular songs, film music, operetta, jazz and even rock music as symbols of the 1980s and 1990s. However, this information is presented as peripheral and given in a remarkably limited capacity. The focus is made on academic classical music and academic classical performance. It can be asserted that the article virtually performs the function of a specialized publication, which the Soviet six-volume *Musical Encyclopedia* actually presented, and its potential readers are primarily professional musicians. Thereby, in this encyclopedia Soviet music is not highlighted as a historical and cultural phenomenon, although put in use as a synonym for the work of composers and performers who lived at that time.

The anonymous articles on opera and symphony in the GRE, once again, do not contain the adjective “Soviet” (instead, they use, for example, the collocation of “Russian opera”), which maximally removes the work of composers from the historical and political context of their time. By mentioning the national operatic schools in the Soviet Union, the authors replace the words “Soviet republics” with geographical specifications – Transcaucasia, Ukraine, the Baltic States, Moldova, simultaneously, however, admitting that “opera houses were built in all of the capitals of the Soviet republics especially for the national repertoire.” Both opera and symphony are regarded strictly within the framework of a highly narrow-specialized understanding of the musical genre. Paradoxically, the literature quoted in the article on the genre of the symphony is entirely taken from Soviet musicology, which is explicitly indicated by their authors, who also provide the years of publication. The sole book published in

2000 does not change the situation much, being, in fact, a more up-to-date reprint of an earlier published edition.

Unlike the *GRE*, the Russian *Wikipedia* contains an article on Soviet music under the appropriate title of “Music of the USSR,” which in turn is included in the large set of articles named “Culture of the USSR.” The time of the existence of the USSR (1922–1991) became the basic footing for the Soviet authors who gave the leeway for establishing the boundaries of the examined musical phenomenon. Accordingly, the music “written and performed at that time” is given recognition as being “Soviet.” A variety of genres and time periods within a large historical interval are noted, and specification is provided for all the nationalities whose representatives made a significant contribution into this area of culture (in addition to Russians: Ukrainians, Belarusians, Jews and peoples from the Caucasus are also mentioned). In *Wikipedia* the morphology of Soviet music is described differently: academic classical music comes first by order, but is not the only part of the phenomenon which is mentioned. It is presented here alongside film music (movie music), jazz in the USSR (Soviet jazz), pop songs, vocal and instrumental ensembles, authorial songs, Russian rock, dance and disco music.

The modest size of the texts dedicated to academic music (in comparison with all the others) makes it possible to consider them as a kind of ‘digest’ which includes notable events and personalities. Thus, *Sergei Prokofiev*, *Dmitri Kabalevsky*, *Dmitri Shostakovich*, *Georgy Sviridov*, *Kara Karaev* and *Aram Khachaturian* are called representatives of the academic style of the “Stalinist period.” There is also a mention of the composers from the 1960s associated with the avant-garde movement – most notably, *Schnittke*, the “*Khrennikov*

Seven,” *Karetnikov* and *Galina Ustvolskaya*. Among the historical events of that time, the year 1932 is especially distinguished – the year, when the Composers’ Union of the USSR was established, headed long thereafter by Tikhon Khrennikov. Special attention is paid to the newspaper articles and Communist Party decrees, which set up ideological constraints for composers (1936 and 1948). The list of achievements of Soviet music mentioned in the article includes the system of public music education and the high status of Soviet opera, ballet and large instrumental groups (orchestras and military ensembles). Such an approach to the characterization of academic Soviet music as a whole does not contradict the point of view of the *GRE*, but is evidently aimed at a different audience (a non-specialized one), and the genuine purpose of the article in *Wikipedia* is to create merely an outline of Soviet music.

Information about opera, operetta, art songs and other musical genres in the USSR is included in the extensive article titled “Russian Music/Music of Russia,” in its respective sections on academic classical, theatrical and popular music. An accurate genre stratification dictates their inclusion into the general historical line – from the moment they appeared in Russia to the present. The texts themselves are a synthesis of extremely diversified sources: from the Musical Encyclopedia and the *Great Soviet Encyclopedia*, textbooks for bachelors published in Tashkent, fragments from the Internet encyclopedias ‘Krugosvet’ and ‘Russian Civilization’ to translations of articles from the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* and scholarly monographs on Soviet music. The absence of a unified concept of Soviet opera, art songs and other genres in these sources leads to chaos in their interpretations. The emphasis on enumeration of facts, in turn,

entangled with the deliberate disregard to the prescribed line of ideological influence on Soviet music, leads to incorrect information, such as the statement that Prokofiev's opera "The Story of a Real Man," in which "a synthesis of the Russian folk style with Western styles emerged, provided an example of the establishment of Soviet opera in the late 1940s." Because of this, the readers receive the impression of a mosaic, incoherent picture of the world of Soviet academic music, which places mere facts themselves in a higher position than cause-and-effect relationships.

A Composer: Soviet or Russian?

The stumbling block for both encyclopedias is the image interpretation of the "Soviet composer." The authors of the *GRE* totally reject applying the definition of "Soviet" to the composers of that time period. Instead, the word "Russian" is predominantly used, whereas in relation to composers of other nationalities, they apply options, emphasizing their respective nationality. As a result of this kind of substitution, the concept of "Soviet composer," as well as "Soviet music" disappeared entirely. *Otar Taktakishvili* is mentioned as a "Georgian composer," *Arvo Pärt* becomes "Estonian," *Kara Karaev* is defined as "Azerbaijani and Russian," and *Aram Khachaturian* – as "Armenian and Russian." Perhaps, in part this is an indication not only of the composers' nationality, but also of their respective ethnicities; however, *Schnittke* and *Gubaidulina*, who are not Russian in their ethnic backgrounds, are also called "Russian." As a result of such a substitution, a virtual field is created for all composers having an all-Russian affiliation. Outside their particular historical and cultural contexts, they are recognized by contemporary Russian society as its inherent part.

The denial of the "Soviet composer" phenomenon automatically entails the "appropriation" of the composer (in a figurative sense). This tendency becomes most blatantly perceptible in the *GRE*, which applies the term "Russian" with regard to numerous people, especially emigrants. For example, the following composers are considered "Russian": *Sergei Rachmaninoff*, who left the country in 1918 for the rest of his life and died in 1943 in the United States; *Alexander Glazunov*, who became the head of the Leningrad Conservatory and later, in 1928, departed from the country; and *Sofia Gubaidulina*, who was not only born and received her academic musical education in the USSR and was a member of the Composers Union of the USSR, but, after having emigrated to Germany in 1991, has regularly visited Moscow and Kazan, organizing concerts of her own music, while retaining her Russian citizenship. At the same time, *Igor Stravinsky*, who emigrated at about the same time as Rachmaninoff, but, unlike the latter, made one visit to the USSR in 1962, is mentioned as a "Russian and American composer."

Unlike the *GRE*, in *Wikipedia* the definition of "Soviet" provides the basic characteristic feature of every composer. However, there are also some nuances present here. For instance, *Dunaevsky* and *Kabalevsky* are unambiguously defined as "Soviet composers," *Shostakovich* and *Nikolai Myaskovsky* – as "Russian and Soviet composers," *Shchedrin* – as being "Soviet and Russian," and *Schnittke* – as being "Soviet and German." In the case of the composers from the national republics (besides Russia), the following option was proposed, previously approbated in Soviet editions: first, mention is made of affiliation with the country, – namely, Soviet, then – the respective nationality. For example, *Kara Karaev* is described

as a “Soviet-Azerbaijani composer.” The criteria concerned are likely to be largely historical – derived from the particular musician's lifetime. If the years of the composer's life and work coincide with the Soviet period, then he or she is likely to be identified as “Soviet” with indication of his or her nationality. When the composer's life span coincides also with the other historical periods, before or after the Soviet era, he or she is most likely to be called “Russian” (“russkyi” – applying to the time period of the Russian Empire). At the same time, if the composer lived and worked after the collapse of the USSR, he or she will also be called “Russian,” but in the sense of being connected to the present-day Russian Federation (“rossyiskiyi”)⁸. Thus, *Eugen Kapp* (1908-1996) is presented in *Wikipedia* as an “Estonian-Soviet composer,” while *Otar Taktakishvili* (1924–1989) is mentioned as being “Georgian-Soviet.” The same applies to the famous avant-garde composers, with the specification of their citizenship: *Edison Denisov* and *Rodion Shchedrin* are “Soviet and Russian,” while *Alfred Schnittke* is “Soviet and German.”

Nevertheless, *Alexander Glazunov*, who was the director of the Leningrad Conservatory until 1930 and was awarded the title of People's Artist of the RSFSR in 1922, is regarded as a “Russian composer,” which is probably due to his departure from the USSR in 1928. The resulting confusion and high probability of misnomers in applying of the notions of “Soviet,” “Russian (by nationality)” and “Russian (by citizenship),” along with the active use of sources from the Soviet period is highlighted in *Wikipedia's* article about *Georgy Sviridov* (1915–1998). Here the composer is labelled as “Russian-Soviet,” while the article's bibliography includes the *Great Soviet Encyclopedia*, the *Musical Encyclopedia* and the *GRE*; at the same

time, a sense of regret is expressed about the fact that his music is next to unknown in the West, while in Russia it retains high level of popularity.

The ambiguous situation with the term “Soviet” in relation to the most famous composers is evidenced by the latest version of the article about *Sergei Prokofiev* in *Wikipedia*, which was virtually rewritten anew in 2017. Its beginning is devoted to a comprehensive discussion on the composer's affiliation to Soviet, Russian (by nationality) or Russian (by citizenship) music. This discussion is fairly intriguing because of the arguments and the personalities upholding various epithets. Thereby, the definition “Soviet” is viewed as solely a “relic” of the Soviet publications about the composer. Later in the course of the narrative, the confrontation between “Russian (by nationality)” and “Russian (by citizenship)” becomes increasingly intensive, as “Russian” is explained through citizenship or territorial affiliation. The term “Russkoye” (which has an approximate meaning of “Russian by nationality or by origin”) is emphasized through the high-frequency rhetorical argument of “references to the authoritative music scholars”: the opinions of prominent researchers of Prokofiev's musical legacy (*Igor Vishnevetsky*, *Svetlana Petukhova* and *Yuri Kholopov*) and musical public figures (for instance, the rector of the Moscow Conservatory *Alexander Sokolov*). To strengthen this effect, the statistics on the matter has been inserted – namely, the count of the appellations of both meanings of “Russian” in scholarly editions and articles from recent years. Prokofiev's self-identification as a Russian composer and the opinion on the matter of his elder contemporary *Stravinsky* were cited as irrefutable arguments. It is noteworthy that both statements are dated in 1915, when

there was nothing “Soviet” whatsoever in existence, while “Russian (by nationality)” was practically synonymous with “Russian (by citizenship)”. Thus, in the new version of the article, Prokofiev becomes completely divorced from his Soviet identity, turning into an inherent part of Russian academic music.

Such a gesture is quite remarkable, since the article about Prokofiev appears almost as a “golden standard” for *Wikipedia*. It contains enough details about the composer's life and its association with Soviet Russia (such as obtaining a Soviet passport in 1927, the incident occurring with Prokofiev related to his personal life, his difficult relationship with Shostakovich, etc.); a huge variety of qualitative sources, including prominent Western researchers; numerous views of the composer by his contemporaries; along with a wide range of opinions. All that combined creates a highly comprehensive image of the musician in the eyes of the 21st century readers, with the article being addressed to an audience that is rather professional, than merely “inquisitive.” This circumstance is demonstrated not only by the frequent references to descriptions of features of musical style and professional terminology, but also by an array of details about the performance of the composer's works.

At the same time, the “Soviet” Prokofiev is encrusted into the narrative only in certain places, wherein the term “Soviet” is comprehended rather in connection with the place of residence than the cultural context or source of influence. The aforementioned idea extends to his musical compositions, as well, even to such work as “Zdravitsa,” which was composed especially for Stalin's anniversary.

Despite its declared objectivity, the article on Prokofiev in the *GRE* contains plenty of evaluative judgements in favor

of the composer. For example, the operas “Semyon Kotko” and “Betrothal in a Monastery” are called “masterpieces of the pre-war period.” The cantata “Towards the 20th Anniversary of October” is interpreted as “a bold creative task which the composer managed to brilliantly cope with,” aestheticizing the texts of Marx, Engels and Stalin he did not set (to music). The main pathos of the article is the idea of the underestimation of the composer's musical legacy in our country, which is asserted to be still in effect at the present. While disguising the “Soviet” realities in relation to Prokofiev, relevant substitutions are made within the text: the Stalin Prizes of the 1940s are replaced by the State Prizes, as has been the case in the country since 1961. This additional casus allows us to suggest the “Soviet” reality in the discussed biographical narrative to be synonymous to “Stalinist.”

The biographical narratives about *Dmitri Shostakovich* in encyclopedias also involve themselves in the construction of different images for the composer. An anonymous author from the *GRE* describes him as a “Russian composer” but a “classic of the Soviet music.” The article makes use of expressions (incidentally, without any quotation marks), the stylistics of which unequivocally refers to Soviet realities: “a vulgarization of the concepts of realism and nationality” – when characterizing the review “Ballet Falsity” (“Baletnaya Fal'sh”), and “a symbol of fight against fascism” – in relation to the Seventh Symphony. At the same time, while disregarding the definition of “Soviet,” he quotes the oratorio “Song of the Forests” as an example of an “ideologically consistent composition.” The same ambiguity arises when Shostakovich's activities in the Soviet official governing institutes (the Composers' Union of the RSFSR) are stated, but his membership in

the Communist Party of the Soviet Union is kept out of discussion, and the Stalin Prize he received is called the State Prize.

In the same way as he described Prokofiev, when analyzing Shostakovich's musical style, the anonymous author actively incorporates professional terminology: atonality, sonoricism, extended percussion group, diminished fourth, serial technique.

On *Wikipedia* the article about Shostakovich is written entirely differently. First of all, he is stated to be a "Russian and Soviet composer," and information about the titles and awards he had ever been rewarded (having been a recipient of five Stalin prizes, a member of the Communist Party of the Soviet Union since 1960, Chairman of the Board of the Composers' Union of the RSFSR) forms a clear comprehension of how high his merits were officially valued by the Soviet regime.

The first section of the article is devoted to detailed "family studies": an analysis of the musician's family line, starting with his paternal great-grandfather, with an emphasis on his "anti-tsarist" peasant origin, the revolutionary trends in the life of all his descendants: the Polish uprising, the "Land and Freedom" political society, the exile to Siberia, and the printing of proclamations. On the maternal side of Shostakovich's family "heritage," prominence is given to the composer's grandmother's musical talents and love for music, and then his mother's studies at the St. Petersburg Conservatory. In other words, the reader clearly sees Shostakovich's genesis, which turns out to be the indivisible interconnection of music and revolution. These two components of his "wiki" image, while being transformed into the opposition of "music and the Soviet regime," become regularly perceptible in the text: for example, the specification of Stalin's opinion on the opera "Lady Macbeth" as a composition which is incomprehensible for

the people, and the premiere of the Fifth Symphony in 1937.

In fact, all of Shostakovich's compositions are one way or another integrated in the changing ideological context of the Soviet era and accompanied by explanations of the connection a particular composition has with a concrete political situation. The authors are interested not solely in the opera "Lady Macbeth" and the notorious newspaper articles of 1936, but also in the refusal to publish the vocal cycle "From Jewish Folk Poetry"; the "Anti-Formalist Rayok," which was never intended to be published at all, or the publication of the First Violin Concerto under the influence of the Decree of 1948 and "The fight against cosmopolitanism." *Wikipedia* interprets the 1949 cantata "About the Forests" as a kind of rehabilitation before the authorities, calling it "an example of the pretentious grand style of the official contemporary art."

The onset of the "thaw" era in Soviet politics and the change in ideology in the late 1950s is directly linked in the *Wikipedia* article's text to Shostakovich's convergence with official authorities, his entry into the official musical structures, becoming a Communist Party member and, at the same time, the growing optimistic mood present in his compositions from that time. For example, the Twelfth Symphony of 1961 is unambiguously positioned as a composition imbued with an emphasized "ideological" program. Regarding the beginning of Brezhnev's era of "political stagnation," the author of the article asserts that Shostakovich's music once again acquired "a gloomy tone."

The dichotomy between "music and government" is mounted both into a small section devoted to the composer's family, including the work of the second wife as a member of the Central Committee of the Soviet Komsomol [Communist

Youth League] and the repressed father of his third wife, and in various sources, which, along with the composer's personal website "DSCH"⁹, cite works of Solomon Volkov, who has an ambiguous reputation among professional musicians¹⁰. The term "Soviet," however, is not used either with regard to Shostakovich's music in general, or to any of his compositions in particular. It is substituted by synonymous phrases – characterizations of that time period, usually in quotation marks, which in the new era looks no longer like a simple citation, but rather like a way to express doubts about the assessments of musician's professional heritage related to the Soviet past. In other words, Shostakovich is identified as a "Soviet composer" when referring to social history and the facts of the composer's life, yet not when characterizing his music.

The same tendency becomes meaningful when presenting other composers, including those endowed with a different level of talent and differing life strategies. For example, *Lev Knipper* is called "Soviet," bearing in mind his affiliation with the NKVD. However, his musical style has not merited the epithet of "Soviet" and is defined by the composer's interest in the national melody, namely, the folk music of the Trans-Caucasus region.

For *Wikipedia* reprints of old texts are not something uncommon (for example, their article about *Boris Asafiev* is virtually a verbatim reprint of an article from the *Musical Encyclopedia* from the 1970s about him) and is stipulated by a number of objective factors. Nevertheless, it remains difficult to grasp, as an example, why the *GRE* includes the almost complete text of an article by Olga Chekhovich (1912–1982) from the Soviet period about Asafiev, where the modern reader actually views an ideal image of a Soviet musicologist, whereas a mild reproach for the conformist tendencies

of Asafiev as a critic by no means diminishes the article's prevailing panegyric tone.

In sum, it is worthwhile to highlight that in the present-day public encyclopedic resources in Russian the use of the adjective "Soviet" in regard to the phenomena of the art of music in the USSR serves as a kind of litmus test to determine the respective author's attitude to this era – either its recognition as a certain uniquely distinctive phenomenon, or its nullification in the context of the country's history. The uncertainty and confusion in the respective expressions of these positions can be seen both in the *GRE* and in the Russian *Wikipedia*. Thus, it can be argued with caution that the cultural recycling of the Soviet element does not appear as conspicuous in academic music, as it does in other fields of culture and art. Moreover, an active reconstruction and transformation of the actual understanding of the "Soviet element in music" is occurring, which also can be seen in its frequent replacement by the synonymous phrase "music of the USSR / music in the USSR," the extension and emphasis on the pages of music history which were nearly obscure, silenced down or prohibited for ideological reasons – primarily "avant-garde" and "repressed" music.

Among the most discernible trends are active usages of Soviet narratives without any changes alongside post-Soviet musical works, the inappropriate application or substitution of the epithet "Soviet" for "Russian" ("russky," representing nationality) or "Russian" ("rossiysky," representing citizenship") in the description of composers and their musical compositions, as well as the rejection or disregard of the concept of "Soviet music" with respect to composers of the "first rank," such as Shostakovich and Prokofiev.

 NOTES 

¹ Cultural recycling here means the active circulation and mention of actual musicians and musical compositions from the Soviet era in the post-Soviet period. This trend is based on the feeling of nostalgia for an era long gone and a desire to return at least some fragments of it. About the importance of nostalgia in cultural recycling, see, for example: [11].

² The *Great Russian Encyclopedia* (<https://bigenc.ru>). The majority of the links to certain articles from the *Great Russian Encyclopedia* and Wikipedia are not cited in the article, since they are easy to be found by name or title. All references to them have been relevant prior to 01/01/2020.

³ Since 2015, the author of the article has been the head of the project of *Wikipedia* in Russian, i.e., the Russian musical *Wikipedia*, as part of which students of the Petrozavodsk A. K. Glazunov Conservatory have participated in contributing to the Russian-language segment of the encyclopedia with articles on music from Russia and from other countries (in particular, Alexander Glazunov and his compositions).

⁴ See the review by Svetlana Savenko about 20th century music in the section “Russia” [9] or the article about Nikolai Zhilyaev.

⁵ Elena Firsova, Dmitri Smirnov, Alexander Knaifel, Victor Suslin, Vyacheslav Artyomov, Sofia Gubaidulina and Edison Denisov.

⁶ Following the book: [6].

⁷ For example, the only Russian monograph about Weinberg so far is the book by Liudmila Nikitina [7].

⁸ There are two exceptions to this rule – Aram Khachaturian, who was called “Soviet”, and Sofia Gubaidulina, who was named “Russian” composer, which can probably be explained by the mistakes made by the person “monitoring” (in other words – moderating) this particular article.

⁹ A publishing house founded by the composer’s widow – Irina Antonovna Shostakovich, devoted to disseminating his compositions.

¹⁰ For a short digest of this discussion, see [10].

 REFERENCES 

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

2. Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoy muzyke* [The Year 1948 in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 455 p.

3. Vorob'ev I. S. *Sotsrealisticheskiy «bol'shoy stil'» v sovetskoy muzyke (1930–1950-e gody)* [The Socialist-Realistic “Grand Style” in Soviet Music (from the 1930s to the 1950s)]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 688 p.

4. Dobrenko E. *Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury* [Forming the Soviet Writer. The Social and Aesthetic Sources of Soviet Literary Culture]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 1999. 557 p.

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

6. Kaluzhskiy M. V. *Repressirovannaya muzyka* [Repressed Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 56 p.
7. Nikitina L. D. *Simfonii M. Vaynberga* [The Symphonies of Mechislav Weinberg]. Moscow: Muzyka, 1972. 209 p.
8. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [The Musical Classics in the Mythmaking of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 717 p.
9. Savenko S. I. *20 vek: Novye tendentsii. Ranniy avangard* [The 20th Century: New Trends. The Early Avant-garde]. *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. URL: <https://www.bigenc.ru/music/text/5542190> (23.12.2019).
10. Ъ-Manulkina O. *Vopros o podlinnosti memuarov Shostakovicha ne zakryt* [The Question of the Authenticity of Shostakovich's Memoirs is not Closed]. *Kommersant* [Kommersant]. No. 95 (04.06.1999), p. 9. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/219577> (25.12.2019).
11. Dika V. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Use of Nostalgia*. Cambridge Univ. Press, 2003. 254 p.
12. Hakobian L. *Music of the Soviet Era, 1917–1991*. London and New York: Routledge, 2017. 560 p.
13. Morrison S. *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. New York: Oxford University Press, 2009. 520 p.
14. *Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Frolova-Walker M. and Zuk P. (eds.). Oxford University Press/British Academy, 2017. 434 p.
15. Taruskin R. *On Russian Music*. University of California Press, 2009. 416 p.

About the author:

Lyubov A. Kupets, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Head of the Finno-Ugric Music Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3344-2318**, lkupets@yandex.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Букина Т. В. Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории): монография. СПб.: РХГА, 2010. 192 с.
2. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 455 с.
3. Воробьев И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
4. Добренко Е. А. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. 557 с.
5. Добренко Е. А. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. 320 с.
6. Калужский М. В. Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007. 56 с.
7. Никитина Л. Д. Симфонии М. Вайнберга. М.: Музыка, 1972. 209 с.
8. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 717 с.



9. Савенко С. И. 20 век: Новые тенденции. Ранний авангард // Большая российская энциклопедия. URL: <https://www.bigenc.ru/music/text/5542190> (дата обращения: 23.09.2019).
10. Ё-Манулкина О. Вопрос о подлинности мемуаров Шостаковича не закрыт // Коммерсантъ. № 95 (04.06.1999). С. 9. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/219577> (дата обращения: 25.09.2019).
11. Dika V. Recycling in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgie. Cambridge University Press, 2003. 254 p.
12. Hakobian L. Music of the Soviet Era, 1917–1991. London and New York: Routledge, 2017. 560 p.
13. Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. New York: Oxford University Press, 2009. 520 p.
14. Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery. Frolova-Walker M. and Zuk P. (eds.) Oxford University Press/British Academy, 2017. 434 p.
15. Taruskin R. On Russian Music. University of California Press, 2009. 416 p.

Об авторе:

Купец Любовь Абрамовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заведующая кафедрой финно-угорской музыки, Петрозаводская государственной консерватории имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3344-2318**, lkupets@yandex.ru





Е. Ю. АНДРУЩЕНКО, Г. П. АНДРИЕВСКАЯ

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

*Белгородский государственный институт искусств и культуры
г. Белгород, Россия*

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X, noob45_91@mail.ru

Исполнительское искусство Марии Гай: по страницам отечественной музыкальной критики и мемуаристики

Важнейшей тенденцией развития оперного театра на рубеже XIX–XX столетий является тяготение к «жизненной правде» – убедительному воссозданию эмоций и душевных переживаний действующих лиц в сопряжении с достоверностью сценических положений и ситуаций. Указанная тенденция обрела полномасштабное воплощение в исполнительской деятельности ряда прославленных музыкантов-интерпретаторов, стремившихся достичь максимальной «правдивости» в собственных трактовках широко известных опер. Наглядное подтверждение сказанному – артистическая биография испанской певицы Марии Гай (меццо-сопрано, 1879–1943). Её исполнительские прочтения ведущих партий в операх Джузеппе Верди, Камилла Сен-Санса, Пьетро Масканы, Жюлья Массне неизменно притягивали к себе внимание ценителей оперного искусства и музыкантов-профессионалов. Кульминацией исполнительской деятельности Марии Гай представляется новаторское толкование партии Кармен в одноимённой опере Жоржа Бизе, признаваемое ныне эпохальным событием в истории оперно-сценического искусства XX века. Аналитическое рассмотрение публикаций русской музыкальной критики 1900–1920-х годов и мемуарных свидетельств позволяет охарактеризовать некоторые существенные аспекты вышеуказанной интерпретаторской трактовки – исключительное разнообразие темброво-фонической нюансировки вокальной партии, теснейшую взаимосвязь последней с хореографическим рядом соответствующей роли, формирование «пластических контрапунктов» к мизансценам в эпизодах второго плана и др. При этом обнаруживаются параллели между экспериментами Марии Гай и художественными процессами, доминировавшими в легкомандровом музыкальном театре и эстрадном искусстве рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: оперно-сценическое исполнительство рубежа XIX–XX вв., Мария Гай, «Кармен» Бизе, легкомандровый музыкальный театр, эстрадное музыкальное искусство.

Для цитирования / For citation: Андрущенко Е. Ю., Андриевская Г. П. Исполнительское искусство Марии Гай: по страницам отечественной музыкальной критики и мемуаристики // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 170–181.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.170-181.

© Андрущенко Е. Ю., Андриевская Г. П., 2021

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

ELENA YU. ANDRUSHCHENKO, GALINA P. ANDRIEVSKAYA

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

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X, noob45_91@mail.ru

Performing Art of Maria Gay: Following the Pages of Russian Musical Criticism and Memoiristics

One of the most important tendencies of development of opera theater at the turn of the 19th and 20th centuries is the fixation on “the truth of life” – a convincing recreation of the emotions and inner experience of the characters in conjugacy with the veracity of stage positions and situations. The aforementioned tendency acquired a full-scale manifestation in the performing activities of a number of celebrated performing musicians who aspired to achieve the maximal “veracity” of well-known operas. A vivid confirmation to the asserted is the artistic biography of Spanish singer Maria Gay (mezzo-soprano, 1879–1943). Her performance renditions of the leading parts in the operas of Giuseppe Verdi, Camille Saint-Saens, Pietro Mascagni and Jules Massenet constantly attracted the attention of connoisseurs of the art of opera and professional musicians to themselves. The culmination of Maria Gay’s performance activities is perceived to be the innovative interpretation of the part of Carmen in Georges Bizet’s opera with the same name, which is presently acknowledged as a milestone event in the history of 20th century art of the opera stage. An analytical examination of publications of Russian musical criticism of the time period from the 1900s to the 1920s and memoir testimonies makes it possible to characterize certain substantial aspects of the aforementioned interpretative rendition – an exceptional diversity of timbral and phonic “nuancing” of the vocal part, the tightest interconnection of the latter with the choreography of the corresponding role, formation of “plastic counterpoints” to the mise-en-scenes in the “secondary” episodes, etc. At the same time, parallels are discovered between Maria Gay’s “experiments” and the artistic processes predominating in the “light genre” musical theater and the popular art of the turn of the 19th and the 20th centuries.

Keywords: operatic-theatrical performance at the turn of the 19th and 20th centuries, Maria Gay, Bizet’s “Carmen,” “light-genre” musical theater, art of popular music.

© Elena Yu. Andrushchenko, Galina P. Andrievskaya, 2021

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

Освещая магистральные процессы в развитии европейского оперного театра на рубеже XIX–XX столетий, современные исследователи, как правило, склонны акцентировать «...стремление к правдоподобию ситуа-

ций и характеров через отказ от условностей “номерной” оперы... к подчинению музыки задаче правдивого раскрытия душевных движений персонажей», явственно доминировавшее в творчестве крупнейших мастеров указанного

периода – Дж. Пуччини, Р. Штрауса, К. Дебюсси, Л. Яначека и др. [1, с. 400]. Разумеется, во многом сходными интенциями вдохновлялась также исполнительская деятельность прогрессивно мыслящих оперных дирижёров, певцов, художников-сценографов, режиссёров-постановщиков указанной эпохи. Их новаторские художественные искания благоприятствовали, с одной стороны, успешной музыкально-сценической реализации вновь создаваемых произведений для музыкального театра, с другой – формированию ярко оригинальных трактов классического оперного наследия, открывающих заманчивые перспективы его актуализации для позднейших историко-культурных эпох. Заметим также, что подобная актуализация нередко инспирировалась воздействиями со стороны легкожанрового музыкального театра и нарождавшейся музыкальной эстрады – своеобразных носителей и репрезентантов «жизненной правды», выступавшей, по сути, основополагающим эстетическим критерием для оперного искусства освещаемого рубежного периода.

К числу выдающихся музыкантов-исполнителей – провозвестников упомянутых исканий – бесспорно, принадлежала испанская оперная певица Мария Гай (меццо-сопрано, 1879–1943). Как отмечают современные биографы Марии Гай, её блистательной 25-летней оперной карьере предшествовали разнообразные контакты с национальными массово-бытовыми жанрами (от испанской народной песни до сарсуэлы). Исходя из этого, вряд ли следует удивляться тому, что дебютное выступление прославленной певицы на оперной сцене (Брюссель, 1902) состоялось в партии Кармен. Феноменальный успех, сопутствовавший этому дебюту, повлёк за собой многочислен-

ные приглашения из крупнейших оперных театров мира: в 1900–1910-х годах Мария Гай выступала в Ковент-Гарден и Римской Опере, Ла Скала и Метрополитен-опере. Гастрольные маршруты выдающейся артистки пролегали по всему миру; в частности, с 1904 года Мария Гай регулярно выступала в России, сначала принимая участие в симфонических и камерных концертах, а затем (1908–1910) и в оперных спектаклях. На протяжении гастролей, помимо звёздной партии Кармен в опере Ж. Бизе, певица традиционно исполняла роли Далилы («Самсон и Далила» К. Сен-Санса), Азучены и Амнерис («Трубадур» и «Аида» Дж. Верди), Шарлотты («Вертер» Ж. Массне), Сантуццы («Сельская честь» П. Масканьи) и др. Отечественная публика с неизменным восторгом принимала выступления Марии Гай, чего нельзя было сказать о музыкантах-профессионалах или театральных критиках, весьма разноречиво отзывавшихся и зачастую дискутировавших по поводу её оперно-сценического искусства. В центре внимания специалистов, как правило, оказывались постановки оперы «Кармен» с участием испанской певицы, решительным образом трансформировавшей общепринятые стереотипы тогдашних исполнительских и режиссёрских трактовок заглавной партии.

Размышляя о глубинных истоках упомянутых дискуссий, А. Оссовский в 1908 году писал: «В сценическом воплощении образа Кармен могут быть два понимания – реалистическое и романтическое. *Подходя к Кармен со стороны реалистической, Мария Гай, ярчайшая представительница такого толкования, дала крайние его выводы, дальше которых оперная сцена идти не может. У неё Кармен по силе реализма не только не героиня Бизе, но даже и не Кармен повести Мериме,*

нечто, простите, босяцкое. Между тем на образ Кармен Бизе бросил несколько красивых и тонких романтических лучей. В ней он воплотил “вечно женственное” с его роковой стороны. Кармен окружена некоторой мистической атмосферой: в ней гипноз Востока, демонические чары, несущие в самих себе неотвратимую трагедию [курсив наш. – *Е. А., Г. А.*]» [10, с. 284]. Иными словами, наиболее спорным моментом в исполнительской трактовке Марии Гай авторитетный критик считал «крайний реализм», заведомо противоречащий как музыкально-драматическому, так и литературному первоисточникам.

Другие отечественные рецензенты, солидаризируясь с выводами А. Оссовского, констатировали формирование опасной тенденции, порождённой исключительно ярким и убедительным толкованием роли Кармен, предлагаемым Марией Гай. Речь шла о пагубном влиянии указанной трактовки на молодых оперных певиц. Позднее авторитетный историк вокального искусства С. Левик заметил, что «бытовизм» и «кокетство» оперной Кармен – Гай «...не выходили за пределы эстетических требований, точнее – не становились непристойными. Последнего не удавалось избежать её многочисленным подражательницам <...> Натуралистические выходы Марии Гай испортили в тот период не одну исполнительницу Кармен в Европе вообще, в России в частности» [9, с. 155, 307]. Действительно, критика 1910–1920-х годов отмечала «выдержанный от начала до конца в стиле Гай» сценический подход к интерпретации указанной партии, характерный для Л. Дельмас, М. Скибицкой, М. Давыдовой, М. Максаковой и других известных певиц [6, с. 228; 9, с. 307; 4, с. 293]¹.

Заметим, однако, что предложенная А. Оссовским фундаментальная «стиле-

вая антитеза» («романтизм – реализм»), характеризующая основные тенденции в исполнительской трактовке образа Кармен, не получила сколько-нибудь последовательного развития. С одной стороны, это мотивировалось отнюдь не позитивной «смысловой аурой» соответствующего термина, утвердившейся в отечественной культуре Серебряного века. Реализм в ту пору сплошь и рядом отождествлялся с натурализмом, продуктивное их разграничение, подразумеваемое А. Оссовским применительно к опере «Кармен», едва ли представлялось актуальной задачей для его современников. Гораздо более существенной в те годы, несомненно, выглядела антитеза иного рода: вправе ли исполнитель «...исходить из собственного понимания созданного композитором художественного образа, из своей интерпретации, зачастую весьма отличной от авторской? Можно ли рассматривать его деятельность как “второе творчество” [определение, принадлежащее тому же А. Оссовскому. – *Е. А., Г. А.*]?» [8, с. 606]. При этом значительной части оперных критиков «...импонировал образ исполнителя-творца, а не “ретранслятора” воли автора. Способность увлечь слушателей яркостью своего дара, свободой интерпретации художественного образа, непредсказуемостью предлагаемой трактовки ставилась превыше всего...» [там же]; однако певица Мария Гай, бесспорно, была наделена вышеперечисленными качествами в избытке.

С другой стороны, сценическое прочтение партии Кармен, о котором идёт речь, именно благодаря «свободе» и «непредсказуемости» выдающейся исполнительницы едва ли укладывалось в прокрустово ложе конкретного «изма». Об этом свидетельствует хотя бы пространное описание упомянутой интерпретации,

принадлежащее С. Левику. Резюмируя собственные наблюдения 1908–1910-х годов, он указывал, что «Мария Гай по-своему объединила Бизе с Мериме...», что внешний рисунок заглавной партии «Кармен» отнюдь не безраздельно доминировал в соответствующем исполнении: «Технически это делалось блестяще и *всё время как бы незначай...*»; «Её [Марии Гай] *сильнейшим оружием было всё же само пение*, поэтому в кантиленных местах, особенно в низком регистре, она и производила наиболее сильное впечатление [здесь и далее курсив наш. – Е. А., Г. А.]» и т. п. [9, с. 155, 157]. В целом, констатировал С. Левик, «связь между мимикой и тембрами её звучного и полнокровного голоса с глубокими контральтовыми низами была весьма органична. Чёткая дикция и огромный сценический темперамент целиком подчинялись её художественному интеллекту. Но *некоторые детали её сценического поведения всё же граничили с натурализмом*» [там же, с. 155]. Подобные «детали» обнаруживались С. Левику в «Сегидилье» и «мимическом аккомпанементе» знаменитой арии Хозе с цветком (II действие)², причём оценивались скорее позитивно: «Читатель скажет: натурализм! Несомненно, но *натурализм, исторгаемый самым искренним вдохновением и потому не раздражающий*» [там же, с. 155–156, 157]. Как видим, «натуралистические выходы» Марии Гай, по сути, исчерпывались для цитируемого автора двумя эпизодами, что отнюдь не означало преобладающей роли «натурализма» *par excellence* в соответствующей оперной партии.

Более того, в цитируемом описании вообще не упоминались массовые сцены I действия с участием Гай, шокировавшие европейскую публику несколькими годами ранее: «...в сцене драки Гай приводила свою товарку-табачницу

в весьма плачевное состояние невероятным числом пинков, оплеух и царапин. Договорившись с покорённым ею доном Хозе о бегстве, она остервенело отбивалась от солдат, швыряя в них яблоки, апельсины и всё, что попадало под руку. В мадридском театре “Реал” одно из брошенных Марией Гай яблок угодило – так, по крайней мере, утверждают – в священный лоб испанского короля» [7, с. 126–127]. Столь неожиданное «умолчание», вероятно, обуславливалось тем, что названные сценические решения были де-факто заимствованы режиссёрами отечественного Театра музыкальной драмы (Петербург) для известной постановки оперы «Кармен» 1913 года, высоко ценимой С. Левику [6, с. 223–224; 9, с. 691–693].

Более ясное и продуманное (хотя в целом и негативное) истолкование важнейших интерпретаторских принципов Марии Гай было предложено выдающимся итальянским певцом и историком вокального искусства Дж. Лаури-Вольпи. По его мнению, «воля, беспокойный творческий дух, трезвость мышления или, иначе говоря, уяснение мира на основе его внешнего наблюдения и восприятия, – всё это никак не могло сделать из каталонской певицы Марии Гай преданную служительницу романтической музыкальной драмы. <...> Она должна была стать и стала Кармен, обитательницей севильских трущоб, которая прорицает *buena ventura* [исп. «счастливый случай, удача». – Е. А., Г. А.] по ладони какого-нибудь туриста и соблазняет его, чтобы тут же послать ко всем чертям. <...> От артистки ускользал тот таинственный и глубоко спрятанный огонёк, что горит в душе Кармен, но фейерверк её диких выходов она передавала мастерски. Это создало ей славу актрисы, не знающей никаких предрассудков...», обусловив

специфику «итало-испанского стиля... трактовки этого сложного персонажа» в первой половине XX века [7, с. 126–127]. Мария Гай вообще стремилась «...сосредоточить внимание на внешней, видимой части жизни своих персонажей и изображать их реально существующими людьми, – писал Дж. Лаури-Вольпи. – В её вокале преобладали грубоватые интонации, не вдохновлённые работой воображения и переливами чувства и работавшие на поверхностную сценическую интерпретацию, – эффектную, яркую, видимую, так сказать, простым глазом и обычно безотказно действующую на неискущённых зрителей, падких на элементарную зрелищность [курсив наш. – Е. А., Г. А.]» [там же, с. 128].

Цитируемая характеристика, не отягощённая проявлениями авторской доброжелательности или хотя бы видимой объективности³, содержит и ряд ценных профессиональных наблюдений. Прежде всего, здесь подчёркивается реально присущее Марии Гай тяготение к своеобразному взаимодействию и даже взаимопроникновению основных аспектов музыкально-театральной коммуникации. Так, используемый певицей обширный арсенал вокально-исполнительских приёмов (интонационных, темброво-фонических, артикуляционно-фразировочных) благоприятствовал целенаправленному достижению максимальной рельефности, а в некоторых случаях – зримой наглядности формируемого звукового образа. Наряду с этим, комплементарная сопряжённость привлекаемых театрально-драматических выразительных средств (мимика, жестикация, пластический рисунок конкретной роли, выбор и сочетание последовательно сменяющих друг друга мизансцен, общий темпоритм действенно-событийного развёртывания), как правило, способствовала полномас-

штабному восприятию неких сюжетных перипетий и эмоционально-психологических нюансов. Проиллюстрируем сказанное, обратившись к мемуарным записям С. Левика⁴.

В начальных эпизодах «...первой сцены с Хозе... Кармен – Гай использует то откровенно ласкающий тембр голоса, то капризно-носовой, то кокетливый, заигрывающий, как бы нащупывающий почву. Но в “Сегидилье” – вся душа нараспашку: я красива, я хоть и торгую собой, но я умею любить. Лицо делается наглым, откровенно зазывным. Слушатель может быть в театре в первый раз, он может не знать оперы, языка, на котором Гай поёт свою партию, может сидеть с закрытыми глазами – по одним краскам голоса он безошибочно поймёт, о чём поёт Кармен: малейший оттенок чувства распутницы отражается в тембре. И когда зритель, открыв глаза, взглянет на Гай, как будто спокойно сидящую на сигарном ящике, он увидит огнедышащий вулкан... Кармен не может обнять, привлечь к себе Хозе – у неё связаны руки, но его притягивает неистовая страсть её пения, её горящий взгляд. <...> Риска наказанием, он против воли устремится к коварной соблазнительнице и развяжет ей руки. У неё в глазах неистовой радостью сверкнёт такой торжествующий огонь, который опалит Хозе и зажжёт в нем страсть на всю жизнь. И не только у него, у всех дрогнет сердце – у суфлера в будке, у осветителя, у сценариста, забывающего сигнализировать кому нужно» [9, с. 155–156]. Как видим, экспрессивное воздействие упомянутого эпизода закономерно предопределялось неразрывной сопряжённостью ключевых элементов музыкально-драматургического и действенно-сценического развития.

Другой показательный пример аналогичной взаимосвязи – «Цыганская песня»

из II действия, подлинная квинтэссенция чувственной стихии, производившая неотразимое впечатление даже на весьма искусённых профессионалов. «Мария Гай, мне кажется, обладала необыкновенным дыханием. “Цыганскую песню” она пела в необыкновенно быстром темпе. В конце её Гай вихрем вносилась на стол – даже незаметно было, пользовалась ли она каким-нибудь трамплином, и кружилась там в таком исступлении, что после этого, казалось, ей не удастся спеть ни одной фразы. Но, наблюдая за ней на близком расстоянии, я был поражён, до чего безнаказанно для её пения проходила столь трудная мизансцена», – отмечал С. Левик [там же, с. 157].

Таким образом, в исполнительском прочтении оперной партии Кармен, предложенном Марией Гай, оригинально взаимодействовали характерные черты музыкального «театра переживания» и «театра представления». Отмеченное взаимодействие реализовывалось и посредством успешивных механизмов (последовательного сопоставления), как в сцене бегства заглавной героини или в «Сегидилье», и при помощи симультанных контаминаций (сопряжений «по вертикали»), наподобие сценического «контрапункта» к арии Хозе с цветком⁵. Истоки данного прочтения едва ли могут быть выявлены с полной определённойностью. Стремление «по-своему объединить Бизе с Мериме» [там же, с. 155] в этом случае дополняется тонким ощущением жанрово-стилистической двуплановости гениальной оперы, где самобытно трактованная романтическая трагедия рока, по сути, развёртывается в художественном контексте простонародной *opera comique*. Весьма существенна также отмечаемая Дж. Лаури-Вольпи индивидуальная склонность Марии Гай к формированию сцениче-

ских образов «на основе... внешнего наблюдения и восприятия» окружающего мира [7, с. 126] – склонность, вполне оправданная исходя из ярко специфического национального психотипа Кармен (*испанская цыганка*), соотносимого с конкретной историко-культурной эпохой (вторая половина XIX столетия) и закономерно порождающего у конкретной исполнительницы многочисленные ассоциации и параллели с реалиями её *собственной жизни*. Отсюда проистекает самоочевидная тенденция, присущая трактовке Марии Гай и связанная с обновлением условных оперных форм за счёт неких выразительных средств и приёмов современного легкожанрового музыкального театра и нарождавшейся европейской музыкальной эстрады.

В частности, характеризующему выше новаторскому прочтению «Цыганской песни» сопутствовала исключительно тесная сопряжённость музыкального и хореографического рядов, по сути, недоступная оперному театру XIX столетия. Апробированные постановочные решения того времени, как правило, опирались на ясное и чёткое разделение сценических функций, согласно которому Кармен, исполнявшая сольную партию на протяжении данного эпизода, *только* пела, изредка ограничиваясь минимальным количеством несложных па в умеренном темпе. Инициатива хореографического сопровождения «Цыганской песни» (в особенности это касалось темпераментной завершающей пляски) обычно принадлежала выводимым на сцену *профессиональным танцорам*, среди которых опять-таки могли дифференцироваться определённые *solisti* и кордебалет. Подобное разграничение, во-первых, мотивировалось тем, что оперные певцы эпохи романтизма чаще всего не владели основами сценического



танца. Динамика воссоздаваемых чувств и переживаний соответствующих героев концентрировалась в «прекрасном пении» (а затем, на протяжении второй половины XIX века, – в «драматическом пении»), лишь отчасти дополняемом элементами актерской игры⁶. Во-вторых, многоплановость собственно партии Кармен, на протяжении сцены в таверне изобилующей образно-эмоциональными контрастами и техническими сложностями, требовала весьма экономного расходования вокальных ресурсов и физических сил даже от весьма опытной и квалифицированной исполнительницы.

Трактовка упомянутого эпизода, предложенная Марией Гай, по сути, отличалась иной логикой взаимоотношений между пением и танцем. Солируя на протяжении *всей* «Цыганской песни», исполнительница сразу устанавливала подвижный темп, а затем ощутимо ускоряла его в каждом последующем куплете. В процессе исполнения доминировала максимально тесная сопряженность вокального и пластического рядов, вплоть до их симультанного взаимодействия. Более сложные фрагменты, с использованием сукцессивных принципов сценического диалога пения и танца, характеризовались видимой краткостью и естественностью связующих построений. Особенно впечатляющим представлялся зрителю–слушателю моментальный переход от исступлённой пляски на столе к восторженно-экзальтированному пению в заключительном разделе; благодаря этому происходящее на сцене воспринималось как органичный и неразрывный синтез искусств – поэзии, музыки и хореографии.

Исполнительское толкование описываемого жанрово-бытового эпизода, несомненно, предопределялось жизненными впечатлениями самой Марии Гай.

Певица ориентировалась на синкретическую природу традиционного цыганского исполнительства, в значительной мере сохраняемую и полупрофессиональными ансамблями, которые были широко распространены в музыкальном быту Испании последней четверти XIX века. При этом, естественно, художественная адаптация упомянутого синкретизма к специфике академического музыкально-театрального спектакля подразумевала целенаправленное привлечение конкретных исполнительских «технологий», заведомо чуждых традиционному искусству как таковому. Стихийно-импровизационные сопряжения песенности и танцевальности должны были уступить место логически обусловленным взаимодействиям оперно-вокального и хореографического компонентов целостного художественного замысла. Кроме того, принципиальная оригинальность и новизна последнего, усугубляемая трансцендентными исполнительскими трудностями, не могла служить оправданием технически беспомощного, профессионально уязвимого воплощения рассматриваемого эпизода. Вот почему, не довольствуясь редкостным даром природы – феноменальным певческим дыханием, Марии Гай предстояло развить и усовершенствовать его в целях решения сложнейших творческих задач. Этому, разумеется, благоприятствовало целенаправленное изучение соответствующего исполнительского арсенала, успешно эксплуатируемого некоторыми ответвлениями легкожанрового музыкального театра, а также формирующегося на рубеже XX–XXI столетий эстрадного искусства.

Помимо вышеупомянутых хореографических новаций, Мария Гай стремилась к продуманному использованию различных вокально-певческих средств, позволяющих обогатить партию Кармен

весьма изысканно дифференцируемыми тембровыми нюансами. Благодаря этому индивидуальная трактовка соответствующей роли приобретала ярко выраженную психологическую многогранность. Так, согласно указанной интерпретации, Кармен – Гай распознавала в Хозе «...своего брата-простолюдина. Смело и без особой скромности она, что называется, “брала его на абордаж” и, заигрывая, увлекала за собой. <...> Совсем иначе... гораздо сдержаннее и тоньше заглавная героиня держала себя с Эскамильо. В её глазах он был барином, важной персоной, и её кокетство... принимало более тонкие формы» [9, с. 155]. Диалоги Кармен с напыщенным провинциальным ловеласом Цунигой характеризовались неподражаемой иронией (зачастую на грани откровенного издевательства) и т. д.

Именно этим обуславливался выбор конкретных исполнительских приёмов и средств, охватывающих весьма обширный стилистический диапазон: от безукоризненно выдерживаемой академической манеры до откровенной «вульгарности» и «натуралистичности» в духе кафешантана или театра варьете рубежа XIX–XX веков. Заметим, кстати, что особой изобретательностью в данном ракурсе отличалось преломление специфических черт *цыганского интонирования*. Так, едва уловимая капризно-носовая окраска певческого тембра, лишь отдалённо соотносимая с вокальной традицией «степного племени», в отдельных эпизодах уступала место откровенно зазывной манере исполнения [там же]. Подобные моменты свидетельствовали о присутствовавших в интерпретации Марии Гай своеобразных диалогических сопряжениях оперного *bel canto* и эстрадной цыганщины того времени.

Следует заметить, что «мимические контрапункты», смело вводимые испол-

нительницей в сценографию оперного спектакля, также вызвали ощутимые параллели с легкожанровым музыкальным театром. Демонстративный бытовизм сценического поведения Марии Гай не только характеризовал «наглуую уличную цыганку» в различных жизненных ситуациях [там же], но и благоприятствовал возникновению *пародийного смыслового подтекста* при соотнесении с образно-эмоциональной атмосферой отдельных эпизодов. Особенно шокирующей должна была показаться строгим ревнителям академического искусства дуэтная сцена Хозе и Кармен во II действии: страстное любовное признание героя (упомянутая выше «ария с цветком») благодаря своеобразным «комментариям» Марии Гай воспринималось чересчур напыщенным, даже нелепым, а романтическое благородство преображённого облика Хозе скорее вызвало снисходительную жалость, чем восхищение⁷. Как известно, подобные трагедийные эффекты не были присущи комической опере или европейской оперетте второй половины XIX столетия, пародировавшим не высокое искусство в целом, но лишь его рутинные, заведомо вторичные проявления. Более масштабные «смеховые интенции» прослеживались в трактовках музыкальной классики, демонстрируемых легкожанровым музыкальным театром начала минувшего века (бурлеск, пародийные образцы малых форм кабаре, а также ранний мюзикл⁸) и, бесспорно, обнаруживающих избирательное средство с новаторскими устремлениями и сценическими экспериментами Марии Гай.

Как уже отмечалось выше, продуктивные диалоги академической и массовой музыкальной культуры, характерные для оперно-сценической деятельности Марии Гай, оказали весьма существенное

воздействие на художественные искания отечественного музыкального театра России, вплоть до 1930-х годов. Более

подробное аналитическое рассмотрение указанной проблемы планируется осуществить в ближайших публикациях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Столь обширный временной диапазон представляется отнюдь не удивительным, если учесть, что прощальные гастролы Марии Гай в Советской России датировались 1924 (!) годом. Естественно, при этом знаменитая певица вновь исполнила на сцене Большого театра партию Кармен (судя по лаконичному отзыву Н. Голованова, сценический рисунок роли обусловливался умышленным сочетанием «простоватости и изысканной вульгарности» [4, с. 294]).

² «Когда Хозе пел романс о цветке, Гай вначале отворачивалась: не хочу, мол, слушать. Но после первых же слов, как бы озадаченная искренностью Хозе, Кармен резко поворачивалась в его сторону, внимательно прислушиваясь и приглядываясь, хотя в то же время различными жестами и ужимками она старалась выказать ему своё презрение. Она рывком подымала юбку, выдёргивала застрявший в чулке под подвязкой ярко-жёлтый платок, сморкалась трубногласным звуком и, неожиданно заинтересованная волнением Хозе, совала платок обратно под чулок. Затем с деланно беззаботным видом, но, судя по огонькам в глазах, явно взволнованная, ела апельсин, швыряя кожуру в сторону Хозе, и т. д.» [9, с. 156].

³ Достаточно упомянуть весьма яркие и оригинальные трактовки партий Амнерис, Азучены или Далилы, принадлежащие Марии Гай и убедительно опровергающие указанную точку зрения.

⁴ Их безусловная ценность предопределяется опорой на авторские «стенограммы», фиксировавшиеся непосредственно в ходе наблюдаемых оперных спектаклей.

⁵ Указанное исполнительское решение явственно перекликается с «контрапунктическими аналогиями» В. Каратыгина, размышлявшего на рубеже 1920-х годов о склонности выдающихся оперных певцов (к примеру, Ф. Шаляпина) «творить *прямо поверх музыки*, по собственному интуитивному разумению, опираясь лишь на общую художественную концепцию известного типа» и де-факто «*осуществляя превосходный контрапункт... особого свойства* [курсив наш. – Е. А., Г. А.]» [5, с. 294–295].

⁶ Особенно показателен сценический консерватизм итальянской вокальной школы XIX столетия, которая в целом сохраняла ведущие позиции на европейской оперной сцене. Единичные оригинальные проекты в духе «Немой из Портичи» Ф. Обера, где заглавную «бессловесную» роль исполняла балетная танцовщица, демонстрируя весьма интересные пластические решения ключевых мизансцен, лишь оттеняли традиционную статику оперных спектаклей. Даже в начале 1880-х годов прославленный тенор Ф. Таманьо, готовясь к премьерному исполнению заглавной партии в «Отелло» Дж. Верди, не смог предложить мало-мальски достоверный внешний рисунок финального эпизода самоубийства, и 70-летний композитор был вынужден лично демонстрировать певцу надлежащую последовательность сценических движений. На рубеже XX столетия (!) оваянная легендами А. Мазини, участвуя в одной из московских постановок оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, изрядно удивил и озадачил зрителей статуарной трактовкой образа Ленского. В частности, «ариозо “Я люблю вас, Ольга” Мазини пел на авансцене лицом к публике, не обращая никакого внимания на Ольгу, которая стояла сзади на почтительном расстоянии, чтобы как-нибудь не помешать

великому артисту объясниться ей в любви. Публика потом смеялась: – Там Ольга, далеко, – переводя по-своему с итальянского “T’amo, Olga”» [3, с. 63] и т. д. Разумеется, подобного рода казусы встречались тогда сплошь и рядом.

⁷ Учитывая изложенное выше, представляется отнюдь не случайным скрытое или явное раздражение, высказываемое по этому поводу отдельными певцами – исполнителями партии Хозе в постановках с участием Марии Гай. Сценические партнёры нередко упрекали её в чрезмерном «выпячивании» образа Кармен, в «саморекламе» и даже умышленном «осмеянии» потенциальных конкурентов, претендующих на соизмеримую долю благосклонности зрительской аудитории по окончании спектакля.

⁸ См. об этом подробнее: [2, с. 8–11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века: монография. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. 152 с.
3. Вакарин М. А. Театральные воспоминания // Советская музыка. 1949. № 4. С. 58–66.
4. Николай Голованов и его время: материалы и документы: в 2 кн. / ред.-сост. О. И. Захарова, А. А. Наумов. Челябинск: Авто Граф, 2017. Кн. 1. 536 с.
5. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. 352 с.
6. Клинка Т. Н. Любовь Александровна Дельмас-Андреева // Музыка и жизнь. Статьи. Очерки. Материалы. Л.; М., 1973. Вып. 2. С. 215–230.
7. Лаури-Вольпи Дж. Параллельные голоса. М.: Аграф, 2011. 480 с.
8. Лашенко С. К. Музыкальная журналистика и музыкальная критика // История русской музыки. В 10 т. Т. 10Б: 1890–1917 годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашёва. М., 2004. С. 556–630.
9. Левик С. Ю. Записки оперного певца. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1962. 712 с.
10. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

Об авторах:

Андрущенко Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия),
ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

Андриевская Галина Петровна, преподаватель кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия); соискатель кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-5266-558X**, noob45_91@mail.ru

 REFERENCES 

1. Akopyan L. O. *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Andruschenko E. Yu. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: monografiya* [Synthesizing Tendencies in Musical and Rock Opera: The Second Half of the 20th Century and the Early 21st Century: Monograph]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 2018. 152 p.
3. Vakarin M. A. *Teatral'nye vospominaniya* [Theatrical Reminiscences]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1949. No. 4, pp. 58–66.
4. *Nikolay Golovanov i ego vremya: materialy i dokumenty: v 2 kn.* [Nikolai Golovanov and His Time: Materials and Documents: in 2 Books]. Ed. by O. Zakharova, A. Naumov. Chelyabinsk: Auto Graf, 2017. Book 1. 536 p.
5. Karatygin V. G. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. 352 p.
6. Klinko T. N. Lyubov' Aleksandrovna Del'mas-Andreeva [Lyubov Alexandrovna Delmas-Andreyeva]. *Muzyka i zhizn'. Stati. Ocherki. Materialy* [Music and Life. Articles. Essays. Materials]. Leningrad; Moscow, 1973. Issue 2, pp. 215–230.
7. Lauri-Vol'pi Dzh. *Parallel'nye golosa* [Parallel Voices]. Moscow: Agraf, 2011. 480 p.
8. Laschenko S. K. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika* [Musical Journalism and Musical Criticism]. *Istoriya russkoy muzyki. V 10 t. T. 10B: 1890–1917 gody* [History of Russian Music. In 10 Vol. Vol. 10B: 1890–1917]. Ed. by L. Korabelnikova, E. Levashev. Moscow, 2004, pp. 556–630.
9. Levik S. Yu. *Zapiski opernogo pevtsa* [Memoirs of an Opera Singer]. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Iskusstvo, 1962. 712 p.
10. Ossovskiy A. V. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Articles of Musical Criticism]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

About the authors:

Elena Yu. Andrushchenko, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Producing of Performing Arts Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3653-4672**, cats-andru@yandex.ru

Galina P. Andrievskaya, Lecturer at the Music Theory and Vocal-Choral Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia); Competitor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-5266-558X**, noob45_91@mail.ru



Д. В. БЕЛЯК*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия**ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com*

К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом *

В статье рассматривается зарубежная рецепция концертов для фортепиано с оркестром № 1, № 2 и Концертной фантазии П. И. Чайковского. Основная проблема исследования заключается в восприятии этих сочинений в контексте позднеромантического западноевропейского искусства, на сегодняшний день представленном в научной литературе фрагментарно. Материалом статьи стали рецензии и заметки в зарубежных газетах 1875–1893 гг., то есть опубликованных при жизни Чайковского.

В ходе изучения был выявлен ряд тенденций. По поводу композиции концертов критики высказывали как положительные, так и негативные оценки. Так, помимо их избыточной продолжительности, которая, впрочем, была общеевропейской жанровой чертой, авторы статей отмечали погрешности в развитии материала, в частности, преобладание экспозиционности – одного из важнейших проявлений сюитной композиционной логики. Удивление вызвало вступление в I части Первого концерта: в ряде статей оно трактовалось как самостоятельная часть цикла. Введение трёх солистов в *Andante* Второго концерта, напротив, получило одобрение, не в последнюю очередь из-за близости к Тройному концерту ор. 56 Л. ван Бетховена.

Некоторые оркестровые приёмы в концертных сочинениях Чайковского были восприняты как новаторские: использование духовых инструментов как в сочетании с фортепиано, так и по-отдельности; обособленность партий солиста и оркестра во Втором концерте и Концертной фантазии, которое воспринималось как отход от западноевропейской пианистической традиции. Рассматривая стилевые особенности сочинений, журналисты указывали на влияние как немецкой, так и французской школ. В первом случае проводились аналогии с манерой письма Ф. Листа, Р. Шумана и А. фон Гензельта; во втором – Ф. Шопена и А. Тома. В целом, оценивая реакцию на концерты Чайковского в западноевропейской прессе, можно сделать вывод: при признании индивидуальных черт стиля, его творчество считали частью общего европейского культурного пространства.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, фортепианный концерт, рецепция, музыкальная критика, стиль, западноевропейская традиция, композиция, оркестровка.

Для цитирования / For citation: Беляк Д. В. К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 182–192. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.182-192.

© Беляк Д. В., 2021

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

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



DMITRI V. BELYAK

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com

Concerning the Issue of Reception of Tchaikovsky's Piano Concertos Outside of Russia

The article examines the reception of Piotr Ilyich Tchaikovsky's First and Second Concertos for Piano and Orchestra and Concerto Fantasy. The main issue of the research lies in the perception of these works in the context of late Romantic Western European music, which in the present day is represented in musicological literature in a fragmentary manner. The materials for the research presented in this article are comprised of reviews and notes in newspapers outside of Russia during the time period of 1875–1893, i.e., published during Tchaikovsky's lifetime.

During the process of research, a number of tendencies were identified. The critics of that time expressed both positive and negative evaluations of the compositional structure of the concertos. Thereby, in addition to their excessively lengthy duration, which, incidentally, was at that time a common European feature of the genre, the authors of the articles noted alleged fallacies in the development of the musical material, in particular, the prevalence of expositional features, one of the most important manifestations of the compositional logic of suite-like compositions. Feelings of puzzlement was caused by the introduction to the first movement of the First Concerto: in a number of articles, it was interpreted as an independent section of the cycle. On the other hand, the entering of the three soloists in the Andante movement of the Second Concerto received approval, not least of all because of the similarity to Beethoven's Triple Concerto opus 56.

Some of the techniques of orchestration in Tchaikovsky's concertos were perceived as innovative: the use of wind instruments both in combination with the piano and by themselves; the isolation of the parts of the soloist and the orchestra in the Second Concerto and Concerto Fantasy, which was perceived as a departure from the Western European pianistic tradition. When examining the stylistic features of the works, the journalists indicated at the influences of both the German and the French compositional schools. Regarding the former, analogies were made with the musical styles of Liszt, Schumann and Adolf von Henselt; in the second case, Chopin and Ambroise Thomas were mentioned. Generally speaking, assessing the reaction to Tchaikovsky's concertos in the Western European press, we can conclude: while recognizing the individual traits of the style, his music was considered to be an indispensable part of the common European cultural space.

Keywords: Piotr Tchaikovsky, piano concerto, musical criticism, Tchaikovsky's orchestration.

© Dmitri V. Belyak, 2021

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

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

Один из важных аспектов изучения фортепианных сочинений П. И. Чайковского, входящих в репертуар большинства современных пианистов, – анализ их рецепции. Необходимым видится обращение, в первую очередь, к мнению зарубежных критиков, поскольку их оценка позволит понять, какое место занимали фортепианные концерты Чайковского в контексте позднеромантического западноевропейского искусства. Для исследования были избраны те концертные сочинения, которые исполнялись при жизни композитора: это Первый и Второй концерты, а также Концертная фантазия. Третий концерт, премьера которого состоялась после смерти Чайковского, не может рассматриваться в контексте прижизненной рецепции. Материалом исследования стали рецензии и заметки в газетах стран Европы и США 1875–1893 годов, то есть опубликованные при жизни Чайковского. Они включают общие суждения, оценки исполнительского мастерства симфонических оркестров и солистов, а также критические отзывы непосредственно о музыкальных свойствах сочинений. Рассмотрению последних и посвящена статья.

В ходе анализа рецензий были выделены следующие ракурсы: формообразование, особенности оркестровки, вопросы стиля и влияний, позволяющие понять, как оценивались концерты Чайковского в контексте западноевропейской жанровой традиции. На сегодняшний день в русскоязычной литературе зарубежная рецепция этих сочинений представлена фрагментарно; очевидно, что требуется комплексное рассмотрение данной темы. Так, в статье сделана попытка обобщить отклики на исполнения сочинений Чайковского для фортепиано с оркестром в Европе и США.

При жизни композитора его концертные опусы звучали довольно часто. Они исполнялись в европейских государствах (Германия, Франция, Великобритания, Бельгия, Чехия), а также в Соединённых Штатах Америки, сыгравших важную роль в истории Первого и Второго концертов: их премьеры состоялись в Бостоне (1875)¹ и Нью-Йорке (1881)², значительно опережая исполнения в России и в Европе. Фортепианные концерты повторялись неоднократно, и следует отметить, что европейские и американские артисты брали в репертуар не только наиболее популярный сегодня Первый концерт, но и Второй концерт и Концертную фантазию – одно из «маргинальных» сочинений великого композитора³. Настоящий всплеск внимания к концертам Чайковского случился во второй половине 80-х годов XIX века. Так, с 1885 по 1893 годы его концертные опусы исполнялись более 25 раз в городах Европы и США. Особо следует выделить 1888 год, когда Первый концерт был исполнен 6 раз (в Нью-Йорке, Гамбурге, Берлине, Праге), Второй концерт – 1 раз (Прага), а Концертная фантазия – 3 раза (Париж, Берлин). Со всей очевидностью можно сказать, что эти сочинения вызывали интерес артистов и представляли ценность для исполнителей – современников Чайковского. Однако какова была реакция западного музыкального мира на них?

Специфика *композиции* фортепианных концертов Чайковского отмечалась многими зарубежными критиками. Первый концерт привлек внимание, прежде всего, развёрнутым, невиданным по своим масштабам для западноевропейского искусства, вступлением к I части. Одним из важнейших фактов, подтверждающим неординарность такого решения, стало описание программы концерта в газете «Rutland Daily Herald», где сочинение



представлено как четырёхчастное⁴. Такой же подход к интерпретации формы Первого концерта демонстрирует и журналист газеты «The Sun»: «Первая часть из всех четырёх – самая прекрасная: она начинается в грандиозной манере с полных мощных аккордов для фортепиано и сопровождается широкой мелодией, исполняемой оркестром»⁵. Обособляют вступление как самостоятельную часть не только американские, но и французские журналисты; так, в «Le Pays» от 16 сентября 1878 года написано, что «... первая часть очень красивая – это трёхчастное анданте, элегантно и довольно красочное...»⁶. Очевидно, что такую трактовку не следует рассматривать как частный случай.

Развёрнутое вступление и в самом деле обладает рядом характеристик, позволяющих трактовать его как автономную часть цикла. С одной стороны, это связано с историей развития жанра в XIX столетии. Двойная экспозиция – наследие классической концертной формы⁷ – постепенно уступала место сонатному аллегро, к которому могло быть написано вступление. Этот раздел встречался ещё у Л. ван Бетховена (достаточно вспомнить каденционную преамбулу к Пятому концерту) и далее использовался такими авторами, как Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Э. Григ и К. Сен-Санс. Однако функция вступления, не имеющего чёткой структуры, у них заключалась в тонально-гармонической и тематической подготовке главной партии. В Первом концерте Чайковского вступление основано на ярком тематическом материале, который разрабатывается и варьируется и, что самое главное, написан в трёхчастной форме. Другим основанием для четырёхчастной трактовки сочинения могло послужить отсутствие буквального повторения тематизма вступления

в других разделах I части. Таким образом, мнение (ошибочное) музыкальных журналистов было обусловлено отступлением Чайковского от западноевропейских композиционных традиций, его новаторством в этой области.

В целом к форме Первого концерта у критиков были существенные претензии. О нём писали, что он «...нерегулярен по форме, равно как эксцентричен и размыт»⁸ и в нём – «...полное отсутствие формы и непрерывной мысли, что должно сделать её неприятной для музыкального мышления»⁹. Продолжительность сочинения также неоднократно вызывала нарекания¹⁰. И Второй концерт¹¹, и Концертная фантазия¹² также подвергались критике в этой связи. Внимания заслуживает комментарий журналиста «Le Figaro», объясняющего этот недостаток особенностями русской композиторской школы: сочинения Чайковского «...длинные не по недостатку фактуры, которая ясна и проста, а как результат частых полных повторов и бесконечного развития коды и каденций. Это, дескать, русская мода: повторять таким образом мотивы целиком и часто»¹³. Однако по мнению журналиста британской газеты «The Era», «как почти каждый новый концерт для фортепиано с оркестром, он [Первый концерт. – Д. Б.] несколько длинноват...»¹⁴. Следовательно, Чайковский оказался в русле тех тенденций, которые были характерны и для русской, и для европейской традиции.

Отдельного рассмотрения заслуживают высказывания, посвящённые композиционным принципам концерта. В них критики усматривают отклонение от симфонической логики развития тематизма. Наиболее полно характеризует эту «ненормативность» Первого концерта журналист газеты «La Liberté»: «Общий стиль произведения носит скорее

театральный характер, чем тот, который подходит чисто инструментальной композиции. Это балетная музыка. Идеи следуют одна за другой без музыкальной связи, как бы описывая действие...»¹⁵. Сходное мнение высказывает журналист газеты «Le Temps» и по отношению к Концертной фантазии; о II части «Контрасты» он пишет следующее: «интересно, должно ли это представлять собой неистовый танец казаков, потому что такой способ сжатия быстрого движения вряд ли пригодится, за исключением некоторых балетов или финалов оперетт»¹⁶. Заметим, что снова подчёркивается связь инструментальных сочинений Чайковского с театральной, балетной музыкой, что, безусловно, было нетипично.

Отсутствие единства развития, преобладание экспонирования над развитием, отмеченные в рецензиях, непосредственно указывают на претворение в них сюитной композиционной логики. Новаторство композитора, однако, оценили далеко не все критики, посчитав это его ошибкой; и по сей день сюитность в концертных сочинениях для фортепиано с оркестром Чайковского вызывает дискуссии. В целом проблемы восприятия концертов в конце XIX века были связаны с нетипичной для западноевропейской традиции внутренней организацией материала и способов работы с ним.

Пожалуй, наибольшее одобрение у критиков получило другое композиционное решение Чайковского – введение трёх солистов в медленной части Второго концерта. Этот элемент тройного концерта был признан главной ценностью сочинения, вытесняя на задний план достоинства быстрых частей. Так, критик британского журнала «The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper» писал, что «чрезвычайно сложные, хотя, несомненно, блестящие первая и третья части

были менее оценены, чем более простое и даже более эффектное Andante ре мажор, которое, помимо соло фортепиано, содержит соло скрипки и виолончели»¹⁷. Этот приём непосредственно связан с западноевропейской традицией (безусловно, его можно рассматривать как отсылку к тройному концерту Бетховена), и именно поэтому II часть, более традиционная для европейского слуха, чем быстрые части цикла, привлекла внимание и получила одобрение критиков.

Значительная часть обсуждений касалась *инструментовки* концертов, а также *роли фортепианной партии*. Целый ряд критиков признавал безусловное мастерство Чайковского в оркестровом письме во всех рассматриваемых сочинениях. О Первом концерте журналист «Boston Post» писал: «Что поражает слушателя, особенно в первой его части, так это мастерство, с которым Чайковский сумел сделать очень полную инструментовку, не перекрывая фортепиано. Это великое искусство, и композитор, безусловно, преуспел в этом превосходно»¹⁸. Довольно подробное рассмотрение тембровых решений Второго концерта в газете «L'Intransigeant» завершается утверждением о том, что «русский мастер – симфонист редкой ценности»¹⁹; также обратим внимание на следующие слова: «...оркестровка всегда удачна, звуковые эффекты никогда не бывают слишком громкими, и они легко достигают своей цели»²⁰. Оркестровые приёмы были отмечены и в Концертной фантазии, где оркестр «изображён живописно и очаровательно», – пишет журналист «Le Journal»²¹.

Однако далеко не все решения нашли однозначное одобрение у критиков. Помимо общих замечаний²², встречаются конкретные указания даже на погрешности. Во французской газете «La Liberté» высказано следующее мнение: «Иногда



оркестровка казалась ошибочной. Нам не нравится, например, звук фортепиано в сочетании со звуком духовых инструментов»²³. О роли духовой группы в партитуре, о её технической и ансамблевой сложности сообщалось и в американской публицистике: «Композитор написал отрывки для духовых инструментов, которые в фортепианном концерте, несомненно, не только чрезвычайно сложны, но и весьма абсурдны»²⁴.

Проблемы инструментовки оказались непосредственно связаны со спецификой жанра, то есть с использованием солирующего фортепиано, роль которого в концертах Чайковского требует особого рассмотрения. В «New York Sunday World» критик сравнивает оркестровые и сольные эпизоды Первого концерта; высоко оценивая сочинение в целом, журналист пишет, что «в отрывках, написанных только для фортепиано, он [П. И. Чайковский. – Д. Б.] не говорит так непосредственно и ясно, как если бы он использовал весь оркестр»²⁵. Далее высказано предположение о том, что композитор «рассматривает фортепиано как один из инструментов оркестра, и тем самым добавляет интерес к сочинению»²⁶. Подобное мнение высказывает журналист «The Philadelphia Inquirer», указывая на второстепенную роль солиста в Первом концерте²⁷. Вероятнее всего, такое мнение у критиков сложилось из-за плотного ансамблевого взаимодействия, а также ряда аккомпанирующих эпизодов в партии солиста. Отмечается также и другая тенденция – к самостоятельности оркестра и фортепиано. В частности, такое мнение высказывается по отношению к Концертной фантазии, «в которой фортепиано и оркестр не сочетаются друг с другом, а чередуются», – по словам журналиста «Le Ménestrel»²⁸.

Итак, зарубежные критики отмечают очевидную новизну целого ряда инструментальных и ансамблевых решений. С одной стороны, был сделан акцент на сочетании оркестровых тембров, нехарактерном для жанра концерта, новом для европейского и американского слушателя. С другой – на неординарности трактовки фортепианной партии, которая во Втором концерте и особенно в Концертной фантазии обособляется в масштабных каденциях. Последнее считалось смелым новаторским решением Чайковского, которое далеко не всегда оценивалось позитивно. В случае с «симфонизированным» фортепиано в Первом концерте уместно говорить о следовании композитором западноевропейской традиции: подобные решения можно найти в сочинениях Шумана, Литоляфа и Брамса.

Особое место в зарубежной рецепции концертов Чайковского занимал вопрос их стилевых истоков. Проблема интертекстуальных связей в его сочинениях затрагивалась ещё при жизни композитора; первым, кто обратил на неё внимание, следует считать Г. А. Лароша²⁹. Об открытости стилевой системы Чайковского зарубежные критики тоже говорили неоднократно, и как писал в 1889 году журналист «Pall Mall Gazette», «Чайковский оригинален, и критики не могут навесить на него ярлык, поэтому они называют его “эклектичным”, “нерешительным” и т. д.»³⁰. Эклектичность стиля трактовалась при этом как особенность русской школы в целом.

В газете «Le Gaulois»³¹ приводится масштабный обзор современного состояния музыкальной культуры России, которая разделена на два направления: национальное, идущее от традиций М. И. Глинки, и немецкое, к которому относят А. Г. Рубинштейна и самого

П. И. Чайковского. Одной из характерных черт стиля последнего называют «космополитизм»³², который выразился принятием в свой стиль черт других композиторов; в частности, упоминаются Г. Берлиоз, Р. Шуман, а в сюитных сочинениях обнаруживается влияние Ж. Массне. С этой точкой зрения можно согласиться, поскольку сам композитор дистанцировался от идей петербургских поисков. Достаточно вспомнить его высказывание в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Что такое так называемая новая русская школа, как не культ разных прямих гармонизаций, оригинальных оркестровых комбинаций и всякого рода чисто внешних эффектов» [3, с. 423]. Благодаря следованию западноевропейской традиции музыка Чайковского была избавлена от «экзотического впечатления»³³, которого в ней ожидала зарубежная критика.

Черты немецкой школы неоднократно обнаруживались преимущественно в Первом концерте. В британской газете «The Examiner» говорится, что Чайковский «принадлежит к школе Листа, и с этой школой он разделяет безупречное владение средствами оркестра и фортепиано»³⁴. Влияние Листа отмечают также в фортепианном письме и оркестровке³⁵. Однако более частое сравнение, встречающееся на страницах газет, – с Шуманом. Так, в журнале «L'Année musicale» критик пишет, что «по происхождению музыкант скорее немецкий, и г-н Чайковский меньше похож на Шопена, чем на Шумана. У него форма, как и содержание, немецкие»³⁶. Принципы Шумана обнаруживаются и в главной партии I части Первого концерта: американский критик отмечает, что «тема, представленная здесь, не интересна, хотя в ней есть оттенок Шумана»³⁷. Также журналисты отмечали сходство II части цикла с аналогичным разделом Концерта op. 16 А. фон Гензельта³⁸.

Другой взгляд (заметим: преимущественно американский) на стилевые истоки концертов Чайковского утверждает опору на французские традиции³⁹. После премьеры Первого концерта в 1875 году критик «Boston post» писал: «Что нас в первую очередь поражает, так это явная склонность к французскому стилю»⁴⁰. Вступление, по его мнению, «начинается с красивой французской темы»⁴¹, а вторая часть заставляет вспомнить Ф. Шопена⁴² и А. Тома. Также отмечалась связь сочинений Чайковского с новой французской школой; журналист «The Times (Philadelphia)» писал: «Его музыка, хотя и не без влияния немцев, показывает более сильное влияние французов, а определённая лёгкость фантазии, учтивость и грация, преобладающие над её чувствительной серьёзностью, предполагают его союз с современной парижской школой»⁴³. Пожалуй, это высказывание можно назвать наиболее важным и точным: в нём признаётся наличие в стиле Чайковского элементов разных композиторских школ Западной Европы⁴⁴, поскольку в его сочинениях (в частности – фортепианных концертах) не представляется возможным утверждать влияние исключительно немецкой или французской традиции. Этот стилевой синтез, на наш взгляд, и обусловил популярность Чайковского в европейских странах и США. И это подтверждается мнением критиков: «После Рубинштейна он [П. И. Чайковский. – Д. Б.], вероятно, самый широко известный из всех, поскольку, хотя он не представляет именно славянскую школу, его космополитизм дал ему более широкое распространение, чем до сих пор достигли многие русские, которые в большей мере следуют за своим великим учителем – Глинкой»⁴⁵.

Подытоживая, обратимся к высказыванию критика «Le Gaulois»: «Итак,



г-н Чайковский не такой русский композитор, как вам хотелось бы верить»⁴⁶. Восприятие его концертных сочинений – хоть и не всегда положительное, – в целом отмечено отождествлением с традициями западноевропейской музыкальной культуры. Безусловным было признание Чайковского как передового представителя русской школы, однако истоки его стиля обнаруживались в зарубежном романтическом искусстве.

Концертные сочинения, в свою очередь, содержат как традиционные решения, так и ряд новшеств. С одной стороны, некоторая затянутость концертов Чайковского вполне вписывается в традицию, о чём говорят сами критики. Трио солистов в медленной части Второго концерта – тоже не новый для европейской культуры приём: здесь очевидны аналогии с ор. 56 Бетховена. Наконец, плотное ансамблевое взаимодействие солиста и оркестра в Первом концерте позволяет поставить это произведение в один ряд

с творениями немецких композиторов. Из новаторских решений выделяется введение масштабного вступления в этом же сочинении, сюитность как ключевой принцип композиционной логики, целый ряд непривычных для зарубежного слушателя оркестровых приёмов, а также автономность, обособленность сольной партии во Втором концерте и Концертной фантазии. Так, Чайковский не изменял принципу, описанному в письме к С. И. Танееву: «Но как бы мы ни старались, из европейского сада мы не уйдём, ибо наше зерно, волею судеб, попало на почву, возделанную прежде нас европейцами...» [2, с. 60]. При сохранении индивидуальности композитор, благодаря своему творчеству, оказался частью западноевропейского культурного пространства, что отражено в высказывании одного из критиков газеты «The Times (Philadelphia)»: «Чайковский – один из тех русских, из которых получают такие блестящие парижане»⁴⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бостон, концертный зал «Music Hall», 25 октября 1875 г. Солист Г. фон Бюлов; оркестр Гарвардской музыкальной ассоциации, дирижёр Б. Дж. Ланг.

² Нью-Йорк, Академия Музыки, 12 ноября 1881 г. Солист М. Шиллер; оркестр Филармонического общества Нью-Йорка, дирижёр Т. Томас.

³ Известными зарубежными интерпретаторами Второго концерта при жизни Чайковского были М. Шиллер и Ч. Халле, а Концертной фантазии – Л. Дьемер, Э. фон Зауэр, а также Дж. Рив-Кинг. Первый концерт привлекал внимание пианистов в большей мере: среди его исполнителей были как именитые музыканты (такие как Г. фон Бюлов, Э. Даннройтер, Л. Брейтнер, Р. Джозеффи), так и достаточно молодые артисты (С. Зильберберг, Г. Гуляс, М.-Э. Роже-Микло, Ю. Сливинский).

⁴ The Afternoon Concert // Rutland Daily Herald. 1891. № 120. P. 3.

⁵ The Third Philharmonic Concert // The Sun. 1888. Vol. LV. № 137. P. 2. Следует заметить, что упоминание «мощных аккордов» в партии фортепиано может указывать на то, что Первый концерт уже в 1888 г. исполнялся в 3-й редакции.

⁶ Maillard G. Causerie Musicale. Concert russe au Trocadéro // Le Pays. 1878. № 259. P. 1.

⁷ Не следует полагать, что двойная экспозиция не встречается в романтических концертах. Так, даже такие композиторы как А. Г. Рубинштейн и Ш. А. Литольф продолжали использовать эту формообразовательную модель в своих сочинениях, причём Литольф

сохранил верность ей во всех концертных опусах. Активный процесс введения сонатного аллегро в первую часть был начат Ф. Мендельсоном в 30-е годы XIX в.

⁸ Philharmonic Society // *Observer*. 1889. № 5108. P. 2.

⁹ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

¹⁰ Об этом см.: *The Tchaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // The Times (Philadelphia)*. 1891. № 5717. P. 4; Loncières V. *Revue Musicale // La Liberté*. 23.09.1878. P. 1.

¹¹ В частности, об этом писал корреспондент «*Le Figaro*». См.: Darcours Ch. *Notes de Musique // Le Figaro*. 1891. № 98. P. 6.

¹² См.: Weber J. *Critique Musicale // Le Temps*. 1888. № 9814. P. 3; 12. Darcours Ch. *Notes de Musique // Le Figaro*. 1888. № 67. P. 6.

¹³ Darcours Ch. *Notes de Musique // Le Figaro*. 1888. № 67. P. 6.

¹⁴ *Crystal palace Saturday concerts // The Era*. 1876. Vol. 38. № 1956. P. 3.

¹⁵ Loncières V. *Revue Musicale // La Liberté*. 23.09.1878. P. 1.

¹⁶ Weber J. *Critique Musicale // Le Temps*. 1888. № 9814. P. 3.

¹⁷ *Music. Crystal Palace // The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*. 1890. № 1066. P. 511. Также см.: *Bradford Full-Dress Subscription Concert // The Leeds Mercury*. 1886. Vol. 123. № 15152. P. 3.

¹⁸ Hans von Bulow // *Boston post*. 1875. Vol. LXXXIX. № 101. P. 3. Также см.: *Crystal palace Saturday concerts // The Era*. 1876. Vol. 38. № 1956. P. 3.

¹⁹ [Ph. D]. *Les Concerts // L'Intransigeant*. 1891. № 3919. P. 3.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Gresse A. *Les Grands Concerts // Le Journal*. 1893. № 168. P. 6

²² См.: Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

²³ Loncières V. *Revue Musicale // La Liberté*. 23.09.1878. P. 1.

²⁴ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

²⁵ Цит. по: Fraulein Aus Der Ohe. *A New York Opinion of the Tchaikowsky Concerto // Rutland Daily Herald*. 1891. Vol. 30. № 108. P. 4. Этому высказыванию созвучно мнение британского учёного Э. Гардена: «Успех Первого фортепианного концерта можно объяснить тем, что он мыслил не в рамках фортепиано, а оркестра. Все темы задуманы в оркестровом виде <...>, а фортепиано, даже если оно впервые проводит тему, исполняет лишь хорошее переложение оркестровой концепции» [цит. по 25, p. 156].

²⁶ Цит. по: Fraulein Aus Der Ohe. *A New York Opinion of the Tchaikowsky Concerto // Rutland Daily Herald*. 1891. Vol. 30. № 108. P. 4.

²⁷ *At the Play Houses. Tchaikowski Appears at the Academy of Music // The Philadelphia Inquirer*. 1891. Vol. 124. № 139. P. 5.

²⁸ Boutarel A. *Concerts et Soirées. Concerts du Chatelet // Le Ménestrel*. 1888. № 11. P. 87–88.

²⁹ Как пишет С. А. Петухова: «можно совершенно точно установить время появления важнейшего тезиса о сознательной незамкнутости, открытости системы музыкального языка Чайковского для влияний иных (национальных и индивидуальных) стилей» [1, с. 32]. Этой датой следует считать 2 декабря 1876 года.

³⁰ *At the Philharmonic // Pall Mall Gazette*. 1889. Vol. XLIX. № 7510. P. 6.

³¹ См.: [F...]. *Musique. Les Concerts Symphoniques // Le Gaulois*. 1888. № 2015. P. 3.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Music. A New Symphony by Franz Schubert // The Examiner*. 1876. № 3555. P. 328.



³⁵ См.: Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7; Letter from New York // *St. Alban's Daily Messenger*. 1875. Vol. XII. № 373. P. 2.

³⁶ Bellaigue C. *L'Année musicale*. Octobre 1887 à Octobre 1888. Paris: Libraire Charles Delagrave, 1889. P. 230

³⁷ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

³⁸ См.: At the Play Houses. Tschaikowski Appears at the Academy of Music // *The Philadelphia Inquirer*. 1891. Vol. 124. № 139. P. 5.

³⁹ В целом эти связи существовали и на более масштабном уровне – как в инструментальной, так и оперно-вокальной музыке. В частности, о «диалоге культур» России и Франции в оперном искусстве пишет З. Н. Князь [1].

⁴⁰ Hans von Bulow // *Boston post*. 1875. Vol. LXXXIX. № 101. P. 3.

⁴¹ Ibid.

⁴² См.: At the Play Houses. Tschaikowski Appears at the Academy of Music // *The Philadelphia Inquirer*. 1891. Vol. 124. № 139. P. 5.

⁴³ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // *The Times (Philadelphia)*. 1891. № 5717. P. 4.

⁴⁴ Как пишет Л. Браун, «В целом, творчество Чайковского оказывается большим резонансным пространством, в котором музыкальная практика того времени присутствует либо непосредственно, либо в преломлении» [10, S. 486].

⁴⁵ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // *The Times (Philadelphia)*. 1891. № 5717. P. 4.

⁴⁶ [F...]. *Musique. Les Concerts Symphoniques* // *Le Gaulois*. 1888. № 2015. P. 3.

⁴⁷ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // *The Times (Philadelphia)*. 1891. № 5717. P. 4.

ЛИТЕРАТУРА

1. Князь З. Н. Постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII» на русской сцене конца XIX – начала XX века: диалог культур Россия – Франция // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2020. № 2. С. 156–165. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.156-165.

2. Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского: указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / авт.-сост. С. А. Петухова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014. 856 с.

3. Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / сост. М. И. Чайковский. М.: Музыкальное изд-во П. Юргенсона, 1916. 188 с.

4. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. М.: Книговек, 2016. Т. 2. 672 с.

5. Braun L. “La terre promise” – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2014. 520 S.

6. Norris J. *The Russian Piano Concerto*, vol. I: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

Об авторе:

Бемяк Дмитрий Владимирович, аспирант кафедры аналитического музыкознания, преподаватель кафедры педагогики и методики, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-2823-1746**, beliak.dmitrii@gmail.com

REFERENCES

1. Knyaz' Z. N. Postanovki opery Kamilja Sen-Sansa «Genrih VIII» na russkoy stsene kontsa XIX – nachala XX veka: dialog kul'tur Rossiya – Frantsiya [Productions of Camille Saint-Saens' Opera "Henry VIII" on the Russian Stage in the Late 19th and Early 20th Centuries: A Dialogue of the Cultures of Russia and France]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 156–165. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.156-165.
2. Petukhova S. A. *Bibliografiya zhizni i tvorchestva P. I. Chaykovskogo. Ukazatel' literatury, vyshedshey na russkom yazyke za 140 let (1866–2006)* [Bibliography of the Life and Work of P. I. Tchaikovsky. Index of Literature Published in Russian during the Course of 140 years (1866–2006)]. Comp. by S. A. Petukhova. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2014. 856 p.
3. Chaykovskiy M. I. *Pis'ma P. I. Chaykovskogo i S. I. Taneeva* [The Letters of Piotr Tchaikovsky and Sergei Taneyev]. Comp. by M. I. Chaykovskiy. Moscow: Muzykal'noe izdatel'stvo P. Jurgensona, 1916. 188 p.
4. Chaykovskiy P. I. *Perepiska s N. F. fon Meck: v 3 t.* [Correspondence with Nadezhda Filaretovna von Meck: In 3 Vol.]. Moscow: Knizhnyy klub Knigovek, 2016. Vol. 2. 672 p.
5. Braun L. *"La terre promise" – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2014. 520 S.
6. Norris J. *The Russian Piano Concerto, vol. I: The Nineteenth Century*. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

About the author:

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





Т. И. НАУМЕНКО

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0286-2339, t.naumenko@gnesin-academy.ru*

Дискуссии в советском музыкознании: «симфонизм» в эпоху избыточной словесности

В статье затрагивается один из аспектов, связанных с осмыслением феномена «советский симфонизм», – его взаимодействие со словом, в той или иной форме присутствующее на всем протяжении советской истории. Отмечается, что советская эпоха оставила огромный массив документов – сотни и тысячи страниц стенограмм всевозможных дискуссий, что позволяет сделать вывод о чрезвычайной, беспрецедентной роли музыковедческого слова в формировании советской музыкальной культуры. В центре внимания оказываются дискуссии о симфоническом творчестве – области, казалось бы, наиболее далёкой от литературы. Однако и в этой сфере обнаруживаются определённые приоритеты, характерные для различных периодов советского музыкально-исторического развития. Среди них – типология советского симфонизма, программность, народность, а также особые аналитические стратегии, направленные на предметное описание музыкальных процессов и их словесную интерпретацию. Наряду с этим характеризуется особое значение, какое придавалась эмоциональному воздействию музыки: будучи вербально зафиксированным, оно сообщало дополнительную убедительность непрограммным симфоническим произведениям и нередко обеспечивало им благоприятную сценическую судьбу.

Ключевые слова: дискуссия, симфонизм, программность, народность, эмоциональное воздействие музыки, архивные документы.

Для цитирования / For citation: Науменко Т. И. Дискуссии в советском музыкознании: «симфонизм» в эпоху избыточной словесности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 193–204. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.193-204.

© Науменко Т. И., 2021

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

TATIANA I. NAUMENKO

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0286-2339, t.naumenko@gnesin-academy.ru*

Discussions in Soviet Musicology: The “Symphonic Genre” in the Epoch of Excessive Words

The article touches upon one of the aspects connected with comprehension of the phenomenon of the “Soviet symphonic genre” – its interaction with the verbal text existing during the entire course of Soviet history. It is noted that the Soviet period has left us a huge amount of documents – hundreds and thousands of pages of stenographic recordings of all sorts of discussions, which

has made it possible to arrive at the conclusion concerning the extreme, emergency role of the musicological word in the formation of Soviet musical culture. At the center of attention there are discussions of symphonic music – a sphere which seems to be as remote from that of literature as one can fathom. However, in this sphere as well, certain priorities have become visible, characteristic for the various periods of the Soviet musical historical development. Among them it is possible to indicate the typology of the Soviet symphonic genre, as well as special analytical strategies directed at objective description of musical processes and their verbal interpretation. Along with that, the special signification of the emotional impact of music is characterized: being verbally fixated, it has lent additional credence to the non-programmatic symphonic compositions and has frequently made provision for a favorable reception on stage.

Keywords: musicological discussions, symphonic genre, programmatic qualities, folk style of music, Soviet musicology, musical archives.

© Tatiana I. Naumenko, 2021

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

Д искуссии о симфонизме в той или иной форме сопровождали различные периоды советского музыкального искусства. Одной из центральных тем было взаимодействие со словом. «Ориентация отечественной культурной традиции на слово перерастает в зачарованность словом» [4, с. 315]: это фундаментальное утверждение, указывающее на литературоцентричность русской культуры, с особой очевидностью проявилось в сфере симфонического творчества, казалось бы, наиболее далёком от литературы.

О том, как вырабатывались художественные критерии музыкального творчества, можно судить по значительному массиву документов и материалов, посвящённых обсуждению сочинений различных жанров – оперы, балета, симфонии, массовой песни. Для современного музыковедения они представляют чрезвычайно ценный и далеко не исчерпанный источник различных сведений, проливающих свет на малоизвестные страницы советской музыки. Одним из показательных примеров является книга

«Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscover» (2017) – совместный труд российских и зарубежных западных исследователей, актуализирующий обширную проблематику на основе архивных документов и материалов [13].

О советской музыке вообще с первых послереволюционных лет очень много говорили. Стенограммы совещаний, заседаний, диспутов, обсуждений, дискуссий, конференций и т. д. сегодня можно рассматривать как красноречивый памятник «говорливой и многословной» эпохи.

Нарастающее множество текстов о музыке трудно объяснить чем-то иным, кроме стремления к формированию нового музыкального ландшафта: как отмечает П. Фэйрклоу, одна из причин заключалась в стремительном изменении состава аудитории. Помимо постоянных слушателей (учителей, врачей, инженеров и т. д.), необходимо было учитывать также «городской пролетариат, огромный и постоянно растущий класс людей, для которых посещение концертов академической музыки было, в общем,

совершенно новым опытом» [9, p. 341].

Количество документов, посвящённых тому или иному жанру советской музыки, может служить своего рода показателем важности этого жанра. В них отражался масштаб дискуссий, которые были, как правило, многодневными и в некоторых случаях – например, при обсуждении проблем оперы, – имели почти двухнедельную продолжительность. Стенограммы таких дискуссий составляли многие сотни страниц и затем в сокращённом виде печатались на протяжении ряда выпусков журнала «Советская музыка», газеты «Советское искусство», в некоторых случаях запуская новые витки обсуждений и вовлекая новых участников.

Дискуссии, посвящённые обсуждению проблем симфонического творчества, на первый взгляд, выглядели несколько более скромно, чем оперные. Ради будущих симфоний не объявлялись конкурсы ранее невиданных градообразующих сооружений – музыкальных театров нового типа, как это происходило во многих крупных городах Советского Союза в начале 1930-х годов. Симфонию трудно было преобразовать в «синтетический театр массово-музыкального действия» [1]. Она не вошла в круг жанров, о которых на 1-й конференции музыкальных работников (1929) говорил нарком А. В. Луначарский как о великой советской мечте¹. Тем не менее, обсуждения симфоний на протяжении советских десятилетий также не прекращались. Как следовало из текстов дискуссий, одним из векторов было стремление вывести этот жанр из области исключительно музыкального бытия, сделав более понятным, предметным. Именно симфония до предела обнажила проблему восприятия «чистой» музыки, став полем многообразных экспериментов «по внедрению

слова, как носителя мысли, в сферу музыкально-инструментальной стихии»².

А ведь ещё недавно сближение слова и музыки понималось совсем иначе. Поэтическое слово «симфония» шагнуло за пределы музыки задолго до 1917 года. В музыковедении на это обстоятельство одной из первых обратила внимание Л. Л. Гервер, исследующая жанр симфонии в литературной традиции до и после Андрея Белого. «В сопоставлении с музыкой поэзия осознавала себя как меньшее рядом с большим, как обертон в отношении к основному тону», – отмечает исследователь [3, с. 220]. Этот тезис, первоначально отсылающий к сверхтонким взаимодействиям, к новым формам переживания музыки, существующим автономно и не затрагивающим реальный мир музыкального искусства, будет кардинально переосмыслен уже в первые послереволюционные годы. «Симфония» лишится своего царственного статуса и начнёт долгие странствия по всему пространству злободневной литературы. Здесь и поэмы, и стихотворения, и повести, и рассказы, и киносценарии, и газетные фельетоны («Симфония Донбасса» – фильм Дзиги Вертова, 1930; «Симфония Москвы» Демьяна Бедного, 1934; «Четвёртая симфония» – рассказ Эрика Ингебора, 1934; «Симфония цифр и фактов», 1958 – очерк Льва Никулина и т. д.). Некоторые наблюдения, связанные с выходом симфонии в новую реальность, высказывает М. Г. Раку. Исследователь приводит слова журналиста Л. Сосновского, который в начале 1920-х годов сравнивал с симфонией одну из всероссийских конференций: «Советская конференция – одна из тех великих симфоний, которые узнал теперь мир. Автор симфонии – стопятидесятиmillionный народ великой страны. Исполнители – тысячи лучших сынов этого народа. Со-

листы – немногие действительно одарённые мужи мировой истории» [5, с. 226]. Очевидно, что в каждом из перечисленных опытов «симфония» была поставлена на службу задаче более актуальной, чем абстрактная и отвлечённая «инструментовка мирового пространства».

Подобных «симфоний» в лексикон советской эпохи было введено великое множество. Однако если в литературе Серебряного века обращение к «симфонии» означало «высший из музыкальных жанров словесности» (Л. Гервер), а само имя жанра указывало на приобщение к идеям вселенского масштаба, то в новом контексте оно обрело прямо противоположный смысл. Ни о каком «симфонизме» упомянутых литературных опусов не могло быть и речи – наоборот, само слово от многократного употребления утратило свой высокий статус, со временем превратившись в малозначительную оболочку амбициозных литературных поделок. Трактовка собственно симфонии, которая трансформировалась в «советскую симфонию», также претерпела изменения. В музыковедческих документах советский симфонизм характеризовался как «высшая форма становления революционной идеологии», а среди его задач была объявлена борьба с формализмом и замкнутостью в «чистой» музыке³.

Как утверждает О. Пантелева, «не прошло и десяти лет после Октябрьской революции, как на смену дискурсу, наводнённого идеалистическими и религиозными философиями, пришёл основательный материалистический подход. Новое институционализированное российское музыкознание могло похвастаться полноценной исследовательской парадигмой, подходившей к музыке, как к любому другому явлению социального и природного мира, которое можно и

нужно было осмыслить рационально» [12, р. 73]. Исходя из приведённого высказывания, можно предположить, что «симфония» также могла войти в число объектов новой парадигмы, которая искала (и находила) применение на самом, казалось бы, неподходящем музыкальном материале.

Однако так ли было на самом деле? Действительно ли советские музыковеды с энтузиазмом восприняли марксистские идеи, как это утверждает исследователь? Л. О. Акопян, например, высказывает нечто противоположное: «...в советское время музыковедение было одной из немногих областей, где можно было заниматься творчеством, не слишком входя в противоречие с требованиями идеологии. Музыковедение было такой тихой заводью для гуманитариев – такой же, как, например, античная литература» (цит. по: [11, р. 235]).

С целью прояснить некоторые противоречивые вопросы обратимся к непосредственным свидетельствам – архивным документам и публикациям 1930–1950-х годов, посвящённым обсуждению проблем симфонизма.

Среди многочисленных материалов о симфониях советских композиторов именно дискуссии выделяются тем, что в них фокусировались доминирующие идеи, характерные для того или иного периода советской истории. Таких дискуссий в обозначенный период было несколько, с различными подзаголовками. Первая прошла с 4 по 6 февраля 1935 года в Московском Союзе композиторов под названием «Дискуссия о советском симфонизме»⁴. Затем, незадолго до начала войны, состоялся Ленинградский выездной пленум оргкомитета Союза советских композиторов, также посвящённый проблемам советского симфонизма: он длился 12 дней, с 6 по 18 мая 1941



года⁵. Ещё одна специальная дискуссия, на этот раз посвящённая вопросам программности, развернулась на страницах журнала «Советская музыка»: её материалы печатались в ряде номеров 1950 (№ 1; № 2; № 8; № 12) и 1951 года (№ 1; № 7). В промежутке между этими двумя дискуссиями в мае 1949 года состоялось творческое совещание Союза композиторов, посвящённое обсуждению новых произведений, созданных в свете постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года⁶. С окончанием Дискуссии о программности совпало начало Дискуссии о народности: её открыла редакционная статья в первом номере «Советской музыки» (1951) и продолжило специальное заседание комиссии музыковедения и музыкальной критики Союза советских композиторов, состоявшееся 5 июня того же 1951 года⁷. В марте 1955 года в рамках Восьмого пленума Правления Союза композиторов СССР развернулась ещё одна трёхдневная дискуссия о симфонизме, посвящённая одиннадцати новым симфоническим произведениям, прозвучавшим на пленуме. Ей сопутствовало несколько статей советских музыковедов и композиторов, опубликованных в журнале «Советская музыка»⁸. К этому следует добавить и многочисленные рабочие совещания, связанные с обсуждением вновь создаваемых сочинений: им посвящались специальные заседания соответствующих секций в Союзе композиторов (СК).

Подготовка к предстоящим дискуссиям была объявлена ещё в 1933 году; тогда же Творческому сектору СК было предложено выбрать тематику, «наиболее интересующую советскую общественность»⁹. Началу дискуссии способствовала концепция недавно основанного журнала «Советская музыка», в значительной степени ориентирован-

ного на творчество советских композиторов. Другой специальной институции, направленной на изучение советской музыки, в тот период ещё не существовало: соответствующая кафедра была открыта в Московской консерватории только в 1937 году, а первые учебные программы стали обсуждаться в конце 1930-х. Возможно, это стало одной из причин некоторой неопределённости ключевых позиций в ранних дискуссиях, в частности, дискуссии 1935 года.

К обоснованию поэтики советской симфонии был применён аппарат, сложившийся в области анализа симфонической музыки XIX века. Это было вполне оправданно. П. Фэйрклоу справедливо отмечает основания, подтверждающие правомерность такого подхода: «В России оставалось достаточно музыкантов, способных обеспечить преемственность с до-большевистской музыкальной культурой <...> К 1917 году Мясковский уже написал три симфонии; Глиэр также написал три; Штейнберг написал две. Первая, “Классическая” симфония Прокофьева была написана летом, в промежутке между февральской и октябрьской революциями. Поэтому, когда первое поколение молодых советских композиторов под руководством таких педагогов консерватории, как Глазунов, Штейнберг и Мясковский, представило симфонии в качестве своих выпускных работ, они продолжили традицию, которой было уже более полувека» [8, pp. 291, 292].

Соответственно, и терминологика в контексте текущего момента оказалась довольно узнаваемой. Среди жанровых определений предлагались симфония «массовая» и симфония «песенная». Советский симфонизм предлагалось рассматривать как «демократический симфонизм», или, иначе, «сюжетный симфонизм», существующий в двух раз-

новидностях – «сюжетно-логической» и «сюжетно-исторической». Автором теории демократического симфонизма выступил И. Я. Рыжкин, рассмотревший некоторые симфонические произведения советских композиторов (Книппера, Мясковского) с позиции излагаемой им теории¹⁰. Нетрудно заметить, что такая трактовка советского симфонизма была попыткой применить к музыке подходы марксистско-ленинской теории – об общей склонности советских музыковедов к подобной адаптации пишет О. Пантелеева в ранее цитируемом исследовании [12].

Д. Д. Шостакович был первым из докладчиков, кто раскритиковал и подобный подход, и симфонию Книппера, заявив: «В этих сочинениях чувствуется... я бы сказал, “торгсиновская” звучность: и серебро, и медь, и олово, и золото, и несмотря на это, всё-таки музыка убога и примитивна»¹¹. Даже из этого высказывания видно, что дискуссия проходила остро. Однако чувствовалась и некоторая неуверенность докладчиков: они долго не могли найти нужный формат выступлений, за что были подвергнуты упрекам в излишней академичности – И. И. Соллертинский критиковал проф. К. А. Кузнецова, Г. Н. Хубов критиковал И. Я. Рыжкина и т. д. Не вызвала одобрения и предложенная А. А. Острецовым и Рыжкиным концепция советской симфонии как преимущественно вокально-симфонического жанра; также была отвергнута идея «массовизации» симфонии путём включения в её тематизм интонаций массовой песни. И Хубов, и Шостакович назвали важнейшей задачей работу композиторов над симфоническим языком. Однако и это встретило возражения. В докладе А. С. Оголевца было прямо сказано, что погоня за «новым языком» приводит к формализму, и

что задача советского композитора – искать пути, «которые делают музыку доходчивой до рабочей аудитории»¹².

Особое внимание было уделено подходам в области музыкально-критических публикаций. Г. И. Литинский обратил внимание на формирующийся стиль музыковедческих описаний. Годом раньше за формализм была раскритикована его Вторая симфония. Критиком выступил Острецов, написавший буквально следующее: «Путь, по которому хочет идти в своей симфонии Литинский, это путь, оснащённый целым арсеналом формалистских принципов... Здесь не позабыта и необходимость дифференцирования музыкального материала с точки зрения его контрастности, не упущена опасность композиционных излишеств... Словом, максимум бдительности. Но вместе с тем, при всей тщательности и щепетильности к вопросам формы, ледяное равнодушие к вопросам содержания! Мы не догадываемся, будет ли эта симфония лирической повестью о переживаниях мелкобуржуазного интеллигента, или большим эпическим полотном о героических бойцах эпохи Гражданской войны»¹³.

Литинский, который, вероятно, был впечатлён таким типом музыковедческого анализа, процитировал фрагмент из другой статьи Острецова, посвящённой симфонии «Ленин» В. Я. Шебалина: «Первая тема, в своём выражении означающая стремление коллектива трудящихся к консолидации и классовой сплочённости, обрисована с помощью энергичного крутого хода... Повышение E является результатом этой скрытой борьбы... По её завершении соль малой октавы выступает в двойственной роли – как шестая ступень и как возможная субдоминанта» и т. д.¹⁴ Далее Литинский заключает: «Критик с удивительной раз-

вязностью берётся за анализ одного из крупнейших, пусть и дискуссионных произведений одного из лучших московских композиторов... Здесь говорилось о чистоте языка в советском творчестве. Однако насколько неблагоприятно обстоят дела с чистотой языка наших критиков»¹⁵.

Уже сам стиль дискуссии ставит под сомнение непреложность правил, излагаемых некоторыми поборниками «социалистического содержания».

Точно так же, изучая материалы музыковедческих дискуссий, нельзя не обратить внимание и на шуточный характер критических выступлений, и на несомненно высокий профессионализм многих оценок. Как справедливо замечает П. Фэйрклоу, несколько ироничный тон композиторских дебатов 1935 года заметно отличался от риторики другого мероприятия, проходившего годом раньше, в 1934 году. Исследователь имеет в виду Первый съезд писателей, на котором был впервые провозглашён метод социалистического реализма [7, p. 262]; примечательно, что в рамках музыковедческой дискуссии о симфонизме этот метод практически не обсуждался. Всё это побуждает нас не относиться слишком серьёзно к предписаниям и рецептам советских идеологов, во всяком случае, не искать последовательного соблюдения этих предписаний в текстах музыкальных произведений.

Эстетическая сторона соцреалистических музыкальных опусов, современными исследователями нередко определяемая как «серость» и «заурядность» [9, pp. 338–339], в середине 1930-х годов ещё не вызывала негативных оценок. Скорее, наоборот: это было время поиска той уникальной жанровой ниши, в которой феномен советского симфонизма мог бы обрести свою советскую же непо-

вторимость. Задача хорошей симфонии виделась в её способности пробуждать мгновенный и непосредственный отклик у слушателя. Однако и в этой области одно только музыкальное воздействие казалось недостаточным: за помощью снова обращались к слову.

Острецов в своём докладе привёл цитату из письма, которое получил М. Горький от группы пионерок: «Мы хотим таких книжек, чтобы мы, девочки, плакали». Образ плачущей девочки, впоследствии трансформированный в «плачущего слушателя» и взятый на вооружение музыкальными критиками, позже ещё будет мелькать на страницах «Советской музыки» как весомое доказательство высокого качества сочинения. «Во время исполнения Симфонии-поэмы памяти Зои Космодемьянской С. Разорёнова рядом со мной сидела пожилая женщина, – пишет Д.Б. Кабалевский в одном из материалов Второй дискуссии о советском симфонизме (1955). – Вначале она слушала довольно равнодушно, потом всё более и более напряжённо, на глазах её появились слезы, и наконец она заплакала, не пытаясь даже скрыть этого от соседей»¹⁶.

Подобными аргументами будут отстаивать свои позиции даже члены Комитета по Сталинским премиям. В стенограмме, посвящённой присуждению премий 1944 года, можно увидеть ход обсуждения Восьмой симфонии и Трио № 2 Шостаковича, которые в какой-то момент были уже фактически отклонены. Музыку Шостаковича характеризовали как «невыносимую какофонию»; это, вероятно, было неловко слушать присутствующим на обсуждении музыкантам – среди них были А. Гольденвейзер, М. Глиэр, С. Самосуд, однако их возражения не имели силы. Решающий аргумент привёл человек, далёкий от

музыки, – писатель А. А. Фадеев. Публикатор стенограммы Е. М. Двоскина справедливо отмечает, что наилучшим доводом оказалась трогательная речь Фадеева, который поддержал Трио Шостаковича: «Оно впечатляет человека, очень неискущённого в специфических вопросах музыки. Просто человека, имеющего живую душу, это произведение захватывает. Это выдающееся произведение. Я – человек с полным отсутствием музыкального образования, но меня это произведение исключительно впечатлило, и я долго находился под его впечатлением. Из всего, что мы на Комитете слышали, наиболее сильное впечатление у меня осталось от этого трио» [2, с. 91].

Слово «впечатлило», несколько раз повторенное на протяжении короткого высказывания, притом повторенное профессиональным писателем, хорошо знающим законы словесности, во многом решило исход дела. В тот период «ключевые слова текущего момента»¹⁷ вообще решали многое и, судя по многочисленным фактам, входили в комплекс общей оценки качества сочинения.

Таким образом, одной из главных в подходе к созданию симфонической музыки в течение долгого времени была установка на эмоциональную реакцию слушателя, притом непременно отрефлексированную. С этим связано неизменное внимание к различным формам обратной связи – например, письмам от слушателей, которые печатались в центральных газетах и журналах и в которых формулировался определённый социальный заказ. К композиторам обращались с конкретными пожеланиями – например, в «Советской музыке» печатались письма – «Чего ждут лётчики от советских композиторов», «Чего ждут колхозники от советских композиторов» и т. д. Творческий ответ на подобные запросы

рассматривался как один из путей формирования целевой аудитории.

Весьма значительным был контекст, который доминировал на всём протяжении советской истории. Он был связан с попыткой соединить музыку и праздник: начиная с 1927 года всевозможные празднования стали едва ли не главным побудительным поводом для создания новых музыкальных произведений. Как отмечает немецкий историк М. Рольф, «празднование 10-летия установления советской власти дало толчок дальнейшему расширению праздничного движения, которое продолжалось в 1930-е гг. Празднования становились всё помпезнее, число официальных праздничных дат возрастало» [6, с. 8]. Для композиторов к череде праздников добавлялись композиторские пленумы и съезды, в преддверии которых создавались новые сочинения и принимались новые обязательства.

Незадолго до праздничных событий начиналось многодневное обсуждение завершённых и незавершённых сочинений советских композиторов, в газетах и журналах размещались творческие отчёты о работе над произведениями и т. д. Так, 8 и 9 мая 1937 года, в преддверии 20-летия Октября, состоялось очередное обсуждение праздничных планов. Стенограмма события стала одним из показательных документов, запечатлевших коллективное моделирование будущих концертов¹⁸. Юбилейной дате, как обычно, сопутствовало возрастание числа программных симфонических опусов. В списке 1937 года оказались сочинения не только новые, но и написанные в предыдущие годы: оркестровая сюита «Советский Восток» С. Василенко (1932); 14, 15 и 16 симфонии Н. Мясковского (1933; 1935; 1935–1936); «Весенняя симфония» Ю. Крейна; 3-я «Дальневосточная» и 4-я

«Поэма о бойце-комсомольце» Л. Книппера; 3-я «Ленин» и 4-я «Перекопская» В. Шебалина; 4-я «Турксиб» М. Штейнберга и ряд других. В программных подзаголовках читалась повседневная жизнь страны, её трудовые заботы, надежды и мечты. Приближённость к праздничной дате сообщала всей совокупности сочинений оттенок творческого отчёта, в них фиксировались великие достижения «большой» советской истории.

Можно заметить, что программность была своего рода индикатором текущей политической «погоды». В первые послевоенные годы музыковедческая риторика в этом плане была относительно нейтральной: в материалах журнала «Советская музыка» утверждалось, что «советскому симфонизму не свойственна программность в традиционном понимании этого слова», что «симфонии Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мурадели не имеют литературных программ или программных названий»¹⁹. Однако после 1948 года культ программности был возрождён с новой силой, породив всплеск всевозможных крупных и мелких совещаний.

К теоретическому обоснованию программности были привлечены самые серьёзные музыковедческие силы. На творческом совещании Союза композиторов в мае 1949 года выступали профессор С. С. Скребков, В. В. Протопопов, В. А. Цуккерман. Вступительное слово читал А. И. Шавердян. Главную задачу совещания он обозначил как стремление «ответить на ряд насущно важных вопросов: как осуществляется поворот советских композиторов к одной из важнейших творческих задач <...> к программному симфонизму»²⁰.

В докладе Скребкова «Проблемы программной музыки» утверждалось, что «забвение программности характе-

ризуется субъективизмом содержания музыки, неопределённостью его смысла... Обвинение тов. Жданова, выдвинутое беспрограммной музыке советских композиторов, оказывается обвинением идейным, принципиальным, относящимся к самому существу музыки. Становится ясным, почему формалистическое творчество тяготело к беспрограммной музыке»²¹.

Как следствие, менялся и аналитический метод: разбор симфонических произведений проводился исключительно с позиции литературного сюжета. Так, каждая партия сонатной формы рассматривалась в тесной связи с литературным образом, например: экспозиция – «старые люди и девушка», разработка – «приход злых людей», реприза – «старые люди в новом облике» и «плачущая девушка», также в новом облике²². В некоторых выступлениях того периода утверждалось, что перед написанием даже непрограммных инструментальных сочинений советские композиторы изучают исторические документы, рассказы партизан, свидетельства участников событий и т. д., то есть ведут подготовку, аналогичную тому, как готовится писатель к созданию своего сочинения.

Таким образом, в первые советские десятилетия симфоническая музыка и слово образовали особую область взаимоотношений, располагающуюся вдалеке от привычного сочетания поэзии и музыки в вокальных жанрах. Их сближение носило в значительной степени рукотворный характер, обусловленный необходимостью для музыки отражать вполне определённое содержание, – даже в тех случаях, когда речь шла о непрограммных симфонических произведениях. М. Фролова-Уокер пишет, что в некоторых случаях функцию содержательного обоснования прини-

мали на себя даже сопроводительные программки: «За это мы должны благодарить своих предшественников, советских музыковедов, которые взяли на себя задачу дать толкование важных произведений не просто по прихоти или наитию, а тщательно подстроив под нужды дня» [10, р. 47]. В той же мере

мы должны благодарить их за аналитические описания, публичные разборы и, конечно, дискуссии: в них получала поддержку сама музыка, для которой музыковедческое слово порой было и оправданием, и спасением, и залогом успешной сценической судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стенограмма 1-й конференции музыкальных работников. 14–18 июня 1929 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 337.

² Апостолов П. Некоторые теоретические вопросы программности // Советская музыка. 1950. № 1 (134). С. 36.

³ Там же. С. 101.

⁴ Дискуссия о симфонизме // Советская музыка. 1935. № 3. С. 101–104; № 6. С. 28–43.

⁵ Союз композиторов СССР. Оргкомитет. Пленум (1941; Ленинград). Ленинградский выездной пленум Оргкомитета Союза композиторов СССР, посвящённый проблемам советского симфонизма (6–18 мая 1941 г.): справочник делегата. Л.: Ленингр. Союз Сов. Композиторов, 1941. 36 с.

⁶ Стенограмма, посвящённая новым произведениям симфонической, ораториальной, камерно-инструментальной музыки. 17–18 мая 1949 г. // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 368. 184 л.

⁷ Стенограмма заседания комиссии, посвящённого вопросу подготовки дискуссии о народности. 5 июня 1951 года // РГАЛИ. Ф. 2077. Оп. 1. Ед. хр. 615. 47 л.

⁸ Апостолов П. Вопросы поэтики советской симфонии (В порядке обсуждения к предстоящему VIII пленуму Правления Союза композиторов СССР) // Советская музыка. 1955. № 1. С. 18–31; Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка. 1955. № 5. С. 26–48 и др.

⁹ Атовмян Л. К пленуму ССК. Год работы Союза советских композиторов // Советская музыка. 1933. № 6. С. 133.

¹⁰ Рыжкин И. Задачи советского симфонизма // Советская музыка. 1935. № 6. С. 17, 18.

¹¹ Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка. 1935. № 6. С. 32.

¹² Там же. С. 38.

¹³ Там же. С. 10.

¹⁴ Там же. С. 41.

¹⁵ Там же. С. 41, 42.

¹⁶ Кабалевский Д. Дискуссионные заметки о симфонизме // Советская музыка. 1955. № 5. С. 5.

¹⁷ См.: Шмелёва Т. Ключевые слова текущего момента // Collegium. 1993. № 1. С. 33–41.

¹⁸ Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 1-й день. 8 мая 1937 года // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 270. 79 л.



¹⁹ Данилевич Л. 24-я симфония Н. Мясковского // Советская музыка. 1946. № 4. С. 37.

²⁰ Стенограмма, посвящённая новым произведениям симфонической, ораториальной, камерно-инструментальной музыки. 17–18 мая 1949 г. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 368. С. 2.

²¹ Там же. С. 8.

²² Там же. С. 24.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьёв А. Ю. Архитектурные конкурсы 1930–1932 годов на театр массового действия и синтетический театр в СССР. Поиски театра нового типа: дис. ... канд. архитектуры. М., 2012. 199 с.

2. Восьмая симфония Шостаковича и Сталинская премия / публ. и коммент. Е. М. Двоскиной // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 88–94.

3. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.

4. Медведев С. А. СССР: деконструкция текста (К 77-летию советского дискурса) // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания / под ред. С. Б. Чернышева. М.: Аргус, 1995. Т. 3. С. 315–346.

5. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

6. Рольф М. Советские массовые праздники / пер. с нем. В. Т. Алтухова. М.: РОССПЭН, 2009. 439 с.

7. Fairclough P. “Perestroika” of Soviet Symphonism // Music & Letters. Vol. 83, No. 2 (May 2002), pp. 259–273.

8. Fairclough P. Legacies of Romanticism in the Early Soviet Symphony // Symphonism in Nineteenth-Century Europe. Edited by José Ignacio Suárez García and Ramón Sobrino Sánchez, Turnhout, Brepols, 2019 (Speculum Musicae, 35), pp. 291–315.

9. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s // Journal of Musicology. 2018. No. 35 (3) (July), pp. 336–367.

10. Frolova-Walker M. ‘Music is obscure’: Textless Soviet works and their phantom programmes // J. Walden (Ed.) Representation in Western Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 47–63.

11. Naumenko T. Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union. Moscow: Progress-Tradition, cop. 2017. 446 p.

12. Panteleeva O. How Soviet Musicology became Marxist // The Slavonic and East European Review. 2019. No. 97/1, pp. 73–109.

13. Zuk P., Frolova-Walker M., Eds. Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p.

Об авторе:

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-0286-2339**, t.naumenko@gnesin-academy.ru

REFERENCES

1. Vorob'ev A. Yu. *Arkhitekturnye konkursy 1930–1932 godov na teatr massovogo deystva i sinteticheskii teatr v SSSR. Poiski teatra novogo tipa: dis. ... kand. arkhitektury* [The Architectural Competitions of 1930–1932 for the Theater of Mass Action and Synthetic Theater in the USSR. The Search for a New Type of Theater: Dissertation for the Degree of Candidate of Architecture]. Moscow, 2012. 199 p.
2. Vos'maya simfoniya Shostakovicha i Stalinskaya premiya [Shostakovich's Eighth Symphony and the Stalin Prize]. Publication and commentary by E. M. Dvoskina. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2008. No. 2, pp. 88–94.
3. Gerver L. L. *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov: (pervye desyatiletiya XX veka)* [Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets: (The First Decades of the 20th Century)]. Moscow: Indrik, 2001. 248 p.
4. Medvedev S. A. SSSR: dekonstruktsiya teksta (K 77-letiyu sovetskogo diskursa) [USSR: Deconstruction of the Text (Towards the 77th Anniversary of Soviet Discourse)]. *Inoe. Khrestomatiya novogo rossiyskogo samosoznaniya* [The Other. Chrestomathy of the New Russian Identity]. Ed. by S. B. Chernyshev. Moscow: Argus, 1995. Vol. 3, pp. 315–346.
5. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [The Musical Classics in the Myth-making of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
6. Rol'f M. *Sovetskie massovye prazdniki* [Soviet Mass Holidays]. Translation from German by V. T. Altukhov. Moscow: ROSSPEN, 2009. 439 p.
7. Fairclough P. “Perestroyka” of Soviet Symphonism. *Music & Letters*. Vol. 83, No. 2 (May 2002), pp. 259–273.
8. Fairclough P. Legacies of Romanticism in the Early Soviet Symphony. *Symphonism in Nineteenth-Century Europe*. Edited by José Ignacio Suárez García and Ramón Sobrino Sánchez, Turnhout, Brepols, 2019 (Speculum Musicae, 35), pp. 291–315.
9. Fairclough P. Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s. *Journal of Musicology*. 2018. No. 35 (3) (July), pp. 336–367.
10. Frolova-Walker M. ‘Music is obscure’: Textless Soviet works and their phantom programmes. J. Walden (Ed.) *Representation in Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 47–63.
11. Naumenko T. *Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union*. Moscow: Progress-Tradition, cop. 2017. 446 p.
12. Panteleeva O. How Soviet Musicology became Marxist. *The Slavonic and East European Review*. 2019. No. 97/1, pp. 73–109.
13. Zuk P., Frolova-Walker M., Eds. *Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p.

About the author:

Tatiana I. Naumenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-rector for Research, Head at the Music Theory Department, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0286-2339**, t.naumenko@gnesin-academy.ru





ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 781.7

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.205-214

М. С. ЖИРОВ, О. Я. ЖИРОВА, О. И. АЛЕКСЕЕВА, Л. А. КИНАШ

*Белгородский государственный институт искусств и культуры
г. Белгород, Россия*

ORCID: 0000-0002-3774-915X, ZhirovMS1951@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5553-8815, Zhirova_Olga_1951@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2331-0178, paramartika@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8026-6922, l.kinasch@yandex.ru

Музыкально-стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Оскольского региона: узколокальные проявления

Содержание статьи раскрывает музыкально-стилевые особенности песенного фольклора села Рождествено Валуйского района Белгородской области как яркий пример обособленной стилиевой ветви народной музыки Белгородско-Оскольского региона. Исследование базируется на авторских музыкально-этнографических материалах, собранных на территории локуса в период с 1972 по 2010 год. Исследование выявило бытование сезонных (весенних, летних) хороводно-плясовых песен, удивительную сохранность свадебных песен, приуроченных к основным этапам свадебной «игры». Цельность и архаичность народной песенной традиции села Рождествено Валуйского района проявилась в типологических параллелях между сезонными хороводно-плясовыми и свадебными напевами, для которых характерен единый мелодический тип, наличие земледельческой тематики, «алилешного» припева, двойного рефрена: «ладо, ладу, душель моя». Сезонные напевы и тексты проникли в корпус свадебных песен. Для обрядовых песен характерны малообъёмные лады с переменными опорными звуками, прихотливыми ритмическими структурами. Музыкальный стиль сезонных и свадебных песен выражен дифференцированной и вариантной гетерофонией, функциональным двухголосием с элементами трёхголосия, силлабической структурой стиха с короткими песенными синтагмами, где цезуры музыкального и поэтического текстов совпадают, диапазон базируется на кварто-квинтовой основе, чаще с пропущенной II ступенью звукоряда. Песни этих жанров сопровождаются особой хореографической лексикой – лёгкой, мягкой, степенной, несмотря на многообразие движений ног, рук и корпуса. Уникальным явлением в напевах свадебного и весенне-летнего периодов выступают песни с «вывискиванием» («узвизгиванием»), для которых характерны не стабильные, а варьируемые напевы достаточно сложные в вокальном отношении. Они исполняются «узким» звуком, мягко, в грудном регистре.

Ключевые слова: музыкально-стилевые особенности, сезонные, свадебные, хороводно-плясовые песни, типологические параллели.

Для цитирования / For citation: Жиров М. С., Жирова О. Я., Алексеева О. И., Кинаш Л. А. Музыкально-стилевые особенности песенного фольклора Белгородско-Оскольского региона: узколокальные проявления // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 204–214. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.204-214.

© Жиров М. С., Жирова О. Я., Алексеева О. И., Кинаш Л. А., 2021

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

**MIKHAIL S. ZHIROV, OLGA YA. ZHIROVA,
OLGA I. ALEKSEEVA, LARISA A. KINASH**

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia
ORCID: 0000-0002-3774-915X, ZhirovMS1951@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5553-8815, Zhirova_Olga_1951@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2331-0178, paramartika@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8026-6922, l.kinasch@yandex.ru

Peculiarities of Musical Style in the Folk Songs of Belgorod-Oskol Region: Local Regional Manifestations

The content of the article discloses the particularities of musical style in the folk songs of the village Rozhdestveno of the Valuy District of the Belgorod Region as a vivid example of the insulated stylistic branch of folk music of the Belgorod-Oskol Region. The research is based on authorial ethnographic musical materials gathered on the territory of the locus during the period from 1972 to 2010. The research disclosed the existence of season-based (spring, summer, etc.) roundelay-dance (“khorovod”-dance) songs, a remarkable preservation of the wedding songs timed to the basic stages of the wedding “game.” The integral and archaic qualities of the folk song tradition have revealed itself in the typological parallels between the season-related roundelay-dance tunes and the wedding tunes, which are characterized by a single melodic type, the presence of agricultural subject matter, “alilyo” refrain, and double refrains like “lado, ladu, dushel moyu” [“my darling, my soul”]. The season-related tunes and texts have “penetrated” into the framework of the wedding songs. The ritualistic songs are characterized by narrow-ranged modes with varying stable sounds, existent within a small range of melodic development, adorned with fanciful rhythmic structures. The musical style of the season-related and wedding songs is expressed by a differentiated and varied heterophony, a functional two-voice polyphony with elements of three-voice polyphony, a syllabic structure of verse with short song syntagmas. The caesuras of the musical and poetical texts coincide, the vocal range being based on the foundation of perfect fourths and fifths, most often with an omitted second degree of the scale. The songs pertaining to these genres are accompanied by a special choreographic lexis – light, soft, sedate, despite the diversity of the motions of the feet, hands and body. A unique phenomenon in the wedding tunes, as well as those of the spring and summer seasonal periods are the songs with the “screaming out” effect, characterized not by stable, but by varied tunes, which are quite complex in respects of vocalization. They are performed by a “narrow” sound, softly, in the realm of the chest.

Keywords: folk songs, folk music of the Belgorod Region, season-related roundelay-dance songs, wedding songs, heterophony.

© Mikhail S. Zhirov, Olga Ya. Zhirova, Olga I. Alekseeva, Larisa A. Kinash, 2021

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

Вопросы изучения локальных песенных стилей русской народной музыки на протяжении почти полутора веков находятся в центре внима-

ния отечественных исследователей. Это продиктовано интересом к феномену русской традиционной певческой культуры, не имеющей аналога в мировой



художественной культуре по жанрово-видовому составу, оригинальным формам бытования, специфическим вокально-исполнительским приёмам. Совокупность этих и других факторов обеспечивает необходимость и значимость процесса поиска, обнаружения и выделения стилевых свойств местных народно-песенных традиций, позволяющих описать структуру музыкального диалекта региональных, локальных и узколокальных песенных систем. Южно-русская песенная традиция представляет поистине неограниченные возможности для научно-творческой разработки этой проблемы, что подтверждается наличием солидного массива монографических исследований, выполненных на музыкально-этнографическом материале сельских территорий Белгородчины.

Песенная традиция старинного русского села Рождествено, датируемого второй половиной XVII века, до настоящего времени не стала предметом специального анализа. И это, несмотря на имеющиеся свидетельства оригинальных этнокультурных проявлений, полученные в ходе фольклорных экспедиций, в виде фрагментов аграрных праздников, малых жанров устной словесности, архаичных обрядовых песен, специфической лексики хореографических движений, наличия комплекса народной одежды и т. д. Содержание данной статьи базируется на авторских музыкально-этнографических материалах, собранных на исследуемой территории в период с 1972 по 2010 год. Основными информантами в 1970-е годы выступили коренные жители села Рождествено, участники аутентичного певческого ансамбля.

Частично материалы, записанные от них, нашли отражение в работе «Фольклорные традиции Валуйского района» [5]. Данные анализа позволяют говорить

о вариативности элементов народной художественной культуры в пределах этого этнографического локуса, аккумулирующего в себе элементы культуры языческого, архаического, урбанистического периодов, ценности православия и профессионального искусства. Полагаем, это обусловлено «встречей» на одном географическом пространстве элементов «старых» культур степняков, северян, Киевской Руси и «новых» культур переселенцев: русских, украинцев, белорусов в XVI–XVII веках в период освоения земель и защиты славянских принципов жизни на южных рубежах Московского государства. Город-крепость «Валуйку», ставшей крайним юго-восточным форпостом в ряду аналогичных сооружений пограничной полосы, строили служилые люди. В их состав входили станичные атаманы, ездоки, казаки, конные и пешие стрельцы, пушкари, затыньщики (пищальщики), ямские охотники. Сторожевую службу они совмещали с освоением окрестных земель, строительством пригородных слобод. Таким образом, в 1687–1689 годы появилось село Рождественка, которое впоследствии в честь храма Рождества Христова приобрело нынешнее название – Рождествено.

На наш взгляд, песенная традиция Валуйского района представляют собой обособленную стилевую ветвь в народной музыке Белгородско-Оскольского региона, расширяя границы познаний о южнорусском фольклоре в целом [7, с. 50–58]. Вплоть до 70-х годов XX столетия свои особые сезонные песни имелись здесь для каждой знаменательной даты земледельческого календаря: святочные, масленичные, постовые, ранней весны, семицкие, песни, исполняемые на крещение кукушки, покосные, жатвенные, величальные «полевые» песни,

звучащие в ходе прополки, трудовые «корительные», частушки («Страдания», «Семёновна», «Барыня»), плясовые и хороводные песни.

Собственно хороводные и плясовые песни по объёму не занимают ведущего места в песенной палитре этого региона, не имеют развитых композиционных форм. Тем не менее, хороводные песни, равно как и обрядовые, сыграли важную роль в формировании местной певческой традиции. Например, многие свадебные песни по форме близки к хороводно-плясовым, поскольку имеют так называемый «алилешный» рефрен в виде целого ритмического периода. Некоторые обрядовые напевы и тексты проникли в свадьбу, в частности, в попевание невесты («Повили мы кукушечку, Марешку-душечку»). Более того, земледельческие мотивы нашли отражение в местных свадебных песнях: *«Налятело полон ток голубей, да поклевали ярову пшаницу, поклевали всю озимаю»; «Не плачь моя, Волжанушка, уже я тебя кормить буду пшаницаю»* и др. Не случайно многие свадебные песни исполнялись как на свадьбе, так и в период святочных «вечарушек», на Масленице, Семике, Троице, что подтверждает их тесную взаимосвязь.

Смысловое ядро многих святочных колядок Валуйского района – величание семьи, пожелание хозяевам доброго урожая; *«Выйди, сынок, на Веселёк, я туда махну, я сюда махну: у поле зерно, у хате – добро»* (с. Безгодовка). Заметной стилиевой особенностью песенной традиции Валуйского района являются типологические параллели между сезонными и свадебными напевами: «Большинство сезонных напевов вместе со свадебными составляют единый мелодический тип. Политекстовый напев может охватывать весь ареал» [6, с. 28].

Местный свадебный фольклор представлен обрядовыми «трубушками», ритуальными песнями с двойным рефреном: *«Как на поле, на поляне, ладо, ладу. Как на поле, на поляне, душель моя»* – с. Рождествено); величальными, гостевыми, плясовыми песнями. Общность в поэтическом содержании и функциональной принадлежности свадебных песен выходит за рамки локального стиля и включает гораздо больший ареал.

Узкий звуковой объём ритуальных песен, внутрислоговые распевы на гласные («е», «о»), огласовки согласных, богатство ритмического рисунка, неразвитость мелодии, многообразие поэтических образов *«Не отдавай, мой батюшка, смолоду, не руби ты, родименькай, голову. Я с девками на улицу пахажу, травушку-муравушку хоть годок патапчу...»* – с. Безгодовка; *«Да толька ши нетути у грушенки да зелёной макушенки. Да толька нетути у Алёнушки, да радимай мамушки»* – с. Селиваново) – убедительно свидетельствуют об архаичности жанра.

Уникальным явлением Валуйской песенной традиции выступают песни с «узвизгиванием» (в народной терминологии – «вывискиванием»). Впервые они были обнаружены в 1982 году в селе Дулучное участниками фольклорно-этнографической экспедиции Московской консерватории (В. Н. Медведева, А. Н. Иванов) совместно с Белгородским музыкальным обществом (О. И. Алексеева, Н. Ю. Матвеева). В ходе повторного обследования в 1993 году сёл Валуйского района преподавателями и студентами Белгородского государственного колледжа культуры и искусств (О. Я. Жирова, О. И. Алексеева) в селе Колосково была зафиксирована свадебная песня «Вышенка» с характерным подголоском, которая исполнялась на девешнике (пример № 1).



Пример № 1 «Вышенка» (свадебная),
Валуйский район, с. Колосково

J = 100

Как показало исследование, песни с «вывискиванием» на территории Валуйского района встречаются в напевах свадебного и весенне-летнего циклов. Примером может служить весенняя песня «Там летал соловьюшек» села Двухлучное (пример № 2).

Пример № 2 «Там летел соловьюшек»
(весенняя), с. Двухлучное

J = 72

Напевы этих песен звучат в едином стилевом русле. Подголосочная функция особо колорирует музыкальную

фактуру. Со слов исполнителей, «вывискивание» надо играть продолжительно, «насколько хватает дыхания». Хоровая партитура песен складывается из двух обязательных партий совершенно четкой спецификацией каждой из них. Основной напев звучит в среднем голосе, который в процессе исполнения несколько разветвляется, верхний, «стягивающий» подголосок, исполняется на гласную «у». Длинный октавный подголосок, как правило, звучит дважды: после сольного запева, на последних двух звуках ансамблевого подхвата и продолжается до конца строки, второй раз – со второй части припева и до конца строфы. Заканчивается вокально-исполнительский приём спадом голоса вниз [6, с. 30].

Особые песни-жалобы в традиционной свадьбе с. Рождествено предназначались невесте-сироте. В этом случае играли «У грушицы», в которой девушка просит «мать-сыру землю расступиться, родимую мамушку подняться, скинуться сизым голубем и прилететь на её сиротскую беседушку» (пример № 3).

Пример № 3 «У грушицы»
(свадебная – сиротская),
Валуйский район, с. Рождествено

J = 64

Нередко невеста-сирота в сопровождении подружек шла «проведать» усопших родителей, поплакать на могилке, попросить благословения. Неподдельная горечь девушки-невесты объясняется старинной местной поговоркой: «*Не поплачешь за столом – будешь плакать за столбом*». Перед приездом поезжан игрались приуроченные песни: «Шли – прошли красные девки гурьбою», «Соезжая Марейюшка со двора» (пример № 4).

Пример № 4 «Соезжая Марейюшка со двора» (свадебная), Валуйский район, с. Рождествено

Музыкальный пример № 4. Темп $\text{♩} = 75$. Ключевая подпись: $\text{F}\sharp$. Метр: $\frac{3}{4}$. Текст песни: 1. Со-ез-жа - я Ма-ри-юш-ка со д(ы)во-ра. да ла-ду, ла-ду. с(ы) дво-ра. с(ы) дво-ра.

Повивание – одно из кульминационных действий второй части свадебной игры. Оно включало расплетание косы молодой, плетение двух кос, укладку их вокруг головы «по бабьи» и смену головного убора. Повивала невесту свашка; крёстные матери во время всего обряда трясли перед молодыми «рыщевую» шаль, скрывая от посторонних глаз под ритуальные «Трубушки» (пример № 5).

Пример № 5 «Не трубушки трубуют» (свадебная), Валуйский район, с. Рождествено

Музыкальный пример № 5. Темп $\text{♩} = 80$. Ключевая подпись: $\text{F}\sharp$. Метр: $\frac{3}{4}$. Текст песни: 1. Не тру-буш-ки т(ы)-ру-бо-т(и) ра-но по за-ре. ой, лё-люш-ки, лё-люш-ки, ра-но по за-ре.

Обряд одаривания вершился «рассхлёбыванием» каши молодыми, что означало конец застолья, о чём сваха или дружка извещали гостей: «*Каша и кисель – разгоняй усех!*». Родственники жениха провожали родню невесты за ворота песней (пример № 6).

Пример № 6 «Да молодка, молодка» (плясовая), Валуйский район, с. Рождествено (плясовая)

Музыкальный пример № 6. Темп $\text{♩} = 65$. Ключевая подпись: $\text{F}\sharp$. Метр: $\frac{3}{4}$. Текст песни: 1. Да мо-лод-ка, мо-лод-ка, да мо-ло-день-ки - я, ох, скем жа ты, мо-лод-ка. Ох! // Мо-лод-ка. бу-дешь ночь но-че-вать? 2. С кем жа ты, мо-лод-ка, бу-дешь ночью-че-вать? За-но-чу-ю я ноч-кю, за но-чу-ю о-д(ы)-на.

Свадебные песни являются доминирующим музыкальным жанром села Рождествено и гармонично вписываются в южнорусскую свадебную «алилешную» традицию, сохранив свои индивидуальные черты. В ходе анализа удалось установить схожесть свадебных и хоропроводных песен в ритмической и ладовой структуре, темпе, поэтике, припевных словах: «*лей, лелей*», «*ляли, ляли*», «*ля, лей, ляли*».

Рассмотренные нами песни имеют преимущественно силлабический тип стихосложения, в котором строка складывается из двух или трёх самостоятельных частей. Каждая из них представляет собой слово или группу слов и содержит определённое количество слогов. Именно слоговое время является внутренней



единицей времени. Так, три слоговые группы с формулой стиха 4+4+3 содержатся в песнях: «Шли-прошли красны девки гурьбою», «Соезжала Мареюшка со двора». Нередко встречается равнослоговый стих, имеющий одинаковое число слогов: 6+6 «Да молодка, молодка», 4+4 «Как на поле, на поляне».

Композиционное строение рассматриваемых напевов, как правило, содержит рефрен. Вместе с тем, нередки случаи, когда строфа организована без него. Типичный для южнорусской традиции «алилешный» рефрен может иметь различные виды повторов. Чаще он занимает второй ритмический период: KE = abc / rrc

*Чей-то конь, да по улице проехал,
Ой, лёли, ай ляль, лёли, проехал.*

Для песен села Рождествено Валуйского района характерно строение поэтического текста с внутрисловофронтным и цепным повтором целого стиха. Примером может служить свадебная «Мамушка – гоголушка» и хороводная песня «Да вдоль по морю»:

*Да вдоль по морю, да вдоль по морю.
Вдоль по морю, морю синему,
Вдоль по морю, морю синему.*

В местных хороводных песнях встречается композиционное построение песенного стиха с малым рефреном, соответствующим слоговой группе стиха:

*Как на поле, на поляне,
Раным-рано.
Как на поле, на поляне,
Душель моя.*

Такие закономерности проявляются, прежде всего, в типах соотношения ладовых опор, а также типах тоновых сопряжений, возникающих на основе ладовых, образующих интонационно-ладовые элементы «канвы» напева. Существенным также является наличие характерных мелодических оборотов. Так,

для большинства свадебных песен села Рождествено характерны кварто-квинтовые скачки, встречающиеся в запевах. В качестве ладовой опоры в свадебных песнях выступает пятизвучие в сексте и четырёхзвучие в квинте, чаще с пропущенной II ступенью звукоряда. Обращает на себя внимание характерная особенность – устой на IV и V ступенях лада. Примером могут служить песни: «Не трубушки трубуют», «Мамушка, да что во поле пыльно?», «Соезжая Мареюшка со двора» [6, с. 301].

Музыкальная стилистика песен с. Рождествено достаточно едина. Большинство напевов реализуется в ангеми-тонных ладах («У грушицы», «Не трубушки трубуют», «Соезжая Мареюшка со двора») или диатонических ладах («Да молодка, молодка») [там же, с. 271]. Анализ звукорядного состава напевов позволяет выявить общие признаки их строения. Наиболее характерными являются попевок в объёме квинты («Чей-то конь», «Соезжая Мареюшка со двора», «Мамушка, да что во поле пыльно?») [там же, с. 301].

В целом, музыкальная ткань местных напевов имеет разновидности простейшего типа многоголосия – гетерофонии. Одним из наиболее ярких свойств гетерофонной фактуры является тенденция к обособлению, индивидуализации отдельных голосов. Именно такая форма многоголосия присуща свадебным и хороводным песням Белгородской области. В представленных образцах встречается вариативная гетерофония (термин М. Шнайдера), в которой расхождения мелодических линий певцов ансамбля минимальны («У грушицы»). Пример дифференцированной гетерофонии (термин М. А. Енговатовой) отличается намечающимся расслоением исполнительских линий внутри голосовой пар-

тии по высоте звучания, что выражается в их тяготении к разным краям амбиту-са (звукового объёма) напева («Да вдоль по морю», «Да в огороде лебеда», «Шли-прошли красны девки гурьбою») [там же, с. 273, 279, 294]. Функциональное двухголосие (термин Е.В. Гиппиуса) характеризуется наличием двух голосовых партий, выделенных и по высоте звучания, и по тембру. Нижняя голосовая партия (в народной терминологии – «басы») в большинстве случаев является главной, поскольку именно ей принадлежит заповесни и в ней реализуется основная мелодическая линия напева (пример № 7).

Пример № 7 «Как на поле, на поляне» (карагодная), Валуйский район, с. Рождествено

Обе мелодические линии строки последовательно согласуются по вертикали, встречаются скачки на кварту, квинту, а также движение параллельными терциями. В конце музыкальных построений имеются секундовые и терцовые соотношения, которые разрешаются в унисон. Двухголосие с элементами трёхголосия

прослеживается в свадебной (ритуальной) песне «Не трубушки трубуют». В песне «Шли-прошли красны девки», кроме двух основных голосов, встречается верхний подголосок. Хоровая партитура строится в тесном расположении голосов в первой и малой октавах (пример № 8).

Пример № 8 «Шли-прошли красны девки» (свадебная), Валуйский район, с. Рождествено

Все эти специфические особенности придают самобытность песенной традиции села Рождествено Валуйского района Белгородской области. Вместе с тем их совокупность обеспечивает возможность проанализировать, описать и воссоздать структуру музыкального диалекта этой узколокальной песенной системы, которая до настоящего времени не была представлена в научных изданиях. Полагаем, собранные и обработанные нами музыкально-этнографические материалы будут интересны и полезны исследователям южнорусской певческой традиции в местном (узколокальном) её проявлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.



2. Гиппиус Е. В. Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписей 1970–1973 гг. / сост. Е. Гиппиус, А. Кабанов. М.: Музфонд, 1977. 160 с.
3. Дорохова Е. А. О мелодической организации песенных традиций в среднем течении Сейма // Традиционное искусство восточных славян: вопросы типологии. М., 1987. С. 76–87.
4. Енговатова М. А. Особые формы совместного пения в русской народной культуре // Мир традиционной музыкальной культуры: сб. тр. Вып. 174. М., 2008. С. 63–77.
5. Жиров М. С., Алексеева О. И. Русская народная песня: история и современность: монография. Белгор. гос. ин-т культуры и искусств. Белгород: Изд-во БелГУ, 2007. 167 с.
6. Жиров М. С., Жирова О. Я., Алексеева О. И., Сараева Л. П. Фольклорные традиции Валуйского района: учебно-методическое пособие. Белгород: Политера, 2010. 302 с.
7. Жиров М. С., Кузнецова Н. С., Жирова О. Я., Селюкова Т. А. Жанрово-стилевая экспликация песенной традиции Белгородской области: локальный аспект // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 50–58.
DOI: 10.17674/1997-0854.2020.4.050-058.
8. Сысоева Г. Я. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья: монография. Воронеж, Воронежская областная типография, 2011. 392 с.
9. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. М.: Московская гос. консерватория, 1998. 464 с.

Об авторах:

Жиров Михаил Семёнович, доктор педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, ZhirovMS1951@mail.ru

Жирова Ольга Яковлевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, Zhirova_Olga_1951@mail.ru

Алексеева Ольга Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0003-2331-0178**, paramartika@mail.ru

Кинаш Лариса Александровна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-8026-6922**, l.kinasch@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Alekseeva I. V. Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.

2. Gippius E. V. *Dvenadtsat' russkikh narodnykh pesen v partiturnykh notatsiyakh zvukozapisey 1970–1973 gg.* [Twelve Russian Folk Songs in the Musical Score Notations of Sound Recordings from the Years 1970–1973]. Comp. by E. Gippius, A. Kabanov. Moscow: Muzfond, 1977. 160 p.
3. Dorokhova E. A. O melodicheskoy organizatsii pesennykh traditsiy v srednem techenii Seyma [On the Melodic Organization of Song Traditions in the Middle Flow of the Seim]. *Traditsionnoe iskusstvo vostochnykh slavyan: voprosy tipologii* [Traditional Art of the Eastern Slavs: Questions of Typology]. Moscow, 1987, pp. 76–87.
4. Engovatova M. A. Osobyie formy sovместnogo peniya v russkoy narodnoy kul'ture [Special Forms of Joint Singing in Russian Folk Culture]. *Mir traditsionnoy muzykal'noy kul'tury: sb. tr. Vyp. 174* [The World of Traditional Musical Culture: Collection of Works. Issue 174]. Moscow, 2008, pp. 63–77.
5. Zhiron M. S., Alekseeva O. I. *Russkaya narodnaya pesnya: istoriya i sovremennost': monografiya* [Russian Folk Song: History and Modernity: Monograph]. Belgorod State Institute of Arts and Culture. Belgorod: Izd-vo BelGU, 2007. 167 p.
6. Zhiron M. S., Zhirona O. Ya., Alekseeva O. I., Saraeva L. P. *Fol'klornye traditsii Valuyskogo rayona: uchebno-metodicheskoe posobie* [The Folklore Traditions of Valuy District: Study Guide]. Belgorod: Politera, 2010. 302 p.
7. Zhiron M. S., Kuznetsova N. S., Zhirona O. Ya., Selyukova T. A. Zhanrovo-stilevaya eksplikatsiya pesennoy traditsii Belgorodskoy oblasti: lokal'nyy aspekt [The Genre-Related and Stylistic Explication of the Song Tradition of the Belgorod Region: The Regional Aspect]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 50–58.
DOI: 10.17674/1997-0854.2020.4.050-058.
8. Sysoeva G. Ya. *Pesennyi stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranich'ya: monografiya* [The Song Style of the Voronezh-Belgorod Borderlands: Monograph]. Voronezh, Voronezhskaya oblastnaya tipografiya, 2011. 392 p.
9. Shchurov V. M. *Stilevye osnovy russkoy narodnoy muzyki* [The Stylistic Foundations of Russian Folk Music]. Moscow: Moskovskaya gos. konservatoriya, 1998. 464 p.

About the authors:

Mikhail S. Zhiron, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia),
ORCID: 0000-0002-3774-915X, ZhironMS1951@mail.ru

Olga Ya. Zhirona, Ph.D. (Pedagogy), Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia),
ORCID: 0000-0002-5553-8815, Zhirona_Olga_1951@mail.ru

Olga I. Alekseeva, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia),
ORCID: 0000-0003-2331-0178, paramartika@mail.ru

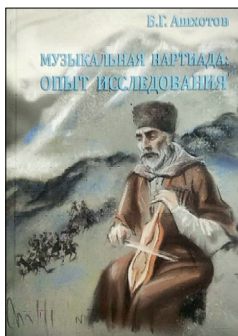
Larisa A. Kinash, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Music Theory and Vocal and Choral Art, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0001-8026-6922**, l.kinash@yandex.ru





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

О музыкальной Нартиаде – впервые («Музыкальная Нартиада: опыт исследования» Б. Г. Ашхотова)



Ашхотов Б. Г. Музыкальная Нартиада: опыт исследования. Нальчик: Принт Центр, 2020. 380 с.
ISBN 978-5-907150-67-6

Ashkhotov Beslan G. Musical Nartiad: An Attempt of Research. Nalchik: Print Center, 2020. 380 p.
ISBN 978-5-907150-67-6

Героический эпос «Нарты» – грандиозный фольклорный жанр, представленный в этнических версиях народов Северного Кавказа, является одним из древнейших в мире (III–II тысячелетие до н. э.). Существующий в стихотворном, стихотворно-прозаическом и прозаическом вариантах, он признан величайшим памятником мировой культуры. Не случайно, что 2000 год был объявлен ЮНЕСКО годом «Героического эпоса “Нарты”».

Более 200 лет эпос является объектом пристального изучения со стороны различных наук: истории, этнографии, культурологии, лингвистики и, конечно, филологии. В каждой сфере, исходя из собственного, свойственного данному научному профилю ракурса исследования, предлагаются выводы, выдвигаются гипотезы. Нередко возникают и споры, среди которых главными остаются две проблемы – о корнях и времени возникновения эпоса. Монография Б. Ашхотова – это первое объёмное комплексное обращение к *музыкальным текстам* героического эпоса «Нарты», что тем самым восстанавливает историческую справедливость по отношению к музыкальной Нартиаде.

Сам учёный, чей вклад в науку, посвящённую поиску и открытию неповторимых черт, свойственных культуре адыгского этноса, весьма внушителен, идею раскрытия

темы Нартиады в её музыкально-песенном варианте вынашивал давно. На пути к этой цели им опубликованы две монографии по музыкальному фольклору адыгов, это: «Традиционная адыгская песня – плач “гыбызэ”» (Нальчик, 2002) и «Адыгское народное многоголосие» (Нальчик, 2009), а также ряд статей, среди которых следует выделить в связи с темой монографии статью «Об онтологических основаниях адыгских нартских пшинатлей» (ПМН, 2010, № 1). В ней автор впервые в тезисной форме сформулировал некоторые выводы, а также выдвинул предположение, подтверждающее древность происхождения эпоса. Через идентификацию музыкальной стилистики нартских «пшинатлей» (эпических песен), свидетельствующей о раннем историческом рубеже их возникновения, сделан вывод о возможном бытовании адыгских нартских песен в рамках традиционного «черкесского песенно-танцевального ритуального круга».

Во всех этих трудах присутствует главная идея, раскрывающая целостность, системность и многоохватность авторской научной концепции – рассматривать фольклорный объект во взаимосвязи с общекавказским культурным миром. Выявляя типологию, или делая выводы об автохтонности адыгской песни, автор не теряет из виду контекст

песенного творчества соседних северокавказских народов. Эта же авторская позиция в исследовании кросскультурного взаимодействия в общекавказском культурном ареале подтвердила свою актуальность в работе над данной монографией. Она выразилась в постановке задачи реконструкции архаического жанра кавказской эпики на основе компаративного метода анализа имеющихся нотных образцов нартских песен во всех этнических культурах Кавказа: осетинском, адыгском, балкаро-карачаевском, абхазском, и как следствие – в создании *типологической модели нартской песни*. С учётом обнаруженной значительной нехватки научно обоснованных нотных расшифровок у других народов, Б. Г. Ашхотов в большей степени опирается на материал адыгских пшинатлей, как наиболее достоверный источник для научного обобщения.

Содержание монографии представляет собой последовательный ход научных размышлений в связи с полем проблематики, сопутствующей основной идее исследования. В названиях девяти глав, завершаемых Заключением с основными выводами, присутствует чётко выверенная логика динамичного и одновременно глубокого погружения в тему. Каждую главу можно рассматривать как отдельное эссе, раскрывающее какой-либо аспект, по мнению автора, разъясняющий его точку зрения на то или иное явление, находящееся в тесной связи с предметом исследования.

Чрезвычайно интересны его высказывания по поводу самого эпоса «Нарты» как явления культурного текста, а также его народных интерпретаторов певцов-сказителей *джегуако* (I, IX главы). Весьма важным для правильного понимания научного текста в связи с междисциплинарным подходом является III глава «О пользе идентичной терминологии». С точки зрения Б. Г. Ашхотова, она отражает поиск точных выражений для раскрытия специфичной области музыкаль-

ного фольклора, что способствует общедоступности в понимании авторской мысли и включает как культурологическую, этномузыковедческую, так и народную терминологию. Привлекает раскрытие идеи всеохватывающего явления *ритма* как способа внесения порядка в ощущение Времени и Бытия, проявляющееся на уровне древнейших форм этнического сознания (V глава – «Вначале был ритм»). Разнообразные примеры из области культурологии, философии, лингвистики в соединении с анализом архитектоники нартской песни придают этой главе характер семантического обобщения, отражающего «действенный тип этнофилософии», свойственный, по выражению Х. Г. Тхагапсоева, кавказским народам. Именно выводы, сделанные в данной главе, выходят напрямую к одной из центральных идей монографии – *о своеобразии эпического жанра*, представляемого «Нартиадой» (IV глава «К проблеме жанрового определения: этномузыкологический аспект»).

Вопрос жанрового определения фольклорного песенного источника является одним из центральных вопросов в этномузыкологии. Иногда признаки того или иного жанра бывают условны, нередко размыты или не соответствуют устоявшимся взглядам, принятым в фундаментальной науке. Объясняется эта, порой трудноразрешимая проблема, самой природой объекта как живого организма музыки устной традиции. В отношении термина «эпическое» имеется определённый *стереотип* в виде неторопливого поющего предания о подвигах богатырей, исполняемого в речитативной, декламационно-импровизационной манере певцом-сказителем. Б. Г. Ашхотов, подключившись к дискуссии об идентификации эпического жанра, обращает внимание на специфику выразительных средств текста и напева и вносит коррективы в существующий стереотип. Рассматривая особенности эпической песни народов Кавказа, учёный делает



принципиальный вывод о том, что именно *ритму* в широком смысле этого понятия принадлежит организующее начало в данном жанре. Основываясь на таких типовых признаках эпической песни, как чёткость в координации пластов солиста и хора в сольно-групповом пении, стройность кратких синтаксических единиц в форме напева, второстепенность мелодического начала по отношению к ритмическому наполнению слова, автор определяет *архаичность жанра*, делая попытку реконструкции самобытной модели нартской песни. В ней основное внимание обращено на энергетику ритмодвижения, сообщающую песне особый приподнятый эмоциональный тонус, близкий к пафосной ораторской декламации.

Задача воссоздания типологической модели на основе компаративного анализа её этнических и субэтнических версий выполнялась в соответствии с методологией, принятой в отечественной музыкальной фольклористике. Проанализировав более 160 примеров нотных записей с опорой на наиболее многочисленный достоверный источник в виде «адыгских пшинатлей», подвергшихся всестороннему рассмотрению в IV–VII главах монографии, Ашхотов выделяет комплекс средств выразительности, характеризующих музыкальную составляющую песни. Общеизвестно, что именно она в сравнении со словесным текстом отличается большей консервативностью и способна сообщить данные, недоступные нарративу. Используя это качество напевов, как источника информации, автор монографии решает важную задачу *«выявления соответствия музыкальной стороны эпоса с характеристикой её троичного синкретизма слова, музыки и танца, отражающийся в морфологических и синтаксических структурах текста и напева, фонетико-артикуляционном и семантическом значениях их отношений»*.

В отличие от филологов-эпосоведов, которые имеют к настоящему времени вну-

шительный научный багаж, нартская песня в отечественной музыкальной фольклористике не была предметом специального исследования. В её «научной копилке» сосредоточился материал, лишь намечавший путь к данному комплексному исследованию: от краткой информации по поводу общей характеристики эпического жанра (Т. К. Шейблер) до постановки ряда проблем и введения их в научный обиход в выступлениях фольклористов-музыковедов региона (К. Г. Цхурбаевой, А. И. Рахаева, Б. С. Шеуджен). Их отдельные наблюдения, касающиеся специфики музыкальных характеристик их родной эпической песни, помогли автору монографии в составлении концепции и формулировке основных подходов к её раскрытию.

К достоинствам монографии можно отнести устойчивость научного почерка автора, который сформировался в результате его активной исследовательской деятельности и выдаёт в нём глубокого учёного-исследователя. Решая собственные задачи как этномузыколог в отношении нартских напевов, он вовлекает в орбиту поиска достижения смежных наук: истории, этнографии, социологии, психологии, языкознания, филологии, культурологии, что создаёт широкое поле культурного и научного контекста, способствуя объёмности и полноценности исследования. Это обстоятельство, свидетельствующее о широте обозреваемой информации и глубине проникновения в сущность изучаемой области, делает монографию привлекательной и интересной для самого разного круга специалистов и более широкой аудитории.

Людмила Евгеньевна Кумехова (Налоева)

доцент, заведующая кафедрой

истории и теории музыки,

Северо-Кавказский государственный

институт искусств,

г. Нальчик, kumeh.luda@mail.ru



Е. Г. ОКУНЕВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

г. Петрозаводск, Россия

ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru

Жан Барраке: путь к сериализму и эстетические взгляды первой половины 1950-х годов

В статье рассматриваются эстетические взгляды французского композитора Жана Барраке в период становления и развития идей сериализма. Отмечается роль Шуберта и Бетховена в формировании художественного мировоззрения мастера. Путь к новой концепции звукового мышления для Барраке определили аналитические курсы Оливье Мессиаана, знакомство с книгами Рене Лейбовица, посвящёнными серийной технике представителей Новой венской школы, творческие контакты с передовыми композиторами – Пьером Булезом, Карелом Гуйвартсом, Мишелем Фано. На основе обзора статей Барраке 1950-х годов выявляются ключевые фигуры (такие как Веберн, Берг, Шёнберг, Мессиаан, Стравинский) и проблемы, интересовавшие композитора в исследуемый период времени, проводится сравнение его высказываний с риторикой Булеза. Отмечается, что вопросы собственно серийной технологии Барраке интересовали мало. Его внимание сосредоточивалось на исторических потребностях музыкальной практики и её онтологической сущности. Особое значение композитор отводил понятию музыкальной диалектики, считая его определяющим для концепции сериализма. Знакомство в середине 1950-х годов с романом Германа Броха «Смерть Вергилия» обусловило дальнейшее развитие творчества Барраке. В центре интересов композитора оказались вопросы природы искусства и художественного творчества, истинным выражением которых служили оппозиции жизни и смерти, созидания и разрушения. В заключении статьи констатируется связь воззрений Барраке с романтической эстетикой.

Ключевые слова: Жан Барраке, сериализм, музыкальная диалектика, Антон Веберн, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Оливье Мессиаан, Пьер Булез, Игорь Стравинский, Герман Брох.

Для цитирования / For citation: Окунева Е. Г. Жан Барраке: путь к сериализму и эстетические взгляды первой половины 1950-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 218–231. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.218-231.

© Окунева Е. Г., 2021

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



EKATERINA G. OKUNEVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru

Jean Barraqué: Path Towards Serialism and Aesthetic Views of the First Half of the 1950s

The article examines the aesthetical views of French composer Jean Barraqué during the period of the formation and development of the principles of serialism. The roles of Schoenberg and Beethoven in the formation of the master's artistic worldview are singled out. The path towards the new conception of sonar thinking for Barraqué were determined by Olivier Messiaen's music analysis courses, the familiarization with the books of René Leibowitz devoted to the serial technique created by the representatives of the Second Viennese School, as well as artistic contacts with the leading composers – Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts and Michel Fano. On the basis of an overview of Barraqué's articles from the 1950s the key musical figures (Webern, Berg, Schoenberg, Messiaen and Stravinsky) and issues that interested the composer during the researched period of time are disclosed, and a comparison is made between the composer's utterances with the discourse of Boulez. Notice is drawn to the fact that the questions of serial technology proper were of little interest to Barraqué. His attention was focused on the historical needs of musical practice and its ontological essence. The composer attributed special significance to the concept of musical dialectics, considering it to be defining for the concept of serialism. Barraqué's familiarization in the mid-1950s with Hermann Broch's novel "The Death of Virgil" stipulated the further development of his music. The center of the composer's interests turned out to be questions related to the nature of art and artistic creativity, the true expression of which were served by the oppositions between life and death, creation and destruction. In the article's conclusion the connection between Barraqué's viewpoints with the romantic aesthetics is demonstrated.

Keywords: Jean Barraqué, integral serialism, musical dialectics, Anton Webern, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Igor Stravinsky, Hermann Broch.

© Ekaterina G. Okuneva, 2021

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

Французского композитора Жана Барраке (Jean Barraqué, 1928–1973) в зарубежном музыкознании нередко называют аутсайдером сериальной музыки 1950-х годов. Его неоднозначное отношение к сериализму, основанное одновременно на притяжении и отторжении (разрушении) этой концепции, обусловлено тем, что он подошёл к сериальной идее, по словам Хериберта Хенриха, «с точки зрения наблюдателя», а потому ему проще было отойти от неё

«на критическую дистанцию» [9, S. 137]. Декларируя вечную антиномичность духовной природы творчества, акцентируя непрерывное становление и развитие художественного произведения, в рамках коллективной эстетики Барраке создал своё, уникальное направление, которое можно условно определить как «романтический» сериализм¹.

Композитор прожил относительно короткую жизнь, наполненную горечью разочарований, отчаянием и безверием²,

страдающая от всевозможных комплексов, обсессивного расстройства и алкоголизма³. Он полагал, что принадлежит к числу «прóклятых художников»⁴, и воспринимал свою жизнь как «наказание, увечье» (цит. по: [1, с. 126]). Л. Акопян справедливо назвал его «великомучеником авангардной идеи» [там же, с. 116].

Решение посвятить себя музыке Барраке принял в 12-летнем возрасте, после прослушивания «Неоконченной симфонии» Шуберта, отказавшись от первоначального намерения стать священником. Впоследствии он вспоминал об этом так: «Я стал композитором по причине эмоционального шока, в который меня повергла “Неоконченная симфония” Шуберта. До этого я никак не думал становиться музыкантом. Я был воспитанником религиозной школы. И вот одним субботним вечером – я никогда этого не забуду, мне было около 12 лет – учитель взял нас к себе и поставил пластинку: это была “Неоконченная”. <...> Я не знал, что это было. Но внезапно, с этого мгновения, я стал как помешанный, как одержимый. И я захотел тотчас – таким самонадеянным я был – сделать нечто подобное» [6, S. 4].

Будущий композитор начал коллекционировать пластинки, жадно впитывая в себя мир, которого не знал, музыку, к которой хотел «прикоснуться и завладеть ею» [Ibid.]. Он покупал партитуры и переписывал их, желая понять, как разворачивается музыка, что находится за ней. Став зрелым музыкантом, он сравнивал это своё стремление с любопытством ребенка, который вскрывает игрушку, чтобы узнать, что находится у неё внутри.

В 15 лет Барраке испытал новый шок, познакомившись с «Missa Solemnis» Бетховена. Впечатление, произведённое этой музыкой, было столь глубоко, что, если бы тогда, по его словам, его спросили, что значит быть композитором, он

ответил бы, что это значит написать «Missa Solemnis» [Ibid., S. 5].

Шуберт и Бетховен на протяжении всей жизни оставались идеалом для Барраке, определив его взгляды на призвание и миссию художника⁵. Ещё одной важнейшей фигурой чуть позднее станет Дебюсси, о музыке которого он напишет в 1960-е годы масштабный теоретический труд⁶.

Укрепившись в своём намерении стать композитором, Барраке начал изучать гармонию и контрапункт у Жана Лангле⁷, а с 1948 года посещал класс анализа Мессиаана. В этот период наиболее тесное общение установилось у него с Карелом Гуйвартсом и Мишелем Фано. По воспоминаниям Фано, Барраке производил впечатление цельной и бескомпромиссной личности. Фано не скрывал, что взгляды композитора повлияли на его собственные, во всяком случае, изменили его представления о музыке. Мессиаан также отмечал, что в его класс Барраке пришёл сформировавшейся личностью, с окончательно сложившимся эстетическим мировоззрением, что встречается нечасто у людей 20-летнего возраста⁸. Сам Барраке вспоминал, что приобрёл в классе Мессиаана знания, ценность которых трудно определима, «своего рода любовь к самой Музыке» [7, p. 129]. Любое произведение «великий учитель» воспринимал как загадку, разгадывая её каждый раз по-новому. Мессиаан, по словам Барраке, не давал готовых рецептов. Он будоражил воображение, вместе с тем умел молчать и слушать, являя пример почтительного смирения «по отношению к произведениям, не застывшим в грандиозном и далёком прошлом, но всегда живущим собственной энергией жизни и смерти» [Ibid., p. 130].

До прихода в класс Мессиаана композиторская активность Барраке была необычайно высокой. К 1948 году в его

творческом багаже насчитывалось около тридцати произведений (в их числе несколько фортепианных сонат, камерные вокальные и инструментальные сочинения, пьесы для хора *a cappella*, две симфонии). Многие из них, по мнению исследователя и исполнителя Роджера Вудворда, несли на себе печать традиций французского и немецкого романтизма и впоследствии были утеряны [12, p. 32]. К продукции этих лет сам Барраке относился довольно равнодушно и полагал, что к первым значительным достижениям пришёл лишь в 1950-е годы.

Начало учёбы у Мессиана обозначило этап интенсивного творческого развития композитора. Немаловажно, что тогда же Барраке представилась возможность ознакомиться с книгами Рене Лейбовица, посвящёнными Нововенской школе, после изучения которых он стал убеждённым сторонником серийной техники. Именно в этот период вызрела Соната для фортепиано (1948–1952) и появились первые наброски «Секвенции», окончательно завершённой лишь в 1955 году. Композиторская активность при этом снизилась настолько, что за оставшуюся жизнь Барраке написал лишь пять законченных опусов – «Этюд» для магнитофонной ленты (1952–1953), «Le Temps restitué» («Возвращённое время», 1956–1968), «...au delà du hasard» («...по ту сторону случайности», 1957–1959), Концерт для кларнета, вибратона и шести инструментальных трио (1962–1968), «Chant après chant» («Песнь после песни», 1965–1966).

По всей видимости, в 1950-м году состоялась первая встреча Барраке с Пьером Булезом, который был приглашён Мессианом на одно из занятий с целью анализа своей Второй фортепианной сонаты. Между композиторами установились дружеские отношения, способствовавшие

интенсивному обмену идеями. По мнению Х. Хенриха, в начале 1950-х годов творчество Булеза наиболее будоражило воображение Барраке и именно булезовские сочинения (помимо Второй фортепианной сонаты, также «Полифония X» и «Livre pour quatuor») «сформировали его музыкальный язык» [9, S. 137].

Отношения между композиторами довольно скоро ухудшились, как из-за сложностей характера самого Булеза, так и вследствие жёстких высказываний Барраке, осудившего путь развития, по которому Булез последовал в «Молотке без мастера». Впрочем, дело скорее заключалось в том, что оба ощущали некую конкуренцию в отношении не только музыкальных идей, но и своего места в истории музыки. Особенно остро это соперничество воспринимал Барраке, который относился к вопросам композиторской миссии и творческого акта с болезненным максимализмом. «Композитор – это художник, – писал он, – имею в виду – человек, который обязан быть великим; он должен тягаться с Историей, придавать ей смысл, должен сам быть Историей, преодолевать её, продолжать её, давать ей потомство. ... Никакая скромность непозволительна. Потому что есть тысячи композиторов, и каждый должен быть Историей своего времени. ... Нельзя довольствоваться малым, быть просто исследователем или первооткрывателем... Следует поставить высшую цель: быть композитором, значит быть творцом... Я знаю, что сегодня есть место только для одного великого музыканта: остатки отметут. Являюсь ли я этим музыкантом, я не знаю. Я лишь убеждён, что их не может быть двое» [6, S. 7, 9].

Таким образом, путь к сериализму у Барраке пролегал через мессиановский класс анализа, книги Лейбовица, творческие контакты с Булезом, Гуйвартсом,

Фано и другими молодыми композиторами, вершащими историю современной музыки. Однако, в отличие от перечисленных музыкантов, относящихся к прошлому подчас довольно радикально, для Барраке связь с опытом предшественников всегда играла исключительную роль. В этой связи особый интерес вызывают эстетические взгляды композитора первой половины 1950-х годов, то есть в период интенсивного развития сериальных идей.

На протяжении жизни Барраке написал немало теоретических статей, эссе, рецензий. Все они собраны в масштабном сборнике «*Écrits*» под редакцией Лоран Фенейру [7].

В интересующий нас период времени теоретические размышления у большинства сериалистов концентрировались преимущественно вокруг двух областей: проблем композиторской, а точнее, серийной технологии (морфологии музыкального языка, его дальнейшего развития) и более глобальных вопросов, затрагивающих исторические потребности искусства и его эстетическое обоснование (а именно: смысл и значение новейшей музыки, её историческую необходимость и проч.). В отличие от собратьев по сериальному цеху Барраке уделял довольно мало внимания вопросам собственно серийной и сериальной техники, хотя страницы его работ пестрят аналитическими наблюдениями. Последние, впрочем, касаются в большинстве своём сочинений нововенцев, Мессиаана, Стравинского, отчасти Булеза и призваны скорее показать сущность нового музыкального языка, обозначить основные вехи исторического процесса, приведшего к его переосмыслению.

Барраке убеждён в важности композиторской техники для музыканта. «Смысл произведения определяется его

риторикой», – декларирует он в статье «*Des goûts et des couleurs...*» («Вкусы и цвета...», 1952) [7, р. 71]. Рассуждать только об эмоциональной стороне сочинения равносильно для него попыткам определить замысел автора, язык которого не понимаешь. В то же время языковые новаторские достижения сами по себе не обеспечивают принадлежность изобретателя к рангу творцов. Куда важнее увидеть возможности развития этого музыкального языка.

В теоретических работах Барраке возникает немало переключек с текстами Булеза, что неудивительно в виду тесных контактов между композиторами в первой половине 1950-х годов. Совпадения обнаруживаются, прежде всего, в выборе фигур для рассмотрения и в оценке их исторической значимости. Речь идёт о композиторах Новой венской школы и Дебюсси.

Так, подобно Булезу, Барраке считает Веберна предвестником современного музыкального мышления. Он намеренно отделяет его серийный опыт от достижений Шёнберга и Берга⁹. Барраке противится тенденции, исходящей от Лейбовица, рассматривать нововенцев как Троицу, в которой Шёнберг уподобляется Богу-отцу, а его ученики разрабатывают те сферы, которые серийный создатель учредил, но не успел «доработать» [7, р. 54]. По его мнению, Веберн расширил серию, и именно его достижения дали импульс современным поискам и обеспечили их основание, в то время как Шёнберг и Берг не сумели адаптироваться к новой технике в силу своей приверженности тому типу восприятия (*sensibilités*), который был типичен для немецкого экспрессионизма [Ibid.]. Барраке указывает на две главные ошибки, допущенные Шёнбергом и Бергом в использовании додекафонии: это

смещение серии и темы (а, как следствие, использование классических фактурных форм, традиционных категорий мелодии и сопровождения) и упорное стремление воссоздать тональность в рамках серийной конструкции. Как и Булез, он убеждён, что лучшие достижения этих композиторов сконцентрированы в досерийном периоде, в сочинениях, подобных «Лунному Пьеро» и «Воццеку».

Взгляд на Веберна у Барраке в то же время индивидуален. Он полагает, что основной вклад музыканта заключается не столько в обновлении музыкальной грамматики, сколько в перевороте всего звукового мышления. Барраке воспринимает Веберна как продолжателя тех тенденций, которые были заложены Дебюсси (!) в области звуковой конструкции и открытых форм. Он также считает его композитором, дальше всех отошедшим от тематической концепции, хотя до конца так и не сумевшим преодолеть её. Веберн, по его мнению, оперирует не темами, но мелодико-ритмическими структурами. Барраке, впрочем, отмечает излишнюю жёсткость и академичность в веберновской трактовке контрапунктических приёмов, но полагает, что «непостижимая новизна его опыта не позволила предвидеть все возможности звуковой вселенной» [7, р. 56].

В целом следует подчеркнуть, что при несомненном сходстве, а подчас чуть ли не буквальном совпадении в высказываниях¹⁰, риторике Барраке свойственен более мягкий и «примирительный» характер по сравнению с безапелляционными утверждениями Булеза. Особенно это заметно в отношении к Бергу и Шёнбергу. Там, где Булез наиболее полемичен и категоричен, позволяя себе прибегать к экспрессивным выражениям (типа «па-

роксизм несовместимостей у Шёнберга в степени абсурда» [2, с. 88]), Барраке, напротив, более сдержан и снисходителен. Он склонен акцентировать достижения, не заостряя специального внимания на промахах и понимая, что в тот период перед композиторами стояли задачи совершенно иного рода, чем перед современным поколением музыкантов. Смещение серии и темы у Шёнберга он считает ошибкой, но «вполне понятной и простибельной» в условиях открытия додекафонии [7, р. 53]. Он осуждает восстановление тональности в рамках додекафонии у Берга, ибо «никакие сентиментальные причины ... не могут оправдать этот немислимый поворот назад» [Ibid., р. 49], но замечает и интересные стороны его композиторской техники, в частности, серийную ротацию звуковых групп и образование производных рядов.

Самой интересной в этом отношении он считает III часть «Лирической сюиты», которая, как известно, начинается с ротации четырёхзвучной группы, включающей инициалы имен Берга и Ханны Фукс. Барраке указывает, что систематическое развитие метод ротации получает в конце первой части скерцо (с такта 46), где у каждого инструмента проводятся соответствующие ряды (*Idis* у виолончели, *Pb* – у альты, *Pas* – у второй скрипки и *Pf* у первой скрипки), после экспонирования которых запускается процесс вращения: ряды транспонируются в восходящем хроматическом порядке, начинаясь последовательно со второго, третьего и т. д. звуков, как показано нами на схеме (пример № 1).

Пример № 1

А. Берг. Лирическая сюита. III часть.
Схема ротации рядов у скрипки I


The musical notation shows a sequence of notes on a staff, divided into four groups corresponding to dynamic markings: Pf, Pges, Pg, and Pas. Above the staff, numbers 1 through 12 are placed above the notes, indicating a sequence of 12 notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. The dynamic markings are: Pf (pianissimo), Pges (pianissimo), Pg (piano), and Pas (piano).

Таким образом, уже в начале 1950-х годов внимание Барраке привлекают способы трансформации серийных рядов. Позднее, стремясь преодолеть фиксированный интервальный порядок внутри серии, композитор разработает метод «серийной пролиферации», позволяющий генерировать новые серийные ряды и таким образом обеспечивать столь важную для него идею непрерывного музыкального становления.

Сравнивая двух шёнберговских учеников, Барраке полагает, что открытие додекафонии привело Веберна к трансцендентному развитию, тогда как Берг вступил на декадентский путь. Причины столь разных подходов кроются, по его мнению, в принципиально противоположных художественных установках композиторов. Берг изначально был озабочен проблемой крупной формы и драматическими аспектами высказывания, что было несовместимо с «истинным серийным духом» [7, р. 48]. Веберн же в первом своём сочинении, Пассакалии ор. 1, заявил о желании «не следовать заданной схеме, а осуществить “возможную”» [Ibid., р. 42].

В отношении Веберна Барраке неоднократно употребляет понятие «музыкальной диалектики», что поначалу вызывает удивление, поскольку и личность, и музыка шёнберговского ученика, на первый взгляд, трудно с этим понятием соотносимы. Кульминацией досерийного веберновского периода Барраке считает Три пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11. Композитор предлагает краткий анализ последней миниатюры, который позволяет, в частности, разобраться, что подразумевается под понятием музыкальной диалектики.

10-тактовую пьесу Барраке членит на три раздела (т. 1–3, 3–6 и 7–10 соответственно). Его внимание при этом со-

средоточено на интервальном развитии. В первом разделе виолончель экспонирует (мелодически) малую секунду (в трели) и большую сексту, после чего эти же интервалы повторяются у фортепиано, но в гармоническом виде (пример № 2). Заметим, что два нижних звука аккорда образуют также малую сексту. Созвучие накладывается на флажолетный звук *c* виолончели, так что крайние тоны очерчивают чистую квинту (*f-c*).

Пример № 2

А. Веберн.

Три пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11. № 3



Второй раздел, по сути, является обращением первого: инструменты поменялись ролями, и мелодическая функция перешла к фортепиано; начальные интервалы в аккорде также заменились на свои обращения (вместо малой секунды звучит большая септима, большая секста стала малой терцией, а малая секста – большой терцией). Вместе с тем добавился и новый интервал – малая септима (*fis-gis*), открывающая раздел.

Третья секция, по мнению Барраке, служит обобщением двух предыдущих. Её начальный аккорд содержит ранее звучавшие интервалы – малую сексту и малую секунду (считая от баса), большую секунду, которую можно рассматривать обращением малой септимы второго раздела, и чистую кварту (обращение квинты первого раздела).

Барраке видит красоту возникшей таким образом формы в том, что она не

является «беспричинной структурой», что в ней происходит «эволюция», она развёртывается на основе весьма ограниченного базового материала, разрастающегося и изменяющегося под воздействием процессов «диссоциации и коагуляции» [7, p. 45]. Показательно, что достигнутые изменения не воспринимаются как окончательные, следование тем же принципам может привести к новым преобразованиям. Барраке называет это явление процессом катализа. По его мнению, оно обеспечивает «открытость» композиции Веберна и соответствует серийному мышлению.

Проблемы собственно серийной технологии, как уже упоминалось выше, Барраке интересуют мало. Краткие высказывания на этот счёт можно обнаружить в статьях «*Rythme et développement*» («Ритм и развитие») и «*Résonances privilégiées, leur justification*» («Привилегированные резонансы, их обоснование»), написанных в 1952 году, но опубликованных лишь в 1954-м.

В первой из обозначенных работ Барраке фактически сразу же обнаруживает противоречие серийной идеи. «Музыкальное творчество, – пишет он, – представляет собой синтез этих элементов [высотности, ритма, тембра и динамики], особенность которых, согласно современным поискам, состоит в том, что каждый обладает самостоятельностью и собственной организацией при сохранении рациональной зависимости от других. Это *соответствие* возможно только из заранее установленного ключа, обязательно абстрактного – поскольку он не должен принадлежать какой-либо конкретной области – который придаст значение каждому из элементов и их взаимосвязи. Это *соответствие*, этот ключ, источник рациональной жизни, звуковой конструкции, как мы, конеч-

но, уже поняли, есть не что иное, как *серия*» [Ibid., p. 88]. Иными словами, Барраке указывает, с одной стороны, на требование автономизации параметров, их независимой организации, а с другой стороны, на необходимость их интеграции на основе ряда. Сам он подчёркивает, что разъединение различных измерений при аналитическом изучении или в процессе сочинения допустимо, однако, несмотря на это, нельзя мыслить ритмический параметр (или какой-либо иной) сам по себе, как источник всего звукового феномена. Единицы материала всегда интегрируются «в единую и рациональную вселенную» [Ibid., p. 89]. Интересно, что в последующих статьях понятие серии, как и само это слово, вообще исчезнет из его теоретического дискурса. В «Привилегированных резонансах», впрочем, автономность параметров, самостоятельность их организации признаётся важной константой современного композиторского мышления.

Во всех работах отчётливо постулируется мысль о том, что техника создается только на основе опыта предшественников. Так, в масштабной и объёмной статье «Ритм и развитие» Барраке, по сути, прослеживает эволюционную динамику исторических прецедентов, приведших к новому музыкальному мышлению. Он начинает с исследования ритмической структуры отдельных частей «Мессы *Nostre-Dame*» Гийома де Машо, выделяя два важнейших следствия изоритмии: функционирование ритма в новых структурных единицах (ритмических ячейках) и его автономность от мелодического и гармонического контекста. Детальный анализ ритмических ячеек с акцентом на способах их трансформации (среди которых преобразование длительностей в паузы и наоборот, слияние мелких длительностей в крупные

и наоборот, ракоходы ячеек и т. п.) свидетельствует о том, что курс Мессиаана оказал огромное влияние на аналитическое мышление Барраке.

В поле зрения композитора в дальнейшем оказывается развитие ритмических ячеек в «Весне священной» Стравинского (для анализа выбирается «Великая священная пляска»). Подобно Булезу, который анализирует это же сочинение в работе «Stravinsky demeure» («Стравинский остаётся», 1953), он воздерживается от лирических описаний общего характера музыки, предпочитая концентрироваться на самом существе вопроса. Но его интересуют не столько ритмические приёмы Стравинского сами по себе, но в первую очередь то, как ритмические ячейки организуются по отношению друг к другу и как с их помощью складывается композиционное целое.

Барраке также рассматривает технику «ритмических персонажей», хроматические ряды длительностей и систему интерверсий в пьесах Мессиаана («Cinq Rechants», «Турангалила», «Mode de valeurs et d'intensités»). Отмечая значение открытий своего учителя, он в то же время констатирует отсутствие развития в его сочинениях. Мессиаан прибегает к процедурам сопоставления, наложения. По убеждению Барраке, он скорее «сочетает, чем «сочиняет»»¹¹ [Ibid., p. 104].

Анализируя фазы ритмической эволюции Булеза на примере Второй фортепианной сонаты, Струнного квартета и «Полифонии X», Барраке приходит к выводу, что у его коллеги «организация ритмического параметра всё больше сводится к абстрактному объединяющему принципу, который упорядочивает компоненты и их отношения» [Ibid., p. 105]. Верхом этой эволюции он считает «Полифонию X», основанную на серии из семи ритмических ячеек, каждая из ко-

торых подвержена семи видам преобразований. Все ритмическое пространство при этом организуется на основе серийной числовой матрицы (пример № 3).

Пример № 3

П. Булез. Полифония X.
Числовая таблица¹²

I	1	7	6	5	4	3	2
II	2	5	3	6	4	7	1
III	3	1	6	4	2	7	5
IV	4	1	5	2	6	3	7
V	5	1	4	7	3	6	2
VI	6	1	3	5	7	2	4
VII	7	1	2	3	4	5	6

Самое важное, что отличает размышления Барраке от теоретических рассуждений его коллег, это неперемutable требование повсеместно устанавливать музыкальную диалектику, придавать смысл даже незначительным элементам композиции и уметь из согласованной последовательности элементов, из «зародыша» развивать музыкальную форму [Ibid., p. 84]. При этом он хочет, чтобы смысловая связь была непременно осязаемой, воспринимаемой.

В письме к своему сокурснику Сильвио Лахарите от 1 декабря 1952 года Барраке подчёркивал, что принцип серийности (так, как он используется в настоящее время) кажется ему «двойной абстракцией, которая разрушает и конструирует все возможности мышления» (цит. по: [9, S. 139]). Его тревожит, что современные композиторы довольствуются лишь созданием серии и её распространением на различные параметры, тогда как смысл и цель художественной деятельности видится ему в ином – посредством творческого акта показать мир как смысловое единство, раскрыв творчество в его эстетической необходимости.

Барраке, можно сказать, одновременно и тяготеет к сериальной концепции, и тяготиться ею. Он убеждён, что сериализм есть историческая необходимость, результат стремления к новому типу выражения. Он прекрасно осознаёт все его трудности и недостатки, его противоречие, коренящееся, как уже указывалось, в одновременной автономизации и интеграции параметров, невозможности их соотнесения в силу того, что не все они поддаются количественному измерению. В то же время абсолютизация принципа серии, строгая тотальная детерминированность всех параметров кажется ему ограничением и в действительности чужда его композиторскому мышлению.

Хериберт Хенрих довольно точно ухватывает суть отношения Барраке к сериализму, когда замечает, что в конечном итоге сериальная идея была для него утопией, ведущей к противоречиям, и одновременно недостижимым ориентиром, «гарантирующим приближение к духу, очищенному от реликтов ужасного прошлого. ... Специфическое, так сказать, ослабленное отношение Барраке к сериальной технике, несомненно, является результатом того, что *в его мышлении категория произведения преобладала над категорией музыкального языка* [курсив мой. – Е. О.]» [9, S. 140].

Ключевым моментом в жизни Барраке, определившим без преувеличения всю его дальнейшую творческую судьбу и эстетические воззрения, стало знакомство в 1955-м году с книгой Германа Броха «Смерть Вергилия»¹³. Композитор сразу же ощутил особое духовное родство с австрийским писателем и задумал положить роман на музыку¹⁴. В книге воспроизводился последний день из жизни римского поэта Вергилия, решившего перед смертью сжечь

свою знаменитую «Энеиду». Четырёхчастный роман, в котором на фабульном уровне фактически отсутствовали какие-либо события, воплощал, по сути, размышление о судьбе художника и искусства в целом. Движущим механизмом книги, по словам Д. Затонского, являлась «не *жизнь*, а именно *смерть* Вергилия. Но не биологические симптомы её протекания (ими Брех почти не занимается), а та концентрация, то высшее напряжение духовных сил, которые приходят к поэту на пороге небытия. В этом смысле смерть как бы распаивает окно в бесконечность, то есть в сферу все собирающего и все охватывающего человеческого сознания» [4, с. 27].

Вопросы экзистенциального отрицания, смерти, распада, разрушения и одновременно созидания, проблемы художественного творчества и природы искусства всегда были центральными в творчестве Барраке. Его художественным кредо можно считать следующую мысль, высказанную в 1969 году в статье «*Propos impromptu*»: «Музыка – это драма, пафос, смерть. Это целиком игра, потрясение вплоть до самоубийства. Если это не так, если она не превышает всех границ, значит она вообще ничто. <...> Быть композитором значит быть творцом; а что такое творение? Смерть. Человек рождается, человек умирает. Цветок распускается, затем увядает. Всё живет, всё умирает. Я верю, что для всех великих поэтов ... конечная цель та, которую образует величайший страх человечества, – смерть. Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть. Даже технически его искусство должно стремиться к смерти, оно должно завершиться в “незаконченной незавершённости” (Брех)» [6, S. 7–8].

Обозначенные выше темы нашли определённый отзвук и в Сонате для фортепиано¹⁵, и в «Секвенции». И хотя эти сочинения не вошли в задуманный композитором цикл «Смерть Вергилия», в действительности они, по собственному признанию Барраке, были важнейшей эстетической подготовкой к этому грандиозному проекту.

Творческое наследие композитора содержит менее десятка законченных опусов. Очевидно, можно найти массу причин, как внешнего (автокатастрофа, пожар), так и внутреннего свойства (пагубное пристрастие к алкоголю), помешавших Барраке до конца осуществить свой замысел. И всё же едва ли они сыграли определяющую роль в данном процессе. «Я хочу думать об этом огромном произведении в незавершенном виде. Я имею в виду, что это произведение никогда не будет завершено. Я хочу, чтобы оно было незавершённым...», – признавался Барраке в одном из интервью (цит. по: [7, р. 15]). Слова композитора подтверждают, что «неоконченность» вергилиевского проекта была обусловлена на концепционном уровне. Называя фрагментарность и незавершённость главными признаками творчества Барраке, Ф. Никола справедливо отмечает, что сама суть проекта «Смерть Вергилия», в котором содержалось больше набросков, чем реализованных фрагментов, заключалась в том, чтобы остаться «архитектурой в руинах», следуя шлегелевскому пониманию поэзии, которая «будет вечно становиться, никогда не приходя к своему завершению» [11, р. 23].

Художественный мир Барраке в целом, безусловно, несёт печать роман-

тической эстетики. Подобно Шлегелю, Новалису, Фихте, Шеллингу, композитор пережил религиозный кризис, сформировав собственную «религию искусства», основу которой составляют противоречие идеала и действительности, антагонизм стремления к созиданию и необходимости молчания, а подчас и разрушения, в которой точно так же провозглашается бесконечное самосознание, субъективность мировосприятия, выдвигание «Я» художника на первый план. Восприятие мира в движении, тяга к бесконечному, выстраивание оппозиции «конечное – бесконечное» также сближает поэтику композитора с романтиками.

Завершая обзор эстетических взглядов Барраке первой половины 1950-х годов, следует подчеркнуть, что позиция композитора представляется двойственной. С одной стороны, она отражает общие устремления «героической» эпохи, направленные на формирование абсолютно новых парадигм и художественных ценностей, а с другой стороны, оказывается своеобразной, в определённом смысле – уникальной. Выступая олицетворением метафизических страданий и кьеркегоровского «отчаяния бесконечности», стремясь к онтологическому толкованию истории и музыкальной практики, Барраке трактовал сериализм (во всяком случае, в своём собственном творчестве) не только как приверженность правилам (аскезе), но и как непрерывное испытание, ведущее к преобразованию мира и художника в творческом акте.

Желая «смерти, которая никогда не будет констатирована» [7, р. 21], в своей музыке композитор обрёл бессмертие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характеризуя художественное мышление Барраке, Андреас Вермайер отметил, что композитор был «не новатором-прогрессистом, но скорее композитором в романтическом духе» [3, с. 238].

² В одном из писем к Роджеру Вудворду по поводу своего атеизма Барраке написал следующее: «Вы, конечно, понимаете, что мой глубокий атеизм (завоёванный с таким же мужеством и упорством, как и мой музыкальный мир) не имеет ничего поверхностного... Моя художественная эволюция, моё творчество, как оно есть сейчас – после стольких страданий, безумия, разочарования и аварии – может быть осуществлено в изолированном избытке “строгости отчаяния” без компромисса, без искупления и без счастья (но без ада) только посредством достижения этого атеизма» [12, р. 39].

³ Испытаний на долю Барраке действительно выпало немало. В 1964 году он попал в автомобильную аварию, после которой долго не мог восстановить своё здоровье. В 1968 году в его доме из-за утечки газа произошёл пожар. Из-за вынужденных переездов часть рукописей и набросков его новых сочинений была утеряна.

⁴ Явная отсылка к понятию «проклятые поэты», ставшему нарицательным благодаря одноименной книге Поля Верлена (1884), в которую вошли статьи, посвящённые творчеству непризнанных в то время гениев – Артюра Рембо, Стефана Малларме и Тристиана Корбьера. Позднее группа проклятых поэтов была дополнена жившими в более раннее время Джоном Китсом, Эдгаром По, Жераром де Нервалем, Шарлем Бодлером, а также поэтами XX века Антоненом Арто, Сильвией Плат и другими.

⁵ Более того, по словам Л. Акопяна, композитор создал и «личные эквиваленты» потрясших его сочинений. Так, архитектурной моделью Сонаты для фортепиано послужила «Неоконченная симфония», а «Торжественная месса» стала образцом для «Le temps restitué» («Возвращённое время») [1, с. 131].

⁶ Французский музыковед Франсуа Николя называет Бетховена и Дебюсси «символическими отцами» Барраке, полагая, что подобные ориентиры свидетельствуют о раздвоенности сознания музыканта. Ведь обе фигуры олицетворяли противоположные взгляды на музыкальное развитие: один был мастером диалектического процесса, другой ненавидел идею классического становления [11, р. 8].

⁷ В исследовательской среде нет единого мнения относительно годов обучения. Б. Хопкинс датирует начало занятий с Лангле 1944 годом, Х. Хенрих и Л. Акопян – 1947 годом. Сам Барраке указывал, что обучался у Лангле с 15 лет (то есть с 1943 г.) [6, S. 6].

⁸ Подробнее об этих и иных впечатлениях см.: [10].

⁹ В 1953 году Барраке написал ряд докладов для радиопередач под общим названием «*Démarches musicales du demi-siècle*» («Полувековые музыкальные подходы»). Две последние трансляции назывались соответственно «Серия: Шёнберг и Берг» и «Веберн».

¹⁰ Так, в одной из статей Барраке, написанных в 1952 году, обнаруживаем фразу: «Объективно констатируем, что те, кто не признал или же не усвоил серийное мышление, обрекли себя на молчание» [7, р. 76]. Эта мысль явно коррелирует со словами Булеза о бесполезности композиторов, не ощутивших необходимости додекафонного языка, в эссе «*Éventuellement...*» («Возможности...»), опубликованном в «*Revue musicale*» в 1952 году.

¹¹ Здесь возникает ещё одно почти буквальное совпадение с Булезом, который, характеризуя ритмическую технику Мессиаана в статье «*Propositions*» («Предложения», 1949), замечает, что исследования композитора «не могут быть по-настоящему связаны с его языком, потому что он не сочиняет, а сопоставляет...» [8, S. 15].

¹² См.: [7, p. 111].

¹³ Композитор прочитал её под влиянием философа Мишеля Фуко, который в тот период был его партнером.

¹⁴ «Брох написал “Смерть Вергилия” для меня», – говорил Барраке (цит. по: [1, с. 127]).

¹⁵ Подробнее о этом см.: [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Жан Барраке (1928–1973) // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 115–173.
2. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера: Escehomo, 2004. 200 с.
3. Вермайер А. Индивидуальное направление коллективной эстетики. Заметки о творчестве Жана Барраке – аутсайдера сериальной музыки 50-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха: сб. ст. Т. 1. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. С. 235–245.
4. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 256 с.
5. Окунева Е. Г. «Романтический» сериализм: о сонате для фортепиано Жана Барраке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 2. С. 121–126.
6. Barraqué J. Propos Impromptu // Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué. München: Edition Text + Kritik, 1993. S. 4–9.
7. Barraqué J. Écrits / réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. 603 p. (Série Esthétique 3).
8. Boulez P. Werkstatt-texte / übersetzt von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 1972. 286 S.
9. Henrich H. Serielle Technik und große Form. Zu Jean Barraqués «Sonate pour Piano» // Die Anfänge der seriellen Musik. Berlin: Wolke Verlag, 1999, S. 135–168. (Kontexte: Beiträge zur zeitgenössischen Musik 1).
10. Lyon R. Portrait de Jean Barraqué // Courier Musical de France. 1973. No. 44, pp. 130–132.
11. Nicolas F. Le souci du développement chez Barraqué // Entremets. 1987. No. 5, pp. 7–24.
12. Woodward R. Jean Barraqué // Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook / Ed. by Larry Sitsky. Westport: Greenwood Press, 2002, pp. 31–42.

Об авторе:

Окунева Екатерина Гурьевна, кандидат искусствоведения, проректор по научной и творческой работе, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Zhan Barrake (1928–1973) [Jean Barraqué (1928–1973)]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 3, pp. 115–173.



2. Bulez P. *Orientiry I. Voobrazhat'. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations I. To Imagine. Selected Articles.]. Moscow: Logos-Al'tera: Eccehomo, 2004. 200 p.
3. Vermayer A. Individual'noe napravlenie kollektivnoy estetiki. Zametki o tvorchestve Zhana Barrake – autsaydera serial'noy muzyki 50-kh godov [Wehrmeyer A. Individual Direction of a Collective Esthetics. Notes about Jean Barraqué's Creativity – the Outsider of Serial Music of the 1950s]. *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha: sbornik statey. T. 1.* [20th Century Art: Leaving Epoch: Collection of Articles. Vol. 1]. Nizhny Novgorod, 1997, pp. 235–245.
4. Zatonsky D. V. *Modernizm i postmodernizm: mysli ob izvechnom kolovrashchenii izyashchnykh i neizyashchnykh iskusstv* [Modernism and Postmodernism: Thoughts about the Eternal Rotation of Fine and Non-Fine Arts]. Kharkov: Folio; Moscow: AST, 2000. 256 p.
5. Okuneva E. G. «Romanticheskii» serializm: o sonate dlya fortepiano Zhana Barrake [“Romantic” Serialism (Sonata for Piano by Jean Barraqué)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2013, No. 2, pp. 121–126.
6. Barraqué J. Propos Impromptu. *Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué*. München: Edition Text + Kritik, 1993, pp. 4–9.
7. Barraqué J. *Écrits*. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. 603 p. (Série Esthétique 3).
8. Boulez P. *Werkstatt-texte*. Übersetzt von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein: Propyläen, 1972. 286 p.
9. Henrich H. Serielle Technik und große Form. Zu Jean Barraqués «Sonate pour Piano». *Die Anfänge der seriellen Musik*. Berlin: Wolke Verlag, 1999, pp. 135–168. (Kontexte: Beiträge zur zeitgenössischen Musik 1).
10. Lyon R. *Portrait de Jean Barraqué. Courier Musical de France*. 1973. No. 44, pp. 130–132.
11. Nicolas F. Le souci du développement chez Barraqué. *Entretiens*. 1987. No. 5, pp. 7–24.
12. Woodward R. Jean Barraqué. *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Ed. by Larry Sitsky. Westport: Greenwood Press, 2002, pp. 31–42.

About the author:

Ekaterina G. Okuneva, Ph.D. (Arts), Vice Rector for Scientific and Artistic Work, Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.021

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.232-242

В. И. НИЛОВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

г. Петрозаводск, Россия

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

Типологическая модель басса-остинато в Пятой симфонии Карла Нильсена

Датский композитор Карл Нильсен – единственный европейский симфонист первой половины XX века, имевший крестьянский менталитет. Находясь в гуще эстетических и технических перемен конца XIX начала XX века и будучи оппозиционно настроенным как по отношению к романтизму, так и по отношению к искусству *Fin de siècle*, он имел собственное представление о том, что может выражать музыка и что есть альфа и омега музыки. В статье исследуется реализация барочной типологической модели басса-остинато в Пятой симфонии. В описании и методе анализа данной модели симфонии Нильсена автор опирается на исследование И. В. Алексеевой – представителя влиятельной отечественной научной школы, возглавляемой Л. Н. Шаймухаметовой. В статье использованы материалы эпистолярия Нильсена к разным адресатам, а также отечественные и зарубежные источники, имеющие отношение к оценке Пятой симфонии Нильсена.

Ключевые слова: Карл Нильсен, Анна-Мария Нильсен, Пятая симфония, типологическая модель басса-остинато, семантика, барокко, органум.

Для цитирования / For citation: Нилова В. И. Типологическая модель басса-остинато в Пятой симфонии Карла Нильсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 232–242. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.232-242.

© Нилова В. И., 2021

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

VERA I. NILOVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

Typological Model of the Basso Ostinato in Carl Nielsen's Fifth Symphony

Danish composer Carl Nielsen was the only European symphonist from the first half of the 20th century to be endowed with a peasant mentality. Being active in the midst of the aesthetical and technical changes of the late 19th and early 20th centuries and being opposed both to Romanticism and to the art of the fin de siècle, he possessed his own perception of what music can express and what is the Alpha and Omega of music. The article researches the realization of the baroque typical model of the basso ostinato in the Fifth Symphony. In the description and method of analysis of the present model of Nielsen's symphony, the author bases herself on the research



of Irina Alexeyeva, a representative of the influential Russian musicological school of Professor Liudmila Shaymukhametova. The article makes use of materials of Nielsen's epistolary to various addressees, as well as sources in Russia and other countries having to do with evaluation of Nielsen's Fifth Symphony.

Keywords: Carl Nielsen, Anna-Maria Nielsen, Fifth Symphony, the typological model of the basso ostinato, semantics, baroque, organum.

© Vera I. Nilova, 2021

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

Премьера Пятой симфонии Карла Нильсена состоялась в Копенгагене в Musikforeningen (Музыкальное общество) 24 января 1922 года под руководством самого композитора. В день премьеры Аксель Кьерульф¹ взял у Нильсена интервью для газеты «Politiken». В нём Нильсен рассказал, что в отличие от трёх предыдущих симфоний, его новая симфония не имеет названия: «Моя Первая симфония тоже не имела названия. Но потом появились “Четыре темперамента”, “Sinfonia espansiva” и “Неугасимое”. На самом деле это просто разные названия для одного и того же, что музыка в итоге может выражать, – покой в противоположность движению» [12, p. 10].

Пятая симфония относится к числу часто исполняемых сочинений Нильсена, но её место в симфоническом наследии композитора² и принадлежность к стилевым направлениям музыки XX века всё ещё находятся в положении неопределённости. Данная статья имеет целью представить Пятую симфонию Нильсена в единстве содержания и техники с привлечением эпистолярных источников, проясняющих взгляды композитора на симфонию и на музыкальное искусство в целом.

Время страданий и боли

Нильсен начал работу над Пятой симфонией в октябре 1920 года³. Годом ранее он и его жена Анна-Мария подали в пре-

фектуру документы на расторжение брака. Незадолго до этого события 24 августа 1919 года Анна-Мария Нильсен написала пространное послание композитору. В нём она сообщала, что с 1914 года жила «в состоянии полуапатетической анестезии», что самые счастливые моменты в её жизни были в Париже и в Италии⁴. Счастье настолько много значило для неё, что коллапс практически её парализовал [9, p. 462]. О состоянии Нильсена накануне подачи заявления в префектуру известно из его письма к младшей дочери Анне-Марии и её мужу: «Мне трудно тебе писать. Я заставляю себя, потому что предпочёл бы заползти в логово и впасть в спячку от всего, особенно от себя» [Ibid.].

После почти 30 лет брака Нильсен признался в том, что Анна-Мария потеряла к нему доверие, но «она единственный на этой земле человек, которого он действительно очень “любит”» [Ibid., p. 463]. «Вы наверняка можете понять, что мне сейчас очень тяжело, – писал Нильсен дочери и зятю. – Я буквально не мог говорить» [Ibid.].

После развода Нильсен и Анна-Мария продолжали общаться и переписываться. Уже в годы работы над Пятой симфонией Нильсен написал Брору Бекману⁵, что и он, и Мария уже много лет несчастливы, а вина за случившееся лежит только на нём. Бывшие супруги всё же остались друзьями, они виделись друг с другом,

а Нильсен продолжал надеяться на то, что «на душе Марии станет легче, и тогда всё будет “хорошо”, потому что «я люблю её больше, чем кого-либо на этой земле» [Ibid., p. 496].

В марте 1921 года, когда I часть Симфонии была готова, Нильсен почувствовал, что работать ему становится всё труднее. О своём состоянии он написал Анне Марии: «...у меня довольно сильное чувство, что мои прежние способности вот-вот оставят меня. Я, как обычно, постараюсь набраться сил у Себастьяна Баха, но вероятно и этому приходит конец» [Ibid., p. 497]. Со своим близким учеником Торвальдом Агором⁶ Нильсен был более сдержан и предпочёл выразить эмоции и чувства в форме философского рассуждения: «...жизнь в целом, всё, что происходит вокруг нас, даже образ мыслей и чувств самых жалких негодяев, можно как-то объяснить как нечто исходящее от Иисуса Христа» [Ibid., p. 495]. Но его мучил вопрос: «...что будет с человеком, который живёт тёмной, хаотичной духовной жизнью и ни в чём не может найти смысла?»⁷ [9, p. 495].

Откровения Нильсена были вызваны потребностью «выразить то, что чувствуешь», то, что «побуждает человека искать понятные другим и допустимые для него самого слова и поступки» [Ibid., p. 622]. Изжить эмоции, «свести на “нет”, передать другому, помогают «эмоциональные действия» [Ibid., p. 623]. Такими эмоциональными действиями у Нильсена было сочинение музыки.

В перерыве между частями Пятой симфонии Нильсен написал кантату «Весна на Фюне»⁸. Композитор, уроженец острова Фюн, напомнил Агору о роли детства в жизни человека: «Всё, что мы думаем, чувствуем, надеемся и желаем в нашей внутренней жизни, обусловлено и окрашено тем, что мы узнали

в детстве и что произвело на нас самое сильное впечатление»⁹.

Работа над Пятой симфонией проходила трудно. В письме Вере Михаэлсен Нильсен писал: «Что ж, теперь вы, можете быть, подумаете, что моя новая симфония закончена, но нет! Это самая трудная задача, которую я до сих пор ставил перед собой, и поэтому она продвигается медленно» [Ibid., p. 520].

Нильсен считал вторую часть симфонии «исключительно» трудной для исполнения, поэтому он обратился к Йоханнесу Нильсену¹⁰ с просьбой дать в день премьеры симфонии спектакль, чтобы привлечь к исполнению симфонии некоторых оркестрантов [Ibid., pp. 520–521].

Музыка = жизнь = дикая охота

Из пяти симфоний Карла Нильсена только Первая и Пятая не имеют названий. Вторая, Третья, Четвёртая и Шестая симфонии названия имеют, но указание на родовую (жанровую) принадлежность произведений остаётся, что и закреплено в Каталоге произведений Карла Нильсена (CNW)¹¹. В названиях двух симфоний – Третьей (*Sinfonia espansiva*) и Шестой (*Sinfonia semplice*) – продублировано название жанра. Для Нильсена была важна верность «принципу и идее»¹² жанра симфонии. Его «форма осознания прошлого и связей с ним» [2, с. 299] не предполагала разрыва с традицией.

В отечественной историографии вопрос о смысле и функции названий у Нильсена подробно освещён в статье М. П. Мищенко о Четвёртой симфонии («*Det uudslykkelig*») [3]. Кроме предисловия к Симфонии смысл названия сам Нильсен разъяснил в письме к нидерландскому композитору, пианисту и дирижёру Юлиусу Рёнтгену: «Название *Det uudslykkelig* нужно понимать следующим образом: название – это не программа,

а указатель, указывающий на сферу самой музыки» [9, р. 469]. «Музыка должна выражать самые элементарные силы, которые проявляются между людьми, животными и даже растениями, – писал Нильсен. – Мы могли бы сказать: если бы весь мир был уничтожен огнём, наводнением, вулканами и т. д. и все живые существа были бы уничтожены и мертвы, тогда Природа всё равно начала бы новую жизнь и утвердилась бы с самыми сильными и лучшими силами, которые только можно найти в ней самой. Вскоре появятся растения, и будут слышны и видны спаривания и клёкот птиц, наряду с чаяниями и желаниями людей. Именно эти силы Неугасимы, и я стремился представить их» [Ibid.].

Более лаконично о том, что такое музыка, Нильсен высказался в письме к Юлиусу Рабе: «Музыка – это жизнь». В понимании Нильсена синонимом жизни был конфликт: «...конфликт – это Жизнь. Конфликт с людьми и мнениями, борьба со своим материалом, конфликт и борьба с самим собой. А что дальше? Что ж, тогда происходит что-то, что распространяется дальше, сначала сильным рывком, а затем слабой дрожью, пока мир снова не потребует нащупать свой собственный пульс и будет скорее реветь от боли, чем жить» [Ibid., р. 455].

Эту максимум композитор сформулировал в период сочинения Пятой симфонии, но отправной точкой размышлений, предшествовавших работе над Пятой симфонией, стало его эссе «Слово, музыка и программная музыка» (1909). Эссе начинается описанием картины идущего ранним утром по свежевспаханному полю крестьянина, нашедшего в земле «диковинной формы камень» и несущего этот камень домой, в сад к другим «причудливым камням» [5, с. 47]. Такое описание нетипично для эссе проблемного характера, в котором излагаются взгляды

композитора на специфику музыки. Похожее начальное описание есть в эссе «Датские песни». Эти описания, а также эссе «Песнь острова Фюн» идентифицируют Нильсена как единственного европейского симфониста XX века с крестьянским менталитетом. Финн Матиассен, исследовавший отношение Нильсена к философии, обратил внимание на то, что датское общество отличалось от других европейских обществ тем, что «социальная экономика и благосостояние страны в целом зависели от сельского хозяйства» [11, р. 65]. Нильсен приехал из датской деревни, «его образование не выходило за рамки деревенской школы с соломенной крышей, и на протяжении всей своей жизни он стремился расширить свой кругозор, не в последнюю очередь благодаря увлечённому чтению философской литературы» [Ibid., р. 67]. Модная интеллектуальная идеология *fin-de-siecle* с её пессимизмом, мистицизмом, ностальгией, возвращением *l'art pur l'art* и «эзотерическими сектами» не интересовала Нильсена [Ibid.]. Он предпочитал чтение древних философов, особенно Платона и его «Государство».

Для Нильсена актуальным был вопрос истоков искусства: «...опасно, если искусство забывает свои истоки и становится искусственным. Конечно, в этом случае у него ещё меньше времени на то, чтобы расточать краски и ароматы, и оно должно увянуть и умереть, как срезанные цветы или скошенная трава на лугу. Чтобы вполне это осознать, мы должны время от времени обращаться к элементарно простому» [5, с. 65]. Эти слова Нильсен написал в 1922 году, когда работал над Пятой симфонией.

В тот же период времени в письме к своему ученику Брору Бекману Нильсен согласился с ним в том, что «жизнь – это дикая охота. Для меня всё в мире становится всё более непонятным.

Не из-за недовольства. Но из-за особенно мрачного чувства тревоги, что ничего не зафиксировано и что мы, следовательно, живём и работаем совершенно напрасно. Если цель так же неопределённая, как и путь к ней, тогда всё утрачено, и тогда лучше всего будет закутаться в большой спальник и накрыть голову» [9, p. 513].

Смысловая организация темы бассо-остинато в Чаконе Нильсена

В 1916–1917-х годах Нильсен работал над Чаконой для фортепиано. Из письма композитора к старшей дочери Ирмелин известно, что Нильсен считал формы пассакалии и чаконны более или менее одинаковыми, так как обе основаны на теме, проходящей в басу и многократно варьируемой. А. Швейцер, называвший пассакалью той же чаконой¹³, указал на существенную разницу между Чаконой из Второй партиты для скрипки соло и Пассакальей для органа И. С. Баха. В Чаконе Нильсена (как и в Пассакалье Баха) в восьмитактовой теме акцентируются сильные доли, в ней сохранён характерный для восьмитактовых тем пассакальи и чаконны размер $\frac{3}{4}$. Реплика *Tempo giusto* предписывает строгость метроритма без каких-либо отклонений в соответствии с характером музыкального материала.

Смысловая организация бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко исследована И. В. Алексеевой на основе метода семантического анализа музыкальной темы, разработанного Л. Шаймухаметовой¹⁴: «В связи с предложенной автором техникой анализа устойчивые интонационные обороты рассматриваются в качестве знаков, обладающих высокой степенью инвариантности структуры и семантики и способных в процессе музицирования перемещаться (мигрировать) из одного

контекста в другой, образуя интонационно-лексический словарь авторского композиторского текста, стиля или эпохи» [1, с. 8–9]. Результаты применения метода семантического анализа темы Чаконы подтверждают связь её линейного типа изложения с традиционными диатоническими ладомелодическими оборотами. Преобладающее восходящее движение сегментов темы известно как риторическая фигура *anabasis*. На средневековый исток темы Чаконы указывает не только употребление Нильсеном сегментов модусной ритмики, но и использование сегмента пятого модуса в начале темы Чаконы. В григорианских распевах в случае их ритмизации пятый модус использовался преимущественно в теноре. В Чаконе Нильсена сегмент пятого модуса звучит в диапазоне большой октавы и помещён в начало нижнего пласта, а сам остинатный бас, как и у Баха, является одновременно и облигатным голосом.

Нильсен не был сторонником «музыки в так называемом “старинном стиле”», или подражания «способу выражения старых мастеров» [5, с. 72–73]. В период сочинения Пятой симфонии он писал Туре Рангстрёму: «По-моему я предвижу новый тип музыкального поколения, которое будет заимствовать из источников не как воришки, а как открытые и бесстрашные художники, считающие всё, что есть и было, своим естественным достоянием» [9, p. 470]. Для самого Нильсена такой момент уже наступил. В цитированном выше письме Ирмелин композитор сообщал, что его «очень забавляет дать волю своей фантазии» в пределах фиксированной структуры: 8 тактов, размер $\frac{3}{4}$ и сдержанный темп. Нильсен напомнил Ирмелин о Чаконе для скрипки соло И. С. Баха и добавил: «Если бы только я мог дотянуться до него моей [Чаконой] для фортепиано!!» [Ibid.].

Нильсен был убеждён в том, что раньше всего «глубокое музыкальное чувство пробуждается в интервале [5, с. 70–71]: «Здесь мы имеем нечто почтенное и, однако, вечно живое, то, что нам дано любить и почитать. Интервал должен быть для нашего искусства тем же, чем были зерно, хлеб и святые источники для ветхозаветных обитателей Востока – тем, чем мы живы, что даёт нам силы и желание заниматься музыкой» [там же, с. 70]. В качестве интервала, способного «удивлять и заново радовать нас» Нильсен привёл в пример кукование кукушки, которая кукует не на одном звуке, а на двух в объёме малой или большой терции [там же, с. 71]. Называя интервал и ритм «прародителями музыки», «Адамом и Евой», Нильсен усматривал изменение существующего положения вещей «не через возвращение к музыке старых эпох и стилей, а постоянно указывая на то простейшее, что таковым и остаётся и что каждый может уловить, начать с него и развить дальше» [там же, с. 82].

Метод семантического анализа и понимание важности интервала для Нильсена помогают уточнить смысловое содержание басса-остинато и над-остинатного пласта Чаконны. Для Нильсена «мелодический скачок на терцию следует принимать как дар Божий, скачок на кварту считать воодушевлением и на квинту – величайшим счастьем» [там же, с. 72]. Чакона начинается восходящим скачком на кварту, но вопреки ожиданию за скачком не следует его нисходящее заполнение. Мелодическая линия поступенно движется вверх и, достигая дорийской сексты, поступенно спускается вниз, симметрично восходящему движению в объёме терции $g-b$. Начальный «воодушевляющий» скачок на кварту даёт импульс дальнейшему мелодическому развёртыванию в виде волны,

спад которой завершается не начальным тоном d (в этом случае была бы точная симметрия), а нисходящим скачком на квинту ($g-c$): от «воодушевления» к «величайшему счастью». Над-остинатный пласт также начинается скачком на кварту, так же встречаются терции, а преобладающим движением является *catabasis*. Завершается Чакона наложением *D dur*'-ных трезвучий в разных регистрах. Вопрос, были ли «этажи» терций символом «дара Божьего», остаётся риторическим.

Типологическая модель басса-остинато в Пятой симфонии

Трактовка И. В. Алексеевой типологической модели *basso ostinato* как «универсального феномена в родовой общности ряда инструментальных жанров барокко» [1, с. 4] и выводы, сделанные ею, открывают перспективу изучения данной модели в разных жанрах музыки композиторов XX века. Такая перспектива может быть результативной при условии, если исследование произведений, не относящихся к родовой общности *basso ostinato*, будет опираться на типологические признаки «инвариантной иерархически организованной модели *basso ostinato* жанров» [там же, с. 16]. Опыт использования этой модели у Нильсена был в Чаконе, а в год её завершения Нильсен написал Тему и вариации для фортепиано. Своё отношение к вариационной технике Нильсен высказал Юлиусу Рёнтгену¹⁵ в письме, написанном после начала работы над Пятой симфонией. В декабре 1920 года Нильсен в качестве рождественского подарка получил от Рёнтгена Вариации для фортепиано и 23 декабря ответил ему: «Я восхищаюсь строгостью, с которой варьируется тема, что для меня является единственно правильным применением вариационной формы, так как её использовали Бах в Гольдберг-вариациях, Бетховен и Брамс.

Такое произведение, как “Симфонические этюды” Шумана на самом деле не является вариациями. Это просто вольная фантазия на тему, как это делает Регер в своих прекрасных вариациях на тему Баха и других подобных произведениях. У вас мы не теряем тему ни на мгновение, и это делает большое разнообразие вариаций ещё более восхитительным. [9, p. 488].

В оценке Вариаций Рёнтгена очевидны приоритеты самого Нильсена как в отношении определённости мелодии (и наличия самой мелодии), так и техники её развития (варьирование, не приводящее к исчезновению самой темы). Также примечателен пассаж относительно рационального контроля за развитием темы. Ранее, в феврале 1919 года Нильсен уже высказался подобным образом по поводу Пятого Бранденбургского концерта И. С. Баха: «Идея состоит в том, что басовая линия должна обеспечивать активный противовес повсюду, как скелет под- или внутри плоти и крови трёх лирически поющих голосов»¹⁶ [Ibid., p. 456–457].

Симфония начинается малотерцовой пульсацией альтов. Функция материала становится понятной после вступления двух фаготов в диапазоне $f-g^1$. Это – над-остинатный пласт, основанный на формуле колебательного движения терций и относящийся к числу типизированных формул остинато концертного тематизма барокко. Выбор тембра фагота для нижнего пласта апеллирует к ансамблевой музыке барокко, в которой функция дублирования остинатного баса нередко поручалась фаготу [1, с. 152]. Исток нижнего пласта уходит в двухголосие свободного органа. Склад двухголосия выдержан строго: нота-против-ноты. Избегание акцентов на сильных долях придаёт ему сходство с *cantus planus*. Голоса то расходятся, то сходятся, широко используется противодвижение. Всё это указывает на вокаль-

но-хоровые жанры церковной традиции как источник этимологии семантических фигур в Пятой симфонии. Результирующую вертикаль образуют терции, кварты, квинты, сексты, септимы, децимы. Четырёхтактовый симметрично организованный двухголосный распев использует лексику узнаваемых семантических фигур *catabasis* и *anabasis*.

Модификация нижнего тематического пласта начинается настойчиво и многократно утверждаемой квинтой, в результате чего расширяется синтаксический масштаб остинатного пласта. Саморазвитие остинатного пласта приводит к накоплению внутритематического контраста (последовательности лексически нейтральных интонаций и фигуры *passus duriusculus*). В результате вся тематическая структура завершается шквалом нисходящего движения (чередование тонов и полутонов) на резко контрастной динамике (*ff* после *ppp*) и сопровождается ритмическим дроблением (шестнадцатые вместо прежних половинных и четвертных длительностей). В момент начала нисходящего движения прежде неизменный над-остинатный пласт прекращает своё движение. Восстановление прежнего пульса происходит на органном пункте фагота, после чего единая линия остинатного пласта дробится на отдельные лексемы, подвергающиеся темброво-регистровому варьированию (валторны, флейты, кларнеты). В момент завершения диалога остинатного и над-остинатного пластов в музыкальное развитие вторгаются тарелки. Образуется структурный блок, в основу которого положена типологическая модель бассо-остинато, реализуемая тремя тембровыми группами (струнные, духовые и ударные инструменты). Из этой структуры (42 такта) вырастает вся последующая музыка Пятой симфонии

с конфликтом тематизма и тембров и вариационным развитием лексем остинатного и над-остинатного пластов.

Развитие остинатного пласта осуществляется двумя способами. В первом случае сохраняется его тембр и конфигурация. Остинатный пласт проходит через все части симфонии, образуя тематические арки, одновременно подвергаясь «давлению» изменяющегося контекста. При втором способе меняется тембр, а мелодические линии многоголосной фактуры образуются в результате комбинирования лексем с определённым набором интервалов из остинатного пласта. Этот способ позволяет создавать темы, обладающие качеством мелодической новизны, что является необходимым для жанра симфонии. Такова вторая тема¹⁷, в которой остинатный пласт расслаивается на линию с преобладанием квартовых и квинтовых восходящих ходов (виолончели) и линию с преобладанием терцовых ходов в сочетании с волнообразным движением как объединением фигур *catabasis* и *anabasis* (первые скрипки). Начинаясь со слабой доли линия первых скрипок содержит начальный мотив, мелодический и ритмический контур которой идентичен попевке, типичной для стилистики перотиновской школы. Аналогичная техника лежит в основе других «новых» тем симфонии: второго раздела I части (*Adagio non troppo*), первого (*Allegro*) и второго (*Andante un poco tranquillo*) разделов II части Симфонии. Этот способ, как и вышеописанный первый способ развития остинатного пласта, рождает тематические (интервальные) арки и тем самым сближает технику Нильсена с техникой И. С. Баха. Нильсен, как и Бах, мыслит «структурно-полифонически» (М. Друскин), музыкальное развёртывание в симфонии, как и в пассажах Баха, осуществляется и в горизон-

тальном, и в вертикальном измерениях.

Типологические признаки модели бассо-остинато в Пятой симфонии представлены уровнями, описанными Алексеевой [1, с. 16]. Как и в музыке барокко, у Нильсена «универсальная модель претерпевает многочисленные преобразования и более устойчивые трансформации, демонстрирующие процессы смыслового и текстового формирования в инструментальной музыке», и в этих процессах участвуют как сами стороны оппозиции (тема и над-остинатный пласт), так и собственно система их взаимодействия в типологической модели» [там же, с. 16–17]. В результате типологическая модель бассо-остинатных жанров оказывается в ситуации «жанр в жанре», «текст в тексте», а логика преобразования нижнего и над-остинатного пластов диктуется особенностями жанра симфонии. Этой логике не противоречат выявленные Алексеевой закономерности развёртывания тематических пластов, таких как «стадия актуализации “забытого” в результате внутритекстовых преобразований семантического статуса темы» нижнего пласта и «индивидуализация» тематизма над-остинатного пласта [там же, с. 267].

Типологическая модель бассо-остинато в Пятой симфонии отразила тот же процесс формирования типологии инструментального тематизма, который происходил в эпоху барокко: «вокально-хоровое → инструментальное, церковное → светское» [там же, с. 269]. «Соучастие» в этом процессе обеспечило Нильсену-композитору, для которого была важны все «центральные области семантики человеческой жизни», – и место в музыке XX века, и богатое поле референции¹⁸.

До и после премьеры

За несколько дней до премьеры Пятой симфонии композитор писал Юлиусу и

Сигурд Рабе: «Думаю, я добился приблизительно того, к чему стремился»¹⁹. На репетиции и премьеры Пятой симфонии присутствовал Виктор Бендикс²⁰: «Я ушёл с вашей воскресной репетиции 5-й симфонии ошеломлённый и раздосадованный. Вчера вечером я ушёл с концерта и разглагольствовал и бредил этой кино-симфонией. Это вредная для здоровья траншейная музыка, это наглое мошенничество, сжатый кулак перед лицом беззащитной, снобистской, возбуждённой большой публики, людской массы, которая с любовью облизывает руку, окрашенную кровью из собственного носа. Твоя музыка не давала мне уснуть. Я всё ещё хочу услышать её снова. Я ненавижу её, но она держит меня в плену» [9, p. 522].

Шок от услышанного сменился попыткой спокойно рассуждать: «Я вижу уникальную свободу действий в самых разнообразных художественных формах, мастерство, дарованное сочетанием стальной воли и редких природных даров. И я вижу в твоём стремлении к высоким вершинам и глубоким безднам необходимое противостояние нашему до сих пор излишне женственному и недалёкому датскому искусству» [Ibid.]. Слова Бендикса ранили Нильсена, он ответил, что хочет понять друга, иначе он не сможет понять себя [Ibid., p. 523].

Пятой симфонии уже почти 100 лет. Но её глубинные смыслы исследованы не до конца, и её истинная оценка ещё впереди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аксель Кьерульф (Axel Kjerulf, 1884–1964) – датский композитор.

² Показательна позиция М. П. Мищенко [4, с. 37].

³ Целиком симфония была завершена 15 января 1922 года.

⁴ Нильсен познакомился со своей будущей женой в Париже, и 20 марта 1891 года они там же поженились. 10 мая того же года во Флоренции состоялась свадебная церемония.

⁵ Брор Бекман (Brog Beckman, 1866–1929) – шведский композитор, друг Нильсена.

⁶ Торвальд Агор (Thorvald Aagard, 1877–1937).

⁷ Возможно, ответ на этот вопрос он искал в христианской литературе. К тому времени Нильсен прочитал четыре Евангелия, а Евангелие от Матфея прочитал несколько раз, после чего начал читать Деяния святых Апостолов.

⁸ Закончена 30 августа 1921 года.

⁹ Письмо от 27 февраля 1921 года. Здесь возникает вопрос, который требует отдельного рассмотрения, выходящего за рамки данного исследования: какое влияние оказала эта кантата на концепцию Пятой симфонии, имея в виду её вторую часть и завершение симфонии тональностью с тремя бемолями (Es dur, символ Троицы).

¹⁰ Йоханнес Нильсен (Johannes Nielsen, 1870–1935) – директор Королевского театра в Копенгагене в 1914–1922 годах.

¹¹ Catalog of Carl Nielsen's Works. URL: <http://www5.kb.dk/dcm/cnw/navigation.xq> (дата обращения: 15.01. 2021).

¹² Этими словами Дальхауз охарактеризовал отношение Брамса к сонатной форме («верен не схеме, а принципу и идее»). Брамс «противился распаду формы, который виделся ему не в симфонических поэмах Листа, а в эстетических взглядах – “общепринятой” склонности к программности» [2, с. 301].

¹³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика XXI, 2002. С. 279.



¹⁴ Об отечественной музыкально-семантической традиции и её оригинальности и независимости от американской традиции топик-анализа и от западноевропейских аналогов см.: [7, с. 26].

¹⁵ Юлиус Рёнтген (Julius Röntgen, 1855–1932) – нидерландский композитор, фольклорист, дирижёр, пианист и педагог.

¹⁶ Письмо Анне Шютте от 7 февраля 1919 года.

¹⁷ Она начинается от цифры 4.

¹⁸ Об обеднении поля референции в «новой музыке» см.: [8, с. 314].

¹⁹ Юлиус Рабе (Julius Rabe, 1890–1969) – шведский музыкальный критик, ученик Брора Бекмана. Сигурд Рабе (Sigurd Rabe, 1888–1981) – шведская пианистка и композитор.

²⁰ Виктор Бендикс (Victor Bendix, 1851–1926) – композитор, дирижёр и пианист.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Гилем: Башкирская энциклопедия, 2013. 304 с.

2. Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2019. 420 с. (Зарубежное музыковедение. Избранное).

3. Мищенко М. П. «Неугасимая», неповторимая // Opera musicologica. 2016. № 2 (28). С. 28–37.

4. Нильсен К. О проблемах музыки // Карл Нильсен. Живая музыка / перевод, предисл. и примеч. М. П. Мищенко. СПб., 2005. С. 67–83.

5. Нильсен К. Слово, музыка и программная музыка // Карл Нильсен. Живая музыка / пер., предисл. и примеч. М. П. Мищенко. СПб., 2005. С. 47–65.

6. Старчеус М. С. Личность музыканта. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. 848 с.

7. Ханнанов И. Д. Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990–2000-х годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2008. № 2 (8). С. 18–28.

8. Ханнанов И. Д. Невербальная специфика музыки: монография. М.: Логос, 2019. 360 с.

9. Carl Nielsen. Selected Letters and Diaries / Selected, Translated and Annotated by David Fanning and Michelle Assay. Copenhagen: Royal Danish Library, 2017. 832 p. (Danish Humanist Texts and Studies. Vol. 57).

10. Gutsche-Miller S. The Reception of Carl Nielsen as a Danish National Composer. Faculty of Music McGill University, Montreal. A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts (Musicology) August 2003. 23 p.

11. Mathiassen F. Music and Philosophy // Carl Nielsen Studies. Vol. 3 / Ed. By Niels Krabbe. Copenhagen, 2008, pp. 65–79.

12. Shy-Luen Chen. Carl Nielsen's Symphony no. 5 op. 50. Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2011. 94 p.

Об авторе:

Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени

А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, inverafox@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of West European Baroque Instrumental Music: Research]. Ufa: Gilem: Bashkirskaya entsiklopediya [Bashkir Encyclopedia], 2013. 304 p.
2. Dal'haus K. *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Dahlhaus C. Selected Works on the History and Theory of Music]. Compilation, translation from German, afterword, comments by S. B. Naumovich. St. Petersburg: Publishing House of N. I. Novikov, 2019. 420 p. (Zarubezhnoge muzykovedenie. Izbrannoe [Musicology Outside of Russia. Selections]).
3. Mishchenko M. P. «Neugasimaya», nepovtorimaya [“The Inextinguishable,” the Inimitable]. *Opera musicologica*. 2016. No. 2 (28), pp. 28–37.
4. Nil'sen K. O problemakh muzyki [Nielsen C. On the Issues of Music]. *Karl Nil'sen. Zhivaya muzyka* [Carl Nielsen. Live Music]. Translation, foreword and notes by M. P. Mishchenko. St. Petersburg, 2005, pp. 67–83.
5. Nil'sen K. Slovo, muzyka i programmaya muzyka [The Word, Music and Program Music]. *Karl Nil'sen. Zhivaya muzyka* [Carl Nielsen. Live Music]. Translation, foreword and notes by M. P. Mishchenko. St. Petersburg, 2005, pp. 47–65.
6. Starcheus M. S. *Lichnost' muzykanta* [The Personality of the Musician]. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2012. 848 p.
7. Khannanov I. D. Muzykal'no-smyslovye aspekty v trudakh amerikanskikh i zapadnoevropeyskikh muzykovedov 1990–2000-kh godov [Aspects of Musical Meaning in the Works of American and Western-European Music Theorists of the 1990s and the 2000s]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2008. No. 2, pp. 18–28.
8. Khannanov I. D. *Neverbal'naya spetsifika muzyki: monografiya* [The Non-Verbal Specificity of Music: Monograph]. Moscow: Logos, 2019. 360 p.
9. *Carl Nielsen. Selected Letters and Diaries*. Selected, Translated and Annotated by David Fanning and Michelle Assay. Copenhagen: Royal Danish Library, 2017. 832 p. (Danish Humanist Texts and Studies. Vol. 57).
10. Gutsche-Miller S. *The Reception of Carl Nielsen as a Danish National Composer*. Faculty of Music McGill University, Montreal. A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts (Musicology) August 2003. 23 p.
11. Mathiassen F. Music and Philosophy. *Carl Nielsen Studies*. Vol. 3 / Ed. By Niels Krabbe. Copenhagen, 2008, pp. 65–79.
12. Shy-Luen Chen. *Carl Nielsen's Symphony no. 5 op. 50*. Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2011. 94 p.

About the author:

Vera I. Nilova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, inverafox@mail.ru



