

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2017 / 3 (28)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2017 / 3 (28)

Проблемы музыкальной науки

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

2017, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

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 иск. **Саволина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

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

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

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

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

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

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р пед. н. **Лариса Георгиевна Сухова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

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

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

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

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

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

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

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство

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

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.
Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2017, № 3

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016. Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki в Международных базах научного цитирования и реферативных данных Scopus, Music Index / EBSCO, в Международной базе данных Ulrich's Periodicals Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM), Директории журналов открытого доступа (DOAJ), системе European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).

Music scholarship

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

2017, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Savolina P. Galitskaya**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute of Humanities), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Larisa G. Sukhova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennaya spetsializirovannaya akademiya iskusstv (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**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (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 in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadzhijskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house

The Voronezh State Institute of Arts

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)

The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

The Northern Caucasus State Institute of Arts

The Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina, 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2017, no. 3

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

This edition is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki" at International Databases of Academic Citation and References: Scopus, "Music Index / EBSCO," as well as the International Database: "Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA, and also at Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

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

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – Ph.D. (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Администратор журнала

Мингажев Артур Аскарлович
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

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

Executive Editor

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

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

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

Administrator of the Journal

Artur A. Mingazhev
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

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

DOI: 10.17674/1997-0854

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

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

Подписано в печать 25.09.2017. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 8,9. Усл.-печ. л. 13,4. Заказ № 170228. Тираж 120 экз. Полнотекстовая онлайн версия журнала размещена на сайте: <http://journalpmn.com> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 25.09.2017. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 8,9. Printing l. 13,4. Order No. 170228. Run of 120 copies. The full-text version of the journal can be found on the website: <http://journalpmn.com> in the section «Archive of Past Journal Issues.» Publishing House of the Ufa State Institute of Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, Lenin, 14. Printed on the printing facilities of the printed salon «Idel Press» «Arsis» Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1 Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Содержание

Музыка в системе культуры

- 6 Рыбинцева Г. В.**
Традиции Античности в музыкальном искусстве Возрождения и Классицизма
- 13 Крылова А. В., Пономарёва А. М.**
Креативные приёмы в рекламе музыкальных событий
- 20 Шорникова А. В.**
О взаимодействии аудио- и видеорядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот

Культурное наследие в исторической оценке

- 27 Демченко А. И.**
Летопись слова времён (Пятая и Шестая симфонии Н. Я. Мясковского)
- 36 Красковская Т. В.**
Революция закончилась, революция началась: политика коренизации и музыкальная жизнь Карелии в 1920–1930-е годы

Теория музыки

- 43 Вязкова Е. В.**
О модальной и тональной системах в «Clavierübung III» И. С. Баха
- 50 Девуцкая Н. В.**
Синтетидея Николая Рославца в формообразовании Первого скрипичного концерта

Музыкальная историография

- 59 Нилова В. И.**
Деконструкция и демифологизация в «новом» музыковедении Финляндии

Международный отдел

- 68 Svetlana V. Kosyreva**
A Study of the Stylistic Foundations of the Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples by Means of Modern Information Technologies

- 77 Daniel Blake**
Space is the Place: Composition In New York City's Improvised Music Scene
- 84 Edward Green**
John Lennon and the Battle in Every Mind between Contempt and Respect

Конференции

- 91 Консон Г. Р.**
Международная научная конференция «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия»

Рецензии

- 95 Серова Н. С.**
Два гения с берегов Волги

Музыкальный жанр и стиль

- 99 Лошаков С. А.**
Одиннадцатая симфония А. Л. Локшина как тип нелинейного развития симфонической концепции
- 108 Трофимов М. С.**
Камерная музыка для солирующего баяна и камерного оркестра Николая Шабалина в аспекте композиционной структуры

Музыкальный театр

- 114 Гринёв С. С.**
Об оперной режиссуре современного музыкального театра
- 120 Косилкин М. Ю.**
«Кармен» Ж. Бизе: исполнительские интерпретации в контексте культуры

Contents

Music in the System of Culture

- 6 Galina V. Rybintseva**
The Traditions of Antiquity
in the Music of the Renaissance
and the Classical Era
- 13 Alexandra V. Krylova,
Alexandra M. Ponomaryova**
Creative Techniques
in Promotion of Musical Events
- 20 Alexandra V. Shornikova**
About the Interaction
of the Audio and Video Elements
in the Composition “Three Tales”
by Steve Reich and Beryl Korot

Cultural Heritage in Historical Perspective

- 27 Alexander I. Demchenko**
Chronicle of the Destruction
of the Time Period
(Nikolai Myaskovsky’s Fifth
and Sixth Symphony)
- 36 Tatiana V. Kraskovskaya**
The Revolution Finished,
the Revolution Began:
The “Indigenization” Policy
and the Musical Life of Karelia
in the 1920s and 1930s

Music Theory

- 43 Elena V. Vyazkova**
On the Modal and Tonal Systems
in J. S. Bach’s “Clavierübung III”
- 50 Natalia V. Devutskaya**
The Synthetic Idea of Nikolai Roslavetz
in the Form-Generation
of his First Violin Concerto

Musical Historiography

- 59 Vera I. Nilova**
Deconstruction and Demythologization
in the “New” Musicology of Finland

International Division

- 68 Svetlana V. Kosyreva**
A Study of the Stylistic Foundations
of the Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples
by Means of Modern Information Technologies
- 77 Daniel Blake**
Space is the Place: Composition
In New York City’s Improvised Music Scene
- 84 Edward Green**
John Lennon and the Battle in Every Mind
between Contempt and Respect

Conferences

- 91 Grigory R. Konson**
International Academic Conference
“Art History in the Context
of Other Disciplines in Russia and Abroad.
Parallels and Interactions”

Reviews

- 95 Natalia S. Serova**
Two Geniuses from the Riverside of the Volga

Musical Genre and Style

- 99 Semyon A. Loshakov**
The Eleventh Symphony of Alexander Lokshin
as a Type of Nonlinear Development of the
Symphonic Concept
- 108 Mikhail S. Trofimov**
Chamber Music for Solo Button Accordion
and Chamber Orchestra by Nikolai Shabalin
in the Aspect of Compositional Structure

Musical Theater

- 114 Sergei S. Grinev**
About Development of Opera Production
of Contemporary Musical Theater
- 120 Mikhail Yu. Kosilkin**
Georges Bizet’s “Carmen”:
Interpretations of Performance
within the Context of Culture



Г. В. РЫБИНЦЕВА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-5289-4654, gvrib@mail.ru*

Традиции Античности в музыкальном искусстве Возрождения и Классицизма

Стремление создать образ идеального мира, опираясь на возможности разума, сближает три значимых периода истории искусства – Античность, Возрождение, Классицизм. Исторически первую музыкально-теоретическую систему в этих целях разработали древние эллины. В своём стремлении постичь законы благозвучия они опирались на пропорции простых чисел, высшая объективность которых позволила уподобить музыку совершенству звучащего Космоса и его малой копии человека-микрокосма. Таким образом, главным достижением античного музыкального искусства (в теории и на практике) следует считать утверждение совершенных консонансов и диатоники в качестве эталонного образца Гармонии – космической, человеческой, музыкальной.

Становление качественно новой музыкальной теории в период от Возрождения до XVIII века было вызвано творческими устремлениями к созданию образа природы и естественного, то есть аффективного человека. Следуя установленным в искусстве и эстетике Возрождения требованиям подражать Античности и природе, мыслители и мастера музыки разработали новый теоретический базис, в частности, равномерно темперированный строй и учение о терцовом строении аккордов (учение о гармонии). Подобно мыслителям древности, они также опирались на математические закономерности, однако ведущее значение в данном случае имели естественнонаучные – акустические эксперименты. В результате критерием благозвучия для музыки Нового времени стали не только числовые пропорции, но в первую очередь законы акустики и возможности слухового восприятия человека.

Ключевые слова: музыкальная теория, Космос, консонанс, терция, Античность, Возрождение, Классицизм.

GALINA V. RYBINTSEVA

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-5289-4654, gvrib@mail.ru*

The Traditions of Antiquity in the Music of the Renaissance and the Classical Era

The urge to create an image of the ideal world, basing oneself on the capabilities of reason, brings together three significant periods in the history of art – Antiquity, the Renaissance and Classicism. The system of music theory first to have been developed for these aims was that of the Ancient Hellenes. In their aspiration to understand the laws of euphony they based their musical thinking upon the proportions of prime numbers, the highest objectivity of which made it possible to liken music to the perfection of the sounding Cosmos and its smaller copy – man, the microcosm. Thereby, the greatest achievement of Ancient Greek and Roman music (in its theory and practice) must be considered to be the assertion of perfect consonances and diatonicism as the model sample of Harmony – whether cosmic, human or musical.

The formation of a qualitatively new musical theory during the period from the Renaissance to the 18th century was aroused by theoretical aspirations toward the creation of the image of nature and the natural, i.e. affective human being. Following the standards of imitation of Antiquity and nature established in the art and aesthetics of the Renaissance, the thinkers and masters of music developed a new theoretical foundation, most notably, the equally tempered scale and the teaching of the tertial structure of chords (the study of harmony). Similarly to the thinkers of Antiquity, they also based themselves on mathematical natural laws; however, of the utmost significance in this case was their connection to the natural sciences – namely, experiments in acoustics. As a result, the chief criterion for euphony for the music of the Early Modern Times was expressed not only by numerical proportions, but, first of all, by the laws of acoustics and the capabilities of human aural perception.

Keywords: music theory, Cosmos, consonance, interval of a third, Antiquity, Renaissance, Classicism.



Стремление постичь универсальные законы мироустройства и создать на их основе образ идеального мира – теоретический или художественный – сопровождает человечество на всём протяжении его истории. Отсюда – приоритет рациональной деятельности над творческой фантазией и вдохновением, сближающий три великих этапа истории искусства – Античность, Возрождение, Классицизм. Преемственную взаимосвязь названных этапов наглядно демонстрируют памятники архитектуры и изобразительного искусства. Этого нельзя сказать о музыке, связи которой с традициями Античности далеко не так очевидны. Как правило, наличие названных традиций подтверждается воссозданием и последующим расцветом музыкального театра, в рамках которого сложился язык музыкального классицизма. Однако эти убедительно обоснованные положения нельзя считать исчерпывающими. Вполне вероятно, что между названными периодами истории музыки существуют и другие, не менее значимые связи.

Каким же образом претворились традиции Античности в искусстве музыкального Возрождения и Классицизма? Ответить на этот вопрос непросто, поскольку мы практически не знакомы с музыкой Древней Греции. Немногие сохранившиеся её образцы не вызывают у современных слушателей ожидаемого восхищения, аналогичного эмоциям при восприятии памятников античной архитектуры и изобразительного искусства. В то же время дошедшие до нас теоретические труды, посвящённые исследованию акустических основ, а также осмыслению происхождения, сущности, предназначения музыкального искусства, не утратили своей актуальности до настоящего времени. Можно предположить, что в контексте дальнейшей истории искусства античная теория музыки стала достижением гораздо более ценным, нежели созданные на её основе конкретные музыкальные композиции.

Благодаря древним эллинам, положившим начало философии – первой в истории человечества формы теоретического знания, была разработана и первая музыкально-теоретическая система – совокупность принципов организации музыкальной горизонтали. Существенный вклад в создание основ музыкальной теории внесли представители пифагорейской школы, согласно которым основу космической и музыкальной

гармонии составляют пропорции простых чисел. Этим объясняется повышенный интерес к математике, миру чисел: занятия музыкой рассматривались прежде всего как деятельность рациональная, требующая не только вдохновения, но главным образом – мыслительных усилий: «Научные изыскания теоретиков с древнейших времён сводились, в сущности, к установлению зависимости характера одновременного звучания (иначе говоря – гармонических качеств) интервалов от математического соотношения отрезков струны, образующих данные звуки» [5, с. 36].

Пифагорейцы обнаружили непосредственную связь совершенных консонансов с числовыми пропорциями, которые стали ведущим средством упорядочивания звуковой материи. Приписываемые Пифагору акустические эксперименты показали, что совершенные консонансы, которые слух квалифицирует как высшее проявление музыкальной гармонии (благозвучия), имеют объективное математическое обоснование: деление струны в пропорциях $1 : 2$, $2 : 3$, $3 : 4$ давало три совершенных консонанса – октаву, квинту и кварту. Данные интервалы обрели статус эталонного звучания (совершенного консонанса) на многие столетия вперёд, а также обозначили границы ладовых образований – тетрахордов, пентахордов, октахордов. Показательно, что абсолютные в своей объективности математические закономерности совпали с данными чувственного восприятия – со слуховыми ощущениями, правдивость которых во все времена подвергалась сомнению. В результате рациональным основанием пифагорейской теории музыки стали первые четыре числа (Тетраксис), которые закономерным образом обрели ореол божественности.

Совершенные консонансы составили основу музыкальной теории Античности. Так, квинта ($2 : 3$) обеспечила возможность формирования первого – Пифагорова или пифагорейского – строя, становление которого осуществляется благодаря движению от исходного тона по чистым квинтам. Октава ($1 : 2$) составила основу полной совершенной ладовой системы, бóльшая модификация которой имеет двухоктавную структуру. Диапазон кварты ($3 : 4$), в свою очередь, стал основным сегментом звукового ряда, а четырёхзвучие (тетрахорд) – эталонным вариантом её заполнения. При этом средством обеспечения порядка внутри диапазона кварты, то

есть её «устроения», «космизации», стала диатоника – закономерное чередование тонов и полутонов (больших и малых секунд).

Труды античных мыслителей свидетельствуют о том, что именно диатонику как наиболее естественную для голосового интонирования и наиболее удобную для слухового восприятия последовательность звуков эллины предпочитали ладам хроматическим и энгармоническим. Неслучайно «этнические» наименования (дорийский, лидийский, фригийский и т. д.) имели исключительно диатонические тетрахорды, и именно им приписывались истинно человеческие – нравственные качества: «Если говорить об этическом различии строев, то нормой была диатоника. Она воспринималась как наиболее естественная, строгая и выдержанная» [1, с. 11]. Отсюда – возможность рассматривать диатонику как образ совершенного человека по аналогии с имеющими сходные наименования типами античного ордера в сфере архитектуры. Этим можно объяснить и приоритетное положение музыкальных инструментов с фиксированным строем (каковыми были на тот момент лира и кифара) по отношению к духовым инструментам (авлосу, флейте и др.) с их склонностью к хроматике и глиссандированию.

Однако наиболее убедительным объяснением эталонного статуса диатонических ладов всё-таки следует считать не субъективные (удобство интонирования), а объективные (математические) факторы: преобладающее в условиях диатоники расстояние между звуками – большая секунда или тон, подобно совершенным консонансам, основывается на пропорции простых чисел 8 : 9. При этом наличие в данной пропорции числа 9 имеет существенное значение, поскольку согласно пифагорейскому символизму, это число соответствует человеку. В этой связи систему диатонических тетрахордов можно считать наиболее значимым достижением античного музыкального искусства: наряду с античным ордером в архитектуре и образами совершенного тела человека в изобразительном искусстве, диатоника стала символом космического порядка и его аналога – человека-микрокосма. Этим можно объяснить созвучие понятия «космос», один из переводов которого – «строй мира», с понятием «музыкальный строй».

Все сферы творческой активности древних эллинов имели целью создание образа совер-

шенного Космоса, высшая упорядоченность которого противостоит изначальному Хаосу. Архитектура и различные виды изобразительного искусства решали эту задачу опосредованно, подражая совершенным пропорциям тела человека-микрокосма. В отличие от них музыка имела возможность воспроизводить гармонию Космоса непосредственно, преобразуя необъятный звуковой хаос в звучащий упорядоченный Космос. Неслучайно греки рассматривали музыку как средоточие божественных принципов космического мироустройства, как воссоздание высшей гармонии, порождаемой движением небесных сфер.

Таким образом, первая в истории музыкально-теоретическая система явилась результатом рациональной деятельности человека, которая позволила осознать универсальный характер «правильных» (то есть наиболее простых) числовых пропорций, определяющих высшую упорядоченность Космоса, телесное совершенство человека, небесную и музыкальную гармонию. Закономерным образом на протяжении многих столетий музыкальная теория считалась наукой о числах; она входила в квадриум точных наук и изучалась наряду с арифметикой, геометрией и астрономией. Что же касается естественных потребностей слухового восприятия, приоритет которых отстаивал, в частности, Аристоксен, то подавляющим большинством авторов они расценивались как недостаточно объективный критерий оценки качества звучаний. Заложённая эллинами традиция поиска научных, в том числе математических, основ музыкальной гармонии представлена и в современных, в частности, зарубежных музыкально-теоретических исследованиях (см.: [7; 8; 9; 10; 11; 12]).

Теоретический базис европейского музыкального искусства, разработанный в эпоху Античности, существенно не менялся на протяжении многих столетий. Обобщившие достижения античной теории музыки учебники Птолемея, Августина, Боэция и других авторов сохраняли свой высокий авторитет вплоть до эпохи Возрождения, когда новые творческие задачи поставили под сомнение дальнейшую жизнеспособность существующей теории музыки. Ведущим творческим принципом ренессансного искусства явилось требование подражать природе, степень совершенства которой, без сомнения, значительно уступала совершенству Космоса.



Поэтому другое не менее значимое требование эпохи – «подражание Античности» подразумевало не только актуализацию сюжетов и образов античной мифологии и возвращение к жизни ведущих видов и жанров античного искусства, но и рациональные усилия по созданию новой музыкальной теории, отвечающей потребностям решения новых творческих задач. Теоретики и практики музыкального искусства, а позднее и учёные-естествоиспытатели, приступили к детальной разработке нового музыкально-теоретического базиса, который окончательно сложился в XVIII веке и до настоящего времени не утратил своей актуальности.

В отличие от античной, теория музыки Возрождения разрабатывалась уже в условиях многоголосия, соответственно, её принципиальное новаторство было связано не только с изменением образной сферы, но также со стремлением постичь законы построения гармонической вертикали. В ходе решения этих задач произошло расширение круга «официально признанных» благозвучий: в их число была включена терция, которая в условиях тетрахордного мышления Античности воспринималась как неустойчивое созвучие, тяготеющее к переходу в совершенный консонанс кварты. На эту особенность античного музыкального мышления указывал Е. Герцман: «Крайние звуки тетрахорда функционировали как своеобразные колонны “ладового ордера” (по аналогии с античными архитектурными ордерами), как некие “геракловы столбы”, поддерживающие всю внутреннюю конструкцию тетрахорда» [3, с. 54]. Произшедшее в течение столетий расширение ладового диапазона до октавы обусловило новое отношение к терции и позволило включить её в элитарный круг консонантных созвучий. Как отмечает Ю. Тюлин, «не только кварты и квинты, но и терции приобрели права консонирующих норм настройки» [5, с. 37]. С течением времени интервал терции (большой и малой) стал ведущим средством организации двух измерений звуковой ткани, однако в более низком статусе – несовершенного консонанса.

Заслуга математического обоснования терцового консонанса и, соответственно, мажорного и минорного трезвучий приписывается Дж. Царлино, который определил, что основу большой и малой терций (как и всех совершенных консонансов) составляют отношения простых чисел – $4 : 5$ и $5 : 6$. В результате терцо-

вые созвучия, которые уже достаточно широко использовались в практике музицирования, получили своё рациональное объяснение; канон совершенных числовых пропорций помимо Божественной Тетраксис включил в свою сферу числа 5 и 6, что позволило существенно обогатить музыкальный язык и расширить сферу воссоздаваемых музыкой образов. От Возрождения к XVIII веку музыкальная теория всё более становилась наукой о терцовом строе и созвучий (аккордов), то есть о правильных пропорциях в сфере музыкальных звучаний. В этой связи уместно вспомнить Леонардо да Винчи, который утверждал ведущую роль рационального начала в искусстве и, в частности, указывал, что родство живописи и музыки состоит в наличии строгих математических закономерностей, что позволяет считать музыку младшей сестрой живописи. «Музыку нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, – пишет он, – так как она ... складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей ... не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены [человеческой фигуры], из чего рождается человеческая красота» [4, с. 546].

Впоследствии значительный вклад в становление учения о музыкальных созвучиях внёс Жан-Филипп Рамо. Он обосновал закономерный характер музыкальной вертикали, систематизировал и унифицировал основные виды аккордов, тем самым заложив базис науки о музыкальной гармонии. В этой связи открытые Рамо принципы гармонического мышления можно рассматривать как художественную аналогию правил для разума Рене Декарта – основоположника новоевропейского рационализма. При этом нельзя забывать, что процесс унификации созвучий имел в своей основе не только математические, но и естественнонаучные основания. До настоящего времени удивление вызывает тот факт, что традиционный для музыкальной теории рационализм в XVII веке нашёл сторонника в лице естественнонаучного эмпиризма. Математические расчёты Царлино получили неопровержимое опытно-экспериментальное подтверждение, когда естествоиспытатели открыли явление обертонового ряда, который включает в свою структуру большую и малую терции в качестве, соответственно, пятого и шестого элементов.

Это открытие полностью отвечало умонастроению новой эпохи с её повышенным

интересом к природе и естественнонаучным исследованиям. Оно означало, что терция (соответственно, трезвучие) отвечает одновременно как числовым, так и естественнонаучным закономерностям: «Если у Царлино физическая природа звука ещё не мыслилась в качестве предмета теории, то в Новое время теоретики уже широко оперировали физико-звуковыми понятиями» [6, с. 170]. Очевидная общность результатов математических расчётов и опытно-экспериментального исследования акустической природы звука стала неопровержимым свидетельством справедливости идей Просвещения о высшей разумности мироустройства, а звуковым воплощением этих идей стала музыка Классицизма. Можно утверждать, что терция (в её единовременном или последовательном звучании) явилась главенствующим средством воплощения ведущей идеи новоевропейского рационализма и искусства Классицизма, а именно убеждённости в существовании законов, единых для Высшего Разума, природы и человека.

Однако терцию нельзя отождествлять с совершенными консонансами: этот интервал имеет особые качества, также отвечающие художественным устремлениям времени. Во-первых, терция относится к числу интервалов, наиболее удобных для голосового интонирования; во-вторых, она имеет эмоциональную окрашенность, что позволяет ей стать носителем информации о природной (эмоциональной) стороне человека. Как отмечалось выше, терцию можно считать основополагающим структурным элементом музыкального Классицизма, обуславливающим единство звуковой ткани и отвечающим потребностям единовременного решения двух задач – обеспечения благозвучия вертикали и придания выразительности горизонтали. «Классическая система мажора и минора использует в качестве аккордовых сочетаний прежде всего терцовые созвучия, что отражает её специфику», – пишет Ю. Бычков [2, с. 35–36]. Ставшая эталоном гармония музыкального Классицизма обеспечивается, таким образом, единством находящихся в равновесии сторон: универсальной в своей объективности, «надчеловеческой» гармонической вертикали и индивидуализированной мелодии, представляющей гуманитарную составляющую музыкальной ткани. Отсюда – неразрывное единство божественного совершенства и глубокой человече-

ности, столь характерные для образов музыкальной классики.

Специфика терции как средоточия божественной гармонии чисел, естественных законов акустики, а также природы голосового интонирования и потребностей слухового восприятия человека обеспечила музыке Классицизма возможность в полной мере реализовать принципы «подражания Античности» и «подражания природе». Так, близость к Античности обнаруживается в последовательной рационализации творческого процесса, в создании учения о музыкальной вертикали, опирающегося на пропорции чисел, количество которых возросло от четырёх до шести. Следование природе, в свою очередь, проявляет себя в специфике терцовых гармонических и мелодических структур, позволяющих демонстрировать естественную структуру звука и воссоздавать природные (эмоциональные, аффективные) проявления человека. При этом наличие большой и малой терций в структуре обертонового ряда выступает как связующее звено, свидетельствующее о существовании неразрывной взаимосвязи божественного (числового) и человеческого (эмоционального) начал.

Однако теоретические новации XVII–XVIII столетий не исчерпываются учением о закономерностях гармонической вертикали. Рассматривая преемственные связи новоевропейской музыки с античной традицией, нельзя не отметить тот факт, что важнейшим достижением обеих эпох явилось формирование музыкального строя. В противовес имеющим многовековую историю установлениям Пифагора в музыкальном искусстве Классицизма произошло окончательное утверждение равномерно темперированного строя и сложившейся на его основе мажорно-минорной ладовой системы. При этом в процессе разработки двух наиболее значимых способов построения звукового ряда (пифагорейского и равномерно темперированного строя) использовались сходные математические и опытно-экспериментальные методы. Однако в первом случае главенствующая роль, без сомнения, отводилась математике: пропорции простых чисел явились ведущим фактором формирования звукового состава Пифагорова строя, математическое совершенство которого соответствовало представлениям древних о совершенстве космического мироустройства.



Что же касается равномерно темперированного строя, то здесь главенствующее значение обрели результаты естественнонаучных исследований – акустических экспериментов. Величина основной составляющей равномерно темперированного строя – полутона (малой секунды) явилась результатом деления октавы на двенадцать равных частей и составила 100 центов. При этом абсолютные в своей объективности числовые пропорции отошли на второй план, уступив первенство критерию слухового восприятия человека. «Такая уравнивающая интервальные соотношения темперация оказалась вполне естественной ... так как она опирается на законы слуховой коррекции и неизменяемости качества интервала при его количественных разновидностях», – пишет по этому поводу Ю. Тюлин [5, с. 62]. Приоритет опытно-экспериментальных методов в условиях Нового времени можно рассматривать как закономерное следствие интенсивного разви-

тия естествознания и новых творческих задач по созданию звукового образа реального мира – природы и человека как её наиболее значимой составляющей.

В заключение необходимо констатировать, что ключевой проблемой древнегреческой классики, Возрождения и новоевропейского Классицизма стал поиск объективных математических и естественнонаучных оснований музыкального благозвучия, стремление создать детально разработанную теорию искусства с целью подчинить творческие процессы законам Разума – Божественного и человеческого. Результатом научных изысканий многих выдающихся мыслителей и естествоиспытателей стали отвечающие потребностям названных эпох музыкально-теоретические системы, преимущества которых «наглядно» продемонстрировали мастера музыки, создавшие непреходящие образцы гармонии – божественной, природной, человеческой.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Бычков Ю. Н. Ладовая система Древней Греции: лекция по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. 40 с.
2. Бычков Ю. Н. Ладовый элемент: понятие и формы: лекция по курсу гармонии. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 56 с.
3. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
4. Леонардо да Винчи. Книга о живописи // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. М., 1962. Т. 1. С. 539–556.
5. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966. 224 с.
6. Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.
7. Creese D. The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 409 p.
8. Dahlhaus C. Studies on the Origin of Harmonic Tonality. Translated by R. O. Gjerdingen. Princeton University Press, 2014. 406 p.
9. Loy G. Musimathics: The Mathematical Foundation of Music. Vol. 1. MIT Press, 2011. 504 p.
10. Mazzola G., Mannone M., Pang Y. Cool Math for Hot Music: A First Introduction to Mathematics for Music Theorists (Computational Music Science). Kindle Edition, 2016. 323 p.
11. Rehding A. Instruments of Music Theory // Society for Music Theory. 2016. Volume 22. Number 4. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/issues.php>.
12. Wilkerson D. S. Harmony Explained: Progress Towards A Scientific Theory of Music. Publisher: arXiv, 2012. 74 p.

Об авторе:

Рыбинцева Галина Валериановна, кандидат философских наук, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, доцент, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-5289-4654**, gvrib@mail.ru

REFERENCES

1. Bychkov Yu. N. *Ladovaya sistema Drevney Gretsii: lektsiya po kursu garmonii dlya studentov muzykal'nykh vuzov* [The Modal System of Ancient Greece: Lessons of a Harmony Course for Students of Musical Higher Educational Institutions]. Moscow: Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute, 2001. 40 p.
2. Bychkov Yu. N. *Ladovyy element: ponyatie i formy: lektsiya po kursu garmonii* [The Modal Element: Concept and Forms: Lessons of a Harmony Course]. Moscow: State Gnessins Musical Pedagogical Institute, 1986. 56 p.
3. Gertsman E. V. *Antichnoe muzykal'noe myshlenie* [Ancient Greek Musical Thinking]. Leningrad: Muzyka, 1986. 224 p.
4. Leonardo da Vinci. *Kniga o zhivopisi* [A Book on Painting]. *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli: v 5 t.* [History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought: in 5 Volumes]. Volume 1. Moscow, 1962, pp. 539–556.
5. Tyulin Yu. N. *Uchenie o garmonii* [Teaching of Harmony]. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p.
6. Kholopov Yu. N., Kirillina L. V., Kyuregyan T. S., Lyzhov G. I., Pospelova R. L., Tsenova V. S. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy* [Musical Theory Systems]. Moscow: Kompozitor, 2006. 632 p.
7. Creese D. *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 409 p.
8. Dahlhaus C. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Translated by R. O. Gjerdingen. Princeton University Press, 2014. 406 p.
9. Loy G. *Musimathics: The Mathematical Foundation of Music*. Vol. 1. MIT Press, 2011. 504 p.
10. Mazzola G., Mannone M., Pang Y. *Cool Math for Hot Music: A First Introduction to Mathematics for Music Theorists* (Computational Music Science). Kindle Edition, 2016. 323 p.
11. Rehding A. Instruments of Music Theory. *Society for Music Theory*. 2016. Volume 22. Number 4. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/issues.php>.
12. Wilkerson D. S. *Harmony Explained: Progress Towards A Scientific Theory of Music*. Publisher: arXiv, 2012. 74 p.

About the author:

Galina V. Rybintseva, Ph.D. (Philosophy), Head of the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Associate Professor, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-5289-4654**, gvrib@mail.ru



А. В. КРЫЛОВА, А. М. ПОНОМАРЁВА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)
Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9666-3030, alexandra22003@rambler.ru*

Креативные приёмы в рекламе музыкальных событий

Статья посвящена исследованию креатива как составляющей продвижения музыкального события. Креатив в рекламе музыкальных событий формируется за счёт использования креативных приёмов и может функционировать как на уровне ключевого сообщения – афиши/плаката, так и на уровне его материальных репрезентантов – ключевых образов, рекламного пространства, колористических решений, символов, рекламных персонажей, атрибутов музыкального события и т. д. В результате исследования структуры и содержания современных плакатов и афиш делается вывод о синтезе этих жанров и интеграции в современных рекламных материалах музыкальных событий информационной и имиджевой функций. Анализ использования креативных приёмов в рекламе музыкальных событий (в статье приводятся несколько примеров такого анализа) позволяет сформулировать маркетинговый принцип продюсирования музыкальных событий. Согласно этому принципу, менеджмент должен быть ориентирован на потребителей, то есть концепция музыкального мероприятия должна соответствовать ценностям целевых аудиторий, а ключевое сообщение – опираться на концепцию музыкального события и основываться на инсайтах целевых аудиторий. На базе описания функций креатива в афишах и плакатах обосновано положение о том, что повышение эффективности рекламы музыкальных событий возможно за счёт использования креативных приёмов в том случае, если соблюдено условие соответствия ключевого сообщения плаката/афиши инсайтам целевых аудиторий, ключевого образа плаката/афиши – их ключевому сообщению.

Ключевые слова: музыкальное событие, событийный маркетинг, креатив, креативные приёмы, реклама, афиша, плакат.

ALEXANDRA V. KRYLOVA, ALEXANDRA M. PONOMARYOVA

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov State Economic University (RINH), South Federal University, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9666-3030, alexandra22003@rambler.ru*

Creative Techniques in Promotion of Musical Events

The article is devoted to study of creative input as a component of promotion of a musical event. Creative input in the advertisement of musical events is formed by means of utilizing creative methods and may function on the level of the basic means of reference, the playbill/poster, as well as on the level of its material representations – the key images, promotional space, coloristic solutions, symbols, advertising characters, attributes of the musical event, etc. As the result of the study of the structure and content of present-day playbills and posters the conclusion is arrived at concerning the synthesis of these genres and the integration of the informational and the image-related functions in contemporary promotional materials covering musical events. Analysis of the use of creative means in promotion of musical events (the article presents several examples of this type of analysis) makes it possible to articulate the marketing principle of production of musical events. According this principle, management must be oriented towards the consumers, i. e. the conception of the musical event must correspond to the values of the target audiences, while the key message must rely on the conception of the musical event and must be based on the insights of the target audiences. On the basis of description of the functions of the creative input in playbills and posters the thesis is substantiated that it is possible to raise the effectiveness of promotion of musical events by means of applying creative means on the stipulation of meeting the condition that the key message of the playbill/poster corresponds to the insights of the target audiences, and the key image of the playbill/poster matches their key message.

Keywords: musical event, event-related marketing, creative input, creative methods, promotion, playbill, poster.

Актуальность темы использования креатива в продвижении музыкальных событий предопределяется тем, что коммерциализация музыкальной сферы с неизбежностью обуславливает экономический подход к музыкальному событию, что означает на практике его разработку на основе бизнес-модели, способной компенсировать инвестиции в проект [2, с. 81]. При этом маркетинговый подход, при котором проектирование музыкальных событий ориентировано на потребителей на основе модели маркетинг-микс, обладает особым потенциалом. Важную роль в системе продвижения музыкального события играет креатив, так как при его применении удаётся соблюсти один из важных принципов маркетинга: продвижение продукта должно соответствовать его особенностям. Музыкальное событие одновременно является и особым концептом, и мероприятием. Творчество как главная его составляющая соответствует стремлениям и потребностям зрителей и участников, что связано с самореализацией, личностным развитием, духовным ростом на основе приобщения к музыкальной культуре.

Проведённая систематизация коммуникационных инструментов, используемых при продвижении музыкальных событий, позволяет сделать вывод о том, что на рынке применяются и стандартные, и инновационно-креативные инструменты продвижения и виды рекламы. Наша гипотеза состоит в том, что преимущественное использование в системе продвижения музыкального события как творческого концепта креативно-инновационного инструментария способно положительно повлиять на его эффективность [4, с. 49–53]. Креатив – важная составляющая и музыкального события, и инструментов его продвижения, и процесса продюсирования. Теоретико-методологической основой данного исследования являются научные труды, посвящённые креативному мышлению, креативной экономике, креативному классу, коммуникационному маркетингу, инновациям. Использовались методы исследования: описательно-аналитический, сравнительный, структурный, семантического анализа. Рассматривая рекламные материалы музыкальных событий, авторы изучают креативные приёмы, используемые в представляющих их афишах и постерах.

Креативные проекты – а именно к креативным проектам можно отнести музыкальное со-

бытие, музыкальное мероприятие – требуют особого типа менеджмента – креативного управления на основах маркетинга [3, с. 56]. Неотъемлемой частью такого проекта событийного маркетинга становится система его продвижения. При этом главным принципом разработки системы продвижения является её концептуальное соответствие музыкальному событию как креативному проекту. Креативное управление музыкальными проектами и их продвижением представляется нам технологией, состоящей из определённой последовательности этапов креативного процесса с описанием на каждом из этапов принципов, правил, его составляющих [5, с. 59, 70, 127, 163, 171].

Особым инструментом, повышающим качество проектирования креатива, являются креативные приёмы, используемые на этапе генерации идей для рекламы музыкальных событий. Они представляют собой особое действие создателей коммуникаций, применяемое при разработке рекламных продуктов, направленное на повышение продуктивности креативного процесса и формирование у целевой аудитории, с которой взаимодействует реклама, эффекта новизны, нестандартности, оригинальности. Кроме креативных приёмов, в рекламе музыкальных событий можно выделить так называемые креативные элементы – нестандартные составляющие афиши или постера, например, необычные символы, оригинальные тексты, смоделированное особым образом рекламное пространство постера/афиши и др. Парадоксально, но креатив и креативные приёмы опираются на стандарт и стандартные приёмы. Это означает, что обязательным этапом в разработке креативного решения является изучение стандартных решений, используемых в афишах и постерах.

Жанры афиши и постера близки и имеют свою давнюю историю и традиции. Существует мнение, что жанр плаката возник в театральном-музыкальной сфере на основе жанра афиши, его основоположниками стали А. Тулуз-Лотрек, А. Муха, Т. Стейнлен и др., каждая из работ которых по сути является не только рекламой, но и произведением искусства. Стандартная афиша музыкального события строится по формуле «что? – где? – когда? – кто?», а её визуальная часть за свою историю претерпела значительные изменения: от лаконичных стандартных графических элементов (ленты, вазы, лиры и т. д.) до полноцветного фотографического изображения



главного лица события (рис. 1). Исторически сложилось так, что за стандартной афишей закреплена информационная функция, а имиджевую функцию выполняет плакат. Для стандартного плаката – как правило, крупноформатного имиджевого издания – характерно доминирование визуальной части над вербальной. Главная функция плаката – создание рекламного образа на основе концепции музыкального мероприятия.



Рис. 1. Современные стандартные театральные афиши, построенные по формуле «что? – где? – когда? – кто?», реализующие информационную функцию¹



Рис. 2. Современный плакат фольклорного музыкального фестиваля в Ванкувере²

Как показал анализ, интересной современной тенденцией развития плакатов и афиш в музыкальной сфере является их жанровое сближение: рекламные материалы, посвящённые музыкальным событиям, с одной стороны, содержат в себе классический информационный блок, выстраиваемый по схеме «что? – где? – когда? – кто?», с другой – в их визуальной части представлены яркие, рекламные образы, реализующие имиджевую функцию.



Рис. 3. Рекламное сообщение, синтезирующее афишу и плакат, посвящённое джаз-фестивалю в Монтерё³

Драйвером развития этого нового синтетического жанра, объединяющего информационную и образную функции, являются креативные приёмы и элементы, использование которых направлено на увеличение эффективности рекламных сообщений о музыкальных событиях.

Креатив в рекламе таких событий при правильном их продюсировании не является самоцелью. Один из важных принципов в организации продвижения музыкального события и разработке в рамках этого процесса содержательных решений для афиши/плаката – это соответствие ключевого сообщения и ключевого образа рекламного сообщения концепции музыкального мероприятия и инсайтам целевой аудитории. Маркетинговый подход к проектированию концепции музыкального мероприятия означает то, что она ориентирована на ценности и потребности потенциальных участников музыкального события, эксплицируемые через инсайты. Таким образом, ключевые образы и ключевые сообщения афиши/плаката отражают ценности и потребности целевых аудиторий, их стиль жизни, формируя тем самым мотивацию для посещения мероприятия. Так, например, в афишах/плакатах фольклорных фестивалей рекламные образы вызывают ассоциации с традиционными ценностями, любовью к природе, защитой окружающей среды, простотой и теплотой отношений (см., например, рис. 2). Бостонский поп-фестиваль концептуально выстроен на идее патриотизма, поэтому ключевыми образами его рекламы становятся государственный американский флаг и трансформация его элементов.

Психоделические изобразительные элементы рекламы музыкального события *dance-concert* вызывают ассоциации с ключевым сообщением «It's sex, drugs, and rock&roll» (рис. 4). Ключевые образы, представляющие подобного рода концепты, входят в систему символов целого ряда музыкальных фестивалей. Вудсток концептуально связан с идеями протеста против войны, что визуализируется с помощью знака-символа «голубка», получившего в рекламе фестиваля нестандартную изобразительную интерпретацию (рис. 5).

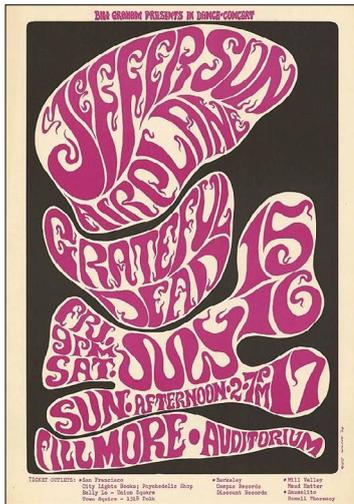


Рис. 4. Рекламное сообщение музыкального мероприятия «dance-concert», использующее креативный приём визуализации ценностей целевой аудитории⁴



Рис. 5. Рекламное сообщение для фестиваля Вудсток с использованием креативного приёма трансформации символа⁵

К основным функциями креатива в рекламных сообщениях, направленных на продвижение музыкальных событий, многие авторы относят следующее:

- повышение коммуникативной эффективности рекламы музыкального события за счёт активизации степени привлечения внимания к коммуникациям музыкального события;
- увеличение запоминаемости музыкального события и формирование яркого, целостного, узнаваемого образа музыкального события;
- экономия бюджета и усиление эффектов продвижения музыкального события за счёт инициирования вирусного маркетинга и Buzz-коммуникаций [1, с. 245–247].

Креатив как коммуникационный инструмент является двусторонней сущностью, результатом взаимодействия содержания и формы рекламы музыкальных событий. В качестве содержательной составляющей, идеи плаката/афиши выступает ключевое сообщение – главная мысль рекламы, которую она доносит до читателя, зрителя, потенциального посетителя музыкального мероприятия. Форма креатива – материальные репрезентанты её ключевого сообщения: рекламный текст, рекламное пространство, рекламные символы, изображение музыкального продукта и его атрибутов, рекламные персонажи. Креативность плаката/афиши может формироваться как на уровне ключевого сообщения, так и на уровне его материальных репрезентант за счёт креативных приёмов.

Нестандартное ключевое сообщение «Оперный экстрим» находим в рекламе музыкального события, ежегодно организуемого Пермским оперным театром. Суть мероприятия состоит в том, что зрители могут попасть за кулисы театра и стать непосредственными участниками всех его профессиональных процессов – приобщиться к дирижированию, нанесению грима, встать на пуанты, посетить мастер-классы по актёрскому, вокальному мастерству и игре на музыкальных инструментах⁶.

Следует сказать, что нестандартные ключевые сообщения – это редкость для афиш и плакатов музыкальных событий. Обычно креатив сосредоточен на уровне материальных репрезентант ключевого сообщения и создаётся с использованием креативных приёмов и креативных элементов. Так, плакат, представленный на рис. 7, является частью проекта арт-директора



Рис. 6. Креатив в ключевом сообщении рекламы музыкального события «Оперный экстрим»⁷

Берлинского филармонического оркестра Б. Эверса. В рамках проекта использован приём серийной рекламы, а его визуальная идея – изображение музыкальных инструментов изнутри. Это позволяет в каждом зримом объекте не только представить инструмент особым образом, что само по себе является интересным решением, но и актуализировать различные концепты, важные для целевых аудиторий музыкальных проектов Берлинского филармонического оркестра. Результатом использования креативного приёма является визуальный каламбур – актуализация изображением одновременно двух рядов ассоциаций: первый связан с музыкальным инструментом как атрибутом музыкального события, второй – с концептом «свет в конце тоннеля».

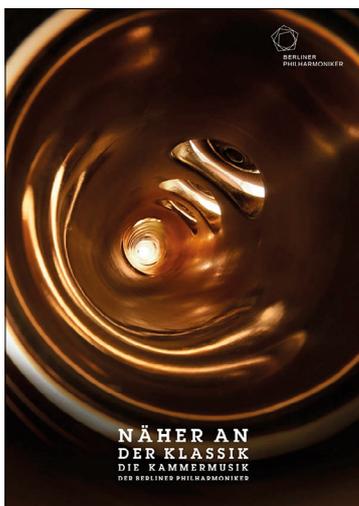


Рис. 7. Креативный приём визуального каламбура на основе нестандартного изображения атрибута музыкального события – музыкального инструмента⁸

Основа ключевого образа в рекламе русского фестиваля оперного искусства в Баден-Бадене (рис. 8) – матрёшка, которая, являясь символом России и ассоциируясь с Россией, выполняет функцию national-фактора (n-фактора) – элемента, вызывающего ассоциации с конкретной страной. Авторы образа поющей матрёшки использовали приём трансформации (изменения) исходного символа, чтобы отразить концепцию музыкального события и связать ключевой образ с ключевым сообщением рекламы – «русская опера с “живым звуком”».

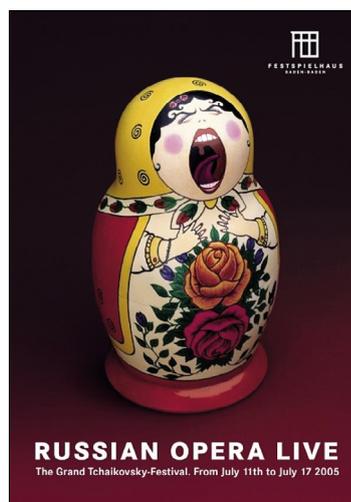


Рис. 8. Креативный приём трансформации значения символа на основе использования n-фактора и интерпретации ключевого сообщения рекламы русского фестиваля оперного искусства в Баден-Бадене⁹

Рамки статьи не позволяют дать примеры и анализ всех креативных приёмов, которые используются и могут быть использованы на плакатах/афишах музыкальных событий. Поэтому представим списком некоторые из них: приём неожиданности, приём контраста, приём визуализации, в том числе и визуализация названия бренда, приём усиления имени бренда, приём трансформации картины мира потребителей, приём символизации, приём аллегорического представления проблемы, приём эпатажа, приём контаминации, приём лаконичности, приём вербального и визуального каламбура, провокационность, приём серийности, изображение гипернегатива при непосещении продвигаемого музыкального мероприятия, смешение пространств и др. Полный список и анализ креативных приёмов представлены в книге «Креатив и копирайтинг в коммуникационном маркетинге» [5, с. 72–76].

Использование креативных приёмов в рекламе музыкальных событий может быть эффективно, если соблюдено условие соответствия концепции музыкального события ценностям

целевых аудиторий, ключевого сообщения плаката/афиши – концепции музыкального события и инсайтам целевых аудиторий, ключевого образа плаката/афиши – их ключевому сообщению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: <http://muzkarta.info/kollektiv/raso>; www.rostov-gorod.ru/ourcity/events/32837/675811/.

² См.: http://payload394.cargocollective.com/1/5/160039/10187424/VFMF_v8_june-12_flat_sm_756.jpg.

³ См.: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ff/5f/30/ff5f301a6c14c064ecc191ce3acea88c.jpg>.

⁴ См.: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/85/30/d9/8530d9aea66288aede19285f9db520c2.jpg>.

⁵ См.: https://recordmecca.com/wp-content/uploads/2013/08/IMG_1576.jpg.

⁶ См.: Оперный экстрим: <http://permopera.ru/playbills/playbill/detail/11985>.

⁷ См.: https://liveinperm.ru/post-7588671_27670/den_otkryityih_dverey_v_opernom_club36623023teatre.

⁸ См.: Внутри музыкальных инструментов // <http://www.fresher.ru/2012/03/16/vnutri-muzykalnykh-instrumentov/>.

⁹ См.: <http://russian7.ru/post/7-yarkix-reinkarnacij-matreshki/>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне: коллективная монография / под ред. А. В. Овруцкого, В. О. Пигулевского. 2-е изд., доп. Харьков: Гуманитарный центр, 2015. 432 с.
2. Крылова А. В. Реклама художественных событий // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 81–87.
3. Крылова А. В. Флешмоб и иные способы активизации массового потребления музыкальных форм искусства // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 42–46.
4. Пономарёва А. М. Оценка эффективности продвижения как функция менеджмента: современные подходы // Государственное и муниципальное управление. 2014. № 1. С. 49–55.
5. Пономарёва А. М. Креатив и копирайтинг в коммуникационном маркетинге. М.: РИОР; ИНФРА-М, 2017. 284 с. URL: <http://znanium.com/catalog.php?bookinfo=910391>.
6. Anderson T., Getz D. Stakeholder management strategies of festivals // Journal of Convention and Event Tourism. 2008. No. 9 (3), pp. 199–220.
7. Holt F. The economy of live music in the digital age // European Journal of Cultural Studies. 2010. No. 13 (2), pp. 243–261.
8. Lameez O., Norman Ch. The Effectiveness of Product Placement in Music Videos: A Study on the Promotion Strategies for Brands and Products to Target the Y Generation in Johannesburg // Mediterranean Journal of Social Sciences. MCSER Publishing, Rome-Italy. 2014. Vol. 5, No. 20. September, pp. 2095–2118.
9. Sen A. Music in the digital age: Musicians and fans around the world “come together” on the net // Global Media Journal. 2010. No. 9 (16), pp. 1–25.
10. Stettler S. L. Sustainable Event Management of Music Festivals: An Event Organizer Perspective // Dissertations and Theses. 2011. Paper 257.

Об авторах:

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

Пономарёва Александра Михайловна, доктор экономических наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры маркетинга и рекламы, профессор кафедры речевых коммуникаций и издательского дела, Ростовский государственный экономический университет (РИНХ), (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), Южный федеральный университет (344006, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-9666-3030**, alexandra22003@rambler.ru



REFERENCES

1. *Vizual'nye kommunikatsii v reklame i dizayne: kollektivnaya monografiya* [Visual Communications in Advertising and Design]. Edited by A. V. Ovrutsky, V. O. Pigulevsky. 2nd Edition. Kharkiv: Gumanitarnyy Tsentr, 2015. 432 p.
2. Krylova A. V. Reklama khudozhestvennykh sobytiy [Advertisements of Artistic Events]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2011. No. 2 (9), pp. 81–87.
3. Krylova A. V. Fleshmob i inye sposoby aktivizatsii massovogo potrebleniya muzykal'nykh form iskusstva [The Flash Mob and Other Means of Promotion of Musical Art Forms for Mass Consumption]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1 (12), pp. 42–46.
4. Ponomaryova A. M. Otsenka effektivnosti prodvizheniya kak funktsiya menedzhmenta: sovremennye podkhody [Evaluation of Promotion Effectiveness as a Function of Management: Modern Approaches]. *Gosudarstvennoe i munitsipal'noe upravlenie* [State and Municipal Administration]. 2014. No. 1, pp. 49–55.
5. Ponomaryova A. M. *Kreativ i kopirayting v kommunikatsionnom marketinge* [Creativity and Copywriting in Communication Marketing]. Moscow: RIOR; INFRA-M, 2017. 284 p. URL: <http://znanium.com/catalog.php?bookinfo=910391>.
6. Anderson T., Getz D. Stakeholder management strategies of festivals. *Journal of Convention and Event Tourism*. 2008. No. 9 (3), pp. 199–220.
7. Holt F. The economy of live music in the digital age. *European Journal of Cultural Studies*. 2010. No. 13 (2), pp. 243–261.
8. Lameez O., Norman Ch. The Effectiveness of Product Placement in Music Videos: A Study on the Promotion Strategies for Brands and Products to Target the Y Generation in Johannesburg. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. MCSER Publishing, Rome-Italy. 2014. Vol. 5, No. 20. September, pp. 2095–2118.
9. Sen A. Music in the digital age: Musicians and fans around the world “come together” on the net. *Global Media Journal*. 2010. No. 9 (16), pp. 1–25.
10. Stettler S. L. Sustainable Event Management of Music Festivals: An Event Organizer Perspective. *Dissertations and Theses*. 2011. Paper 257.

About the authors:

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

Alexandra M. Ponomaryova, Dr. Sci. (Economy), Ph.D. (Philology), Professor at the Department of Marketing and Advertisement, Professor of Speech Communications and Publishing Business, Rostov State Economic University (RINH) (344002, Rostov-on-Don, Russia), South Federal University (344006, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-9666-3030**, alexandra22003@rambler.ru



А. В. ШОРНИКОВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com*

О взаимодействии аудио- и видеорядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот¹

Статья посвящена осмыслению некоторых художественных принципов «документального музыкального видеотеатра» (авторское определение Стива Райха) как одной из актуальных форм современного музыкального искусства. Автор статьи указывает на истоки документального театра, выделяет художественные идеи документальных работ композитора, анализирует композиционные приёмы. Особое внимание уделяется практически неизученной в российском и зарубежном музыкознании проблеме взаимодействия музыки и видеоряда в видеоопере «Три истории» (2002). В сочинении, созданном крупнейшим американским композитором-минималистом Стивом Райхом и видеохудожницей – пионером американского видеотеатра Берил Корот, рассмотрена оригинальная концепция диалога искусств. Музыка и видеоряд образуют здесь единое сценическое целое, развиваясь по законам музыкального минимализма и документального театра. Сочинение имеет специфические, отражающие синтетическую природу музыкального видеотеатра композиционные и формообразующие особенности, включающие принципы нелинейной драматургии, полифонические приёмы, репетитивные техники. Документальная природа музыкального материала подчеркнута также использованием техники *verbatim*, заимствованной из документального театра и занимавшей главенствующие позиции при создании предыдущей видеооперы «Пещера». Автор обозначает расширение возможностей интерпретации сочинений Райха, основанных на документальном материале и делает вывод об особых возможностях синтеза разных искусств в рамках музыкального видеотеатра.

Ключевые слова: музыкальный театр Стива Райха, Берил Корот, документальный театр, видеоопера, синтез искусств.

ALEXANDRA V. SHORNIKOVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-2000-1735, dartalexandra@gmail.com*

About the Interaction of the Audio and Video Elements in the Composition “Three Tales” by Steve Reich and Beryl Korot

The article is devoted to understanding certain artistic principles of the “documentary video opera” (according to Steve Reich’s original definition) as one of the relevant forms of contemporary music. The author of the article indicates at the sources of documentary theater, highlights the artistic ideas of the composer’s documentary works, and analyzes the compositional techniques of the work. Special attention is paid to the issue of interaction of music and the video element, which has practically never been researched in musicology in Russia and other countries, on the example of the video opera “Three Tales” (2002). In this composition, created by the celebrated American minimalist composer Steve Reich and video artist Beryl Korot, a pioneer of American video art, an original conception of the dialogue between the arts is examined. Here the music and video comprise one scenic entity, developing by the laws of musical minimalism and documentary theater. The composition possesses specific compositional and form-generating peculiarities, including principles of non-linear dramaturgy, polyphonic techniques, including the principles of non-linear dramaturgy, contrapuntal and repetitive techniques. The documentary nature of the musical material is also

¹ Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198.



emphasized by the *verbatim* technique, derived from documentary theater and holding a dominating position when the composer wrote his previous opera “The Cave.” The author denotes the expansion of the possibilities of interpretation of Reich’s compositions based on documentary material and arrives at the conclusion about the special potentials of synthesis of various arts within the framework of musical video opera.

Keywords: Steve Reich’s musical theater, Beryl Korot, documentary theater, video opera, synthesis of the arts.

Документальный музыкальный видеотеатр Стива Райха – знаковое явление современного музыкального искусства. Сочинение «Три истории», созданное композитором в соавторстве с видеохудожницей Берил Корот, является ярким образцом обновления музыкально-театрального спектакля, а работа над произведением демонстрирует инновационные процессы, происходящие в художественной культуре второй половины XX века.

Обращение композитора к синтетическим формам искусства обусловлено интересом к социальной проблематике, провоцирующей, в свою очередь, вовлечение в круг звуковых реалий немusикальных компонентов – звуков окружающей среды, человеческой речи и пр. Согласно позиции таких исследователей, как М. Байронс и С. Гопинас¹, многие произведения С. Райха, как и творения Д. Кейджа, М. Монк, М. Дюшана, Р. Серра и других композиторов, художников, скульпторов эпохи 1960-х, неразрывно связаны с социокультурным контекстом своего времени. Как отмечает М. Байронс, «включение записей голоса в произведения вводит социальные и культурные символы в музыкальную сферу» [7, p. 213]. Именно благодаря им замысел композитора становится доступным и порой даже почти декларативным.

В англоязычной литературе документальный видеотеатр С. Райха, как и в целом проблема обновления театрального спектакля, стали поводом для разнонаправленных исследований. Одни работы рассматривают социально-политическую подоплёку содержания его видеоопер [7], другие обсуждают жанровую трансформацию классической оперной модели [8], третьи обращены к исследованию немusикальных основ композиции и техники использования речевой мелодики в рамках минималистской эстетики [10]. Наиболее значимый для данной статьи аспект касается природы документального театра, которая исследуется с точки зрения истории феномена и отношений между социальными явлениями и театральной эстетикой [4; 6; 12].

В отечественном музыковедении сложилась традиция осмысления работ С. Райха преимущественно с точки зрения их стилевых и композиционных особенностей, однако при таком рассмотрении многие из них могут показаться лишёнными смысла. Исключение составляет диссертационное исследование А. Кром [5], где намечены проблемы формирования документального театра в творчестве С. Райха, наиболее же глубоко явление это освещено в работе М. Бакуменко [1]. Автор подробно раскрывает замысел и коммуникативные стратегии видеоопер композитора, рассматривает проблемы соотношения мелодекламации с традициями иудейской кантиллиации, драматургические и композиционные особенности сочинений. Однако в этом разнообразном научном поле остаётся открытой проблема взаимодействия музыкального и видеорядов, которой и посвящена данная статья.

«Три истории» (1997) – не первая крупная музыкально-театральная работа Стива Райха, созданная в сотрудничестве с видеохудожницей и женой композитора Берил Корот. Уже в хронологически более раннем сочинении «Пещера» они наметили возможности обновления спектакля, которые в «Трёх историях» привели к новаторской трансформации традиционной для музыкально-театральных жанров идеи синтеза искусств. Этот новаторский тип синтетического жанра генерирует в себе ряд характерных особенностей, техник и приёмов, в связи с которыми одним из наиболее интересных предстаёт вопрос о соотношении и взаимодействии двух основных художественных пластов – музыкального и видео.

Премьера первого совместного проекта «Пещеры» состоялась в 1993 году. Именно с ней связано появление нового типа музыкально-сценического сочинения, названного авторами «документальным музыкальным видеотеатром», или сокращённо – «видеооперой»². Отметим несколько тенденций, способствовавших возникновению данного явления современной культуры. Одна

из них связана с проникновением в театральную сферу документалистики. Первые подобные опыты можно наблюдать в начале XX столетия, и связаны они с театром драматическим³.

Став ответом на резко возросшее влияние на общество средств массовой информации, документальный театр выступил против искажения прессой действительности, завуалированности и сокрытия фактов. Один из крупнейших художников и теоретиков данного направления Петер Вайтс в «Заметках о документальном театре» называет его театром отчёта, поскольку театр воспроизводил на сцене «с неизменным содержанием, но в обработанной форме» материал, заимствованный из самых разнообразных документальных источников и связанный с актуальными проблемами современности [4]. Объективность такого театра, однако, носит относительный характер, учитывая фактор художественной обработки материала, благодаря которому в каждой документальной пьесе зритель способен наблюдать чёткую авторскую позицию в оценке отображаемых событий. Интересно, что среди способов художественной обработки документа, предложенных П. Вайтсом, важная роль отводится музыкальным принципам организации текста. В первую очередь это выражается в его чёткой ритмизации, что впоследствии сыграет немаловажную роль в документальном видеотеатре Райха – Корот.

Внимание к документалистике обнаруживается на всём протяжении творчества С. Райха. Материалом для создания уже самых ранних его сочинений становятся готовые магнитофонные записи разнообразного содержания: от отрывков спортивных интервью до проповедей. Задачи автора Райх видит в первую очередь в «выборе темы и в умении записать, расшифровать и смонтировать единый драматический текст на основе дословно зафиксированного, не подвергнутого стилистическому редактированию подлинного материала» [5, с. 246].

Другая тенденция, способствовавшая формированию рассматриваемого феномена, связана с искусством видеоарта, начавшим проявлять себя уже на рубеже 1960–1970-х годов. Как известно, первые опыты в этом направлении носили сугубо социальный характер и были вызваны, как и в случае с документальным театром, реакцией на стремительное распространение влияния средств массовой информации, которое однако в последней трети XX века совершалось

уже посредством телевидения. Появление портативной видеокамеры «немедленно привлекло внимание художников и активистов, которые хотели использовать новую технологию, создавая “свои” средства информации в противовес коммерческому телевидению и телевизионной индустрии» [2, с. 109]. Протестная природа явления породила целое направление, названное «видеоактивизмом». Желая перехватить в свои руки тотальный государственный контроль над медиа, видеоактивисты стали создавать коллективы и организации, занимающиеся распространением так называемых «альтернативных медиа». В одно из таких сообществ входила Б. Корот. Наряду с крупнейшими видеохудожниками – такими, как Ира Шнайдер, Филлис Гершуни и другими, она занималась издательством журнала «Радикал Софтвар», предоставляющего альтернативную коммерческим медиаинформацию.

В связи со сказанным становится очевидной заинтересованность авторов в современных им технологиях, непосредственно задействованных в процессе создания и воспроизведения видеоопер. Многие композиционные задумки, ранее выходявшие за рамки доступных времени технических возможностей, в конце тысячелетия получили возможность осуществления и нашли своё полное воплощение в крупном музыкально-театральном произведении «Три истории» (1997).

Когда вскоре после премьеры «Пещеры» паре поступило предложение создать аналогичное произведение о двадцатом столетии, они не смогли найти ничего, что характеризовало бы его более точно, чем технология. Размышляя над возможным сценарием, авторы подвергли критической оценке тот путь, по которому движется технологическое развитие цивилизации. Как отмечает Корот, одним из важнейших подтекстов произведения является «тот обоюдоострый меч прибыли и потерь каждой новой технологии, которую мы включаем в нашу жизнь» (цит. по: [1, с. 237]). Желая подчеркнуть разрушительные последствия многих научных открытий XX века, авторы избрали три наиболее показательные в этом аспекте события, связанные с началом, серединой и концом столетия. Эти события, положенные в основу трёх актов оперы, демонстрируются через исторические видеокadres, интервью, фотографии и текстовые документы.



Первая часть «Гинденбург» названа в честь немецкого дирижабля, крупнейшего летательного аппарата, потерпевшего крушение в результате взрыва в Нью-Джерси в 1937 году. Вторая история – «Бикини» повествует об испытаниях атомной бомбы, проходивших между 1946 и 1952 годами на атолле Бикини, расположенном в островном государстве Маршалловых островов Тихого океана. «Многочисленные учения ... повлекли за собой трагедию экологического бедствия и, одновременно, психологическую трагедию жителей этих островов, навсегда лишившихся Родины», – отмечает М. Бакуменко [1, с. 148]. Третий акт – «Долли» посвящён проблеме возникшей технологии клонирования, которая могла бы повлиять на жизнь человека двадцать первого столетия. В основу части положен факт клонирования овцы по имени Долли (1997), однако сама технология, не успевшая стать историей, раскрывается через рассуждения влиятельных американских учёных.

Из этого конгломерата казалось бы не связанных друг с другом событий, вписанных в летопись человечества благодаря научным открытиям и новейшим технологиям, складывается концепция целого, в основу которой положена идея ответственности человека за окружающий мир, подчёркнутая обращением авторов к библейскому тексту. Религиозные идеи призваны показать, что в своём стремлении доминировать над природой, «приручить» землю, человек преступает черту, поскольку результаты этих преобразований непредсказуемы и, как доказывают факты, могут иметь негативные последствия.

Размышляя над ролью технологий в жизни человечества, авторы создают сочинение практически всецело опираясь на новейшие аудио- и видеотехнологии. В одном из интервью на вопрос о том, не парадоксально ли пользоваться благами технологии как средством создания произведения, подвергающего сомнению её роль как таковой, Райх отвечает отрицательно⁴. Он объясняет это тем, что размышлять над неким феноменом, выносить ему объективную оценку, обнаруживать в нём некоторый внутренний резонанс способен только человек, имеющий непосредственный опыт работы с ним.

Следуя далеко не новой тенденции использования комбинации музыки и проектирован-

ного изображения, Райх и Корот добились удивительно органичного слияния между этими компонентами. Продуцируя ту художественную материю, из которой рождается видеоопера, эти два пласта оказываются неразрывно спаянными друг с другом. Определённого рода открытием представляются найденные приёмы взаимообогащения арсенала выразительных средств одного искусства другим. И если визуальный ряд реализован на едином экране, что стало осуществимо благодаря возможности редактирования видеоматериала с помощью компьютерных программ, то аудиальный ряд составляют две линии. Первая – непосредственно документальна, это вычленённые из видеохроник звуковые сэмплы, подвергнутые обработке. Вторая представлена живыми исполнителями в лице ансамбля из пяти вокалистов, группы ударных, двух фортепиано и струнного оркестра.

В отличие от оперы «Пещера», где Райх при создании музыки для инструментального ансамбля метроритмически и мелодически точно следовал задокументированной в записях речи людей, в «Трёх историях» композитор объявил «Prima la musica!». «Музыкальная сторона должна господствовать, и звуковые сэмплы должны быть изменены, приспособлены к музыке», – пишет С. Райх (цит. по: [1, с. 239]). Господство музыкальных законов отразилось и на построении визуальной композиции.

Одним из широко применяемых как в музыкальном, так и видеорядах средств развития является канон. Он органично соединяется с иными, «изобретёнными» авторами приёмами. Так, первая часть открывается композиционным приёмом «Typing music» (термин Райха), что буквально можно перевести как «напечатанная музыка». Это визуально и музыкально ритмизованное появление текста на экране. Он рассчитан на «эффект специфического усвоения прочитываемого текста, когда благодаря ударной ритмизации человек начинает ритмически группировать слоги и слова, “играть” таким образом со смысловыми ударениями, вскрывающими многообразие смыслов прочитываемой фразы и сообщения в целом» [1, с. 134]. После первого же «одноголосного» проведения на экране и в музыкальной партитуре добавляется вторая партия, выступающая в каноне с первой. Далее подобный канон проходит ещё раз, только помимо простой ритмизации «впечатываемого» текста

к ударному аккомпанементу подключается вокалист. К озвучиваемой им пропосте постепенно добавляются одна и затем вторая риспосты, что ярко визуализируется на экране. Художественный результат – наращивание и уплотнение фактуры как музыкального, так и видеоряда.

Одним из новаторских приёмов, получивших возможность осуществления благодаря развитию технологий, является «Slow motion sound», или «звучание в замедленном темпе». Композитор выделяет из контекста наиболее значимые слова или фразы и растягивает их во времени, сохраняя изначальную высоту и тембр звучания. Создающийся «шлейф из звуков» становится частью гармонии, а смысл замедленно произносимых слов усиливается. Будучи заимствованным из кинематографа, этот приём дублируется и на экране, демонстрируя в замедленном темпе процесс падения дирижабля. Как в звуковом, так и в визуальном воплощении он максимально точно передаёт состояние человека, испытывающего интенсивное стрессовое воздействие. Психологи называют это состояние дереализацией, указывая, что «...окружающая индивида реальность становится чужой, замедленной, нечёткой и странной. Субъект все явления и происшествия рассматривает будто бы через плёнку или сквозь туман и нередко воспринимает реальность в качестве декораций» [3]. При этом происходит не только искажение зрительного ряда, но изменение акустического восприятия действительности.

Смысловое усиление документальных фактов, введённых в структуру художественного целого, достигается также посредством цитирования, создающего историко-культурные параллели. Так, один из разделов первой части называется «Нибелунг-Цепелин». Райх обращается к эпизодуковки кольца из «Золота Рейна» Р. Вагнера, который выступает прямой ассоциацией процессу создания дирижабля. И одно, и другое принесёт гибельные последствия. Вагнеровский мотив, воспроизведённый в точной тембровой окраске наковален, сначала данный в виде ритмоформулы, постепенно обрастает тембровыми контрапунктами. Прибавление инструментальных линий соотносено с ростом визуальных компонентов, строение экранного пространства становится всё более многофигурным.

Реальность визуальных образов усилена помимо введения речей очевидцев и интервьюе-

ров, комментирующих отображаемые события, включением в партитуру таких звучаний, как например, «zeppelin dron» (3-я сцена I действия), которая транслирует подлинный рёв моторов падающего дирижабля. Если в данном примере звук подкрепляет визуальный образ, то нередко бывает и наоборот: например, экран, имитирующий видеоплёнку (1-я сцена I действия), добавляет ощущение документальной реальности аудиоряду, в том числе и созданному посредством акустического инструментария.

Взаимодополняющая роль музыкального и видеорядов ярко наблюдается во II действии, где помимо приёма «Typing music» неотрывность музыки от видеоряда подчёркивается совпадением внезапных смен экранного изображения с резкими звуковыми акцентами. Особое напряжение части связано с эффектом обратного отсчёта времени до взрыва – визуально это воплощено в виде цифровой последовательности (от 10 до 1) и движущегося маятника метронома.

Документальная природа музыкального материала подчёркнута использованием техники *verbatim*, заимствованной из «документального театра» и занимавшей главенствующие позиции при создании предыдущей видеооперы «Пещера». В узкомузыкальном смысле суть техники заключается в нотировании немзыкальных звуков. Подобно двум предыдущим работам, где Райх обращается к данной технике («Разные поезда», «Пещера»), композитор воспроизводит мелодические контуры речи интервьюеров инструментальным составом.

Таким образом, анализ видео- и музыкальной составляющих исследованного документально-театрального сочинения Райха и Корот выявил их глубокое органическое единство. Работая на основе материала двух искусств, авторы взаимообогатили арсенал художественных приёмов одного искусства за счёт другого. Видео получило музыкальную трактовку, тогда как аудио – визуальную, что расширило общее представление о возможностях синтеза различных искусств в рамках музыкального театра.

В заключение необходимо ещё раз подчеркнуть, что документальный музыкальный видеотеатр – явление самобытное, не замкнутое только на творчестве С. Райха и Б. Корот и имеющее перспективы развития. Это одно из художественно значимых новых направлений, интенсивность эволюции которого прямо связана с развитием технологий.



PRIMECHANIYA

¹ См. об этом: [7]. Также см.: Sumanth S. Gopinath *The Problem of the Political in Steve Reich's Come Out* (1966): *Avant-Garde Music and The Sixties // Sound Commitments. Avant-Garde Music and The Sixties.* Oxford University Press, 2009, pp. 121–144.

² Употребляя слово «опера», авторы исключают смысловый шлейф, возникший у термина за время развития оперных форм, подразумевая под ним лишь «произведение» или «труд», то есть его прямой перевод с итальянского. Таким образом, они пресекают попытки критиков рассматривать произведение как очередную ступень эволюции традиционного жанра. Композитор подчёркивает: «...если Вы подразумева-

ете под этим термином оркестр в яме и *bel canto* на сцене, моё детище не имеет с этим ничего общего» (цит. по: [1, с. 158]).

³ Пионером нового драматургического направления считал себя Эрвин Пискатор, перу которого принадлежит датированная 1929-м годом одна из первых статей («Документальный театр»), посвящённых данному феномену.

⁴ Речь идёт об интервью Стива Райха и Берил Корот с Дэвидом Алленбаем 2002 года «Театр идей» («A Theater of Ideas»), опубликованном на официальном сайте композитора: http://www.steverreich.com/threetales_intv.html.

LITERATURA

1. Бакуменко М. Н. Документальный видеомюзикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. 247 с.
2. Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: дис. ... канд. культурологи. М., 2008. 216 с.
3. Дерреализация. URL: <http://psihomed.com/derealizatsiya>. (Дата обращения: 02.04.2017).
4. Елисеева А. Документальный театр Петера Вайса. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/eliseeva-dokumentalnyj-teatr-petera-vajsa.htm>. (Дата обращения: 02.04.2017).
5. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 457 с.
6. Arjomand M. Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre // *Modern Drama*. 2016. Volume 59. No. 1, pp. 49–74.
7. Beirens M. Voices, Violence and Meaning: Transformations of Speech Samples in Works by David Byrne, Brian Eno and Steve Reich // *Contemporary Music Review*. 2014. Volume 33, pp. 210–223.
8. Drott E. The End(s) of Genre // *Journal of Music Theory*. 2013. Volume 57. No. 1, pp. 1–45.
9. Kim R. Y. From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich. URL: <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html>. (10.09.2016).
10. Prieto E. Speech Melody and the Evolution of the Minimalist Aesthetic in Steve Reich's *The Cave* // *Musiques Contemporaines*. 2002. Volume 12, pp. 26–30.
11. Reich S. *Writings about Music. 1965–2000*. Ed. with an Introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 78 p.
12. Salzman E., Desi T. *The New Music Theater; Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

Об авторе:

Шорникова Александра Владимировна, студентка, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com

REFERENCES

1. Bakumenko M. N. *Dokumental'nyy videomuzikal'nyy teatr Stiva Raykha v kontekste kommunikativnykh poiskov minimalizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Steve Reich's Documentary Video Music Theater in the Context of Communicative Search for Minimalism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2012. 247 p.
2. Denikin A. A. *Amerikanskoe i evropeyskoe videoiskusstvo 1960–2005: dis. ... kand. kul'turologii* [American and European Video Art from 1960 to 2005: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Moscow, 2008. 216 p.
3. *Derrealizatsiya* [Derealization]. URL: <http://psihomed.com/derealizatsiya>. (02.04.2017).
4. Eliseeva A. *Dokumental'nyy teatr Petera Vajsa* [Peter Weiss' Documentary Theater]. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/eliseeva-dokumentalnyj-teatr-petera-vajsa.htm>. (02.04.2017).
5. Krom A. E. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzikal'nogo minimalizma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [The “Classical phase” of American Musical Minimalism: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 457 p.
6. Arjomand M. Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre. *Modern Drama*. 2016. Volume 59. No. 1, pp. 49–74.
7. Beirens M. Voices, Violence and Meaning: Transformations of Speech Samples in Works by David Byrne, Brian Eno and Steve Reich. *Contemporary Music Review*. 2014. Volume 33, pp. 210–223.
8. Drott E. The End(s) of Genre. *Journal of Music Theory*. 2013. Volume 57. No. 1, pp. 1–45.
9. Kim R. Y. *From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich*. URL: <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html> (10.09.2016).
10. Prieto E. Speech Melody and the Evolution of the Minimalist Aesthetic in Steve Reich's The Cave. *Musiques Contemporaines*. 2002. Volume 12, pp. 26–30.
11. Reich S. *Writings about Music. 1965–2000*. Edited with an Introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 78 p.
12. Salzman E., Desi T. *The New Music Theater; Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

About the author:

Alexandra V. Shornikova, Student, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-2000-1735**, dartalexandra@gmail.com





А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

Летопись слома времён (Пятая и Шестая симфонии Н. Я. Мясковского)

Пятая симфония Н. Мясковского явилась для русской музыки наиболее значительным обобщением исключительно многообразной действительности, характерной для первых десятилетий XX века. Со всей отчётливостью здесь представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причём с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Взаимодействие данных сущностей строится по принципу сопоставления, при этом контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат, что дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями. Тем самым можно отметить явную разноречивость облика симфонии, что следует расценивать не композиционно-структурным просчётом, но отражением противоречивости и разлаженности самой жизни того времени. В музыке Мясковского чувствуется пульс эпохи страшных катаклизмов, сотрясавших Россию. Среди хаоса продолжала своё существование жизнь человеческой души, остро реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, гущённо драматическое восприятие импульсов, исходящих извне. Законченное выражение всё это получило в Шестой симфонии, отобразившей атмосферу рубежа 1910–1920-х годов. Она регистрирует уже не разноречие уходящего и нового, а их открытый конфликт, что порождает качественно иную концепцию: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов. Взятые как целое, Пятая и Шестая симфонии Н. Мясковского, по хронологии их написания (десятилетие 1914–1923) и по затронутой в них проблематике составившие единый монументальный диптих, стали своего рода музыкально-художественной летописью происходившего в России в период коренного перелома её истории.

Ключевые слова: музыка России, симфонии Н. Мясковского, социальные конфликты в музыке.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

Chronicle of the Destruction of the Time Period (Nikolai Myaskovsky's Fifth and Sixth Symphony)

The Fifth Symphony by Nikolai Myaskovsky became for Russian music the most significant generalization of the exclusively varied reality, characteristic for the first decades of the 20th century. Here the stratification into attributes of the receding epoch and those of the arising epoch is presented here most distinctly, moreover, the directedness from the old to the new is traced with sufficient apperency. The interaction of the given entities is built according to the principle of juxtaposition, at that, the contrasts are so significant, and there are so many of them, that a very heterogeneous conglomerate is formed, which is accompanied by distinctly polarized superpositions of images. Thereby it becomes possible to note the apparent contradiction in the image of the symphony, which must be evaluated not as a compositional and structural miscalculation, but a reflection of the contradiction and maladjustment of life itself during that time period. In Myaskovsky's music one can hear the pulse of the epoch of frightening cataclysms convulsing Russia at that time. Amidst this chaos the life of the human soul, sharply reacting to what occurred around it, continued its existence. Hence arises the perturbation of the attitudes of mind, the condensed dramatic perception of the impulses arising from without. All of this received completed expression in the Sixth Symphony, which depicted the atmosphere of the turn of the 1920s. It records not only the contradiction between the departing and the arising epochs, but their open conflict, which generates a qualitatively new conception: the tragic break up of existence (the expansion of the revolutionary element – the deposition of the old world) and the search for spiritual anchorage in the

whirlwind of historical cataclysms. Taken as a whole, the Fifth and Sixth Symphonies by Myaskovsky, which have formed a unified monumental diptych in the chronology of their composition (the decade of 1914–1923) and in the problem range touched upon them, have come to present a unique musical-artistic chronicle of the break-up of history taking place in Russia at that time.

Keywords: the music of Russia, the symphonies of Nikolai Myaskovsky, social conflicts in music.

Николай Яковлевич Мясковский как один из ведущих представителей мирового симфонизма XX века, опередивший в излюбленном жанре многих композиторов даже в чисто количественном отношении, прошёл с симфонией большой путь, в котором ясно различимы два периода: творчество 1910–1920-х годов (симфонии № 1–10) и творчество 1930–1940-х (симфонии № 11–27). Для первого из этих периодов особенно примечателен находящийся в его центре диптих Пятой и Шестой симфоний, создававшийся на переломном этапе российской истории и составивший уникальную музыкально-художественную летопись происходившего.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ (1914–1919) явилась для русской музыки наиболее значительным итоговым обобщением исключительно многообразной и разноречивой действительности, характерной для середины и конца 1910-х годов. Здесь со всей отчётливостью представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причём с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым. Переходя к конкретному рассмотрению данной концепции, обрисуюм вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей – старого мира и мира нового.

Лик *прежней, уходящей России* предстаёт в двух, очень различающихся между собой гранях – через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыбании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении).

Можно встретить в симфонии и не менее идиллический взгляд на народ: в трио скерцо

(ц. 56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан» (с привычным вольночным бурдоном тонической квинты и традиционными приёмами фактурно-вариационного развития).

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведений темы главной партии финала с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русской «славы»).

Совсем иным, мертвенным и пугающим, предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный, ночь остывающей жизни. Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание нисходящих ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах). Так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии названных граней уходящей России их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи как эпохи, начинавшей своё развитие в середине XVIII века и завершавшей его на рубеже XIX–XX столетий. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы).

Хорошо ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истонченность колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии



I части) и в ряде случаев – утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельчённой ритмике и в перегруженности хроматикой). При всём том данный материал вне всякого сомнения несёт на себе отсветы гуманизма XIX века, напоминая о «старой, доброй Руси».

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского *мир восходящий*. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

Для группы тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение – ц. 5, завершающее – ц. 8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас, что воспроизводится на основе свойственного фольклоризму начала XX века синтеза архаики и модерна.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошьевого глума. В исходной теме она передана через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета.

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевою устремлённость и упругость поступи связующей партии (ц. 74), побочной партии (ц. 75), а также обрамляющего их мотива (ц. 73 и перед ц. 81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику. Образ собранной, наступательной энергии претворён здесь на основе урбанизированной токкатно-репетиционной фактуры. Развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений. Он своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб.

Это драматическая токката жизненной борьбы и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая

скачки на большую септиму, малую нону и далёкие тоновые соотношения опорных гармоний $f - d - a - e$). Конфликт создаётся также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся изпод его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и тем не менее между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них – склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жёсткость и напряжённость. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, квартосекундовые и квартовые созвучия (в том числе из трёх кварт подряд). Характерна аккордика с побочными тонами и подчёркнуто диссоциирующее голосоведение. В побочной партии I части отметим перечень параллельных септим, а в теме-эпизоде финала – столкновение *des, fis* мелодии с *f moll* фона, а также звуков *e, h* и *d moll* и т. д.

Итак, основной «водораздел», отчленяющий новое от прежнего, пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой (чем акцентирована их обращённость в прошлое), другие отмечены современными чертами, и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений.

Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, при этом есть случаи достаточно органичного срастания: например, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала – черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов.

Как правило, взаимодействие строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилиевой калейдоскоп: «ретро», переходная стилистика,

новый стиль. И показательно, например, что среди обилия истоков, составивших базу «ретро», есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена даже на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырёх тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов – ц. 5, т. 5 ц. 5, ц. 6, ц. 7, ц. 8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. Разноречивость эту в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный просчёт, а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция – многоступенчатый, зигзагообразный, но тем не менее определённо выраженный переход от старого к новому.

Взаимодействие этих двух сущностей в бытийно насыщенной I части находится, на первый взгляд, безусловно под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу). Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии. При этом очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с ц. 8 и кончая ц. 24), и её отголоски нарушают иллюзорное забытё в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях *T – b VI moll* и *T – b II moll*).

В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (ц. 13, 17) передаётся «заворошка» смутного времени, а резко трансформированная тема главной партии ста-

новится практически неузнаваемой. Таким образом, взятый изнутри мир былого во многом оказывается расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизненное ощущение (средний раздел) рождается в душевной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо III части прежнее уже оказывается оттеснённым на задний план (трио с его отголоском в начале коды, ц. 68).

Наконец, в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности. Это торжественно и громогласно подтверждается кодой – она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия, и это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени фиксируется другой важный процесс – вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым.

Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснотуши и сентиментальности.

С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации, и возникает ощущение фатальной обречённости (сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линейной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стоны, а на кульминации – подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей –

от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II части, а затем ему и вовсе не находится места.

Симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далёк от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени.

Свидетельство тому – кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчёркнуто сурово-гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остаётся заметить, что Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его последующего творчества.

По мнению самого композитора, отсюда ведёт начало *объективная линия* его симфонизма. Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. А в основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творчества важнейшим фольклорным истоком (см. «Казачью колыбельную» в вокальном цикле на слова М. Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей, Шестой симфонии, где также разрабатывается проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ», и есть прямые концепционные «мостики»:

– от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой;

– музыка II части ведёт к скорбно-плачевой сфере следующей симфонии (в том числе средний раздел этой части – преддверие сгущённо субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией);

– в III части намечены подступы к инфернальному скерцо Шестой;

– а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шестивий Шестой (включая соприкосновение с мелодикой революционных песен – см. побочную партию финала рассматриваемой симфонии).

Как можно было заметить, Пятая симфония, открывшая «объективную линию» творчества Мясковского, на самом деле содержала в себе и достаточно много субъективного. Следовательно, то, что он именовал объективной и субъективной линиями, отнюдь не существовало изолированно друг от друга. Они взаимодействовали между собой, нередко сплетаясь в трудноразделимом целом.

И подчас нелегко понять: воспринималось ли некое объективное субъективно или само это объективное было изнутри насыщено субъективным. Но по музыке Мясковского можно с достаточной отчётливостью судить о том, что так или иначе существовала жизнь, происходящая вовне, а параллельно ей протекала жизнь души человеческой.

Жизнь вовне властно вторгалась в образную ткань произведений композитора, и это была жизнь многосложная, невероятно противоречивая. В музыке Мясковского тех лет нередко чувствуется горячий, а подчас просто бешеный пульс времени страшных катаклизмов, сотрясавших Россию и порождавших социальный хаос, разлом, распад, когда царил дух яростного бунтарства и ниспровержения основ (не случайно замысел другой его симфонии тех лет – Восьмой – был связан с образом Степана Разина).

И среди этого хаоса, возникшего на волне того, что А. Блок обозначил как «неслыханные перемены, невиданные мятежи», продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, сгущённо драматическое, даже трагическое восприятие импульсов, исходящих извне, и соответственно – обжигающая патетика, экзатичность, экспрессионистский накал страстей.

Всё это своё законченное выражение получило в ШЕСТОЙ СИМФОНИИ (1918–1923). Здесь уместно позволить себе небольшое отступление на предмет её далёкой предшественницы с аналогичным номером. Имеется в виду Шестая симфония Чайковского. По признанию Мясковского, «потрясающее впечатление» от

неё послужило для него «последним толчком к музыкально-творческим устремлениям».

Заметим, этим толчком послужила не опера или вокальное произведение, а симфония – жанр, ставший определяющим для Мясковского. Кроме того, этому послужила музыка Чайковского – свойственный ему лирико-драматический и лирико-психологический строй художественного высказывания стал характерным и для Мясковского.

Наконец, важно то, что это была именно Шестая симфония Чайковского. Завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время как бы «открывала занавес» конфликтности и трагизма XX столетия. Мясковский подхватил эстафету, воплощая эти качества в условиях следующего исторического этапа. И если Шестая симфония Чайковского отметила вхождение в период эпохальной социальной ломки, то Шестая симфония Мясковского до предела обнажила суть этой ломки.

Шестая симфония высится в творческом наследии композитора недостижимой вершиной, но у неё был целый ряд «спутников» – произведений, в которых раскрывалась та же проблематика и которые отличались тождественным тоном звуковой атмосферы.

Подобные аналогии начинаются со Второй фортепианной сонаты (1912), где впервые вводится мотив католической секвенции *Dies irae*, приобретающий значение символа фатальности, и с Третьей симфонии (1914), с экспрессионистским накалом передающей смятение душ и умов в условиях кардинально меняющегося порядка вещей.

Помимо Пятой и Шестой симфоний, всё это нашло своё продолжение в Третьей и Четвёртой фортепианных сонатах (1920, 1924), где средствами фортепианной фактуры претворены собственные Шестой симфонии ораторская патетика, конфликтность яростных жизненных схваток и блики ирреально-фантастических образов. К этим сонатам следует также присоединить Десятую симфонию (1927), неистовая экспрессия которой была навеяна «мученическими» мотивами поэмы А. Пушкина «Медный всадник».

Тем не менее, своё главное слово о жизни России, её переломного этапа Мясковский сказал в Шестой симфонии, где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральской и Октябрьской), Гражданской войны и «военного коммунизма», а также потрясения в лич-

ной жизни композитора (смерть близких людей).

В отличие от предыдущей симфонии, Шестая регистрирует уже не разноречие и сосуществование, а исключительно острое противоречие и противостояние, то есть конфликт уходящего и нового, что порождает качественно иную концепцию. Кратко сформулировать её можно так: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов.

Революционная стихия получила многоплановое отображение. Один из её ликов – властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (то был митинг 1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский слышал речь прокурора Республики Н. Крыленко, провозглашавшего: «Смерть, смерть, смерть врагам Революции!»

Это почти буквально «процитировано» во вступительных тактах симфонии, где патетика ораторского обращения передана через плакатные, отрывисто-скандирующие произнесения медных. Их подчёркнуто жёсткое, отчуждённое звучание олицетворяет грозную внеличную силу.

В подобных эпизодах до мыслимого предела доведена острота экспрессии гармонического письма, насколько она была возможна в рамках музыкального языка Мясковского. Самые сильнейшие средства выразительности связаны в таких случаях с введением целотонной аккордики, напряжённость звучания которой усиливается добавлением большой септимы.

Другая грань революционной стихии – мощный, неукротимый напор драматической энергии, которая разворачивается в стремительных преодолениях, мощными импульсами-толчками и молниеобразными росчерками волевой жестикюляции передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клочкотания яростных социальных баталий. Это начинается с тематизма главной партии I части с его исключительным возбуждением и экзатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия inferнально-демонических сил, созвучных природным стихиям. Вот почему, раскрывая смысл II части, исследователи единодушно приводят строки из поэмы А. Блока «Двенадцать»: «Ветер, ветер – на всём Божьем свете!»

Но это *inferno* несёт в себе и определённый подтекст. Когда-то Ф. Достоевский вывел людей зарождавшегося в России революционного движения в романе с симптоматичным названием «Бесы». Нечто подобное тому находим и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом в её II части): игрище «бесов», зловещее мельтешение сатанинских сил, претворённое в формах «адского» скерцо с его дьяволиадой заострённо-импульсивного синкопированного ритма и гротескной искажённостью интонационного контура.

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красочного торжества революционных масс, в котором раскованность праздничных проявлений своеобразно сочетается с собранностью и боевой устремлённостью. Для передачи подобных настроений он воспользовался мелодиями Французской революции «Карманьола» и «*Ça ira*» («Всё вперёд»).

Эти мелодии Мясковский взял не из известных сборников, а записал в 1918 году от художника, который только что вернулся из Франции и слышал их в предместьях Парижа от рабочего люда тех лет, то есть в актуальном звучании другого исторического времени. Тогда же возник и замысел симфонии. Таким образом, ещё не завершив Пятую, композитор уже приступил к созданию Шестой.

Мир уходящий предстаёт только в одной плоскости: страдание, скорбь, обречённость. Но раскрывается это состояние в широкой амплитуде оттенков – от горестной унывости до мрачной безысходности, от тоскливых вопрошаний до буквально кричащего стона на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в разделе связующей партии I части.

Констатации скорбного исхода начинаются с первой темы побочной партии I части, развёртывание которой заканчивается реквиемом. Далее на протяжении всего повествования вестником смерти служит простирающий свою гнетущую длань средневековый мотив *Dies irae*.

В финале вершится окончательное отпевание, основанное на старинном духовном стихе «О расставании души с телом». И чтобы не возникало никаких сомнений в истолковании данной цитаты, автор вводит для её исполнения хор с пропеванием текста. Так фиксируется не только обречённость, но и как бы состоявшееся погребение былого.

Как видим, лик двух миров разительно несхож, что подчёркнуто резко выраженным сти-

левым размежеванием. С одной стороны, сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, напряжённейший динамизм, стремительное движение (об использованной им «Карманьоле» композитор говорил: «Меня особенно поразила её ритмическая энергия»). С другой – архаизированная лексика, заторможенность пульса, пассивность и обессиленность.

Столь ярко обозначенная поляризация противостоящих сущностей, доведённая до уровня их несовместимости, как раз и определяет воссозданный в симфонии остроконфликтный разлом бытия. Вслушиваясь в музыку, вербально его можно обрисовать приблизительно так:

- всё в жизни сорвалось и рухнуло в неведомое;
- мир потерял равновесие, превратился в клочущий водоворот;
- доминирует бурная, лихорадочно-взрывчатая пульсация стихийных сил;
- царит нескончаемое напряжение тревог, потрясений, катастроф.

Отсюда проистекают композиционные особенности этой самой сложной из всех 27 симфоний Мясковского. Огромное музыкальное полотно, звучащее свыше часа, поражает уникальным для данного жанра обилием образов, непрерывно сменяющих друг друга. Всё здесь построено на резких контрастах, атмосфера накалена максимально (не случайно симфония написана в *es moll*, одной из самых мрачных тональностей).

В этой атмосфере всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний как естественная необходимость выдвигается проблема поиска духовной опоры. Данная сторона концепции соотносится практически единственно с личностью русского интеллигента, который мечется между громадами столкнувшихся миров, горячо и зачастую даже болезненно переживает происходящее вокруг него. Как раз через его реакции в симфонии с максимальной силой и остротой запечатлено то, что В. И. Ленин определял как «невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя».

Лирический герой симфонии не стоит в стороне от битвы миров, но у него своя, особая функция: в его патетических тирадах и возвышенных упованиях прослушивается стремление поддержать среди всепоглощающего неистовства идеалы благородства и человечности (эта линия открывается со второй темы побочной партии I части).

Однако чаще всего он находится в состоянии нервной взбудораженности и душевной смуты, избывая себя в экстатических мольбах и заклинаниях. Вероятно, именно это имел в виду сам композитор, когда писал об «интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции», отразившемся в Шестой симфонии.

Кстати, сходная настроенность, столь же экспрессивная и экстатичная по тону, отличает оперу С. Прокофьева «Огненный ангел», законченную в первой редакции в том же 1923 году, что и симфония Мясковского. Параллели такого рода доказывают закономерность подобного восприятия действительности тех лет.

Обе отмеченные ипостаси (экстатическая взвинченность и просветлённый лиризм) связаны с традициями русской музыкальной классики, восходящими к Чайковскому, Скрябину и Рахманинову. Творческое переосмысление этих традиций шло у Мясковского в направлении максимального обострения выразительных средств.

Субъективно-исповедальный характер высказывания потребовал самого широкого включения речевого начала, что породило особого рода инструментальный речитатив, который стал важной приметой индивидуального стиля Мясковского, начиная уже с Третьей симфонии. В контексте Шестой инструментальный речитатив приобрёл некое чрезвычайное качество с характерной для него взволнованной прерывистостью музыкальной речи.

Выход из всеобщего хаоса, невзгод и внутренних терзаний видится герою Шестой симфонии в том, чтобы встать над схваткой миров, подняться к тем духовным ценностям, которые находятся как бы вне времени и пространства и сопричастны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо – можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

Такие настроения были типичны для русской интеллигенции начала 1920-х годов. Не случайно кода Шестой симфонии переключается с завершением написанного незадолго

до неё романа А. Н. Толстого «Сёстры» (первая часть трилогии с чрезвычайно знаменательным названием «Хождение по мукам»). Вот слова Рощина, обращённые к его возлюбленной в конце романа: «Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции и нетленным останется только одно – кроткое, нежное, любимое сердце ваше».

Подобно завершению кантаты С. Рахманинова «Колокола», написанной десятилетием раньше и посвящённой катастрофе поколения Серебряного века, в Шестой симфонии Мясковского после реквиема-отпевания следует кода-катарсис (реминисценция основной темы III части), одаряющая умиротворением духа и немеркнувшим светом надежды.

Шестая симфония Мясковского вещала о коренной ломке бытия, которая происходила в начале XX столетия и острие которой в нашей стране пришлось на рубеж 1910–1920-х годов. То, о чём ровно за три десятилетия до этого произведения пророчила Шестая симфония-трагедия Чайковского, так много значившая для становления Мясковского-симфониста, обрело реальные очертания, вызвав к жизни симфонию-трагедию Мясковского как наиболее яркий и впечатляющий музыкально-исторический документ «страшных лет России».

Для самого композитора она явилась центральным, наиболее масштабным и концепционно концентрированным произведением, кульминацией его творчества, которому предстояло плодотворно развиваться ещё более четверти века.

Взятые как целое, рассмотренные выше Пятая и Шестая симфонии Н. Мясковского по хронологии их написания охватили десятилетие 1914–1919 и 1918–1923. По затронутой в них проблематике они составили единый монументальный диптих и стали своего рода музыкально-художественной летописью происходившего в России в период коренного перелома её истории: Первая мировая война, две революции 1917 года, Гражданская война и окончательное установление большевистского режима.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 200 с.
2. Гулинская З. К. Николай Яковлевич Мясковский. М.: Музыка, 1985. 191 с.
3. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.



4. Демченко А. И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. М.: Композитор, 2010. 88 с.
5. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. Демченко А. И. Об одной из симфоний Н. Я. Мясковского // Исследования о русской и зарубежной музыке. Тамбов, 2004. С. 93–106.
7. Долинская Е. Б. Композитор на войне и о войне. Николай Мясковский // Вестник Магнитогорской консерватории. 2015. № 2. С. 4–10.
8. Иконников А. А. Н. Я. Мясковский, художник наших дней. М.: Музыка, 1966. 424 с.
9. Неизвестный Николай Мясковский: взгляд из XXI века. М.: Композитор, 2006. 214 с.
10. Палагина А. П. Вокально-симфонические произведения Н. Я. Мясковского // Актуальные проблемы культуры. Оренбург, 2013. Вып. 14. С. 114–121.
11. Райскин И. Г. «И голос мой негромок...» // Musicus. 2012. № 1. С. 30–36.
12. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
13. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
14. Steinberg M. The Symphony: A Listener's Guide. Oxford University Press, 1998. 678 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



REFERENCES



1. Asaf'ev B. V. *O muzyke XX veka* [On 20th Century Music]. Leningrad: Muzyka, 1982. 200 p.
2. Gulinskaya Z. K. *Nikolay Yakovlevich Myaskovskiy* [Nikolai Yakovlevich Myaskovsky]. Moscow: Muzyka, 1985. 191 p.
3. Demchenko A. I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [The Perspective of the World in the Art of Music of Russia in the Early 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
4. Demchenko A. I. *Kontseptsiyonny metod muzykal'no-istoricheskogo analiza* [Conceptual Method of Musical and Historical Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2010. 88 p.
5. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
6. Demchenko A. I. *Ob odnoy iz simfoniy N. Ya. Myaskovskogo* [About one of the Symphonies by Nikolai Myaskovsky]. *Issledovaniya o russkoy i zarubezhnoy muzyke* [Studies in Music in Russia and Other Countries]. Tambov, 2004, pp. 93–106.
7. Dolinskaya E. B. *Kompozitor na voyne i o voyne. Nikolay Myaskovskiy* [A Composer in War and about War]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory]. 2015. No. 2, pp. 4–10.
8. Ikonnikov A. A. *N. Ya. Myaskovskiy, khudozhnik nashikh dney* [Nikolai Myaskovsky, an Artist of our Days]. Moscow: Muzyka, 1966. 424 p.
9. *Neizvestny Nikolay Myaskovskiy: vzglyad iz XXI veka* [The Unknown Nikolai Myaskovsky: a Perspective from the 21st Century]. Moscow: Kompozitor, 2006. 214 p.
10. Palagina A. P. *Vokal'no-simfonicheskie proizvedeniya N. Ya. Myaskovskogo* [The Vocal-Symphonic Works of Nikolai Myaskovsky]. *Aktual'nye problemy kul'tury* [Topical Issues of Culture]. Issue 14. Orenburg, 2013, pp. 114–121.
11. Rayskin I. G. "I golos moy negromok..." ["And my voice is quiet..."]. *Musicus*. 2012. No. 1, pp. 30–36.
12. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
13. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
14. Steinberg M. *The Symphony: A Listener's Guide*. Oxford University Press, 1998. 678 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

Т. В. КРАСКОВСКАЯ

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

ORCID: 0000-0002-7686-0467, krasky79@mail.ru

Революция закончилась, революция началась: политика коренизации и музыкальная жизнь Карелии в 1920–1930-е годы

Статья представляет опыт реконструкции историко-культурной ситуации в Республике Карелия в послеоктябрьский период в аспекте политики, идеологии и языка. Развитие музыкальной культуры советской республики рассматривается в контексте «коренизации» – стратегии национального государственного строительства, которая заключалась в подготовке, продвижении и внедрении в сферу деятельности государственного аппарата кадров из числа представителей титульных национальностей. С началом создания Карельской трудовой коммуны в 1920 году к её руководству был привлечён финн Эдвард Гюллинг. Основной линией его стратегии стало формирование национальной карельско-финской автономии и привлечение в республику финнов-эмигрантов из Канады, Америки и Финляндии, многие из которых сыграли важную роль в становлении культуры и образования молодой советской республики. Так, американский финн Карл Раутио стал организатором музыкальной жизни и автором первых крупных сочинений для хора и симфонического оркестра; финн Лаури Йоусинен – педагогом и автором хоровых песен и музыки к театральным постановкам. В период карелизации родилась концепция о едином «карело-финском» языке, согласно которой карельскому языку отводилась роль устного применения, а финскому – роль литературного языка и статус государственного. Обращается внимание на то, что период руководства Карелией Гюллинга предопределил важную роль «финского фактора» в становлении культурной жизни и системы образования в Карелии первой половины XX века.

Ключевые слова: музыкальная культура Карелии, коренизация, Эдвард Гюллинг, Карл Раутио, Лаури Йоусинен, «финский фактор».

TATIANA V. KRASKOVSKAYA

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

ORCID: 0000-0002-7686-0467, krasky79@mail.ru

The Revolution Finished, the Revolution Began: The “Indigenization” Policy and the Musical Life of Karelia in the 1920s and 1930s

The article presents an attempt of reconstruction of the historical and cultural situation in the Republic of Karelia in the period after the Bolshevik revolution in the aspects of politics, ideology and language. The development of the musical culture of the Soviet republic is examined in the context of “indigenization” – the strategy of the national state development project, which consisted in the preparation, advancement and introduction into the sphere of the state apparatus of personnel from the representatives of the titular nations. From the beginning of the creation of the Karelian Workers’ Commune in 1920, a Finn, Edvard Gylling was engaged into its leadership. The main line of his strategy was the formation of the national Karelian-Finnish autonomy and engagement into the republic of Finnish émigrés from Canada, the United States and Finland, many of which played an active role in the formation of the culture and education of the newly formed Soviet republic. Thus, the American Finn, Kale Rautio became the organizer of the musical life and the composer of the first large-scale compositions for chorus and symphony orchestra; the Finn Lauri became a teacher and the composer of choral compositions and music for theatrical productions. During the period of “Karelianization” there appeared the conception of a single “Karelo-Finnish” language, according to which the Karelian



language was assigned the role of oral usage, whereas Finnish was given the role and the status of the state language. Attention is focused on the fact that the period of the Gylling's leadership in Karelia predetermined the important role of the "Finnish factor" in the formation of the cultural life and the educational system in Karelia of the first half of the 20th century.

Keywords: musical culture of Karelia, indigenization, Edvard Gylling, Kalle Rautio, Lauri Jousinen, the "Finnish factor."

Советская власть в Карелии была провозглашена 4 января 1918 года. С этого момента в крае начались интенсивные изменения в территориальной, политической, этнической, экономической и культурной областях. При губернском и городском отделах народного образования был организован музыкальный подотдел под руководством коммуниста В. М. Парфёнова, ответственного за пропаганду новых идеологических установок посредством активной музыкально-просветительской деятельности. Повсеместно проводились концерты-митинги, в которых наряду с выступлениями политических деятелей и чтением стихов звучали революционные песни, исполняемые хоровыми и оркестровыми коллективами. Важнейшую роль в просветительской работе играли клубы, при которых работали библиотеки и кружки различной направленности.

Музыкальным подотделом были организованы малый симфонический оркестр, духовой оркестр и оркестр народных инструментов (1918), а также академический хор, имевший обширный репертуар – «от революционных и народных песен до "Реквиема" Моцарта» [4, с. 9]. Открылась первая музыкальная школа в Петрозаводске (декабрь 1918), где обучались 108 учащихся под руководством 13 преподавателей. Для повышения профессионального уровня преподавателей и музыкантов-исполнителей в начале 1919 года были открыты Высшие музыкальные классы с обучением в вечернее время. Чуть позже (март 1919) появилась музыкальная студия под руководством Н. Н. Загорного, которая приняла около 300 детей, а в январе 1920 года – вторая музыкальная школа.

Подотдел уделял серьёзное внимание музыкальному развитию учащихся общеобразовательных школ, о чём свидетельствует организация многочисленных драматических кружков, ансамблей, хоров при школах и регулярное освещение этой деятельности в журнале «На-

родное образование Олонецкой губернии». Десятки хоровых кружков работали в Петрозаводске: хоровые объединения функционировали в 1-й и 2-й средних школах; ансамбль песни и пляски под руководством С. Тетерина был организован в 18-й средней школе. Активная работа в этом направлении велась и в районах. Например, в школах Медвежьегорского района в 1930-е годы «работало 64 кружка, в которых занимались более 1800 детей. Больше всего было драматических и хоровых кружков» [10, с. 438–439]. Дальнейшее развитие музыкальных институтов происходило ещё более интенсивно. Это было связано с изменением статуса республики и особенностями проводимой властью политики.

Летом 1920 года организована Карельская трудовая коммуна (КТК) с административным центром в Петрозаводске. Спустя три года образована *Автономная Карельская ССР* (АКССР). Вследствие поражения рабочей революции в Финляндии в мае 1918 года в советской России получили убежище так называемые *красные финны*, активно включившиеся в политическую жизнь принявшей их страны. Самые большие группы политических эмигрантов сосредоточились в Ленинградской области и Карелии.

Карельская автономия по замыслу красных финнов и российского правительства должна была превратиться в «образцовую социалистическую республику, способную революционизировать соседнюю Финляндию и скандинавские страны», стать «форпостом мировой революции» [8, с. 168]. Задачей красных финнов явилось установление советской власти в национальных районах. Центральную роль в руководстве Карельской трудовой коммуны Ленин отвёл Эдварду Гюллингу, выходцу из финской буржуазной семьи, учёному, представителю финской интеллигенции, вставшему на путь революции в Финляндии.

Председатель Карельского ревкома и облисполкома финн Гюллинг принялся за осуществление специальной кадровой политики – *коренизации*, названной в Карелии *карелизацией*.



Фото 1. Эдвард Гюллинг (1881–1938) – финский политик, революционер, первый руководитель Карельской трудовой коммуны, доктор философских наук

Понимая, что взаимоотношения национальностей являются важным фактором, определяющим внутреннюю политику государства, советское правительство учредило специальный орган регулирования национальных отношений – Народный комиссариат по делам национальностей (Наркомнац) во главе со Сталиным. Начался поиск форм национальной государственности, были опробованы различные подходы, которые поначалу учитывали демографические и этнические показатели, социальную специфику и уровень экономического развития территории. К началу 1930-х годов инструментарий проведения национальной политики окончательно сложился и представлял собой унифицированный алгоритм: вопросы национальной политики решались на высшем уровне. На местах они не обсуждались и местные инициативы во внимание не принимали. Классовые приоритеты доминировали над национальными. По сложившейся практике первыми лицами в регионах становились представители коренной национальности, а вторыми лицами – русские, которые курировали кадровые и идеологические вопросы. Целью проведения политики коренизации было преодоление неравенства народов, нивелирование негативного отношения к русским, создание «коренного» пролетариата.

Основной линией стратегии Гюллинга стало формирование национальной *карельско-финской автономии*. Он стал собирать в республику финнов-эмигрантов. Карелия нуждалась в ква-

лифицированной рабочей силе, особенно в ведущей лесозаготовительной отрасли. Привлекая кадры из других территорий, правительство Карелии делало ставку прежде всего на тверских карелов, вепсов, ингерманландцев, а из-за рубежа – на этнических финнов из Канады, США и Швеции, а также из Финляндии. В результате широкой пропагандистской кампании в США и Канаде, а также вербовки, которую проводили Комитет технической помощи Карелии в Америке и Переселенческое управление в Петрозаводске, в Карелию целыми семьями ехали североамериканские финны, везли с собой валюту, оборудование для работы, технику, а музыканты – дорогие инструменты.

Основываясь на своей концепции развития автономии, Гюллинг откорректировал взгляды на *языковой вопрос*, выступая за введение *финского языка как национального для всех карел*. Он считал, что финский язык является главным условием для развития региона, что карелы представляют собой восточную ветвь финского народа и вполне естественно смогут понимать и использовать финский язык. В этом вопросе у Гюллинга был оппонент, олонецкий карел В. М. Куджиев, выступающий за русский язык в качестве литературного для всех карел, кроме беломорских, которые могли в качестве исключения использовать карельский или финский языки. Однако карельского литературного языка ещё не существовало, карелы говорили на разных диалектах, что затруднило бы процесс быстрого внедрения литературного карельского языка, поэтому Московское руководство поддержало идею Гюллинга. Несмотря на то, что до революции традиционным для карел языком был русский, с середины 1920-х годов финский язык активно внедрялся в образование и становился письменной формой выражения карельской речи. Это соответствовало политике «коренизации». Родилась концепция о едином «карело-финском» языке, согласно которой карельскому языку отводилась роль устного применения, а финскому – роль литературного языка. Введение искусственного термина «карело-финский» язык можно было расценить как соблюдение принципа языковой лояльности и официальное признание паритета двух языков, как следование курсу укрепления союза русского пролетариата с инонациональным крестьянством («коренизации»), а также в качестве признака этнической идентификации жителей республики.

В начале 1930-х годов в прессе вспыхнула «языковая война» между сторонниками финского и карельского языков, которая была спровоцирована Москвой с оглядкой на создание карельской письменности для тверских карел. Ученик Н. Марра, профессор Д. В. Бубрих разграничивал финский и карельский языки и обвинял сторонников финского языка в поддержке «великофинских» веяний. Его мнение получило поддержку: в 1931 году Президиум Совета национальностей ЦИК СССР обязал руководство Карелии приступить к созданию карельского литературного языка, но вскоре эти требования были отменены Политбюро ЦК ВКП(б), поддержавшего Карельский обком.

Несмотря на все языковые перипетии, финнизация сыграла положительную роль в национально-культурном развитии края: к 1933 году в республике работало свыше 500 школ, половина из которых были национальными, уровень грамотности возрос до 46% и почти половина из грамотных (48%) владела финской грамотой или финской и русской одновременно. Образование развивалось стремительно: ещё в 1920 году был открыт финский педагогический техникум, к 1933 году в республике работало около 15 техникумов, Педагогический институт, Высшая коммунистическая сельскохозяйственная школа. В 1931 году начал работу Карельский научно-исследовательский институт.

Политика «коренизации» 1920–1930-х годов и активная роль финнов-эмигрантов дали мощный стимул к развитию культуры молодой советской республики. Многие финны имели образование, опыт организации коллективов и мероприятий. Порой их культурная активность проявлялась вопреки непониманию местного населения, вопреки языковому барьеру, негативному отношению русских и карел к стремлению финнов, которое «даже в чудовищных условиях барачной жизни создать хоть какое-то подобие уюта и чистоты воспринималось соседями как мещанство и мелкобуржуазность» [9, с. 142].

Финны были организаторами первых творческих коллективов в республике – самодеятельных и профессиональных. Так, самодеятельный хор и оркестр в Ухте создал прибывший в 1922 году из Америки скрипач и композитор финн Лаури Йоусинен; с 1930 года с финским хором успешно работал активный участник финляндской революции 1918 года финн Микко Виркки. Ведущую роль в Карельской ассоциации проле-

тарских писателей (КАПП), созданной в 1926 году, играли финны (Я. Виртанен, Х. Тихля, О. Иогансон, Р. Руско [Нюстрем], Э. Паррас, Л. Летонмяки, В. Эрвасти и др.). Иммигрантами было основано издательство «Kirja» («Книга», 1923). Первые национальные творческие коллективы появились в это же время: национальная труппа при народном театре драмы под руководством В. Линдена, любительский театр «Карельская сцена» С. Нуортева, Карельский национальный драматический театр, профессиональные и любительские оркестры, хоры, студии, фольклорные ансамбли. На базе Радиокomiteта (1931) образовался Симфонический оркестр (1933), возглавляемый Леопольдом Теплицким.

Огромное значение в пропаганде новых идеологических идей советская власть придавала массовой хоровой песне, с первых лет революции в массы стал активно внедряться «хоровой проект» [6]. Хоровое пение стало важнейшим инструментом по преобразованию человеческой психики средствами музыки и формированию «нового человека» [6]. Деятельность хоровых самодеятельных коллективов поддерживалась правительством Карелии [10, с. 435–445]: рос тираж газет, проводились агитационные мероприятия, где участвовали хоровые коллективы. В их репертуар обязательно вводились песни о партии, вождах, революции.

Первые образцы массовой хоровой песни возникли в Карелии 1920-х годов в творчестве *композиторов-финнов*. Среди них были: органист, композитор и собиратель фольклора, руководитель хора педагогического техникума Микко Сузи; окончивший Гатчинский педагогический техникум учитель, писатель Матти Хусу; органист, руководитель школьного и сельского хоров Эмиль Суни и его сын, химик по образованию, учитель и руководитель хора Эйно Суни; музыкант-любитель, руководитель финского хора Микко Виркки, который впоследствии стал видным политическим деятелем; карел, учитель, собиратель фольклора и руководитель хора и духового оркестра в Кестеньге и Калевале Ристо Сирен. В это же время пишут свои первые хоровые песни композиторы Лаури Йоусинен и Калле Раутио.

Тексты песен принадлежали популярным поэтам тех лет, финнам О. Йохансену, Л. Хело, Л. Летонмяки, Я. Виртанену, а их содержание было созвучно основным идеям того времени, в них прославлялись революция и подвиги

её героев, воспевалась радость труда и созидания новой жизни. Работа первых композиторов в жанре массовой песни оказалась столь активной, что к 10-летию юбилею Октября был выпущен первый сборник песен на финском языке.

В 1920-е годы, когда действия руководства Карелии были направлены на строительство карельско-финской автономии, в Петрозаводск прибыли семьи финнов-эмигрантов Раутио и Синисало.

Американский финн Калле Раутио, выпускник Колумбийского университета, оказавшийся в Карелии в 1920-е годы, стал первым профессиональным композитором в республике.

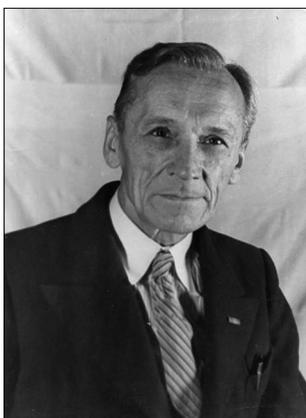


Фото 2. Карл Эрикович Раутио (1889–1963) – советский композитор, дирижёр, заслуженный деятель искусств Карело-Финской ССР (1946)

Он был руководителем хора и двух оркестров Петрозаводского педагогического техникума. Позже – организатором и первым дирижёром симфонического оркестра при Карельском радио (1931), в состав которого влились американские финны, переехавшие в Карелию: О. Дальберг, В. Ринтала, О. Холтти, Т. Эскола, Л. Ахола и другие.

К периоду коренизации относится рождение значимых сочинений в творчестве Раутио. Пятичастная сюита для симфонического оркестра «Карельская свадьба» (1926) была написана композитором в процессе изучения карельского фольклора. Несмотря на то, что это сочинение не отличается масштабом, особым концептуальным замыслом, сложностью формы, сюита Раутио стала первым в Карелии крупным сочинением для симфонического оркестра. Созданная композитором-финном на фольклорном материале, отражающем быт карельской деревни, сюи-

та звучала в унисон с основными идеями политики коренизации и долгое время представляла Карельскую музыкальную культуру в Москве и Ленинграде.

В этот же период к первому юбилею Революции (1927) Раутио создал первое в советской Карелии произведение кантатно-ораториального жанра – «Праздничную кантату 10-летию Октября». Текст написал пролетарский поэт, член Финской социал-демократической рабочей партии, участник Февральской и Октябрьской революций финн Ялмари Виртанен (1889–1939). Рукопись этого сочинения не найдена, кантата не упоминается ни в одном списке сочинений композитора, а сам факт её создания приведён лишь в исследовании карельских историков.

Одним из ведущих музыкантов в 1920–1930-е годы стал Л. Йоусинен, прибывший в Карелию вместе с Раутио. Йоусинен выступал и как солист, и как камерный исполнитель, и как композитор. П. Суутари, изучавший жизнь финских иммигрантов в Карелии, писал: «Жизненные пути Раутио и Йоусинена долгое время шли параллельно: сначала из Америки в Карелию и педагогическое училище, отсюда в симфонический оркестр и Союз композиторов. Вместе они писали музыку для Петрозаводского финского театра и в разное время возглавляли оркестр и хор в Ухте: Йоусинен – в 1926–1931 гг., а Раутио – перед войной» [7, с. 237].



Лаури Карлович Йоусинен (1889–1948) – советский композитор, альтист, педагог, член Союза композиторов СССР (1937)

Период руководства Гюллинга Карелией в западной историографии принято называть «финским периодом» [9, с. 111]. Этот период в истории Карелии закончился в 1935 году, когда самостоятельность и автономия республики стали расцениваться как угроза целостности государства. Поворотным пунктом явился 1933 год –



начало борьбы Сталина с «местным национализмом». В том же году под прицел попала Карелия, которая по словам Кирова, совершила отклонение от ленинско-сталинской линии и стала ориентироваться на Финляндию [9, с. 122]. Борьба с «местным национализмом» вылилась в гонения по национальному признаку, вследствие чего две трети финнов в Карелии были уничтожены, в том числе и первый глава карельской автономии Гюллинг. Количество финнов в республике сократилось почти на 30%.

В истории музыкальной культуры Карелии 1920–1930-е годы до сих пор остаются периодом, малоизученным музыковедами (исключения составляют монографии Н. Ю. Гродницкой о Синисало и Пергаменте [1; 2]). Первенство здесь принадлежит карельским и финским историкам, в том числе по изучению «финского фактора» в политической и культурной жизни Карелии и репрессивной политики советского государства. Отставание от историков существует и в отношении биографики, «которая очень серьезно пострадала от идеологического контроля и давления» [3, с. 260]. Пример тому – имеющиеся в настоящее время биографические сведения об упомянутых в данной статье композиторах. Они полностью соответствуют «агиографическому»

канону [там же], в основе которого лежат хронология и штампы. Современные музыковеды остаются в долгу перед памятью композиторов того сложного времени.

Карелия относится к регионам России, общественно-политические и музыкальные процессы в которых с учётом накопленного наукой постсоветского опыта требуют «пересмотра многих сложившихся подходов и интерпретаций» [5, с. 6]. До настоящего времени развитие музыкальной культуры Карелии не рассматривалось в контексте проводимой в республике национальной политики. Тем не менее, политика коренизации (карелизации=финнизации), которая началась в Карелии после революции 1917 года, определила не только общественно-политический и экономический облик советской республики, но и сыграла определяющую роль в становлении профессиональной композиторской школы и культурных институтов Карелии. Несмотря на то, что «финский период» длился немногим более 10 лет, именно он стал самым плодотворным временем для формирования культурного ландшафта молодой советской республики и той революцией, которая определила дальнейшие пути развития профессионального музыкального искусства Карелии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гродницкая Н. Ю. Гельмер-Райнер Синисало: монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1984. 56 с.
2. Гродницкая Н. Ю. Рувим Пергамент: жизнь и творчество: монография / науч. ред. Л. А. Купец. Петрозаводск: Verso, 2013. 136 с.
3. Ковнацкая Л. Г. О перспективах отечественной биографики. Письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е гг.) // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб., 2014. С. 260–274.
4. Лапчинский Г. И. Музыка Советской Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1970. 181 с.
5. Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
6. Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2015. 55 с.
7. Суутари П. Музыка в жизни финских иммигрантов в Карелии // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования. Вып. 3 / науч. ред. О. П. Илюха. Петрозаводск, 2009. С. 232–250.
8. Такала И. Национальные операции ОГПУ/НКВД в Карелии // В семье единой. Национальная политика партии большевиков и её осуществление на Северо-Западе России в 1920–50-е годы / науч. ред. Т. Вихавайнен, И. Такала. Петрозаводск, 1998. С. 161–206.
9. Такала И. Финны советской Карелии и их вклад в развитие республики (1920-е – первая половина 1930-х годов) // Финский фактор в истории и культуре Карелии XX века. Гуманитарные исследования. Вып. 3 / науч. ред. О. П. Илюха. Петрозаводск, 2009. С. 107–149.
10. Филимончик С. Н. Самодетельное искусство Карелии в 1920–1930-е годы // Текст художественный: грани интерпретации: сборник научных статей по материалам международной конференции (25–28 апреля 2013 г., Петрозаводск). Петрозаводск, 2013. С. 435–445.

Об авторе:

Красковская Татьяна Викторовна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-7686-0467**, krasky79@mail.ru

REFERENCES

1. Grodnitskaya N. Yu. *Gel'mer-Rayner Sinisalo: monograficheskiy ocherk* [Helmer-Rayner Sinisalo: a Monographic Essay]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1984. 56 p.
2. Grodnitskaya N. Yu. *Ruvim Pergament: zhizn' i tvorchestvo: monografiya* [Ruvim Pergament: Life and Work: Monographic Book]. Edited by L. A. Kupets. Petrozavodsk: Verso, 2013. 136 p.
3. Kovnatskaya L. G. O perspektivakh otechestvennoy biografiki. Pis'ma Shostakovicha k Bogdanovu-Berezovskomu (1920-e gg.) [On the Prospects of National Biography: the Letters of Dmitry Shostakovich to Bogdanov-Berezovsky (1920s)]. *Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy – Rossii. Sobytiya. Lichnost'. Istoriya* [Music in the Cultural Space of Europe – Russia. Events. Personality. History]. St. Petersburg, 2014, pp. 260–274.
4. Lapchinsky G. I. *Muzyka Sovetskoj Karelii* [The Music of Soviet Karelia]. Petrozavodsk: Kareliya, 1970. 181 p.
5. Naumenko T. I. *Tekstologiya muzykal'noy nauki* [Textual Criticism of Musical Scholarship]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013. 584 p.
6. Raku M. G. *Ideologicheskaya retseptsiya muzykal'noy klassiki v rannesovetskoj i stalinskoj kul'ture: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Ideological Reception of Classical Music in Early Soviet and Stalinist Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2015. 55 p.
7. Suutari P. *Muzyka v zhizni finskikh immigrantov v Karelii* [Music in the Life of Finnish Immigrants in Karelia]. *Finskiy faktor v istorii i kul'ture Karelii XX veka. Gumanitarnye issledovaniya. Vyp. 3* [The Finnish Factor in the History and Culture of Karelia of the Twentieth Century. Humanitarian Research. Issue 3]. Petrozavodsk, 2009, pp. 232–250.
8. Takala I. *Natsional'nye operatsii OGPU/NKVD v Karelii* [The National Operations of the OGPU/NKVD in Karelia]. *V sem'e edinoy. Natsional'naya politika partii bol'shevikov i ee osushchestvlenie na Severo-Zapade Rossii v 1920–50-e gody* [In one Family: the National Policy of the Bolshevik Party and its Implementation in the North-West of Russia from the 1920s to the 1950s]. Petrozavodsk, 1998, pp. 161–206.
9. Takala I. *Finny sovetskoj Karelii i ikh vklad v razvitie respubliki (1920-e – pervaya polovina 1930-kh godov)* [The Finns of Soviet Karelia and their Contribution to the Development of the Republic (the 1920s – the First Half of 1930s)]. *Finskiy faktor v istorii i kul'ture Karelii XX veka. Gumanitarnye issledovaniya. Vyp. 3* [The Finnish Factor in the History and Culture of Karelia of the Twentieth Century. Humanitarian Research. Issue 3]. Petrozavodsk, 2009, pp. 107–149.
10. Filimonchik S. N. *Samodeyatel'noe iskusstvo Karelii v 1920–1930-e gody* [Amateur Art of Karelia in the 1920s and 1930s]. *Tekst khudozhestvennyy: grani interpretatsii : sbornik nauchnykh statey po materialam mezhdunarodnoy konferentsii (25–28 aprelya 2013 g., Petrozavodsk)*. [The Artistic Text: Aspects of Interpretation: Collection of Scholarly Articles on Materials of the International Conference]. Petrozavodsk, 2013, pp. 435–445.

About the author:

Tatiana V. Kraskovskaya, Ph.D. (Arts), Faculty Member at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-7686-0467**, krasky79@mail.ru





Е. В. ВЯЗКОВА

*Российская академия музыки им. Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0921-2662, geomusik@yandex.ru*

О модальной и тональной системах в «Clavierübung III» И. С. Баха

«Clavierübung III» (1739) И. С. Баха открывает серию инструментальных циклов, созданных композитором в последние двенадцать лет Лейпцигского периода. Замысел его до сих пор недостаточно понят и оценён. В статье выдвигается гипотеза об отражении Бахом в цикле логики музыкально-исторического развития.

Цикл состоит из двадцати семи частей, двадцать одна из них – органные обработки старинных песнопений, написанных в модальной (ладовой) системе. Фуги (форма работы с материалом) – как отдельные, так и в качестве пласта, контрапунктирующего с *cantus firmus*, принадлежат тонально-функциональной системе Нового времени, имеют сложные структуры, становятся стержнем сквозного развития в цикле. В результате возникает закономерность «противоречия» и «взаимодействия» двух музыкальных систем, осуществляется процесс включения «старого» в новую, объединяющую систему. Данный процесс автор статьи наблюдает на примере обработки старинного грегорианского гимна («Kyrie, fons bonitatis»), получившего в годы Реформации немецкий вариант текста. Этот источник становится в цикле своего рода «темой», предопределяющей его дальнейшее интонационное, структурное, концептуальное развитие, приводящее к заключительной тройной фуге – логическому итогу, апофеозу «идеи нового». Исполнение цикла с пропусками и перестановками частей, встречающиеся в концертной практике, недопустимо: оно нарушает его драматургическую логику, искажает авторский замысел.

Ключевые слова: «Clavierübung III», тональность, звукоряд, модальная система, тонально-функциональная система, хоральная обработка, цикл, фуга, вариационный принцип.

ELENA V. VYAZKOVA

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0921-2662, geomusik@yandex.ru*

On the Modal and Tonal Systems in J. S. Bach's "Clavierübung III"

J. S. Bach's "Clavierübung III" (1739) opens up a set of instrumental cycles created by the composer during the last twenty years of his Leipzig period. Its conception has still not been sufficiently understood or evaluated. The article brings forth a hypothesis on Bach's reflection of the logic of the musical-historical development in the cycle.

The cycle consists of twenty-seven movements, twenty-one of which are arrangements for organ of old historical chants written in old modes. Fugues (as the form of elaboration of musical material) – both as separate works and as strata expounded in counterpoint with the *cantus firmus*, pertain to the tonal functional system of the Early Modern Period, possess complex structures and comprise the pivot of through development in the cycle. As a result there arises the natural laws of "contradiction" and "interaction" of two musical systems, and the process of inclusion of the "old" into the new, unifying system begins. The given process is observed by the author of the article in the arrangement of the historical Gregorian hymn ("Kyrie, fons bonitatis"), which during the years of the Reformation received a German variant of the text. This source becomes within the cycle a type of "theme," which predetermines its subsequent intonational, structural, conceptual development, leading to the final triple fugue – the logical outcome, the apotheosis of "the idea of the new." Performance of the cycle with omissions or changes of the order of the respective movements, as may be found in performance practice, is inadmissible: it infringes upon the composition's dramaturgical logic and distorts the composer's conception.

Keywords: "Clavierübung III", tonality, scale, modal system, tonal functional system, chorale arrangement, cycle, fugue, variational principle.

Созданное Бахом в 1739 году произведение «Clavierübung III» открывает последний этап лейпцигского периода творчества композитора. Названное без претензии на оригинальность (более десятка подобных по названию сочинений были опубликованы другими авторами до Баха, и у него самого ранее уже вышли в свет две части с таким же названием), оно оказалось не понятным во всей гениальности замысла: воспринималось как собрание отдельных, различных по трудности упражнений или, в лучшем случае, примеров мастерской, разнообразной обработки хоралов. Более детальный анализ показал, что перед нами – цикл, обладающий всеми характерными признаками этого жанра: логично выстроенным тональным планом, интонационно-тематическим единством, сквозным развитием в формообразовании, архитектурной стройностью целого¹ [1].

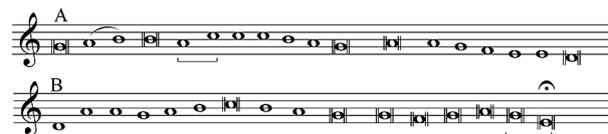
Композиционные идеи «Clavierübung III» оказались столь плотно спрессованными (это и было причиной определённых трудностей для понимания), что, кажется, Бах решил «объяснить» их: далее им был создан целый ряд новых циклов², в которых на ином материале эти идеи рассматривались как бы по отдельности. Даже для великого цикла «Искусство фуги» можно увидеть здесь первоначальный творческий импульс.

Этот импульс – история фуги, воплощённая в цикле «Clavierübung III» оригинальнейшим образом: движением от тайного – к явному, от скрытого – к очевидному. Путь этот длителен. В Прелюдии fuga дана рассредоточенно: два её эпизода лишь намечают возможность фугированного изложения материала. В больших обработках fuga оказывается пластом, контрапунктирующим главному герою – мелодии *cantus firmus*³, в малых становится самостоятельной формой, поначалу имеющей вид коротких композиций, далее – постепенно развивающейся к более развёрнутым, полным. Дуэты – следующая, более высокая ступень сложности фугированной идеи, которая приводит к кульминации, цели, апофеозу её развития – Заключительной тройной фуге. Ретроспективно становится понятным главный стержень этого многочастного цикла, определяющий его драматургию.

Как изобразить в музыке XVIII века обращение к началу «истории фуги»? Принцип фуги, как известно, сложился в вокальной (хоровой) музыке XV–XVI вв., но «какое произведение

надо считать действительно первой фугой – сказать невозможно» [4, с. 11]. Вероятно, предлагаемому нами толкованию даёт основание сам факт обращения Баха к старинной форме на *cantus firmus* и, главное, – выбор для первого же хорала мелодии-источника из глубин времени⁴. Это грегорианский гимн «Kyrie, fons bonitatis», относящийся к X веку⁵ (пример № 1).

Пример № 1



Его мелодика естественно принадлежит модальной системе, причём указание её лада некоторыми современными авторами как однозначно фригийского⁶ (очевидно, что они ориентируются на правило: финалис *e* в конце строфы определяет лад) вызывает некоторые сомнения. Скорее можно услышать в этой мелодии ладовую переменность, движение устоя от *g* к *d*, затем – к *g*, *e*⁷ (то есть, по современному восприятию, от *G dur* к *d moll*, с возвращением в *G dur* и завершением в *e moll*)⁸. Конечно, восприятие Баха было уже современным, то есть определяемым классическими нормами тонального мышления. Тем интереснее рассмотреть, как конкретно композитор передаёт «встречу» (*сопоставление-взаимодействие*) явлений, относящихся к разным историческим временам, разным музыкальным стилям⁹.

Модальные черты не часто встречаются в произведениях Баха, их следы исследователи находят лишь в некоторых его хоральных обработках. Но даже среди них, как отмечает М. Этингер, «подавляющее большинство хоралов обладает типичной для Баха высокой тональной организованностью, выражающейся в ясности тоники с первого же момента звучания. Лишь некоторым хоралам свойственна известная степень тональной неопределённости, гармонические «блуждания» в начальной стадии развития, что может быть отнесено к наследию модальности» [6, с. 88–89].

В «Clavierübung III» материалом первого номера хоральных обработок¹⁰ оказывается первая строфа старинного гимна. Будучи композитором Нового времени, Бах мог бы последовать примеру своих современников И. Г. Вальтера и И. Пахельбеля: переосмыслить эту мелодию

в духе времени. В примере № 2 приводится вариант этого напева из хоральной обработки Пахельбеля: обычный *G dur*. С заменой звука *фа-бикар* на *фа-диез* исчезает миксолидийский намёк (или намёк на *d moll?*) – звучит привычная мажорная доминанта этой тональности «в конце предложения» (пример № 2).

Пример № 2



Баховское решение – совершенно иное: он оставляет напев в неприкосновенности. Единственное его вмешательство – заполнение терцовых скачков (в примере № 1 они отмечены скобками) поступенным движением. *Cantus firmus*, ведущий напев, находится в сопрано¹¹, вероятно, в связи со смыслом слов, обращённых ввысь: «Бог Отец (Небесный) во веки наш». Изложенный в исторически первоначальном виде, крупными длительностями с многозначительными паузами, он воспринимается как выражение вечного, незыблмого – Божественного.

Удивительно поведение сопровождения – пласта, контрапунктирующего с *cantus firmus*. Обычная его функция, как известно, – комментирование мысли, изложенной кантусом. Здесь, в «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», всё по-другому. И, как всегда, выражение баховского намерения¹² можно увидеть благодаря неожиданным деталям, нарушениям ожидаемого, неким «неправильностям».

Итак, перед нами – fuga. Её простейшая тема использует начальную фразу главного напева (пример № 3 а). Гармонизация представляется элементарной (T–S–D–T; находясь в Новом времени, можно допустить и краткое отклонение в S). Ясный *B dur*, но в ключе – три (!) бемоля¹³. Эта деталь говорит, конечно, о присутствии модальных черт, и прежде всего, о возможности миксолидийского лада с его пониженной VII ступенью (*ля-бемоль* в тональности *B dur*). Последуем, однако, за развитием событий.

Традиционный ответ в доминантовой тональности (*F dur*) должен выглядеть так, как показано в примере № 3 б. Но у Баха – другой вариант: сначала, подтверждая наше ожидание миксолидийского лада (*ля-бемоль* в ключе!), звучит восходяще-нисходящая терцовая мело-

дия *f–g–as–g–f*, но она тут же корректируется (появляется *ля-бикар*, намечающий отклонение в *B dur*), а затем ещё раз «исправляется» возвращением в мелодии звука *ля-бемоль* (пример № 3 в). Это явное нарушение правил модальной системы: хроматизм (два варианта VII ступени на близком расстоянии), отклонение!¹⁴ Гармонизация этой мелодии, осуществляемая контрапунктирующим с ответом голосом (стретта – пример № 3 г), ни разу не намекнула на возможность появления функции доминанты, хотя звукоряд темы в ответе (от V ступени) мог этому как-то способствовать.

Пример № 3

а)



б)



в)



г)



Далее Бах, снизойдя к нашему удивлению по поводу отступления от точного звукоряда, будто спрашивает будущих исследователей модальности: «Вы думаете, что звукоряд темы определяет тональность? Пожалуйста, посмотрите на тему в верхнем голосе, начинающуюся в такте 10, – настоящий фригийский *a moll!* (пример № 4 а), но общая тональность здесь – *g moll!*»¹⁵. Далее композитор будто специально приводит примеры: вот три проведения темы, начинающиеся от *f*, – и все они в разных тональностях (пример № 4 б); а вот как можно «играть» со ступенями звукоряда (в примере № 4 в для удобства сравнения приводим варианты темы от *f*, хотя в оригинале звуковысотный уровень их различий).

Пример № 4

а)



б)

в)

Такие же «игры» ведутся с темой в варианте обращения: и в этом случае Бах предлагает сравнить темы, начинающиеся от одинакового звука (например, от *g* – в тактах 8 и 13, или от *f* – в тактах 19 и 34, или от одного звука, но в разном движении темы – в прямом и обращённом виде – такт 19). Таким образом, идея модальности, организованности лада, звукоряда в пласте фуги определённо отвергается.

Общее впечатление от разнообразной вариантности короткой темы (диапазон её – всего лишь кварта), насыщения ткани хроматизмами, вызывающими короткие отклонения, частые гармонические и тональные смены, эллипсисы, – постоянное движение, поиск, изменчивость, свобода воли «маленького существа»... Внемузыкальный образ – это человеческое общество¹⁶, с его радостями и печалью, борьбой ... и всяческой суетой. Таким образом, в этой части сопоставляемыми окажутся Божественное, вечное, неизменяемое начало (его представляет старинное песнопение в *cantus firmus*), и – более мелкое, постоянно спешащее и изменяющееся – Человеческое.

Однако человеческое общество каким-то образом организовано. Музыкально эта организация выражается формой фуги. Она здесь весьма оригинальна по драматургии: возникают две рассредоточенные линии развития (двойные вариации). Первую образуют стреттные (и иногда примыкающие к ним самостоятельные) проведения темы в прямом движении, вторую – то же с участием темы в обращении. Они чётко чередуются («борются за влияние»), и когда комбинации проведения темы в обращении в конце оказываются подобными начальным проведениям «прямой» темы, весомость их

уравнивается, но всё же последнее слово остаётся за темой в первоначальном виде, хотя победа эта относительна: звучит она не в главной тональности (правда, в удвоении) и не на «правильном» высотном уровне заключительного лада... Бах даёт понять, что история их противостояния ещё не окончена. Её продолжение – в фуге, развивающей третью строфу избранного хорала («Kyrie, Gott heiliger Geist»): контрафуга (так называются фуги с ответом в обращении) разрешит противоречия сил, оказывающихся, в сущности, разными сторонами единого целого.

А как передаёт Бах главное – сопоставление, противопоставление, противоречие – отношение Божественного и Человеческого? Какими музыкальными средствами выражается это отношение?

Рассмотренные по отдельности, эти планы композиции (*cantus firmus* и фуга) по используемым выразительным средствам, безусловно, видятся совершенно разными, контрастирующими, но соединённые в реальности совместного звучания, они создают единство более высокого порядка (различными текстами выражаемая идея «с нами Бог!»), при котором противоречия исчезают. Модальный *cantus firmus* входит в новую, тональную систему: звуки его мелодии гармонизируются в соответствии с ней, и даже такой признак модальности, как окончание (напевов) не в тоне начала, здесь не становится показателем старинной ладовой неустойчивости, а служит единству цикла в целом в качестве особого средства связи между частями.

В последующих после «Kyrie..., Chrste..., Kyrie...» частях, хотя материалом по-прежнему служат старинные напевы, написанные, как правило, в модальной системе, наметившаяся тенденция усиливается. Фуга, с её умением двигаться по тональностям, легко вуалирует любые модальные моменты (к тому же в мануальных частях разрабатываются лишь краткие начальные фразы песнопений, в которых ещё нет признаков модальности). Фуга постепенно становится ведущим принципом, и в Дуэтах, следующих после хоральных обработок, – самостоятельных, технически разнообразных и изобретательных фугах, – цитирование напевов прекращается. Однако в Заключительной фуге (она – не только кульминация, цель развития композиции, но и синтез всего сказанного) появляются детали, напоминающие о явлениях, отмечавшихся выше, но они удивительным



образом переосмыслены и подчинены новым художественным задачам.

Особенности Заключительной фуги следует рассматривать и в контексте всего цикла, и в непосредственной связи с предшествующими Дуэтами. Так, инерция, установленная их тональной последовательностью, – вверх по секундам ($e-F-G-a$), заставляет принять первый звук её темы (*си-бемоль*) в качестве тоники *B dur*. В результате в теме, тональность которой на самом деле – ясный *Es dur*, можно увидеть мимолётную тень модальной неустойчивости¹⁷ (пример № 5).

Пример № 5



Именно в контексте данного цикла столь привычный для нас тональный ответ видится в этой фуге как рудимент прошлого¹⁸ (тема проводится в доминанте, а гармонизируется условиями главной тональности, переходя в доминантовую тональность лишь в последний момент), потому что противоречие ладового звукоряда темы и её сопровождения, идущего в иной тональности, Бах разнообразно демонстрировал в первом хорале цикла (пример № 4 а, б).

И далее – неопределённость, тональное блуждание в третьей теме этой фуги (она начинается от звука с после полного совершенного каданса в *c moll*, но скоро покидает этот «устой», и лишь позже ситуация разъясняется¹⁹), сравнение тем, проводимых Бахом «от тех же звуков» (причём на близком расстоянии друг от друга – см. пример № 6), вновь напоминают музыкальные фокусы хорала «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit». Однако очевидна и разница: в «Kyrie» тональность

была определяющей, колебался лад (звукоряд), а в Заключительной фуге вибрирует уже сама тональность (можно привести и другие примеры подобного её «поведения»).

Пример № 6



Возникающие различные арки – связи между сменяющимися друг друга частями – постепенно приводят слушателя (исследователя) к пониманию целостности, единства развёртывающейся музыкальной (и внемузыкальной – содержательной) концепции, где отношения модальной и тональной систем – лишь одна из сквозных идей. Выразить её словесно можно было бы так: модальность в этом цикле интересует автора не как таковая – внимание сосредоточено на показе диалектического процесса её преодоления следующей за ней во времени, тональной системой, в которой, в свою очередь, намечаются перспективы дальнейшего развития²⁰.

В целом, стиль цикла – собственный стиль Баха, композитора XVIII века, творящего во времена утвердившейся классической гармонии. Однако, в цикле «Clavierübung III» ставятся и решаются не только чисто музыкальные вопросы: присутствует в нём некая надвременная, философская, наблюдающая и осмысливающая бытие позиция, и поэтому он будет всегда нужным развивающемуся человечеству, всегда современным, и глубина его замысла постепенно будет понята и оценена потомками по достоинству.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним строение цикла: в обрамлении Прелюдии и Фуги находятся 21 хоральная обработка напевов – мессы *Kyrie* и *Gloria* (9 частей с немецким текстом), лютеровского Катехизиса (12 частей) и четыре Дуэта. Обработки (на титуле Бах называет их «хоральными прелюдиями») имеют две формы изложения: так называемые большие (с педалью, «Cum Organo pleno») и малые («manualiter», исполняемые на клавиатурах).

Они образуют пары, написанные на один текст, но малые используют лишь его начальные фразы.

² Эти сочинения – «Гольдберг-вариации», «17 Лейпцигских хоралов», «Канонические вариации», «Музыкальное приношение», «Шюблеровские хоралы», «Искусство фуги».

³ Исключение – хорал «Dies sind die heiligen zehn Gebot» (BWV 678), начинающий в цикле отдел Катехизиса.

⁴ Немецкий текст («Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit»), автором которого большинство исследователей считает Мартина Лютера, зафиксирован в «Наумбургском церковном служебнике» 1537 года.

⁵ В примере № 1 мы уточняем по первоисточникам заключительную каденцию (в издании органных произведений Баха М. Тессмером (NBA, IV/4, 1969) и в последующих музыковедческих трудах она приводится с добавленным *f* перед последним звуком: *g-f-g-a-g-f-e*).

⁶ См.: А. Clement [7, S. 46], P. Williams, [8, S. 188]. (Однако авторы не останавливаются специально на этом вопросе).

⁷ См. в статье Ю. Н. Холопова: «Ладовая переменность – вообще свойство модальных ладов. Она столь же характеристична, как отклонения (и модуляции) в тональной гармонии. Нередка и смена лада» [5, с. 231].

⁸ Об «аутентичном» и «современном» восприятии старинной музыки см. статью Р. Поспеловой [2].

⁹ Этот вопрос, как ни странно, не исследуется в литературе, посвящённой «Clavierübung III».

¹⁰ Единый напев, в первоисточнике состоящий из трёх строф-вариаций (AB–A¹B–A²B), Бах распределил между тремя частями цикла, предопределив таким образом значимость в нём принципа вариационности: последующие части оказываются интонационно связанными с первым хоралом как темой [1].

¹¹ В издании имеется указание: «Canto fermo in Soprano à 2 Clav. et Ped.»

¹² Лишний раз подчеркнём ошибочность утверждения А. Клемента о том, что Бах «выражал свои намерения не всегда в достаточно ясной степени» («... daß Bach seine Intentionen nicht immer in gleich deutlichem Maße zeigte» [7, S. 3].

¹³ Напомним предупреждение М. Этингера: «Современное музыкознание, на наш взгляд, слишком упрощённо подходит к вопросу о несоответствии ключевых знаков главной тональности произведения, считая, что это просто старинная традиция ... Авторы подобных высказываний рассчитывают обнаружить черты того конкретного лада, который подска-

зывается необычной записью ключевых знаков, в то время когда в подобных случаях, как уже отмечалось, необходимо искать более общие связи с модальным мышлением. Иногда модальные влияния, при пристальном рассмотрении, сводятся к какой-либо одной чёрточке, в других же случаях их гораздо больше [разрядка автора. – Е. В.]» [6, с. 79–80].

¹⁴ Эта тема по своему плану подобна теме фуги *fis moll* из первого тома ХТК, естественно, не модальной по типу.

¹⁵ В подобных случаях несовпадения высотного уровня темы, первоначально представлявшей определённую, «свою» тональность, и реальной тональности звучания принято говорить об «уровне проведения темы от такой-то ступени в данной тональности». Так, в примере № 4 а видим проведение темы «на уровне II ступени в тональности *g moll*».

¹⁶ Эту же идею Бах будет развивать и в «Искусстве фуги». Может быть, не случайно в фуге этой третьей обработки появится знак представителя рода человеческого – тема-монограмма *BACH* (в обращении).

¹⁷ Рассматриваемая отдельно, эта тема таких ассоциаций не вызывает.

¹⁸ Для объяснения его происхождения Э. Праут обращался к «древним церковным гаммам», которые «имели два лада, один из которых помещался на кварту ниже другого, причём ступени обоих ладов были тождественны» [3, с. 41–42]. Здесь же напоминаются их названия – автентический и плагальный. И далее: «Старинное правило, касавшееся ответа в фуге, требовало, чтобы вождь, написанный в одной половине автентической гаммы, имел ответ в соответствующей половине плагальной гаммы и *наоборот* [курсив автора. – Е. В.]» [там же]. Для нас важен именно исторический экскурс автора, потому что Бах в цикле «Clavierübung III» тоже совершает такой экскурс.

¹⁹ Лёгкой, танцевальной темой композитор «шутит»: главные при тональном ответе ступени (I–V, обычно начинающие тему) оказываются здесь ... в конце, но правило замен при этом соблюдено (в примере № 6 этот момент отмечен квадратными скобками).

²⁰ Этот вопрос заслуживает специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вязкова Е. В. Дискуссионные вопросы бахианы: «Clavierübung III» // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 43–49.
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.043-049.
2. Поспелова Р. Л. Средневековая ладовая система: «аутентичный» и «современный» подходы // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова: мат-лы междунар. науч. конф. / ред.-сост. Т. Н. Дубравская, Н. И. Тарасевич. М.: Московская консерватория, 2011. С. 247–259.
3. Праут Э. Фуга. М.: Музгиз, 1922. 238 с.



4. Протопопов Вл. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
5. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Ю. Н. Холопов. О принципах композиции старинной музыки: статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М., 2015. С. 219–259.
6. Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М.: Музыка. 1979. 310 с.
7. Clement A. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie. Middelburg, 1999. 450 S.
8. Williams P. Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Schott. Mainz-London u. a., 1998. 476 S.
9. Wolff Chr. Vorwort // J. S. Bach. Orgelwerke. Bd. 4. Dritter Teil der Clavier-Übung. Bärenreiter. Kassel u. a. 2016, S. VI–XI.

Об авторе:

Вязкова Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки им. Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-0921-2662**, geomusik@yandex.ru



REFERENCES



1. Vyazkova E. V. Diskussionnye voprosy bakhiany: “Clavierübung III” [Debatable Issues in Bachiana: “Clavierübung III”]. *Problemy muzykal’noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1 (18), pp. 43–49. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.043-049.
2. Pospelova R. L. Srednevekovaya ladovaya sisema: “autentichnyy” i “sovremennyy” podkhody [The Medieval Modal System: the “Authentic” and “Modern” Approaches]. *Istoriya osveshchaet put’ sovremennosti. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya V. V. Protopyova: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [History Elucidates the Path of Modernity. Towards the Centenary of the Birth of Vladimir Protopopov: Materials of the International Scholarly Conference]. Edited by T. N. Dubravskaya, N. I. Tarasevich. Moscow, 2011, pp. 247–259.
3. Praut E. *Fuga* [Prout E. Fugue]. Moscow: Muzgiz, 1922. 238 p.
4. Protopopov Vl. V. *Ocherki iz istorii instrumentalnykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays from the History of Instrumental Forms from the 16th to the Early 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
5. Kholopov Yu. N. Prakticheskie rekomendatsii k opredeleniyu lada v starinnoy muzyke [Practical Recommendations for Defining Harmony in Early Music]. *Yu. N. Kholopov. O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki: stat’i i materialy* [Yuri Kholopov. On the Principles of Composition of Early Music: Articles and Materials]. Edited by T. S. Kyuregян. Moscow, 2015, pp. 219–259.
6. Etinger M. A. *Ranneklassicheskaya harmoniya* [Early Classical Harmony]. Moscow: Muzyka, 1979. 310 p.
7. Clement A. *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie* [The Third Part of Johann Sebastian Bach’s Complete Collection of Piano Compositions – Music, Text, Theology]. Middelburg, 1999. 450 p.
8. Williams P. *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2* [Johann Sebastian Bach’s Organ Works. Volume 2.]. Schott: Mainz; London u. a., 1998. 476 p.
9. Wolff Chr. Vorwort [Foreword]. *J. S. Bach. Orgelwerke. Bd. 4. Dritter Teil der Clavier-Übung* [J. S. Bach. Complete Organ Works. Vol. 4. Third Part of the Complete Collection of Piano Compositions]. Bärenreiter: Kassel u. a. 2016, pp. VI–XI.

About the author:

Elena V. Vyazkova, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins’ Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0921-2662**, geomusik@yandex.ru



Н. В. ДЕВУЦКАЯ*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0002-7454-5981, denatusha@yandex.ru*

Синтетидея Николая Рославца в формообразовании Первого скрипичного концерта

Статья посвящена специфике формообразования в Первом скрипичном концерте Николая Рославца, рассмотренной в аспекте модернизации классических структур. Аналитический акцент сделан на исследовании механизма эмансипации устоявшегося алгоритма функций внутри типовых форм, приводящего к новому качеству музыкального синтаксиса. Своеобразие композиционного мышления композитора раскрывается посредством выявления неразрывной связи типологических констант и функциональной диффузии. Поскольку данный процесс качественно отличен от так называемых смешанных форм, в работе высказывается гипотеза об авторском поиске некоего эквивалента авторской технике синтетаккордов, применённого на более крупном уровне композиции. Концептуальной основой этой задачи является диалектическая пара традиционного-новаторского, ставшая визитной карточкой стиля Рославца. Индикатором традиционного в новом звуковом континууме сочинения служит отсылка к одной из ярчайших тем классического музыкального наследия – главной теме финала скрипичного концерта И. Брамса.

Ключевые слова: Николай Рославец, Иоганнес Брамс, синтетаккорд, синтетлад, музыкальный цикл, скрипичный концерт, музыкальная форма, техника композиции.

NATALIA V. DEVUTSKAYA*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0002-7454-5981, denatusha@yandex.ru*

The Synthetic Idea of Nikolai Roslavetz in the Form-Generation of his First Violin Concerto

The article is devoted to the specific features of form-generation in Nikolai Roslavetz's Violin Concerto, examined in the aspect of modernization of classical structures. The accent in the analysis is made on the study of the mechanism of emancipation of the conventional algorithm of functions within the standard form, leading to a new quality of musical synthesis. The originality of Roslavetz's compositional thinking is disclosed by means of revealing the continuous connection of typological constants with functional diffusion. Since the given process differs in a qualitative manner from the so-called mixed forms, the article discloses a hypothesis about the composer's search of a certain equivalent of his technique of "synthetic chords," applied on a more large-scale level of the composition. The conceptual basis of this goal is presented by the dialectic pair of traditional vs. innovative, which became the "visiting card" of Roslavetz's style. An indicator of the traditional in the new sound continuum of the work is the reference to one of the most brilliant themes of the classical musical heritage – the main theme of the finale of Brahms' Violin Concerto.

Keywords: Nikolai Roslavetz, Johannes Brahms, synthetic chord, synthetic mode, musical cycle, violin concerto, musical form, compositional technique.

Произведение, о котором пойдёт речь в настоящей работе, было написано в 1925 году в России. Его автор Николай Рославец – личность необычная в культурной среде русского искусства начала века, в том

числе и потому, что творчество композитора дискуссионно по своей природе. Оно изначально преемственно традиции, но вместе с тем направлено вперёд, к новым звуковым горизонтам. По словам М. Н. Лобановой, «парадоксальный



синтез новаторства и традиционализма, устремлённость к нарушению канона и одновременно – к новому строгому закону определили творческую индивидуальность Рославца, особенно его стиля, ориентированного на футуризм и новую академическую манеру» [2, с. 254]. В самом деле, центральное достижение композитора – техника синтетаккордов идейно родственна установкам футуризма, а в чём-то ими и вдохновлена. Напомним, что деятельность представителей этого направления была, среди прочего, сосредоточена на словотворчестве – сочинении экстравагантных лексических структур и сопровождалась полным отказом от литературной традиции. Рославец, как и футуристы, тоже отрицал традицию, был сконцентрирован на открытиях и захвачен экспериментами в области языка и формы. Ещё со студенческих времен композитора отличал сложный гармонический слог, в чём можно усмотреть серьёзную предпосылку к появлению самобытной авторской технологии. Двигаясь через аккумуляцию элементов классической тональности в направлении к оригинальной высотной системе, Рославец, разумеется, формировал собственный стиль не только в академическом русле. Тем более по духу композитор скорее был авангардистом, нежели приверженцем академической традиции. Его принадлежность к искусству авангарда проявлялась в главном: Рославец видел себя создателем уникальной техники и искал свой путь без оглядки на коллег-современников. Он культивировал в себе избранничество, дистанцируясь, ни много ни мало, от Дебюсси, Прокофьева и Стравинского, которых называл «анархистами». По мнению Рославца, их письмо и логика композиции были лишены системности, а значит, чужды и антагонистичны его субъективным представлениям о творческом процессе.

Предназначение своей техники Рославец определял так: «Эта система, по моему мнению, призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему, и таким образом, подвести крепкую базу под те “интуитивные” (в сущности, глубоко анархические) методы творчества, которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшихся от старой системы и пока вслепую, “без руля и без ветрил”, плывущих по необъятным волнам музыкальной стихии» [4, с. 248]. Несомненно, наличие методологической основы служило для будущего автора техники

синтетаккордов главным индикатором качества композиторского ремесла. Отсюда вполне понятно внимание Рославца к достижениям А. Шёнберга в активно расширяющейся области звуковысотности. И хотя ранние произведения главы Нововенской школы были восприняты Рославцем как музыкальная «абракадабра» [там же, с. 249], это не помешало ему спустя некоторое время оценить масштаб идей Шёнберга, проявленный в высочайшем уровне взаимосвязи элементов новой морфологии.

Авторский метод Рославца был не менее радикальным, чем эксперименты композиторов-нововенцев, хотя имел принципиально иную конструктивную природу. Поражает размах технологической идеи: Рославец решился создать альтернативу тональности на базе её же аккордового ресурса. Гармонические структуры утратили традиционную функциональную принадлежность, но остались частью модуса. В результате иерархичность функциональной системы заместила количественным ограничением звукоструктуры до шестизвучного¹ синтетаккорда/синтетлада, благодаря чему были созданы новые условия работы с известными элементами музыкального языка.

В том, что творческая самореализация Рославца, подогреваемая авангардными амбициями, совершалась, не порывая связей с традицией, нет серьёзных противоречий. Своими исканиями композитор лишь по-своему усилил общую тенденцию XIX века к обновлению границ, казавшихся незыблемыми. Как справедливо замечает Е. Польшаева, – отодвигая границы всё дальше, «авангард тем самым расширяет возможности естественных языков искусства. Вместе с тем, он как бы очерчивает окружность, сигнализирующую о действительной необходимости ограничений. Это какой-то уникальный, самостоятельный или параллельный вид творчества, неразрывно связанный с традиционным. Причём, последний является объектом его пристального исследования» [3, с. 5].

В Первом скрипичном концерте Рославец разрабатывает идею синтеза как таковую и подчиняет её краеугольной теме своего творчества – традиционного и новаторского. Эта диалектическая пара поглощает другие важные категории произведения – как предустановленное/внезапное, имманентное/привнесённое, своё/чужое. Синтез определяет специфику буквально каждого компонента формы: звуковысотности,

метроритма, нотации, тематизма, инструментовки, структуры и самой концепции цикла.

Наиболее существенными представляются аспекты формообразования и тематизма. Основные рассуждения здесь будут вестись относительно финала Концерта. Принципиальные моменты первых двух частей затронем попутно.

Перед нами трёхчастный цикл с присущей классическому концерту темповой расстановкой частей – *Allegretto giocoso* + каденция, *Adagio sostenuto*, *Allegro moderato*, в которых угадывается жанрово-характерный генезис. Комплекс традиционных черт образует ряд базовых аспектов сочинения: форма крайних частей (сонатная в I части и рондо-соната в финале), конструкция каждой, в целом отвечающая типизированной схеме, закрепление за участками форм соответствующих типов изложения, показ образной, тембровой и «тональной» оппозиции между главными и побочными партиями и т. п. Более внимательное погружение в авторский текст обнаруживает следы структурной модернизации.

Рославец нарушает привычную логику следования разделов, чем привносит в композицию элемент спонтанности и, в конечном счёте, несколько дезориентирует слуховое восприятие. Подобно тому, как в синтетакорде гармонические структуры классической системы освобождаются от функциональной иерархии, процесс экспериментальной модернизации типовых форм ведётся Рославцем в том же направлении и приводит к ослаблению соподчинённости функций между собой. К примеру, в I части создание эксклюзивного рельефа формы происходит через разрушение стереотипов в использовании приёмов динамизации и торможения развития. Так, развёртывание связующей партии движется по пути наращивания интенсивности и направлено к кульминации в экстатическом духе. Иначе, экстенсивным способом решён переход от разработки к репризе: место предыкта занимает новый, выдержанный в лирическом ключе эпизод.

Заметным и специфическим приёмом, свидетельствующим в пользу инновационности построения цикла, является композиционная спаянность первых двух частей концерта – *Allegretto giocoso* и *Adagio sostenuto*. Вместе они образуют слитно-циклическую форму с присущими ей тематическими связями и бесцезурностью между частями. Плавный переход от одной

части к другой обеспечивается сольной каденцией, напрямую подводящей к *Adagio sostenuto*. В неё же Рославец ненавязчиво вплетает начальный мотив первой темы II части. Особенность *Adagio sostenuto* ощутимо заметна в графике формы. Структурную основу здесь берёт на себя сонатный принцип строения, благодаря чему выявляется весомость центральной части цикла. В этой связи напомним мнение Э. Денисова, который считал *Adagio sostenuto* смысловым центром композиции, а I часть рассматривал как вступительную к ней. Такая оценка кажется несколько преувеличенной, учитывая, что I часть имеет внушительную протяжённость, написана в сонатной форме и замыкается выразительнейшей каденцией. По всей видимости, Денисов отталкивался в своих суждениях от интонационной общности тем обеих частей и возврата двух тематических элементов первой части (остинатной формулы из вступления и фрагмента главной партии) в разработке второй.

Словно напоминая о классических традициях, практически каждый новый неожиданный композиционный ход Рославец сдерживает типовой архитектурой. После динамического подъёма в конце связующей партии I части развитие словно «обнуляется» и начинается заново уже в побочной теме. Заключительный эпизод в разработке приводит не напрямую к главной партии, а к материалу вступления, и наконец, динамический рост внутри главной партии в репризе формы не получает адекватного развития в зонах связующей и побочно-заключительной партий, которые своим почти неизменным повтором только усиливают статический эффект.

Отказ от процессуальности ещё сильнее проявляется во II части и идёт вразрез с драматургией сонатной формы. Вместо неё на первый план выходит логика составности, управляющая зачастую формами более низкого ранга. Каждая тема обособлена от последующей динамическим спадом и нивелированием её интонационной сущности. В итоге вся композиция *Adagio sostenuto* дискретна ещё в большей степени, чем форма I части. Трудно утверждать, но в композиционном плане центральной части цикла автор связал мало совместимые формообразующие принципы: принцип сочетаний и принцип отношений. Соответственно, Рославец по-прежнему балансирует между старым и новым, оригинальным и типическим, произвольным и необ-



ходимым. Впрочем, все эти творческие метания проявляются весьма отчётливо, из чего косвенно следует, что композитор именно так и выстраивал цикл. Возможно, Рославец сознательно экстраполировал сущностные свойства техники синтетаккордов на форму и ставил задачу построить аналогичную модель синтеза функций, своеобразную синтетформу. Во всяком случае, решение этой задачи отвечает важнейшей установке авангардного искусства – взаимозависимости формы и материала. Её кульминация приходится на финал Концерта, в котором Рославец находит ошеломляющий способ обнаружения тех специфических особенностей материала, что порождены новой звуковысотной системой и способны оказать решающее влияние на форму. В нём автор апеллирует не просто к традиции, а к одному из лучших образцов скрипичной литературы – Концерту И. Брамса и таким образом устанавливает нужный угол зрения для оценки оригинальных результатов собственного творческого метода.

В основе интонационно-ритмической формулы рефрена рондо-сонаты довольно ясно угадывается начальная тема «брамсовского» финала². Она заметно модифицирована, точнее, адаптирована к иным гармоническим условиям, поскольку построена на звукояре – синтетаккорде, тоны которого суммарно выстраиваются в доминантовый нонаккорд с секстой.

Пример № 1 а Н. Рославец. Финал скрипичного концерта, тема рефрена
[Allegro moderato]

Пример № 1 б Синтетлад в транспозиции с

Пример № 2 И. Брамс. Финал скрипичного концерта, середина рефрена

[Allegro giocoso, ma non troppo vivace]

В целях наибольшей наглядности представленные примеры демонстрируют фрагменты разных частей тем: у Брамса – из середины рефрена (пример № 2), у Рославца – из её начального построения (пример № 1). Обе темы звучат неустойчиво и обладают фонизмом доминантовой гармонии. В Концерте Брамса она обусловлена срединным типом изложения материала: тема развивается на доминантовом органном пункте *Fis* к параллели основной тональности – *h moll.* У Рославца – структурой синтетаккорда.

Узнаваемость брамсовской темы в финале Концерта Рославца сочтём композиционной необходимостью, запускающей механизм восприятия формы в особом режиме воображаемого диалога с вполне конкретным объектом. Технологическая полемика, разумеется, разворачивается в области формообразования и фокусируется на приёмах преодоления каждым из авторов инерции рондо-сонаты.

По вполне понятным и объективным причинам эта форма имеет довольно специфические особенности. В ней совмещаются два противоположных структурных принципа, исторически вросших друг в друга. При этом оба влияют на ход музыкальных событий таким образом, чтобы взаимно сдерживать движущие силы своего антагониста. Жизнеспособность рондо-сонаты во многом и обязана данному паритету. Его несомненным плюсом является композиционная самодостаточность формы, выступающая как минимум гарантом её реализации. Правда, в таком случае автор рискует оказаться ведомым типовой схемой. Вот почему аккуратно следовать распорядку такой формы недостаточно, нужно заботиться о расстановке смысловых акцентов и уметь жертвовать одним, менее важным, в пользу целого.

Лаконизм брамсовского финала зиждется как раз на таких качествах. Он длится всего восемь с половиной минут, что в два с лишним раза короче I части Концерта. Как просто и одновременно мудро выстраивает форму финала немецкий романтик! Стремительность развёртывания заключительной части Концерта по сути выступает в роли динамической репризы всего произведения. Управляет процессом динамизации рефрен. Его яркая и императивная тема не доминирует в форме, однако при этом она никогда не лишается и своих особых полномочий структурирования финала в рондифицированном ключе. Рисунок рефрена при каждом его появлении всегда композиционно оправдан и мотивирован.

Первый шаг на пути к динамизации совершается в репризе начального (экспозиционного) проведения главной партии. (Напомним, что тема представляет собой типичную для рефренов рондо-сонат простую репризную форму.) В соотношении её крайних частей уже заметны признаки будущего форсирования музыкальных событий. Сравнение структуры первого, модулирующего периода с репризным показывает композиционное намерение Брамса не стопорить форму и всё время идти вперёд. Он внезапно меняет во второй половине периода привычную мотивную пульсацию, превращая прежние одноктоновые мотивы в полутактовые, вследствие чего сжатие мотивов ощутимо ломает квадратность структуры темы и ускоряет её развитие. Возврат рефрена после побочной партии в экспозиции динамизирует форму более радикально. Брамс сокращает тему до периода, не упуская и в нём малейшей возможности быстрого завершения раздела и перехода в следующий. Свёртывание движения особенно заметно в оркестровом проведении темы, которое значительно перерабатывается автором с целью направить ход развития в разработочное русло.

Решающим композиционным событием в форме финала становится начало репризы. Сознательный пропуск рефрена здесь и начало раздела с побочной партии позволяет решить Брамсу несколько стратегических задач: он добивается ускорения движения к неизбежной коде и одновременно нагнетает ожидание рефрена, который, собственно, и оповестит о её начале. Со всем этим согласуется очередное усечённое проведение рефрена, появляющееся уже после побочной темы. Теперь оно начинается со своего среднего неустойчивого раздела и затем

переходит в расширенную репризу, готовящую каденцию. Казалось бы, тематическая купюра рефрена между разработкой и репризой продиктована художественной целесообразностью поступательного развития, однако аналитические выводы более категоричны – отсутствие рефрена приводит к функциональному эллипсису. Его последствием является модуляция рондо-сонаты в сонатную форму с зеркальной репризой. Так Брамс борется с центробежной силой, заложенной в форме рондо априори. Согласимся в этой связи со следующим суждением В. Задерацкого: «Композиция, построенная на основе перехода от одного типа формы к другому, – это уже не “синтетическая”, но “модулирующая” форма, которая может сохранить за собой возможность конечного акцентирования рондальности, но может содержать “необратимую модуляцию” – окончательный переход на другую формообразующую платформу» [1, с. 282]. Собственно, превращение рондо в рондо-сонату (в нашем случае в сонату) – всегда привилегия репризы. Потому приходится констатировать, что предсказуемое круговое развёртывание от рефрена к эпизоду, затем его очередному появлению и так далее по распорядку управляет формой всей части до определённого момента, и эти события обнаруживают типичный для классических рондо-сонат крен в сторону рондо. Парадоксально, но заметные проявления признаков сонаты, привносящие альтернативную функциональную логику в репризу, вместе с тем не мешают слуховому восприятию рефлексировать и сохранять в сознании отпечаток рондо как «первообраза формы».

Итак, Брамс наглядно и логично модифицирует рондо-сонату, отсекая всё «лишнее», что способно затормозить процесс развития. Рославец идёт другим путём и, напротив, строго придерживается типовой рондальной схемы. Об этом говорит полнота всех основных разделов рондо-сонаты, а местами их избыточность. В частности, рефрен при первом своём появлении уже сам по себе рондифицирован, содержит пять разделов, три из которых – проведения темы. В его структуре заметны признаки двойной трёхчастной и концентрической форм: \mathbf{a} (16 т.) \mathbf{b} (12 т.) \mathbf{a}_1 (8 т.) \mathbf{b}_1 (8 т.) \mathbf{a}_2 (16 т.), где \mathbf{a} – адаптированная тема «брамсовского» финала, \mathbf{b} и \mathbf{b}_1 – середины-связки, аккумулирующие гармоническое напряжение перед каждым её последующим проведением. Побочно-заключительный



раздел, смещающий акцент на внутреннее развитие темы эпизода, построен более свободно, нежели рефрен, однако и в нём достаточно наглядно показана стадильность повествования: в его трёхступенчатом строении вырисовываются черты классической триады – *i m t*.

Идея репризности, действительно, прослеживается на всех этапах финала. Подобно логарифмической спирали, она сначала охватывает тему, затем увеличивает свою амплитуду до раздела и, наконец, подчиняет ей всю форму. Особенно показательной в отношении композиционного маркирования репризы является зона возврата главной темы после разработки. Реприза всего финала начинается аналогично репризе в I части, со вступления (!), в связи с чем напрашивается вопрос, прямо вытекающий из изложенных выше наблюдений: что же позволяет композитору сберегать, а где-то и форсировать идею рондальности, не нанося явного ущерба форме? Позволим предположить, что в роли своеобразного противовеса композиционной замкнутости как на уровне отдельно взятых тем, так и всей формы выступает единый ток развития, сообщаемый тематическим господством рефрена преимущественно во всех разделах рондо-сонаты (!) В этом и состоит важнейшая авторская находка финала. Рославец использует рефрен в качестве локомотива, инициатора гармонического движения. Композитор эксплуатирует изначально присущую теме секвентность, спровоцированную акустическим свойством синтетаккорда – естественным тяготением псевдодоминантовой звучности в мнимую тонику. В частности, в начальном и заключительном разделах экспозиционного проведения темы успевают пройти три звена секвенции – от *до*, *фа* и *си бемоль*. Продлевается заданная логика в центральном разделе рефрена, звуковысотную основу которого составляет следующее звено квартовой цепи – синтетаккорд в транспозиции от *ми бемоль*. Эта часть темы полностью выдержана в одной высотной позиции модуса, тогда как в крайних частях рефрена его начальная фраза регулярно транспонируется. Гармоническая стабильность явно показывает намерение Рославца приостановить движение по заданному шагу секвенции. И тут от композитора требуется определённое сопротивление материалу, для которого транспозиция является более естественным способом развития, чем точный повтор. Пресекая квартовый сдвиг темы в рамках

данного раздела, тем не менее, словно по инерции он всё же совершается, правда уже за его пределами во второй середине.

Внимательно вслушаемся в тематизм двух средних разделов рефрена. На чём они построены? На ритмически иррациональном контрапункте двух разнонаправленных участков модуса: остинатном восходящем квинтольном мотиве из вступления и импульсивном скачке на септиму, заполненном нисходящей мелодической линией по звукам синтетлады. Значение этих внешне эффективных, но всё же тематически мало индивидуализированных форм движения, выявляется исключительно в контексте всей формы. Рославец строит финал фактически на двух темах, оттеняя их нетематическим материалом: комбинациями пассажей, арпеджио, гармоническими фигурациями на основе синтетаккордов, эффектными октавными и прочими скачками в партии солиста. А поскольку абсолютно вся музыкальная материя выводится из синтетаккордов, необходимо, чтобы разница между темой и «нетемой» была ощутимой, слышимой. Возможно поэтому автор не увлечён созданием новых тем, но вместе с тем, щедр на повторы имеющихся. Гарантировать индивидуальность последних в таком случае может только их гармоническая основа, что и заметно в соотношении обеих тем финала. Количественные и качественные параметры синтетаккордов, на которых они построены, различны. Так, афористичность исходного синтетаккорда в комбинации с фонизмом доминантового нонакорда обуславливают компактность генеральной «брамсовской» фразы рефрена. Структура синтетлады в начале побочной партии сложнее, так как формируется из слияния двух транспозиций базового шестизвучия – от *до* (*c-des-e-g-as-b*) и *фа* (*f-fis-a-c-des-es*) (пример № 3).

Пример № 3



Теперь он охватывает уже практически полную гемитонику, его новая конфигурация обогащает интонационный ресурс темы и меняет манеру изложения на нарративную.

Несмотря на некоторую схематичность технического приёма в образовании производной ладовой структуры, он, тем не менее, позволяет выявить сонатную антитезу на единственно

возможной основе – морфологической. Показ высотной оппозиции посредством транспозиции синтетаккорда, уподобляемой в данном контексте смене тональности, был бы явно недостаточным в условиях означенной техники главным образом потому, что транспозиция синтетаккорда изначально выступает как приём внутреннего развития одной темы.

Специфику крайним эпизодам рондо-сонаты придаёт неожиданно вторгающееся ядро рефрена, присоединяющееся к побочным партиям на стадии их продолжения. Роль контрапункта очевидна – он помогает теме эпизода за счёт гармонической активности главной темы «смодулировать» в новую транспозицию синтетлада. Квартвовый шаг секвенции сохраняется и здесь. Более того, его влияние заметно и в конструировании «политонального» лада для побочной партии, и в обустройстве стыка между двумя предложениями. Слово подхватывая и продолжая квартвовое соотношение шестёрок в «политональном» модусе побочной партии экспозиции (*c-f*), ядро рефрена «включается» в ладу от си бемоль и до начала второго предложения темы успеваает прозвучать ещё и от *ми бемоль*, *ля бемоль* и *ре бемоль*. Цель гармонического развития обнаруживается к началу второго предложения, в момент появления первого затактового звука *соль бемоль* в партии солиста (пример № 4).

Пример № 4

Н. Рославец. III ч.
скрипичного концерта,
первый эпизод (продолжение)

[Allegro moderato]

Несомненно, Рославец находит внешне простой и естественный способ связи двух предложений, базирующийся на механизме прогнозируемого предслышания ожидаемого тона. Однако он далеко не тривиален, а даже напротив, в нём читается тонкость, чуткость и гибкость мышления автора: последнее звено квартвовой цепи появляется не в виде привычного основного тона аккорда, а в качестве мелодического (!) звука. Подчеркнём, что этот приём невозможно уподобить ни гармонической модуляции образца функциональной тональности, ни сочленению рядов посредством «моста» в условиях серийности, ни сбереганию тона в модальном континууме. Он сугубо специфичен и служит наглядным напоминанием о взаимобратимости вертикали и горизонтали в системе координат техники синтетаккордов/синтетладов Николая Рославца.

Как видно, все эти формы «разработки синтетаккорда» демонстрируют нацеленность автора на процесс развития материала, присущего скорее естеству сонатности концертного типа. Они-то и компенсируют статуарность целого, возникающую в первую очередь из-за сохранности репризы. Финал Концерта Брамса в этом смысле тоже диалектичен: в нём очень хорошо слышно, когда и как проступают черты то одной, то другой формы. (Вспомним хотя бы его второй эпизод, располагающийся на месте разработки). И всё же, несмотря на присутствие элементов разработочности, там сделан акцент на новой теме, на новой ритмической пульсации, наконец, на новом характере, отчего данная стадия «брамсовского» финала вполне отвечает алгоритму рондо. Соответственно, Рославец невосприимчив к архитектуре композиции в том виде, в котором она предстаёт в финале Концерта Брамса. В построении формы он не идёт проторенным путем, а прокладывает собственную композиционную колею, и потому не оставляет ни малейшего шанса интерпретировать финал своего Концерта как слепок с произведения, пусть даже и являющегося его тематическим прообразом. В чём же тогда роль брамсовской цитаты? На этот вопрос вряд ли найдётся однозначный и в полной мере убедительный ответ. Быть может, Рославца привлекала сама по себе идея помещения чужого материала в собственное технологическое поле. Не исключено и то, что аллюзия на классическое произведение сыграла роль стилистического камертона, выявляющего инакость



специфической морфологии музыкального языка Рославца. Наконец, цитированием такого рода автор ясно продекларировал свои авангардные амбиции. Тема Брамса провоцирует слушать фи-

нал Концерта Рославца с оглядкой на оригинал. И только в этом режиме восприятия раскрываются эксперименты автора техники синтетаккордов в построении формы.

PRIMECHANIYA

¹ Как отмечает М. Лобанова, «в Первом скрипичном концерте Рославец обращается к одной из самых характерных для его стиля структур, неоднократно фигурировавшей в теоретических разработках композитора» [2, с. 311]. Она представляет собой шестизвучный модус с интервальной структурой 1.3.3.1.2 (Пример № 1). С этим корреспондирует и суждение Я. Станишевского о том, что «в основе техники синтетаккордов изначально лежало именно созвучие $c - b - e' - as' - des^2 - g^2$ » [5, с. 126].

² На тематическое сходство финалов двух сочинений указывал Э. Денисов в пору своего увлечения Концертом Рославца: «Очень хорошее сочинение романтического типа. Здесь много изысканных гармоний. I часть в сонатной форме, в ней мелодика скрябинского типа. II часть самая лучшая, центральная в цикле, предыдущая часть – вступление к ней. III часть – брамсовский финал. В XX веке – это лучший скрипичный концерт, кроме берговского. Прекрасной была программа с исполнением в одном вечере двух скрипичных концертов – Рославца и Брамса» [6, с. 22].

LITERATURA

1. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
2. Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. 384 с.
3. Польшаева Е. Г. Русский музыкальный авангард 1910-х годов. К вопросу об истоках «новой музыки» XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 21 с.
4. Рославец Н. А. О себе и своём творчестве // Русский авангард. Манифесты, декларации программные статьи (1908–1917) / авт.-сост. И. Воробьев. СПб., 2008. С. 246–250.
5. Станишевский Я. Об одной неуловимой теоретической системе: Николай Рославец и его теория «тонального родства» синтетаккордов // Научный вестник Московской консерватории. М., 2014. № 2. С. 123–135.
6. Ценова В. С. Эдисон Денисов и Николай Рославец: параллели // Русский авангард и Брянщина: статьи, очерки, исследования / сост. М. Белодубровский. Брянск, 1998. 384 с.
7. Bazayev Inessa. The Circle of Fifths in Russian Non-Tonal Music: A Case Study of Selected Works by Roslavets and Stravinsky // Dutch Journal of Music Theory. Vol. 18. No. 2. 2013, pp. 51–68.
8. Bazayev Inessa. The Expansion of the Concept of Mode in Twentieth-Century Russian Music Theory // Music Theory Online. 20.3.6. September, 2014.
9. Bazayev Inessa. Triple Sharps, Qnt Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolaï Roslavets // Music Theory Spectrum. Vol. 35. No. 1. 2013, pp. 111–131.
10. Bazayev I., Carpenter, E. Introduction: Russian Theoretical Thought Reconsidered and Reevaluated // Music Theory Online. 20.3.4. September, 2014.
11. Ewell Philip. Russian Pitch-Class Set Analysis and the Music of Webern // Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic. Vol. 6. No. 1. 2013, pp. 219–276.
12. Ewell Terry B. Set Operations in the Music of Nikolai Roslavets // Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science. 2002, pp. 17–24.
13. Sitsky Larry. Music of repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929. Greenwood press, Westport Connecticut. London, 1994. 360 p.

Об авторе:

Девуцкая Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394053, г. Воронеж, Россия), **ORCID: 0000-0002-7454-5981**, denatusha@yandex.ru

REFERENCES

1. Zaderatskiy V. V. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Moscow: Muzyka, Vol. 2. 2008. 528 p.
2. Lobanova M. N. *Nikolay Andreyevich Roslavets i kul'tura ego vremeni* [Nikolai Andreyevich Roslavets and the Culture of his Time]. St. Petersburg: Petroglif, 2011. 384 p.
3. Pol'dyaeva E. G. *Russkiy muzykal'nyy avangard 1910-kh godov. K voprosu ob istokakh «novoy muzyki» XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Russian Musical Avant-Garde of the 1910s. Concerning the Question of the Origins of “New Music” of the 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1993. 21 p.
4. Roslavets N. A. O sebe i svoem tvorchestve [About Myself and My Work]. *Russkiy avangard. Manifesty, deklaratsii, programmnye stat'i (1908–1917)* [The Russian Avant-Garde. Manifestos, Declarations, Programmatic Articles (1908–1917)]. Editor and Compiler I. Vorobyev. St. Petersburg: Kompozitor, 2008, pp. 246–250.
5. Stanishevskiy Ya. Ob odnoy neulovimoy teoreticheskoy sisteme: Nikolay Roslavets i ego teoriya «tonal'nogo rodstva» sintetakkordov [On one Elusive Theoretical System: Nikolai Roslavets and his Theory of the “Tonal Relationship” of Synthetic Chords]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scholarly Newsletter of the Moscow Conservatory]. Moscow, 2014. No. 2, pp. 123–135.
6. Tsenova V. S. Edison Denisov i Nikolay Roslavets: paralleli [Edison Denisov and Nikolai Roslavets: Parallels]. *Russkiy avangard i Bryanshchina: stat'i, ocherki, issledovaniya* [The Russian Avant-Garde and Bryansk. Articles, Essays, Research.]. Edited by M. Belodubrovskiy. Bryansk, 1998. 384 p.
7. Bazayev Inessa. The Circle of Fifths in Russian Non-Tonal Music: A Case Study of Selected Works by Roslavets and Stravinsky. *Dutch Journal of Music Theory*. Vol. 18. No. 2. 2013, pp. 51–68.
8. Bazayev Inessa. The Expansion of the Concept of Mode in Twentieth-Century Russian Music Theory. *Music Theory Online*. 20.3.6. September, 2014.
9. Bazayev Inessa. Triple Sharps, Qnt Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolaï Roslavets. *Music Theory Spectrum*. Vol. 35. No. 1. 2013, pp. 111–131.
10. Bazayev I., Carpenter, E. Introduction: Russian Theoretical Thought Reconsidered and Reevaluated. *Music Theory Online*. 20.3.4. September, 2014.
11. Ewell Philip. Russian Pitch-Class Set Analysis and the Music of Webern. *Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*. Vol. 6. No. 1. 2013, pp. 219–276.
12. Ewell Terry B. Set Operations in the Music of Nikolai Roslavets. *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*. 2002, pp. 17–24.
13. Sitsky Larry. *Music of repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. Greenwood press, Westport Connecticut. London, 1994. 360 p.

About the author:

Natalia V. Devutskaya, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0002-7454-5981**, denatusha@yandex.ru





В. И. НИЛОВА

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

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

Деконструкция и демифологизация в «новом» музыковедении Финляндии

Недоверие постмодернизма к метарассказам и телеологической модели истории поставило под сомнение многие, казалось бы, незыблемые суждения и взгляды. Попытку пересмотра финской истории музыки сделали представители «нового» музыковедения. Группа исследователей Академии имени Сибелиуса – Веса Куркела (Vesa Kurkela), Маркус Мантере (Markus Mantere), Олли Хейккинен (Olli Heikkinen) и Сайялеена Ранта-танен (Saijaleena Rantanen) в 2011–2014 гг. реализовала научный проект «Rethinking “Finnish” Music History. Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s». Его целью стал пересмотр финской истории музыки.

Идеология и методология «нового» музыковедения Финляндии базируется на концепции транснационализма, в соответствии с которой музыкальная жизнь Финляндии в период автономии (от присоединения к России в 1809 году до обретения национальной независимости в конце 1917 года) развивалась под влиянием идей и импульсов континентальной Европы, проводниками которых были прежде всего Германия и Швеция. Деканонизация и демифологизация истории финской музыки осуществляется посредством её реконструкции с использованием метода микроистории и выводит на первый план действующих лиц, непричастных к этой истории в парадигме традиционной музыкальной историографии Финляндии. Взамен истории финской музыки предлагается история музыки Финляндии как динамичный процесс, движимый желанием сохранить международные культурные контакты, борьбой за равноправие финского и шведского языков и формированием финской и шведской идентичностей в искусстве внутри одной страны в условиях конкуренции политических партий и последовательно проводимой русификации Финляндии.

Ключевые слова: Финляндия, «новое» музыковедение, музыкальная историография, деконструкция, демифологизация, микроистория, транснационализм.

VERA I. NILOVA

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

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

Deconstruction and Demythologization in the “New” Musicology of Finland

The distrust of meta-narratives and of the teleological model of history on the part of postmodernism has cast under discredit what had seemed to be inviolable judgments and opinions. An attempt to reevaluate the music history of Finland has been made by representatives of “new” musicology. A group of researchers from the Sibelius Academy in Helsinki – Vesa Kurkela, Markus Mantere, Olli Heikkinen and Saijaleena Rantanen in 2011–2014 implemented the scholarly project “Rethinking ‘Finnish’ Music History. Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s.” Its aim was to reevaluate the Finnish history of music.

The ideology and methodology of the “new” musicology in Finland is based on the conception of transnationalism, in relation to which musical life in Finland during the period of autonomy (from its joining with Russia in 1809 until the acquirement of its national independence in late 1917) developed under the ideas and impulses of continental Europe, the main leaders of which were, for the most part, Germany and Sweden. The decanonization and demythologization of the history of Finnish music is carried out by means of its reconstruction by means of use of methods of micro-history and brings out to the forefront a cast of characters that is not involved in this history within the paradigm of the traditional musical historiography of Finland. Instead of a history of Finnish music, a history of music of Finland is offered as a dynamic process, propelled by the desire to preserve international cultural contacts, the struggle for equality between the Finnish and Swedish languages and the formation of Finnish and Swedish identities in art within

one country in the conditions of competition between political parties and a consistently conducted russification of Finland.

Keywords: Finland, “new” musicology, musical historiography, deconstruction, demythologization, micro-history, trans-nationalism.

В Предисловии к русскому изданию книги «Имперская Финляндия» авторитетный финский историк Матти Клинге писал: «Нынешняя Финляндия сформировалась в период с 1809 по 1917 гг. (фактически 1808–1918 гг.), когда входила в состав Российской империи. Поэтому изучение этого исторического периода имеет серьёзное научное значение» [3, с. 9]. Для современной музыкальной историографии Финляндии период рубежа XIX–XX вв., именуемый «эпохой создания национальной музыкальной культуры» [12], стал объектом критического переосмысления в парадигме постмодернизма.

Rethinking «Finnish» Music History Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s

Под таким названием исследовательская группа Сибелиус-Академии в течение 01.09.2011–31.12.2014 реализовала проект, участниками которого стали Веса Куркела (Vesa Kurkela, руководитель проекта), Маркус Мантере (Markus Mantere), Олли Хейккинен (Olli Heikkinen) и Сайялеена Рантанен (Saijaleena Rantanen) [15]. Описание проекта начинается с краткой аннотации. В ней сформулированы основные идеи, развёрнутые в последующих разделах.

В первом разделе (Background) авторы изложили свой взгляд на доминирующую в историографии Финляндии исследовательскую парадигму, в соответствии с которой моделью объяснения музыкально-исторического процесса была телеология, а сам процесс мыслился как эволюция национальной музыкальной культуры, точнее, как история «финской» музыки [Ibid.]².

Парадигма «нового» музыковедения базируется на критическом подходе к истории «финской» музыки, вследствие чего «миф о рождении “финской” музыкальной жизни» отвергается [Ibid.]. Взамен предлагается концепция транснационального процесса, в соответствии с которой всё, на чём впоследствии основывалась музыкальная жизнь независимой Финлян-

...нельзя доверять формулам, лишённым контекста.
М. Хайдеггер¹

дии – оркестры, музыкальный театр, консерватория, фестивали и т. д. – было создано в результате влияния музыкальной жизни континентальной Европы и идей, воспринятых финскими интеллектуалами и композиторами. Стили и исполнительские практики из континентальной Европы «были переданы (were transferred) в Финляндию», трансформировались там и «адаптировались к потребностям буржуазии» [Ibid.]. Содержание данного раздела проекта демонстрирует намерение его авторов деканонизировать историю музыки и деконструировать идейное наследие «националистической» музыкальной историографии [Ibid.]. В то же время по замыслу исследователей проект является не «историей финской музыки», но скорее «историей музыки в Финляндии»³.

Во втором разделе описания проекта (Objectives) объявлены его цели: отказ от телеологической установки на понимание и исследование музыкально-исторического процесса в пользу транснациональной интерпретации музыкальной жизни в Финляндии на рубеже XIX – начала XX вв. [Ibid.]. Реконструкция музыкально-исторического процесса осуществляется с позиций агентов – действующих лиц истории, а сам процесс предстаёт как результат деятельности на «низовом» уровне (grass-root-level) с возможными альтернативными (иногда противоположными) вариантами развития событий⁴. При этом учитываются «особые политические и идеологические условия, существовавшие в Великом княжестве Финляндском», а весь исследуемый период характеризуется как «период большой напряжённости, переломов и борьбы, связанной с языком (финский против шведского), а также между различными группами и лицами» [Ibid.].

Исследование транснационального процесса развития музыкальной жизни в Финляндии сфокусировано на появлении «финского» музыкального языка и музыкальных фестивалей, на начальном этапе развития музыковедения и на изменении музыкальных вкусов.

В третьем разделе (Research) авторы проекта объяснили свою трактовку метода микро



истории: «историческое исследование, ограниченное локально и во времени» [Ibid.]. Макро- и микроуровни мыслятся как «размеры континуума реальности». В границах микро-континуума формулируются вопросы, относящиеся к контрафактуальной (альтернативной) истории: «Что было бы, например, если бы финские музыканты поехали учиться не в Лейпциг или Берлин, а в Санкт-Петербург? Какое влияние это оказало бы на финскую музыкальную жизнь?» [Ibid.]. В других разделах проекта представлены сведения об их участниках, план поездок в зарубежные страны, показана связь проекта с докторской исследовательской программой, сформулированы ожидаемые результаты и дан список литературы.

Деконструкция и демифологизация истории музыки в «новом» музыковедении Финляндии

Идеи и методы «нового» музыковедения нашли отражение в отдельных статьях⁵ и в исследовании «Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions», значение которого выходит за пределы финского музыковедения⁶ [10]. Исследование характеризует стремление авторов «избегать ловушек эволюционизма, агиографии и телеологии», являющихся отличительными чертами традиционной историографии [10, p. 25]. Все главы объединяет общая точка зрения их авторов: критический взгляд на историю музыки и зондирование исторически сложившихся канонов, идеологий, институтов. Отдельные главы посвящены менее изученным и нетрадиционным областям истории музыки, таким, к примеру, как репертуар оркестров или изменение вкусов публики [Ibid.]. Каждая глава книги написана в форме «маленького рассказа»⁷, которую Лиотар считал «образцовой формой» для научного воображения [8]. Авторы переосмысливают «более старые историографические концепции, такие как “национализм” и “ориентализм” и вводят новые понятия, такие как “западничество” и “транснационализм”» [Ibid., p. 26]. Понятия «деконструкция» и «демифологизация» употребляются в сходном значении как «переосмысление» (таково и название проекта). Использование данных понятий объясняется тем, что идея проекта и методология его реализации мыслятся в парадигме французской философии постмодернизма. Деконструкция и демифологизация являются

удобным инструментом для дистанцирования от прежних теорий. В частности, переоценке подвергаются отношения между музыкой и политикой. Последняя рассматривается в контексте, где музыка существует как культурная практика и «инструмент культурного сопротивления» [Ibid.]. В главе о современнике Сибелиуса Илмари Кроне (1867–1960), основателе музыковедения в Финляндии его деятельность описана в политическом контексте рубежа XIX–XX веков в период русификации Финляндии. Неизбежный разговор о фенноманских взглядах Крона и его интересе к Карелии и её древнему фольклору интерпретируется как противодействие (counter-reaction) политике царизма [13, p. 91]. В свете новых подходов к историографии возникают вопросы идентичности шведоязычного населения (меньшинства) Финляндии и истории финляндско-шведской музыки [9, p. 298].

Во Введении к изданию редакторы отмечают, что «история стала спорной и проблемной областью научных исследований», однако письменная (writing) история музыки остаётся актуальной [10, p. 17]. Но поскольку утрата веры в то, что Лиотар назвал «великими повествованиями» стала неоспоримой реальностью в гуманитарных науках, историографы/историки ощутили потребность пересмотреть объекты, аксиомы и перспективы написания истории музыки [Ibid.]. Изменения, происходящие в современном музыковедении, редакторы рассматривают в контексте сдвига эпистемологических парадигм в западном мире [Ibid., p. 19–20].

Для демонстрации парадигмы «нового» финского музыковедения выбраны статьи В. Куркела и В. Муртомяки из II части «Silenced and Sidetracked»⁸. Куркела в статье «Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth Century Helsinki» разрушает стереотип традиционной финской историографии, согласно которому главная роль в развитии оркестров и оркестровой музыки в Финляндии принадлежала оркестру, основанному дирижёром и композитором, интерпретатором симфонической музыки Сибелиуса Робертом Каянусом (1856–1933). Поворотным пунктом музыкальной жизни Финляндии называется 1882 год, когда был основан оркестр в количестве 36 музыкантов [11, p. 178].

Куркела направил исследовательскую мысль на «забытую сторону истории оркестра – популярные концерты», ранее считавшиеся

«обязанностью», мешающей профессиональному развитию оркестра [11, p. 178]. Исследователь пришёл к выводу о том, что эти концерты были «центральной и видимой» частью местной музыкальной жизни, до сих пор не освещённой в истории музыки Финляндии [Ibid.].

Деконструируя оркестровый репертуар и в полном согласии с транснациональной концепцией истории музыки в Финляндии Куркела на основе архивных документов привёл факты, расширяющие и корректирующие прежние представления о развитии музыкальной жизни в столице княжества посредством деятельности оркестров. Указывается, что симфонии Бетховена в Хельсинки звучали уже в 1840-х годах, а с 1860 года постоянно организовывались симфонические вечера, музыкально-драматические вечера и вокальные и инструментальные концерты [Ibid.]. Различные оркестры играли увертюры, симфонии, фантазии, марши, вальсы, польки, галопы. Репертуар концертов был смешанным и разнообразным, независимо от названия концерта. По такому же принципу (принципу сборника) строились и репертуары концертов в музыкальных центрах Европы с середины XIX века [Ibid., p. 179]. В симфонических концертах исполнялись произведения венской классики, которые обычно звучали в середине или в конце концерта [Ibid., p. 179–180]. По европейскому образцу (Париж и Лондон) в Хельсинки были организованы «променад-концерты». Первый такой концерт провёл в октябре 1873 года дирижёр Шведского театра в Хельсинки Натан Б. Эмануэль. Программа новой модели концерта состояла из легких и коротких оркестровых произведений с двумя антрактами. Во время концерта можно было свободно прогуливаться, есть, пить и разговаривать [Ibid., p. 180].

В конце 1870-х годов стали распространяться два типа концертов: народные концерты (*kansankonsertti*) и популярные концерты (*helpprotajainen konsertti*). Различалась идеология концертов. Народные концерты были направлены на музыкальное образование низших классов, и они проводились вне традиционной концертной сцены. В Хельсинки рост народных концертов совпал с основанием оркестра Каянуса [Ibid., p. 180–181]. Популярные концерты были адресованы образованным слушателям. Следуя модели, импортированной из Европы и Англии, в Хельсинки были основаны концерты, в которых объединялись театральные оркестры

с военными духовыми оркестрами. Эти «концерты-монстры» (*monster-konsertter*) включали в себя около 100 музыкантов, которые исполняли лёгкую оркестровую музыку, играя вначале отдельно, а потом вместе. Билеты часто были бесплатными или стоили дешевле, чем на другие концерты [Ibid.].

Научный результат, полученный Куркела в ходе деконструкции оркестрового репертуара в Хельсинки, в том числе репертуара оркестра Каянуса, имеет все основания побудить исследователей к реконструкции оркестрового репертуара в других городах Финляндии. После этого в «большой нарратив» истории финской музыки могут быть вписаны новые страницы Истории музыки в Финляндии.

Ещё одна глава коллективного исследования, которая будет здесь кратко рассмотрена, не относится ни к истории финской музыки, ни к истории музыки в Финляндии. Но парадигматически и методологически она чрезвычайно важна для понимания сущности «нового» музыковедения Финляндии.

В главе «Bohemian Composers Sidetracked in the Musical Historiography of “Viennese Classicism”» Муртомяки подверг ревизии «Венский классицизм». Автор утверждает, что «в музыкальной историографии миф об исключительном качестве венской музыки в период “Венского классицизма”» столь же устойчив, как и миф о превосходстве автономной и абсолютной инструментальной музыки. Эти знания и вера как мировой аудитории, так и многих учёных по-прежнему основаны на убеждении, что три самых выдающихся композитора Вены – Йозеф Гайдн, В. А. Моцарт и Людвиг ван Бетховен – создали классический музыкальный язык» [14, p. 122]. По мнению исследователя, за этим традиционным взглядом скрываются факты, «необходимые для понимания не только музыкального классицизма, но и венской музыки, в частности музыкальной жизни» [Ibid.]. Муртомяки полагает, что демифологизация «Венского классицизма» требует учёта по крайней мере трёх факторов: австрийско-итальянские музыкальные связи, благодаря которым Вена стала надёжным оплотом итальянской оперной и религиозной музыки; австрийско-французские музыкальные связи, вследствие которых в Вене получила популярность французская *opéra comique* и галантный стиль; работа в Вене испанца Висенте Мартин-и-Солера и значительного

количества музыкантов богемского⁹ и моравского происхождения, в их числе Глюка, «чьё богемское происхождение обычно завуалировано в немецкой историографии XIX–XX веков» [Ibid., p. 123]. В главе помещены списки композиторов, уроженцев Австрии, Германии, Богемии и Моравии, работавших в Вене. Первый список представляет уроженцев Австрии и Германии, работавших в Вене с 1730 по 1830 годы. Всего таких композиторов оказалось 25. Во втором списке (31 композитор) – уроженцы Богемии и Моравии, работавшие в Вене с 1720 по 1850 годы или приезжавшие в Вену в указанный период и имевшие контакты с Гайдном, Моцартом и Бетховеном. В данном списке указан и Франц Шуберт, предки которого были моравского происхождения, а отец приехал в Вену только в 1783 году. Причину, по которой талантливые богемские и моравские композиторы оказались быстро забытыми, Муртомяки усматривает в национализме немецкой музыкальной историографии [Ibid., p. 129]. Для того, чтобы оценить вклад богемских и моравских композиторов в музыкальную жизнь Берлина, Парижа и Лондона, а также других городов Европы, необходимо сконцентрироваться на биографиях композиторов и их деятельности, анализе произведений разных жанров и сравнить эти произведения с известными произведениями австрийских, немецких, итальянских и французских современников. Результатом критической переоценки мог бы быть «отказ от концепции “Венского классицизма”, либо, в противном случае, добавление к нему понятий “Берлинский классицизм”, “Парижский классицизм” и т. д.» [Ibid., p. 136].

Деконструкция Струнного квартета Сибелиуса «Voces intimaе»

Деконструкция как «процесс демонстрации некоего текста с целью поиска скрытого, неувиденного смысла» [1, с. 10] может оказаться продуктивным не только для изучения творчества композиторов-постмодернистов. Поиск новых смыслов – отличительная черта композиторского творчества рубежа XIX–XX вв. Особая интенсивность присуща этим поискам

в кризисные периоды жизни и творчества. У Сибелиуса одним из таких периодов был 1908 год, когда опухоль в горле стала реальной угрозой его жизни. В следующем году (1909) он закончил Струнный квартет *d moll* ор. 56 – самый известный из четырёх струнных квартетов, созданных композитором. Этот микро-период в биографии Сибелиуса и в истории музыки Финляндии исследуемого большого периода (1870–1920) также может быть рассмотрен с использованием инструмента деконструкции.

Автобиографичность музыки Квартета является общеизвестным фактом, не требующим переосмысления. Также очевидно, что квартетный жанр следует рассматривать как «результат его индивидуального ... усвоения и преобразования в контексте определённой художественной традиции» [7, с. 27]. Переосмысления требует «сценарий, который позволяет не только прогнозировать дальнейшее развёртывание дискурса, но и влиять на отбор его языковых средств» [там же, с. 26].

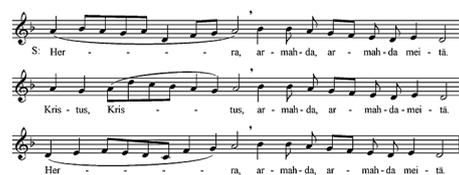
В случае с Квартетом сценарий жанра оказывается не единственным. В поисках утаённого, сокровенного смысла произведения нужно обратить пристальное внимание на *Andante* (I часть). Деконструируя музыкальный текст, находим жанровый источник *Andante* и всего Квартета в лютеранских литургических мелодиях *мессы и реквиема* Herra, armahda (Kyrie eleison) и Kristus armahda (Christe eleison) (см. примеры № 1–3).

Пример № 1 Я. Сибелиус. Струнный квартет ор. 56

Andante



Пример № 2 Herra, armahda (Kyrie eleison)



Пример № 3 Kristus armahda (Christe eleison)



Начальный мотив *Andante* структурно отграничен лигой, а последовательность тонов *a-b-a-g-a* аналогична группетто. Группетто-образные мотивы встречаются в лютеранских хорах, возникших в результате перетекстовки средневековых латинских мелодий. Таковы хоральные мелодии на парафразы средневековых духовных гимнов *Veni creator spiritus*, антифона *Veni sancte spiritus* Мартина Лютера и шведских авторов XIX века. В современной богослужебной практике Германии и Финляндии (шведская церковь) используются мелодии с характерным мотивом группетто с другими текстами¹⁰.

Не только хоральный пласт (и жанры реквиема и мессы) прослушивается в *Andante*, но и баховский слой, шире – слой стилистики барокко. Группетто в *Andante* – «мелодический импульс и символ целого». Его «совершенная и универсальная конструкция» [5, с. 26] становится основанием Квартета. Взаимодействие прямолинейного и орнаментального, нисходящего и восходящего движения управляет развитием всего цикла. В процессе развития как органическое его следствие возникают музыкально-риторические фигуры барокко, образующие религиозно-символическую систему квартета. Таковы фигуры *anabasis, katabasis, circulatio, aposiopesis, tirata, passus duriusculus, saltus duriusculus, exclamatio, interrogatio, extensio, suspiratio, tmesis, katachrese*. Барочные идиомы в Квартете образуют слой стилистики, характерный для неоклассицизма, «который в значительной своей части являлся необарокко»¹¹ [4, с. 13].

Если теперь вернуться к критике финской национальной историографии представителями «нового» музыковедения, можно вспомнить фрагмент из Шпенглера: «... все великие немцы, работавшие в области искусства, проявили себя в музыке, и теперь, когда немецкие живописцы отправились в Париж, они повторили то же самое, что делали все композиторы других стран, изучая Баха, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Они заимствовали извне, чтобы заполнить пробелы внутренней традиции. Но по мере того, как они

изучали и копировали, подобно Мане и живописцам его круга, также и старых мастеров 1670 г., они восприняли совершенно новые, совершенно иные впечатления, тогда как французы чувствовали только воспоминания о чём-то таком, что давно вошло в их искусство» [6, с. 379]. Квартет Сибелиуса восполнил отсутствие полнокровной традиции барокко в истории музыки Финляндии, он органично вошёл в европейскую музыку XX века не как попытка реставрации стиля барокко, но, говоря словами Ортега-и Гассета, как «воля к барокко».

Избирательное использование метода деконструкции для анализа музыкальных произведений способно дать результат, значение которого превышает границы отдельно взятого произведения. В случае с Квартетом Сибелиуса деконструкция лишь подтвердила *глубинные* транснациональные связи композиторской музыки Финляндии в лице Сибелиуса. Но нельзя не учитывать тот факт, что «заполнение пробела внутренней традиции» произошло в период, когда импульсы для развития национальной музыкальной культуры были даны лидерами, разделявшими взгляды Адольфа Ивара Арвидсона, которому приписывают ставшую крылатой фразу: «Шведами мы не стали, русскими мы не можем стать — так будем же финнами!»

Вместо заключения

Опыт «нового» финского музыковедения показывает, как под напором новых (или канувших в Лету) фактов колеблются, казалось бы, непоколебимые прежде суждения и убеждения. Список подлежащих ревизии стереотипов открыт. В их числе – стереотип восприятия Сибелиуса как «национального» композитора. Он родился и умер в Финляндии, а за пределы страны выезжал только для обучения и гастролей. Судьба эмигранта его миновала. Сибелиус имел высокую репутацию в Финляндии и за границей и не был склонен, подобно Стравинскому, постоянно поддерживать к себе интерес в условиях удушающих объятий коммерческой музыки. Протей – не его божество.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Беседа с Хайдеггером: Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге: сб. [пер. с нем.] / под ред. А. Л. Доброхотова. М.: Высшая школа, 1991. С. 148.

² Критика гегелевской телеологии инспирирована французскими посмодернистами. Критикуя Гегеля, Делёз и Гваттари писали: «Гегель и Хайдеггер остаются



историцистами, поскольку историю они полагают как форму внутренней жизни, в которой концепт закономерно развивает или раскрывает свою судьбу. Закономерность здесь зиждется на абстрагировании исторического начала, сделанного кольцевым» [2, с. 123].

³ Под историей «финской» музыки в современной историографии Финляндии понимается музыкально-исторический процесс, в XIX веке в значительной степени направляемый решениями национально-культурных задач: созданием общенационального литературного языка на основе народных (финских) диалектов, собиранием фольклора и развитием национальной литературы, периодической печати, книгоиздания и образования на финском языке. Под «историей музыки в Финляндии» понимается музыкально-исторический процесс, который рассматривается не только с точки зрения формирования «финской» музыки и «финскости» как её отличительного признака, но и учитывает вклад в развитие музыкальной культуры страны финляндских шведов, говоривших по-шведски и имевших (со времени вхождения Финляндии в состав Королевства Швеции) свои культурно-языковые традиции. Концепция критической историографии также предусматривает изучение популярной музыки и празднично-фестивальной деятельности как результата влияния континентальной Европы.

⁴ Здесь усматривается влияние Хайдеггера. На вопрос корреспондента журнала «L'Exress» «Могла ли история принять другое направление?» Хайдеггер ответил: «Как знать? Для меня нет ничего фатального. История не подчиняется детерминизму типа марксистского» (Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге. Указ. соч.)

⁵ Вот лишь некоторые из них: Djupsjöbacka T., Hiltunen R. Finnish music – music in Finland? URL.: <http://www.fmq.fi/2014/05/finnish-music-music-in-finland> (5.03.2017); Heikkinen O. Utterly Finnish, peculiarly original. URL.: <http://www.fmq.fi/2015/04/utterly-finnish-peculiarly-original> (5 03. 2017); Kurkela V. Universal, national or Germanised? URL.: <http://www.fmq.fi/2014/05/universal-national-or-germanised> (7.03. 2017).

⁶ В исследовании четыре части: Part I. Nationalism and Politics; Part II. Silenced and Sidetracked; Part III.

Updating the Historiographical Concepts; Part IV. Probing Canons.

⁷ «Маленький рассказ» Лиотара соотносится с геофилософией Делёза и Гваттари: «География не просто даёт материю переменных местностей для истории как формы. Подобно пейзажу, она оказывается не только географией природы и человека, но и географией ума. Она отрывает историю от культа закономерности, давая проявиться фактору ни к чему не сводимой случайности. Она отрывает историю от культа первоначал, утверждая могущество “среды” <...> она отрывает историю от неё самой, открывая становления, которые не принадлежат истории, даже если в неё и вливаются» [2, с. 124]. «Маленькие рассказы» в «Critical Music Historiography...» имеют чёткие географические границы.

⁸ Содержание этой части исследования в наибольшей степени перекликается с тем направлением отечественного музыковедения, которое занимается изучением «неисследованного и непознанного», «неуслышанного и забытого» (Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки. М.: Памятники исторической мысли, 2013. С. 11). См., например, программы Музыковедческого форума 2010 и 2012, включавшие секции «Неуслышанная музыка» (URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5502>; URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/6512>).

⁹ Муртомяки использует этнонимы и топонимы Богемия (Bohemia) и Moravia. В 1526–1918 гг. Богемия была официальным названием Чехии в составе Габсбургской империи. См.: URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-8820.htm> (30.06.2017).

¹⁰ См.: Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelisch – Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen. Хорал № 95; Den Svenska Psalmboken. Хоралы № 50, 51.

¹¹ При таком уточнении объёма содержания понятия неоклассицизм можно согласиться с определением стиля Сибелиуса начала XX века, данным Хепокоски – «модерн-классицизм» (Hepokoski J. Sibelius: Symphony № 5. Cambridge University Press, 1993. P. 11).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарбуз О. В. Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 26 с.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
3. Клинге М. Имперская Финляндия / пер. с финск. И. Соломеща, В. Мусаева, А. Рупасова. СПб.: Коло, 2005. 614 с.
4. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. 208 с. (Письмена времени).
5. Мищенко М. П. О смысле мотива b-a-c-h (из опытов мелософии) // Opera musicologica. 2010. № 1 (3). С. 18–35.

6. Шпенглер О. Закат Европы / авт. вступит. ст. А. П. Дубнов, авт. коммент. Ю. П. Бубенков, А. П. Дубнов. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
7. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf. (18.06.2017).
8. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3097/3112>. (Дата обращения: 30.06.2017).
9. Brusila J. How Critical can a Critical Re-Evaluation of Music History Be? Historiographical Reflection from a Finland-Swedish Minority Perspective // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
10. Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. Vesa Kurkela and Markus Mantere. London and New York, 2016. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
11. Kurkela V. Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth-Century Helsinki // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
12. Kurkela V. Universal, national or Germanised? URL: <http://www.fmq.fi/2014/05/universal-national-or-germanised>. (Дата обращения: 07.03.2017).
13. Mantere M. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
14. Murtomäki V. Bohemian Composers Sidetracked in the Musical Historiography of «Viennese Classicism» // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (Дата обращения: 30.06.2017).
15. Rethinking «Finnish» Music History. Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s. URL: <http://sites.siba.fi/en/web/remu/research-project>. (Дата обращения: 05.03.2017).

Об авторе:

Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, inverafox@mail.ru

REFERENCES

1. Garbuz O. V. *Palimpsest v muzyke Paskalya Dyusapena: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Palimpsest in the Music of Pascal Dusapin: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 26 p.
2. Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoe filosofiya?* [Deleuze G., Guattari F. What is Philosophy?]. Translation from the French and Afterword by S. N. Zenkin. Moscow: Institute of Experimental Sociology; St. Petersburg: Aleteya, 1998. 288 p.
3. Klinge M. *Imperskaya Finlyandiya* [Imperial Finland]. Translation from the Finnish by I. Solomeshch, V. Musayev, A. Rupasov. St. Petersburg: Kolo, 2005. 614 p.
4. Lobanova M. N. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'* [Music Style and Genre: History and Modernity]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ; Universitetskaya kniga [Center for Humanitarian Initiatives; University Book], 2015. 208 p. (Time Letters).
5. Mishchenko M. P. O smysle motiva b-a-c-h (iz opytov melosofii) [On the Meaning of the Motive B-A-C-H (from Experiments of Melosophy)]. *Opera Musicologica*. 2010. No. 1 (3), pp. 18–35.
6. Shpengler O. *Zakat Evropy* [Spengler O. The Decline of the West]. Author of the Introductory Article A. P. Dubnov, Author of Comments Yu. P. Bubenkov, A. P. Dubnov. Novosibirsk: Nauka, 1993. 592 p.
7. Amrahova A. A. Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [Russian Theory of Genre in Light of Modern Humanitarian Methodologies]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*



[Journal of the Society of Music Theory]. 2016. No. 3 (15). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf. (18.06.2017).

8. Liotar Zh. *Sostoyanie postmoderna* [Lyotard J. Postmodern State]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3097/3112>. (30.06.2017).

9. Brusila J. How Critical can a Critical Re-Evaluation of Music History Be? Historiographical Reflection from a Finland-Swedish Minority Perspective. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

10. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Vesa Kurkela and Markus Mantere. London and New York, 2016. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

11. Kurkela V. Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth-Century Helsinki. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

12. Kurkela V. *Universal, national or Germanised?* URL: <http://www.fmq.fi/2014/05/universal-national-or-germanised>. (07.03.2017).

13. Mantere M. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

14. Murtomäki V. Bohemian Composers Sidetracked in the Musical Historiography of «Viennese Classicism». *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. URL: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=B7u1CwAAQBAJ&pg=GBS.PT121>. (30.06.2017).

15. *Rethinking «Finnish» Music History. Transnational Construction of Musical Life in Finland from the 1870s until the 1920s*. URL: <http://sites.siba.fi/en/web/remu/research-project>. (05.03.2017).

About the author:

Vera I. Nilova, Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, inverafox@mail.ru



**SVETLANA V. KOSYREVA***Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia*
ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

A Study of the Stylistic Foundations of the Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples by Means of Modern Information Technologies*

The article actualizes the issue of research of the stylistic foundations of the Finno-Ugric ethnic musical systems. With the aid of present-day informational technologies the musical texture is researched in the aspect of segmentation: the pitch organization, specificity of timbre-intonation and the articulation are revealed. The author brings in the achievements of musical acoustics, and also makes use of computer technologies with the corresponding software, making it possible to carry out a detailed analysis of the temporal structure of any musical signal. A method of research is proposed for determining the types of musical thinking inherent to the peoples of the Finno-Ugric world (monophonic and/or polyphonic) and, in general, for characterization of the essence of the artistic universals of the Finno-Ugric culture. Elucidation is given of the first results received upon analysis of the heterophony of the monophonic nature. The material for the research was provided by recordings of folk singing made during expeditions, representing an original stratum of the singing and instrumental musical cultures of the Finno-Ugric peoples. The work is carried out within the framework of the scholarly project "Research of the Stylistic Foundations of the Music of the Finno-Ugric Peoples of Russia with the Aid of Present-Day Informational Technologies" (project of the Russian Humanitarian Scholarly Fund No. 16-14-10003). The creations of multigenre multimedia resources and, first of all, an electronic database of Finno-Ugric timbres will provide a subsequent stable development and popularization of the musical traditions of the Finno-Ugric peoples.

Keywords: ethnomusicology, musical folklore, studies of Finno-Ugric music, acoustic analysis, pitch, timbre.

С. В. КОСЫРЕВА*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова*
г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Исследование стилистических основ этнической музыки финно-угорских народов с помощью современных информационных технологий

В статье актуализируется проблема изучения стилистических основ финно-угорских этномузыкальных систем. С помощью современных информационных технологий музыкальная ткань исследуется в аспекте звуковысотного сегментирования: выявляется звуковысотный строй, специфика темброинтонирования, артикуляция. Автор привлекает достижения музыкальной акустики, а также использует компьютерные технологии с соответствующим программным обеспечением, позволяющие выполнить детальный анализ временной структуры любого музыкального сигнала. Предлагается исследовательский метод для определения типов музыкального мышления, присущих народам финно-угорского мира (моноподийного и/или многоголосного), и в целом для характеристики сущности художественных универсалий финно-угорской культуры. Освещаются первые результаты, полученные при анализе гетерофонии моноподийной природы. Материалом исследования

* The publication was prepared within the framework of the scholarly project No. 16-14-10003 approved by the Russian State Foundation for the Humanities.

Публикация подготовлена при поддержке РГНФ, научный проект № 16-14-10003.



послужили экспедиционные записи, репрезентирующие самобытный пласт певческой и инструментальной культуры финно-угорских народов. Работа осуществляется в рамках научного проекта «Исследование стилизованных основ этнической музыки финно-угорских народов России с помощью современных информационных технологий» (проект РГНФ № 16-14-10003).

Создание многожанровых мультимедийных ресурсов и, прежде всего, электронной базы данных финно-угорских тембров, обеспечит дальнейшее стабильное развитие и популяризацию музыкальной традиции финно-угров.

Ключевые слова: этномузыкология, музыкальный фольклор, музыкальное финно-угроведение, акустический анализ, звуковысотность, тембр.

1. Introduction

The traditional music of the Finno-Ugric peoples has more than once been the object of study of the researchers. Scholars are primarily interested in issues associated with the theory, practice and historiography of Finno-Ugric studies, research of the specificity of the genre and the analysis of texts of folk music. The study of the stylistic foundations of ethnic music of the Finno-Ugric peoples at the level of the musical language as *sounding musical material* by means of present-day information technologies remains a challenging issue for modern ethnomusicology. Nonetheless, such studies, aimed at solving the problem of thorough and detailed research of the phenomenon of folk music, today are the most relevant and are of great importance for the development of the science of ethnomusicology (a principally complex scholarly discipline).

When investigating the music pertaining to the oral tradition, the material of the music, i.e. the sound organized according to certain laws, is of great importance. These laws result from the harmonic structure, time and dynamic parameters of the sound and are connected not only to the physical foundations of sound, but also to human physiological potentials [11, p. 11]. At the same time the acoustic properties of the material do not define the specifics of the music itself. As Anna Chekanovska notes in her work “Muzykal’naya etnografiya: metodologiya i metodika” [“Musical Ethnography: Methodology and Methods”], important significance is assumed by the social determinants, which define the choice, mastery and stability of the musical peculiarities arising from one or another culture [Ibid.]. In other words, music of the oral tradition, based on a certain type of musical thinking, acquires meaning and significance only in a particular cultural tradition that forms its own unique sound ideal (*die Klangideale*) [12].

The study of a complexly organized sounding musical text presents a challenging task for ethnomusicology. The research of a sounding musical texture in the context of the issues of precise fixation of pitch (which at times does not conform with the precision of the pitch scale of the European equal tempered system) and pitch segmentation, involves *identification of the pitch system, the specifics of timbre intonation, articulation* (including instrumental articulation), and in general, gradations of the *musical substance*¹ [5, p. 187] in all of its morphology. The questions of identifying the types of musical thinking: *monophonic* and/or *polyphonic*, and the levels of their interaction within a particular culture become important.

Initially the application of the methods of the exact sciences to the study of ethnic musical cultures, in general, and due to the consistent patterns of the connections of the timbre with the pitch level, in particular, has been carried out in the field of sound psychology (*Tonpsychologie*) and acoustics. The issues of such phenomena as timbre, pitch level and spatiality of pitch perception, which became the focus of attention in the 19th and 20th centuries, are covered in the works of Hermann Helmholtz, Alexander Ellis, Hugo Riemann, Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Ernst Kurth, Nikolai Garbuzov, Andrei Volodin, Yuri Rags, and other researchers. As far back as in 1884 Ellis, with the aid of the results of the measurements which made it possible for him to define the intervals between sounds, offered a set of hypotheses concerning the formation of the musical scales of different peoples [11, p. 35]. Stumpf, while studying the music of various non-European peoples, carried out acoustic measurements of hearing and of musical instruments [13]. Hornbostel along with Otto Abraham applied exact measurements when transcribing exotic musical material. Wolfgang Köhler studied the patterns of hearing separate sounds of speech (the development of the theory of speech formants)

and the peculiarities of perception of pitch [8]. Garbuzov's ideas about the zonal nature of pitch, timbre and intonational hearing [4] and Volodin's ideas about the spectrum as the bearer not only of timbral but also intonational and dynamic qualities of musical sound, and on the fact that, in terms of perception, pitch level and timbre of sound are not isolated phenomena, but in fact present various forms of understanding the spectral content under specific conditions of their usage in music [2, p. 37–38], were considered very important for defining the phenomena of pitch and tone in the 20th century.

In the present day ethnomusicology has accumulated a certain amount of research experience in the study of monody, heterophony, and polyphony. Primarily this is reflected in the works of Izaliy Zemtsovsky, Liliya Vishnevskaya, Iosif Zhordaniya, Evgeniy Trembovelsky, Savolina Galitskaya, Nailya Almeyeva, among others. Through the examples of numerous specimens of Eastern Slavic, Turkic, North Caucasian folk music the specificity of the traditional performance practice of various ethnic groups is studied, “substantial and structural diversity of forms” is revealed, and a typology of the most important and compositionally essential universals² is established. These universals also underlie the musical thinking of the Finno-Ugric peoples. However, it is not always possible to determine unequivocally the musical style of an ethnic group in terms of its attribution to a certain type of musical thinking. At the same time, the traditional music of the Finno-Ugric peoples, especially in regard to the specificity of the musical language at the level of the sounding musical material, has been researched very little and highly irregularly. There is no research available which is directly devoted to the typology of musical thinking of various ethnic groups.

The aim of this article is, firstly, to actualize the issue of research of Finno-Ugric ethno-musical systems on the level of the sounding musical material; secondly, to focus on the problem of the comparative study of the Finno-Ugric peoples' music in the aspect of study of its stylistic foundations, in particular, its musical language; thirdly, to determine the methodology and specific research methods for studying ethno-musical systems. This would make it possible not only to identify and define the types of musical thinking inherent to the Finno-Ugric peoples of the world, but also to describe the essence of the artistic universals that define the musical chronotope³ of the Finno-Ugric culture in general.

2. Materials and methods

The materials for research are expeditionary recordings, which represent ethnic music of the Finno-Ugric peoples. Compilations of traditional musical works have been compiled by Karelian researchers during folk music expeditions in 1969–2015. These materials are stored at the folk music archive of the Institute of Traditional Music of the Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory. These musical materials represent an original stratum of the Finno-Ugric peoples' vocal and instrumental musical culture, and are of academic interest as an important source of scholarly research in the field of Finno-Ugric musical studies.

In order to investigate complexly organized sound the author developed a *method of computer analysis of the polyphony*⁴. The method focuses on the study of polyphonically sounding musical material. An essential feature of this method in terms of pitch segmentation is that it makes it possible to present a precise visual image of sounding polyphonic texture, with a subsequent reconstruction of the revealed voice lines (or parts). At the same time, such “unisonous-heterophonic” material of the studied traditional music reveals such compositionally significant essential components of pitch structures, which define the mechanisms of the formation of the musical texture.

Let us present a method which would make it possible to carry out detailed analysis of sounding polyphonic texture, which we shall define as the analysis of heterophones. A heterophone is defined by the author as a “*unit of a heterophonic line, a compound timbral-intonational complex (a batch, a consonance), composed of sounds of different pitches (frequencies), volume (intensity), timbre (spectrum)*” [6, p. 3]. Vocal heterophones, particularly as present in the musical tradition of the Vyatka Mari⁵ are implemented in two forms: as a “zone that sounds in simultaneity” [4, p. 112] – *ensemble unisons* – unisonous heterophones, and as a consonance, the framework of which is wider than that of the unisonous ones – *cluster heterophones* [6, p. 3–4]. “This method involves the following steps:

- by means of sound editing programs, the digitization of the original analogue recording of the sampling material and its restoration (noise reduction) is carried out;
- the selection and interpretation of a certain melody (followed by its notation in another

program). Following this, a heterophone is chosen and analyzed;

- a level diagram (which reflects the dependency of the sound pressure from time) of a phoneme (a syllable), participating in the process of the sound production, is created;

- analysis of the articulatory standards (change of consonant and vowel phonemes) is carried out;

- a sonogram of a syllable (with a verbal description of the articulation of a sounding phoneme during speaking or singing) is created;

- a stationary section of the level-sensitive diagram is distinguished for spectral analysis (FFT – Fast Fourier Transformation);

- spectral analysis with the construction of n stationary spectra is performed;

- analysis of fundamental frequencies and their dynamic levels and the analysis of the formant areas (the correlation of their dynamic and amplitude parameters) is carried out;

- a spectrogram is created;

- analysis of the formant zones is performed, the correlation of their frequency characteristics with indicators of time (i.e. the changes of the formant areas in time) is determined;

- following the results of the showings of fundamental frequencies, obtained from the analysis of the instantaneous spectra of the stationary part of the level diagrams, a graph showing the dynamics of the principal note within the acoustic zone through time is created;

- next, the minimum and the maximum showings of the fundamental frequencies in hertz are compared, and through a nomographic chart (to convert hertz values to cents) the difference of their deviation in cents is calculated. Thus, we get the zone of the real sound of a heterophone” [6, p. 14–16].

Based on the data from this graph, a heterophone can be reconstructed in full measure vertically. The analysis of the heterophones, consistently replacing one another in heterophony, makes it possible to restore an entire line – to create a real score of a sound event.

3. Results

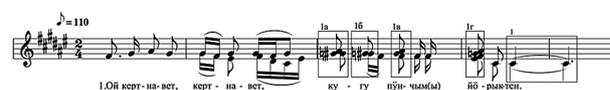
According to current scientific research, 24 peoples of the world are Finno-Ugric. These peoples have been living within the territory of Europe for nearly 10 millennia. Nowadays the representatives of the Finno-Ugric ethnic groups (about 25 million people) live in the territory: from Norway in the west to the Ob River in the east and the lower reaches

of the Danube in the south. The historical fate and the languages of the representatives of the Uralic language family differ greatly between each other. The latter is usually divided into several branches: 1) the *Finnic* branch – Finnish, Ingrian, Karelian and Vepsian languages (the northern group); Estonian, Votic, Livonian (the southern group); 2) the *Volgaic* branch – Mari (plain, eastern, north-western and mountain dialects) and Mordvin languages (Erzya and Moksha); 3) the *Permic* branch – Udmurt, Komi-Zyrian and Komi-Permyak languages; 4) the *Ugric* branch – Khanty and Mansi, and also the Hungarian languages; 5) the *Sami* branch – the Sami language⁷. All Finno-Ugric peoples share common material and intellectual culture. The ethnic groups live in harmony with nature, the environment and the neighboring peoples. The Finno-Ugric peoples are among the few European nations that have preserved to the fullest extent their traditional cultures up to the beginning of the third millennium.

Preliminary research has shown that the musical traditions of the Sami, Khanty, Mansi, Karelians, and Mari – with certain modifications – may be considered monophonic, because, for example, study of the stylistic foundations of the ethno-musical culture of the Vyatka Mari has demonstrated the heterophonic nature of their musical thinking [6]. Undoubtedly, research of these forms will make it possible to specify their monolayer and multilayer nature [3, p. 85]. In the music of the peoples of the Ugric group there are polyphonic forms present, as well. In general, polyphony of the Finno-Ugric ethno-musical systems is presented in a variety of forms.

The example below shows the analysis of one of the final unisonous heterophones which represent the style of the Vyatka Mari (See: Example № 1⁸).

Example № 1



The final heterophone C-sharp – I (see example №1) is sung while pronouncing the word “yörykten”. In the final syllable “ten” the vowel “e” stands out, and in the meadow-eastern dialect of the Mari language this is a vowel of full formation⁹. It is characterized by intense articulation. In the articulatory classification, based on the articulatory principle of timbre determination (which states that it is not the timbre itself which is fixed, but the way it is obtained), “the vowels are categorized according to the position of

the tongue and the nature of their formation (this attribute corresponds to a similar one among the consonants). According to the first attribute, the classification is two-dimensional – it indicates the shift of the tongue against a certain middle position horizontally (front/back) and vertically (height). In the simplest case, these characteristics can possess only three levels: front, middle and back for frontness/back-ness and high, middle and low for height” [7, p. 28]. Of the many features of the nature of the vowel formation “the opposition “tense – lax”, that differentiates the vowels according to the degree of the tension of the walls of the pre-epiglottal cavity, is distinguished” [7, p. 28–29].

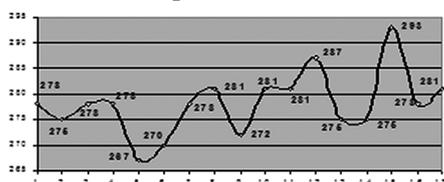
In the classification of the vowels, the phoneme “e” is described as a front vowel (when speaking of the position of the tongue), the height of the vowel is at mid position, and the vowel is unrounded. In this case, a change in the position of the vowel phoneme “e” (it moves from the front to the mid position, the height remains the same) can be observed. As a result of this it becomes even tenser. Such tense articulation of the Mari vowel phoneme “e” according to the acoustic standards moves it closer to articulating “e” [э] in the Russian language. According to Vladimir Mazepus, ethnic intonational cultures widely use various kinds of extra-linguistic sound systems, for e.g., certain minimal segments in singing – syllable-notes – that may acquire additional timbral color, not specified by the language. These “segmental” features are defined according to their timbre – perhaps, differently – separate segments, without disturbing the overall intelligibility, clarity of the text [7, p. 33]. The phoneme “e”, when being sung, possesses the following acoustic characteristics. The pitch level of the syllable “ten” is determined by the frequency of 278 Hz, which corresponds (with minor deviation) to the C-sharp sound (277.12 Hz).

Example № 2

Musical representation



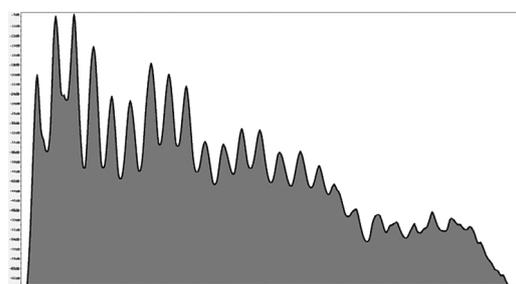
Graphic table



This phonation is fixated all three of the computer graphs (see Graphs: 1a, 1b, 1c): the first one, being a spectrogram of a sound signal, shows the correlation of the sound level in decibels (vertically) with the oscillation frequency in Hertz (horizontally); the second one, being a spectral sonogram, demonstrates the actual range of the audio signal, including the formant areas (vertically), time reckoning (horizontally); and, finally, the third one shows the level diagram. From the level diagram (of the temporal pattern), i.e., the dependency of the acoustical pressure level from time, three phases can be identified: the attack of the sound (the establishment process), the stationary part and the process of the decline. Generally, time intervals of these phases differ significantly in different instruments (voices), depending on the way the sound is generated. In order to build the necessary spectra in the stationary part of the level diagram, a time segment is picked out, and calculations of an average spectrum in this segment are made. According to Irina Aldoshina, “Such stationary spectra possess individual traits specific for each musical instrument, and depend on the mechanism of the sound generation in it” [1, p. 182]. The level diagram also reflects the acoustic processes caused by the difference in the means of the sound production of vowels and consonants. Let us examine the graphs consistently.

Graph 1a describes the spectrogram of a final unisonous heterophone C-sharp – I, the level of which is marked up to 7400 Hz. It should be noted that the average frequency range is 100–7000 Hz (for male voices 80 – 5000 Hz, for female voices 220–7000 Hz) [1, p. 413].

Graph 1a

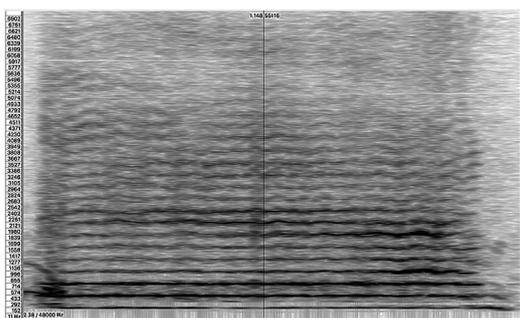


The fundamental tone oscillates with the frequency of 278 Hz. The sound spectrum contains four well defined formant areas in the form of accumulations of peaks. The first formant F_1 of the vowel “e” – 440 Hz is related to the position

of the height of the tongue (the higher the body of the tongue regarding the hard palate (the closer/higher the vowel), the lower the frequency of the first formant) [1, p. 406]. The second formant F_2 – 1800 Hz is associated with front-ness/back-ness (the position of the body of the tongue in regard to the boundaries of the oral cavity, the lips being chosen the reference point – the closer to the lips the articulation of the vowel is, the higher the frequency of the second formant) [1, p. 406]. The third formant F_3 – 2500 Hz is combined with the second formant. The fourth formant – 3200 Hz – is the singing formant.

Graph 1b shows the sonogram of the sound of the final development of C-sharp – I through time. Cis1 – I lasts for 2,338 seconds. Here the transitions from the consonant phoneme “t” to the vowel phoneme “e – [э]” and further to the consonant “n” must be mentioned.

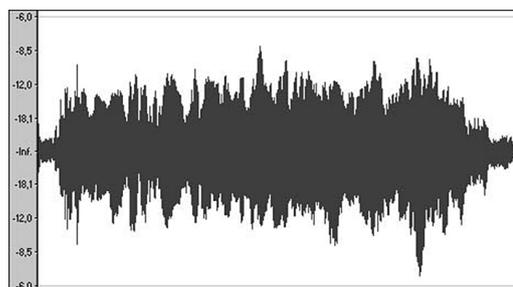
Graph 1b



The sound “e – [э]” is *compact*, because the first and second formants are situated close to the speech center. The dark areas on the spectrogram (see Chart 1b) – the reflections of the formants may lie in clusters and in the center. If one of the formants of the sound lies close to the “center” of the speech range (about 1000 Hz), and the other one lies not very far from it, then the sound is *compact*. Its formants were concentrated close to the center and at the same time relatively close to each other, forming clusters. The sound is *diffuse* if at least one of these properties is not present. At the same time, the vowel [э] is situated midway between the diffuse and the compact. However, if the following criterion is introduced: the compact sounds are the ones with the upper formants not further than 1000 Hz from the center (the center being 1000 Hz), and the bottom formants – not further than 500 Hz, then [a, o, э] form the class of compact sounds [9, p. 54].

The next level diagram (see: Graph 1c) reflects the dependency of change of the sound pressure in time, and also the process of the phonation of vowels and consonants, defined by the difference in sound production methods in real-time mode.

Graph 1c



The analysis of the acoustic zone of the heterophone C-sharp – I was made by us according to a certain algorithm. Throughout the sounding section of the syllable “ten” 18 instantaneous cuts were made. After taking down the parameters of all the indicators throughout the fundamental frequency the diagram was built (see: example № 2, the graphic picture), showing the minimal deviations of the fundamental note of C-sharp – I – 278 Hz in the phonation process. Thus, the area of the final unisonous heterophony C-sharp – I is 155 cents.

As a result of the acoustic and phonological analysis of the heterophones, performed on the Mari material, it turned out that the difference of the acoustic zones of the final unisonous heterophones in cents is as follows: in the Malmyzh local style – from 74 to 216.5 cents (recording time – from 0,938 to 2,554 sec.), in Vyatskiye-Polyany style – from 91.5 to 127.5 cents (recording time – from 1,603 to 2,252 sec.). The diagrams reflecting the heterophones through time, during the process of timbre intonation, show how the fundamental tone oscillates, each time “conquering” the space of the musical texture differently. At the same time the acoustic analysis demonstrates a certain homogeneity in their perception. This is achieved due to the fact that the heterophones are usually rather extended and homogeneous in their timbres. Since “the fundamental attribute of our hearing is its ability to summarize quantitatively diverse sound phenomena according to certain characteristics” [10, p. 9] and, thus, “... the zonal nature in fact describes all aspects of sound perception” [Ibid., p. 26], then in this case, in our opinion, we are

dealing particularly with this very psychoacoustic phenomenon. At the same time, one can observe a difference: the acoustic zones having a smaller range in cents, reside in the songs of the Vyatskiye Polyany style, and a wider range – in the songs of the Malmyzh style. The analysis also revealed the selectivity in the use of certain phonemes in the last syllables of the final words by the performers [6, p. 20]. All in all, the finalises can be characterized as “zones which sound in simultaneity” in a rather lengthy time continuum with an increase of the dynamic level towards the end of the stationary segment of the acoustic signal.

4. Discussing the Results

As is known, sound recording of traditional folk music by means of technical equipment currently serves as the foundation for transcription into scores of the folk music. In rare cases we encounter multichannel recordings of the music carried out by special multi-track audio tape recorders, or a corresponding number of stand-alone tape recorders. Undoubtedly, such audio recordings are not too difficult to decipher and notate, which makes it possible to create detailed scores. Unfortunately, in the present day many of the recordings of folk songs originally were been made in multichannel format. In the present-day conditions of extinction, and at times even disappearance of certain strata of ethnic cultures and, in this connection, the impossibility of the audio fixation of their musical heritage, development of methods of research for the study of polyphony in folk music becomes particularly relevant.

The musical transcriptions of vocal heterophones in terms of their pitch are rather undifferentiated and almost indistinguishable, due to the fact that the musical notation captures sounds collectively, and in terms of intonation it is too imprecise and does not specify the nuances occurring in the real sound. When exploring the pitch and timbre of the sounds, we are really dealing with barely perceptible, small acoustic range fluctuations, which provide that multitude of diverse sound realizations. Therefore, it is important to take into account the phonetic components represented by combinations of consonant and vowel phonemes, when different consonants, preceding vowels, shade them acoustically in different ways each time, which makes the musical form generally alive and pulsing, which results in the appearance of the scarcely noticeable sound diversity, which is hardly explainable at first sight.

5. Results

Thereby, the method of the computer analysis of polyphony solves the main problem – the inadequacy of analysis and scholarly description of folk singing and instrumental music by using the traditional “aural” method (when interpreting phonograms, the recording of the music of the oral tradition, as a rule, takes place in the system of the musical temperament, common for European music) – the results of such work do not reflect the real picture of the sound event, and sometimes even distort it. The study of the musical language of various ethnic cultures, correlated with the study of the sounding musical material, particularly, with the definition of the pitch system, the specifics of timbral intonation and articulation – is possible today only by means of the achievements of musical acoustics and the use of computer research technologies with the appropriate software to carry out detailed analysis of the temporal structure of any musical signal.

6. Conclusions

This study is carried out within the framework of the scholarly project “Research of the Stylistic Foundations of the Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples of Russia by Means of Present-Day Information Technologies”, supported by the Russian Foundation for the Humanities.¹⁰ As part of the project, for the first time in world scholarship, acoustic measurements of verbal, vocal (monophonic and polyphonic) and instrumental sounds from different genres of the folk music of the Finno-Ugric peoples, their acoustic-phonological analysis and the creation (on the basis of the received data) of an electronic database of the Finno-Ugric timbres (verbal, vocal and instrumental) and timbre-articulatory models that form the basis of the ethnic style of the cultures under investigation, are carried out. The work on computer decoding and the acoustic analysis of the elements of the musical language intonational forms of the joiks of the Sami and the Karelians, the improvisatory *prichet* (lamentation) forms of the Vepsians and the Karelians, the improvisatory forms of the *Izhma Komi*, as well as the other genres and forms of the Finno-Ugric peoples, is carried out. The data, obtained from the decipherment, will make it possible to identify the timbre-articulatory models of the ethno-musical cultures and to specify the types of musical thinking of the Finno-Ugric ethnic groups that characterize these ethno-musical systems.

The project will introduce the computer pitch transcriptions of audio recordings which are of scholarly interest as a previously unpublished source for the study of the traditional folk music of the Finno-Ugric peoples into scholarly use. Created within the framework of the project, the multi-genre multimedia resources, especially the electronic database of the Finno-Ugric timbres, will provide a further stable development and popularization of the musical tradition of the Finno-Ugric peoples.

Conflicts of interest

The author declares no conflict of interest in the submitted data.

Acknowledgements

The publication was prepared within the framework of the academic project 16-14-10003 approved by the Russian Foundation for the Humanities.

NOTES

¹ See: [5].

² This most likely occurs due to the presence of the multistage strata in the ethno-musical culture of the Finno-Ugrians.

³ The term *chronotopos* (M. M. Bakhtin) is associated with the most important categories: space and time. The concept of their interrelation forms the basis of the view of the world of any ethnic group.

⁴ This method was first tested in the author's thesis work "Stylistic Foundations of Vyatka Mari Ethnic music: Timbre-Intonation and Instrumental Articulation" (2011).

⁵ The Vyatka Mari are one of the ethnic groups of the Meadow Mari, who form the population of the territory of the downstream of the Vyatka river and along its right bank (Kirov District regions).

⁶ See: Yadne N. Krylya vodyanoy ptitsy [The wings of a waterbird]. URL: <http://proza.ru/2010/09/25/310> (Accessed: 16 August 2016).

⁷ Refer to: Serebrennikov B. A. Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar. Uralskie yazyki [Linguistic Encyclopedic Dictionary. The Uralic languages]. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/537d.html> (Accessed: 16 August 2016).

⁸ The wedding song "Oj kertna vet, kertna vet" was recorded in 1974 by O. M. Gerasimov in the Kugu Ketek village of the Malmyzhskiy region, transcription by S. V. Kosyreva.

⁹ Vowels of full formation in linguistics are considered to be vowels that are articulated with intensity, i.e. during their pronunciation the organs of articulation are tense.

¹⁰ Project manager and author of the concept – S. V. Kosyreva.

REFERENCES

1. Aldoshina I. A., Pritts R. *Muzykal'naya akustika: uchebnik* [Musical Acoustics: Textbook]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 720 p.
2. Volodin A. A. Rol' garmonicheskogo spektra v vospriyatii vysoty i tembra zvuka [The Role of the Harmonic Spectrum in the Perception of Sound Pitch and Timbre]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical Art and Science]. Vol. 1. Moscow, 1970, pp. 11–38.
3. Galitskaya S. P. Monodiynaya faktura kak aktual'naya teoreticheskaya problema [Monodic Texture as an Actual Theoretical Problem]. *Muzykal'naya kul'tura kak natsional'noe i mirovoe yavlenie: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Musical Culture as a National and International Phenomenon. Proceeding of the International Academic Conference]. Novosibirsk, 2002, pp. 84–87.
4. *Garbuzov N. A. – muzykant, issledovatel', pedagog: sb. statey* [Garbuzov N. A. – Musician, Researcher, Teacher: Collection of Articles]. Compilers: O. Sakhaltueva, O. Sokolova. Editor: Yu. Rags. Moscow: Muzyka, 1980. 303 p.
5. Zemtsovskiy I. I. Apologiya "muzykal'nogo veshchestva" [Apology of Musical Substance] *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2005. No. 2, pp. 181–192.
6. Kosyreva S. V. *Stilevye osnovy etnicheskoy muzyki vyatskikh mari: tembrintonirovanie i instrumental'naya artikulyatsiya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Stylistic Foundations of Vyatka Mari Ethnic Music: Timbre-Intonation and Instrumental Articulation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2011. 27 p.
7. Mazepus V. V. Artikulyatsionnaya klassifikatsiya i printsipy notatsii tembrov muzykal'nogo fol'klora [Articulatory Classification and Principles of Timbre Notation of Folk Music]. *Fol'klor: Kompleksnaya tekstologiya: sb. nauch. statey* [Folklore. Complex Textology: Collection of Articles]. Moscow, 1998, pp. 24–51.

8. Nazaykinskiy E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 384 p.
9. Panov M. V. *Sovremennyy russkiy yazyk. Fonetika* [Modern Russian Language. Phonetics] Moscow: Vysshaya shkola, 1979. 256 p.
10. Rags Yu. N. Kontsepsiya zonnoy prirody muzykal'nogo slukha N. A. Garbuzova [The Concept of Zonal Nature of Musical Hearing of N. A. Garbuzov]. *Garbuzov N. A. – muzykant, issledovatel', pedagog: sb. statey* [Garbuzov N. A. – Musician, Researcher, Teacher: Collection of Articles]. Compilers: O. Sakhaltuyeva, O. Sokolova. Editor: Yu. Rags. Moscow, 1980, pp. 11–48.
11. Chekanovska A. *Muzykal'naya etnografiya: Metodologiya i metodika* [Musical Ethnography: Methodology and Methods]. Translated by G. D. Bleyz. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1983. 190 p.
12. Bose F. *Musikalische Völkerkunde* [Musical Folklore]. Freiburg im Bressgau: Atlantis, 1953. 197 S.
13. Stumpf K. *Tonpsychologie* [Tonal Psychology]. 2 Bände, Leipzig, 1883/90.

About the author:

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

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. М., 1970. Вып. 1. С. 11–38.
3. 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.
4. Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог: сб. статей / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. 303 с.
5. Земцовский И. И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.
6. Косырева С. В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 27 с.
7. Мазепус В. В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология: сб. науч. ст. М., 1998. С. 24–51.
8. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
9. Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М.: Высшая школа, 1979. 256 с.
10. Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова // Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог: сб. статей / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Рагс. М., 1980. С. 11–48.
11. Чекановска А. Музыкальная этнография: методология и методика / пер. с польск. Г.Д. Блейза. М.: Советский композитор, 1983. 190 с.
12. Bose 1953 Bose F. *Musikalische Völkerkunde*. Freiburg im Bressgau: “Atlantis”, 1953. 197 S.
13. Stumpf K. *Tonpsychologie*. 2 Bände, Leipzig, 1883/90.

Об авторе:

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



**DANIEL BLAKE***City University of New York, Brooklyn College, United States
ORCID: 0000-0002-7635-6869, dblake2881@gmail.com*

Space is the Place: Composition In New York City's Improvised Music Scene

In describing musical improvisation as “interactive”, the primacy of a centralized musical score is called into question. When musicians develop aesthetic agreements and navigate differences between themselves through performance and rehearsal, this article argues they are engaging in a kind of composition.

In a series of conversations conducted with improvisers living and working in New York, agreement and disagreement were discussed via spatial metaphors. Each player must find “common ground” between their own voice and the overall collective frame, allowing for a “playing field” to emerge. The field establishes a set of aesthetic possibilities to be realized in rehearsal, discussion, and performance.

The field also establishes a framework for individual composition to occur. Using statements by New York improvisers Mary Halvorson (guitar), Peter Evans (trumpet) and Steve Lehman (saxophone), this article reveals three distinct conceptualizations of how an individual can reimagine the playing field through composition.

Keywords: Music Philosophy, Metaphor, Improvisation and Ethics, New Jazz Studies, Steve Lehman, Mary Halvorson, Peter Evans, Composition, Contemporary Improvisation.

ДЭНИЕЛ БЛЕЙК*Бруклинский колледж Городского университета Нью-Йорка, Нью-Йорк Сити
Соединенные Штаты Америки
ORCID: 0000-0002-7635-6869, dblake2881@gmail.com*

В пространстве импровизации на нью-йоркской музыкальной сцене

При определении музыкальной импровизации как «интерактивного занятия», оказывается под вопросом главенство музыкальной партитуры. Когда музыканты эстетически согласуются друг с другом и регулируют свои различия через совместное музицирование – исполнение на сцене или репетиции, – как показано в статье, вместе они занимаются по сути музыкальным сочинением.

В нескольких беседах с импровизаторами, живущими и работающими в Нью-Йорке, обсуждаются параметры взаимного согласия и несогласия посредством пространственных метафор. Каждый музыкант обязан найти «общий язык» между своим собственным голосом и музыкальным коллективом, способствуя созиданию «поля для музицирования». Это поле устанавливает ряд эстетических возможностей, которые можно прояснить во время репетиций, бесед и исполнения на сцене.

Помимо этого, данное поле способствует созданию условий для индивидуальной композиторской деятельности. Используя высказывания нью-йоркских импровизаторов Мэри Халворсон (гитара), Питера Эванса (труба) и Стива Лемана (саксофон), автор статьи показывает три различных ракурса того, как индивид может создать пространство импровизации через композицию.

Ключевые слова: музыкальная философия, метафора, импровизация и этика, новое джазовое направление, Стив Леман, Мэри Халворсон, Питер Эванс, композиция, современная импровизация.

*People have a lot more of the unknown
than the known in their minds.
The unknown is great; it's like the darkness.
Nobody made that. It just happens.*
Sun Ra¹

Following a 2013 performance of a string quartet in which I participated as composer and saxophonist, a colleague told me how he had enjoyed a certain passage that he assumed to be improvised. Although the passage was notated, the comment led me to reflect on the many rehearsals I had held with the quartet, during which we would discuss ideas and improvise together. We were trying to establish a working method that would break out of the conventional composer-performer model, and our hope was that it would be more suitable to the diverse aesthetic we were interested in exploring.² As for the passage in question, I remember settling on a shorthand notation approximating a mix of bow noise, sliding harmonics, and fast tremolos. By the time of the performance the quartet was entirely familiar with the texture, rendering my notation somewhat redundant.

In fact, the passage represented a particular aesthetic agreement we had forged together. That agreement led us to a hybrid musical structure exemplifying what Robert Morris has called a “compositional space”, which I adopt here to signify a set of aesthetic possibilities that is mutually understood by a group of individuals, and which is worked out in real time.³ These spaces represent “cracks” through which much analytical discourse about contemporary music falls, as these compositions are tailored to the specific needs of one particular group or individual. To be clear, this essay is not an attempt to re-litigate the analytical binary of “improvisation versus composition”, but rather to understand the unique practices of particular individuals who take improvisation as a given for their practice. An effort to capture a more complete understanding of compositions that are not formalized as musical scores must involve a better understanding of the musical communities from which these compositions emerged. With this potential gap of understanding in mind, I pursued the question of compositional spaces by speaking directly with musical practitioners living and working in New York City. These improviser-composers come from diverse backgrounds in African American, European, folkloric, and electronic music, and are people with whom I maintain some degree of professional affiliation as a performer.

The notion of hybridity refers to musical practices that occupy several idioms simultaneously, and not to music that self-consciously adheres to a single idiom like jazz improvisation using song forms. A central challenge in performing musical hybridity is how to create the conditions for a satisfying musical experience in the absence of either a formalized score or an idiomatic lineage to codify musical expectations. Given the extraordinary diversity of alternative approaches outside of strict idiomatic improvisation available to contemporary musicians, arriving at a sense of what constitutes a “successful performance” is itself a significant creative development for an ensemble, and therefore is worthy of greater inquiry. For a group of individuals to collectively share a feeling of mutual satisfaction in performance, they must successfully balance the different viewpoints and interests from within the group. My central argument here is that the creation of unique compositional spaces represents a way to productively mediate the complex interplay of aesthetic agreement and disagreement lying just beneath the surface of contemporary improvised music.⁴ As vehicles to mediate an ethical communication within an ensemble, compositions open up spaces for new kinds of interaction to occur in the course of performance.

In describing improvisation as an ethical interaction, I follow the Foucauldian view of “moral behaviors” as involving “the manner in which one ought to conduct oneself...as an ethical subject acting in reference to the prescriptive elements that make up a moral code,” which in this case can be likened to compositional materials that govern an improvisation.⁵ The philosopher Arnold Davidson likens Foucault’s “se conduire” (to conduct oneself) to Williams Parker’s notion of “self-conduction” which Parker describes as “the concept of conducting oneself in and out of sections of a composition. There is also the option of creating parts or setting at the moment, working individually or as a section. The rule is the moment always supersedes the preset compositional idea. Each player has the freedom to create their own part if they feel the part they would create is better than the written part at that moment.” In merging the two ideas, Davidson notes that “to conduct oneself” is to improvise as an ethical



subject, a subject who possesses the “freedom to create” in relation to a moral code.

This article will discuss the process of composing for improvisers in two parts. First, the collective effort to achieve an ethical balance through musical improvisation forms the ground out of which distinct compositional spaces can emerge that allow for the kind of ethical interaction described above. This interaction takes place within a set of aesthetic possibilities that is referred to here as the “playing field”. Second, three such spaces revealed in the interviews will be introduced that shift, expand upon, or consolidate the playing field in some way. In choosing to focus on the spatial metaphors musicians use to describe their work, I wish to highlight an alternative ontology to the more conventional understanding of composing as score making.⁷ Spatial metaphors are consistent themes in almost every interview I conducted and, despite the diversity of views taken up here, offer a powerful consensus on how compositions serve a unique function within New York’s rich contemporary music landscape.

I. Improvising and Tolerance – The playing field

Improvisation can be likened to a form of ethical mediation where musicians are finding points of agreement and disagreement, constantly honing in real time how best to work together. This is why many ensembles do not last for more than a few sessions, while others remain together with the same personnel for decades. Defining agreement and disagreement can be tricky, as can be seen in recent scholarship interrogating notions of consensus in fields as diverse as political theory and even scientific research.⁸ In a basic sense, the aesthetic agreements reached by the musicians I interviewed favor an understanding of consensus that accepts, recognizes, and values individual differences within the range of what is considered “normal”.⁹ Queens-based pianist Ricardo Gallo describes it this way: “To me, doing music in an improvisatory way has to do with tolerance... *It has to do with finding common ground. Notation is an area of departure* and what I want to get at is within that area.” In connecting tolerance to “common ground”, Gallo asserts that aesthetic agreement is reached collectively and is based upon a shared ethical position of tolerance. He alludes to this in stating that a notated composition can chart out an *area of departure* that is unknown and to which a group can venture. This evokes

legendary saxophonist/composer Wayne Shorter’s succinct definition of jazz music as ““dealing with the unexpected. No one really knows how to deal with the unexpected. How do you rehearse the unknown?””¹⁰

Queens-based trumpeter Peter Evans describes consensus as having more to do with “common goals in the music rather than specific things that are happening.” He continues, “That’s what makes the improvised part interesting, that there are differences in how people hear...and the decisions they make. If you play with a certain configuration of people a lot, you can do certain things on a dime, and actually that becomes an obstacle.” Evans lays out a hypothetical improvising situation that describes the potential for disagreement: “Fred wants to keep playing this high sparkly shimmery stuff...he wants me to go there with him over and over. Sometimes [I] go there anyway just to help the music along!” Evans’ willingness to “go there anyway” illuminates a kind of ethical conflating of agreement with what Brooklyn-based technologist Sergei Tcherepnin calls an aesthetic “sameness, a point on the playing field”. For Tcherepnin, this point is but one position “from which you can also depart...[giving] you a way that you can actually speak to each other through your differences.” He aptly summarizes how true consensus is not in sounding the same, but in establishing an ethical framework where a player is free to “throw something [new] onto the playing field, changing the flow of the music.”

Many experienced improvising ensembles have managed this kind of interplay of intentionality by developing implicit musical understandings over months and years of working together. Ethical mediation involves a mutual trust that although a musical form can change suddenly and unexpectedly, sometimes due to an individual’s whim, the ensemble’s collective unity of intent and purpose will not be compromised. Although this is certainly possible without utilizing explicit musical structures to guide a performance, many of the musicians I spoke with see a composition as a way to “help the music along” outside the common ground and into unknown terrain.

II. Compositional Spaces – Moving outside the playing field

Considering musical performance as a kind of space allows us to consider musical performance as being a kind of “container” marked by discernible characteristics. The theorist Robert Morris defines

compositional spaces as “out of time structures from which the more temporally ordered ‘compositional design’ can be composed”.¹¹ However, spatial metaphors also offer explanatory guidance for how a performance comprised of diverse improvising musicians is structured in real time. This is apparent in how guitarist Mary Halvorson describes her compositions as *maps* (Hear “Mile High Like” at <https://www.youtube.com/watch?v=LK9Ux6v2irs>). In laying out her view on composition to me, she emphasized how her band handled an unplanned moment in performance:

I had something written and it was a 16-bar form and the trumpet played over it. And I said the alto will join and the trumpet drops out. But then at the gig everyone in the band dropped out and suddenly it was just solo alto and we just eventually cued into the next part. . .

Although such unexpected structural rearrangements are routine in improvised music, they are crucial to Halvorson’s compositional model as they fill in areas of the map that may not have been there initially. Halvorson appreciated this event because “the whole thing is *mapped out*. . .so you can *veer off* but you still are in this overall structure and the composition still has to get played until the end.”

This active participation in a musical landscape evokes and expands upon Mark Johnson and Steve Larson, who in recent work have noted a distinctive musical understanding based on a perceiver as moving against and interacting with an ontologically static space.¹² To *veer off the map* would be to leave the compositional space Halvorson has set, perhaps by ignoring given material such as chord changes or textural instructions. Halvorson concludes that “maybe that’s what separates [playing a composition] from free improvisation, that these improvisations are serving the composition. I would hope that the improvisations are different than if you’re just playing free.” In the interest of exploring unknown terrain, Halvorson gives her ensemble significant latitude to chart their own course through the map she has introduced, so long as certain destinations are reached along the way.

In setting out a compositional strategy that best suits a particular ensemble, musicians have to balance a desire to articulate often-complex musical structures with the reality that most improvisers expect a degree of aesthetic agency when performing. This is a crucial point of

distinction for African-derived music, leading Samuel Floyd to remark, “Improvising musicians gladly take the risks that come with spontaneity. . . in improvised music, high ensemble precision may be sacrificed for individuality within the aggregate, with performers and listeners alike tacitly agreeing that imprecision. . . sometimes has its own value.”¹³ As Brooklyn-based saxophonist Josh Sinton notes, “I don’t understand people writing for jazz trained musicians, who are improvisers, a ten-page piece. I’m not saying they are not capable of it, but that’s not playing to their strengths.”¹⁴ Peter Evans aims to strike this balance through his self-described “jungle pieces”, which create a compositional space characterized by density of material. Evans describes this space as “*an environment for people to live in*,” a landscape that is “so saturated in detail that you have to *hack your way through the jungle* with a machete to find your path. . .” He adds that “it’s confusing, and it’s open. There’s no end to it.” This kind of compositional space in some ways is at once more prescriptive than Halvorson’s notion of the map in that it gives performers concrete materials to interact with while improvising. At the same time, Evans accepts that performers will “hack their way through the jungle” in different ways, and therefore maintains a significant unknown element in how the space is interpreted in performance.

Evans’ composition “All” (found here: <https://www.youtube.com/watch?v=MjJHSz1-Hdc>) is a complex contrafact based on the ubiquitous jazz standard “All the Things You Are”. In addition to the melodic chromaticism that is characteristic of a typical bebop tune, players must also contend with constantly shifting tempi and detailed rhythmic counterpoint, all set within the song’s original harmonic progression. Since all of this material cannot be played all of the time, Evans concludes that the piece “forces me to question my own criteria for what is a successful performance. I don’t even know sometimes! Part of the reason I’m writing this stuff is for people to take risks.” The risk is to cope with the uncertainty of getting lost in the jungle, to make formal decisions that may not coincide with another player in the ensemble. He recounts one such instance:

After a certain amount of rotations [the piece] started to get worse. Then it kind of fell apart and we all started laughing, and [percussionist Jim Black] said, “I was purposely trying to get myself lost.” Jim was just playing these hits in totally random



places out of tempo and not looking at the music so he could find his way back

The complexity of the jungle creates the need for players to remain aware of a macrocosmic structure, which is represented here by the original tune's chord progression. Where Halvorson's compositions chart a specific course through a map, with the ensembles filling in the space with improvisations, Evans drops the players into a dense "compositional space" to be worked out in real time. Unlike a fully realized score, the "jungle" represents a network of possible rhythmic and melodic events that players of an ensemble must grapple with moment by moment.

The creation of macrocosmic forms such as these is not necessarily evidence of a superior work, but one that is more suited to players interested in interpreting such structures. Saxophonist Steve Lehman refers to this as a directional orientation, "an implicit understanding or agreement in terms of musical priorities," which has to do with "what people tend to privilege within a musical space." For Lehman, improvisers tend to fall into two broad orientational categories: 1) *egocentric* where that position is defined locally to one's own point in space (e.g. to my right) or 2) *allocentric*, where one defines their position more globally (e.g. east).¹⁵ Lehman refers to the former as "improvising in a way where you are just using your intuition and reacting to what you hear and trying to communicate with everyone but it's all oriented around your own perception," whereas the latter is a mode of improvisation "where all of that is still going on but there is also a responsibility to uphold a kind of musical form." In this way, the composition becomes an orienting structure for the performance, a kind of *compass* that guides players regardless of their individual position in the space. Ideally, all players have fully internalized the structure so that as Lehman puts it, "it becomes an opportunity rather than a limitation... the sky is the limit in terms of individual and group decisions."

Lehman's composition "Allocentric" (found here, beginning at approx. 3:00: <https://www.youtube.com/watch?v=dpVSU4A0DIo>) creates a kind of compositional space that, unlike Evans' emphasis on density, lays out several consistent musical strata to which players can refer and that remain in place throughout the piece. Lehman described the structure to me:

The harmonies are based off the harmonic series of four or five different pitches rounded to the nearest quarter-tone. Rhythmically it

is a bar of 4/4 that gets divided in different ways, for example into five parts, so two long pulses and one short one, and that could last two bars. The next bar could be the same bar of 4/4, but divided into seven parts, subdivided into 2+2+2+1, and so on...¹⁶

As players work with the shifting temporal and intonational gradients of the scale and complementary rhythmic subdivisions, the performance is guided by what Lehman describes as "perceptual ambiguities" inherent to the structure. These ambiguities of pitch and rhythm form a larger aesthetic direction for the piece, serving as points of reference for players to maintain a cohesive orientation throughout a performance.

The compositional spaces explored here reflect how musicians engage with their musical communities. The goal of a compositional space is to lay out a set of aesthetic possibilities that are of interest to an ensemble, and which are realizable in performance. I summarize these compositional "goals" as follows: 1) Mary Halvorson's *map* that maintains formal continuity between improvisations that may veer off into unknown territory, 2) Peter Evans' *jungle* that confronts players with a saturated musical space forcing them to *chart a unique path* in performance, and finally 3) Steve Lehman's *allocentric* orientation where the compositional space functions as a *compass* for the performance. In all these spaces, players must balance unexpected musical events ("the unknown") with the existing musical structures. Another commonality among the spaces is that players maintain their creative agency with regard to the composition. Although all represent the result of spatial metaphors, there are differences in their applicability. One can veer off a map, but one cannot so easily veer off a jungle, nor can one deny the universal directionality of a compass. These conceptual differences have significant implications for how the music sounds, as is evident in the recordings these individuals have released as bandleaders.

Communities function best when the need for consensus is balanced with recognition of differences; "commonality in multiplicity" on the one hand, and "individuality within the aggregate" on the other.¹⁷ In an age when modern political thinkers call for transcendent "unpredictable ideologies",¹⁸ contemporary musicians continue their work opening alternative aesthetic spaces that are becoming ever more inclusive and sensitive to the needs of their communities.

NOTES

¹ Sun Ra, Liner Notes, *Destination Unknown*, Sun Ra and His Omniverse Arkestra, Enja 7071, 1992, compact disc. The title is also taken from the film *Space is the Place*, directed by John Coney/performed by Sun Ra (1974; New York: Rhapsody Films, 2003), DVD.

² My background is in a variety of improvised music traditions and notated chamber music, while the quartet's (The Mivos Quartet) roots are in European concert music, specializing in cutting edge notated chamber works.

³ Robert Morris "Compositional Spaces and Other Territories," *Perspectives Of New Music* 33 (Winter 1995): 329–330.

⁴ Georgina Born, "On Musical Mediation, Ontology, Technology, and Creativity," *Twentieth-Century Music* 2, no. 1 (2005): 33.

⁵ Michel Foucault, *History of Sexuality, vol. 2*, translated by Robert Hurley, New York: Random House, 1985, 25–27.

⁶ Arnold Davidson, "Improvisation and Ethics," YouTube video, 45:24, November 13, 2008, posted by The Center for Jazz Studies, March 21, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=2MYAMo_JZyA; William Parker, liner notes to *Mayor of Punkville* (Brooklyn: AUM Fidelity, 2000), CD.

⁷ I refer here to "ontological metaphors" as defined in Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, 25–32.

⁸ Heather Douglas, "The Irreducible Complexity of Objectivity," *Synthese* 138 (2004): 464; Longino et al., "Introduction To The Pluralist Stance," in *Scientific Pluralism*, ed. Stephen H. Kellert, et al. (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2006): vii–xxvii.

⁹ Anna Elisabetta Galeotti, *Tolerance as Recognition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 194–195.

¹⁰ Wayne Shorter, interview by Laura Sullivan, *All Things Considered*, NPR, February 2, 2013.

¹¹ Morris, 330.

¹² Mark Johnson and Steve Larson, "Something In The Way She Moves: *Metaphors of Musical Motion*," *Metaphor and Symbol* 18 (2003): 79–80.

¹³ Samuel Floyd, *The Power of Black Music*, New York: Oxford University Press, 1995, 228.

¹⁴ To this point, I am reminded of a 2008 workshop I attended given by multi-instrumentalist, composer, and recent Pulitzer Prize inductee Henry Threadgill, where the maestro gave us several pages of his own difficult music, asked us to read it backwards, and when a few of us balked he laconically stated "You can read the music from left to right, and then you can just go home."

¹⁵ Barry Blesser and Linda-Ruth Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 49.

¹⁶ Stephen Lehman, "Liminality as a Framework for Composition: Rhythmic Thresholds, Spectral Harmonies, and Afrological Improvisation" (PhD diss., Columbia University, 2012).

¹⁷ George E. Lewis extends Floyd's terminology in *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2008): 511.

¹⁸ Arthur Brooks, "A Conservative's Plea: Let's Work Together," TED Talk, https://www.ted.com/talks/arthur_brooks_a_conservative_s_plea_let_s_work_together, accessed May 2, 2016. I adopt this term appropriately, from American Enterprise Institute's Arthur Brooks, although I do not share Brooks' open embrace of neo-liberal "free market" solutions to pressing global dilemmas such as chronic hunger.

REFERENCES

1. Arthur Brooks. A Conservative's Plea: Let's Work Together. *TED Talk*, 14:14: https://www.ted.com/talks/arthur_brooks_a_conservative_s_plea_let_s_work_together, accessed May 2, 2016.
2. Blesser, Barry and Linda-Ruth Salter. *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. 456 p.
3. Dessen, Michael. *Decolonizing Art Music: Scenes from the Late Twentieth-Century United States: PhD diss.* University of California: San Diego, 2003. 110 p.
4. Douglass, Heather. The Irreducible Complexity of Objectivity. *Synthese*. 2004. No. 138, pp. 453–473.
5. Floyd, Samuel. *The Power of Black Music*. New York: Oxford University Press, 1996. 336 p.
6. Foucault, Michel. *History of Sexuality, Vol. 2*. Translated by Robert Hurley. New York: Random House, 1985. 294 p.
7. Johnson, Mark L. and Steve Larson. Something in the Way She Moves: Metaphors of Musical Motion. *Metaphor and Symbol*. 2003. No. 18, pp. 63–84.
8. Kellert, Stephen H., Helen Longino, and C. Kenneth Waters. Introduction To The Pluralist Stance. *Scientific Pluralism*, edited by Stephen H. Kellert, Helen Longino, and C. Kenneth Waters. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2006, pp. vii–xxvii.



9. Kosolovsky, Laszlo and Jeroen Van Bouwel. Explicating Ways of Consensus-Making in Science and Society: Distinguishing the Academic, the Interface, and the Meta-Consensus. *Experts and Consensus in Social Science*, edited by Carlo Martini and Marcel Boumans. New York: Springer International Publishing, 2014, pp. 71–94.
10. Larson, Steve. Composition versus Improvisation? *Journal of Music Theory*. 2005. No. 49, pp. 241–275.
11. Lehman, Stephen. *Liminality as a Framework for Composition: Rhythmic Thresholds, Spectral Harmonies, and Afrological Improvisation: PhD diss.* Columbia University, 2012. 55 p.
12. Lewis, George E. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 728 p.
13. Morris, Robert. Compositional Spaces and Other Territories. *Perspectives Of New Music*. 1995. No. 33, pp. 328–358.
14. Shorter, Wayne. *All Things Considered*. By Laura Sullivan. NPR, February 2, 2013.
15. *Space is the Place*. Directed by John Coney/performed by Sun Ra. 1974. New York: Rhapsody Films, 2003. DVD.

Daniel Blake, Ph.D. (The Graduate Center, City University of New York), Brooklyn College, City University of New York (New York City, United States), **ORCID: 0000-0002-7635-6869**, dblake2881@gmail.com

Дэниел Блейк, Ph.D., Бруклинский колледж Городского университета Нью-Йорка (Нью-Йорк Сити, Соединенные Штаты Америки), **ORCID: 0000-0002-7635-6869**, dblake2881@gmail.com



EDWARD GREEN**Manhattan School of Music, New York City, United States
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com*

John Lennon and the Battle in Every Mind between Contempt and Respect

This essay looks at John Lennon of The Beatles to comment on the great need musicologists have for a method of writing biography that is capable of doing justice to ethical dimension of an artist's life and work. The author advocates the use of Aesthetic Realism to achieve this. It is the philosophy founded in 1941 by the great American scholar Eli Siegel. In Aesthetic Realism is a new way of understanding the relation of Ethics and Aesthetics. Central to it is Eli Siegel's comprehension of the on-going debate in every human mind between Contempt and Respect – a debate illustrated in the life and work of Lennon. To give both more immediacy and more dimension to these matters, the author – who, like Lennon, is a composer – quotes from class discussions with him from his study, in the 1970s, with Eli Siegel.

Keywords: John Lennon, Eli Siegel, The Beatles, Aesthetic Realism, Ethics.

ЭДВАРД ГРИН*Манхэттенская школа музыки, Нью-Йорк Сити, Соединенные Штаты Америки
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com*

Джон Леннон и противоборство оценок: между презрением и уважением

Эта статья рассматривает фигуру Джона Леннона из группы Битлз и дискутирует о необходимости со стороны музыковедов выработать особый метод написания биографии, способный осветить и в должной мере дать этическую оценку жизни и творчества деятелей искусств. Автор предлагает для достижения этих целей оригинальный метод «эстетического реализма». Это философия Эли Сигеля, созданная в 1941 году. Эстетический реализм предполагает новый способ понимания в сфере этики и эстетики. Основным его элементом является осмысление Эли Сигелем противоборства между презрением и уважением, происходящего в каждом человеческом уме, – противоборства, продемонстрированного на примере жизненного пути и творчества Леннона. С целью придать больше непосредственности и широты этому вопросу, автор, который подобно Леннону является композитором, приводит цитаты из дискуссий между ним и его учителем Эли Сигелем в 1970-е годы, во время занятий в университете.

Ключевые слова: Джон Леннон, Эли Сигель, Битлз, эстетический реализм, этика.

In this short essay, I will be exploring a matter of tremendous importance to musicologists: how to do biographical research in depth. I will be looking briefly, yet I hope usefully, at John Lennon (1940–1980) in order to give evidence that scholars need to study the debate between contempt and

respect – a debate which is in every human mind – to achieve the depth we hope for as we write about the life and work of musicians.

This debate was identified for the first time by the great American philosopher Eli Siegel (1902–1978). He was the founder of Aesthetic Realism,

* Dr. Edward Green is an award-winning composer and musicologist who has been on the faculty of Manhattan School of Music since 1984. Among his recent publications is *The Cambridge Companion to Duke Ellington*. His website is: www.edgreenmusic.org.



which he began teaching in 1941. Its core principles can be summarized in these three statements:

1. The deepest desire of every person is to like the world on an honest or accurate basis.
2. The greatest danger for a person is to have contempt for the world and what is in it. Contempt can be defined as the lessening of what is different from oneself as a means of self-increase as one sees it.
3. All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.¹

I have seen that studying these principles empowers a musicologist to understand, more deeply than ever, how Ethics and Aesthetics are related.

Scholars have certainly done much valuable work showing how a musician's religious, philosophic, and political convictions may affect his or her work. Recent examples include Christoph Wolff's fine study of Bach and Lewis Lockwood's of Beethoven. There has also been significant exploration by our profession of how sociological pressures affect artistic decisions, including decisions of a subconscious nature. The list here is nearly legion; so I mention just one scholar: Christopher Small.

What has hardly ever been done, however, is for a musicologist to ask: How do the *everyday* ethics of a musician affect the quality of his or her art?² Will music remain unscathed if composers or performers have people in their minds with unjust contempt? Asking this question in reverse, that is, in its positive form: Does an attitude of respect for humanity and for the world strengthen one's art? Make it *technically* stronger?

That Eli Siegel saw what beauty is – the oneness of the permanent opposites in reality – is a monumental cultural achievement, of inestimable value to the science of musicology. This article focuses, however, on another of his major contributions to our field: a new understanding of ethics. Music history, after all, is made by human beings; every decision a musician makes – no matter how seemingly “abstract” or “technical” – has inevitably its ethical dimension.

Ethics and Aesthetics in a Song of the Beatles

For example, consider one of the most popular songs of the Beatles – a song which celebrates the joy and pride a man feels through respect: through being happy to show, without limit, how deeply he

is affected by the world outside himself in the form of a particular woman. I am speaking about “I Want to Hold Your Hand,” which Lennon co-composed with Paul McCartney.

The song, which is from 1963, says, in effect: “I want to be close to this girl, and God am I proud of it!” Musically, it puts together, in a notable way, the opposites of assertion and yielding: the beat is assertive, yet the melody in nearly every phrase gently curves downward. Consider, for example, the very opening three phrases: “Oh, yeah, I'll / tell you something. / I think you'll understand.”

Next, consider the song's melodic climax: the high B which arrives on the word “hand” – in a phrase sung out by people all over the globe: “I want to hold your *hand*.” That high note rhymes with its very opposite, the lowest note of the opening phrase, heard just a moment before and a full octave and a perfect fourth lower: “I think you'll *understand*.”

Through the rhyme, opposites are made one: low and high, modesty and boldness, thoughtfulness and exuberance. Even mind and body are made one: “understand” – mind; “hand” – body. Significantly, the same chord, B minor, the mediant in the key of G, supports both words.

John Lennon and Paul McCartney, as artists, had the power to integrate aspects of human emotion that so often are in conflict. Was this an aesthetic achievement only, or likewise an ethical one? It was both. No wonder millions bought their records. As Eli Siegel explained: “The resolution of conflict in self, is like the making one of opposites in art.”³

I also recall him, in a class, giving this concise description – at once charming and precise – of ethics. “Ethics,” he said, “is the art of enjoying justice.” A question therefore worth asking, is whether in every instance of pleasure humanity has gotten from art, ethics is implied. I believe it is; in art justice is given simultaneously to opposite aspects of what reality is; opposite aspects, as well, of the emotional demands of our inner lives.

What I Learned

In several of my scholarly works, I have given examples from my own life about the ethical education I have received, and continue to receive, from Aesthetic Realism, and described its strengthening impact on my work as a composer. I will do so again now for the purpose of shedding more light on the ethical and artistic questions



John Lennon wrestled with. Though this procedure is currently “unusual” in scholarly work, it is completely in keeping with accepted scientific methodology; merely a broadening of it. We expect a musicologist who is commenting on the structure of a piece of music to have studied musical theory; we demand that a scholar commenting on the sociological dimensions of music has first studied the field honorably. So it is with the relation of music and ethics: we should require a scholar to have “dug into” the subject.

And ethics can only be studied “first-hand.” If we are not studying our own ethics – good and bad – we are not really studying ethics at all; we are merely “observing other people” from a comfortable position of ego-distance, and likely ego-superiority. To be truly equipped to look at another's ethics, one first has to be rigorous with oneself – just as one would expect rigor in a scholar's study of any other dimension of music.

Central in my ethical education was learning, through Aesthetic Realism, how I had tried to build a personality by imaging myself superior to other people – beginning with my family. This was contempt, and it is exceedingly common. “There is a disposition in every person,” Mr. Siegel explained, to think we will be for ourselves by making less of the outside world.”⁴

Art, I learned, is the great opponent of contempt. It is the embodiment of the human drive to see the world and other people as having value. Contempt makes the world duller than it truly is; art is a passionate search for meaning, value, and beauty.

In 1975, I was studying in classes taught by Eli Siegel, and in an Ethical Study Conference of September 23, I learned about competition. “Usually there are four things people are competitive about,” he explained to me: “Love; money; social effect; knowledge. Which do you think it is with you?” I said, “I think the last is largest.”

ES: Does anyone stop you from knowing as much as you can?

EG: No.

ES: Do you believe you should try to know all you can or more than someone else you know? The first question for you is, does trying to be better than another person help you be as good as possible or hurt you? Your job is to be as good as you can be and not at war with another. Do you think there is still a world you can know about as much as possible?

EG: Yes.

ES: Stick to that feeling.

In this discussion, Eli Siegel had unbounded good will for my life. One further Aesthetic Realism discussion, and the groundwork is laid for considering how contempt and respect were operative in John Lennon's life. This is from a class of February 4, 1977.

ES: Do you think the desire to let go, to be as intense as one can be is sensible?

EG: Yes.

ES: I don't think you do.

EG: Why?

ES: Because earlier you said you want to be superior to any situation, the master of it. A deep feeling is one that controls you. A lesser feeling is one that you control. Do you think it is ever right to have a feeling control you?

EG: Well....

ES: This worries you as to your attitude to music. Do you think Beethoven wanted to have what he was saying control him? Of course, the two are there – if something controls you, then you control it.

EG: Why am I afraid of that?

ES: Superiority. Have you watched with some amusement seeing other people being intense and feeling superior to them?

EG: Yes, I have watched and felt superior.

ES: If you go into the field of music, if you are really fortunate, the notes will tell you what to do. After all, when you were born, the world told you what to do. Can that be repeated?

These questions shed much light, I believe, on the combat in the mind of John Lennon between coldness and warmth: between keeping the world at arm's length and being deeply affected by it. The battle, that is, between contempt and respect. Eli Siegel understood the debate in every person about the world: Should we be separate from it? Try to conquer it, be cold to it, see it as worthy of our contempt? Or should we do all we can to like it, and have large emotion about it? He explained to me:

No one understands fully what it means to have feeling. Every person has felt they were too God-damned cold, with hearts too much like stone or cold spaghetti. But as a person is afraid of being cold, he is also afraid of being warmer, because God knows what it will lead to. Everyone should ask, what is my greatest question? And the greatest question can be put very simply: Do I feel the world in the right way?



How Do We Choose to Meet the World?

Lennon's popularity was extraordinary. People on the street screamed out when they caught sight of him. In every city, women he had never seen before wanted to be with him. I respect John Lennon for how he tried to retain a sense of proportion and humility in the midst of all this. Even at his most famous, he would speak modestly about his own work, and enthusiastically about others.

But Lennon also suffered from this flood of approval. "If we are praised without being known," Eli Siegel wrote in 'The Ordinary Doom,' "no matter how intense and multitudinous the praise may be, we are not wholly alive. To be taken for someone else is hardly a way to be alive in one's own right."⁵

"I'm a loser / And I'm not what I appear to be," Lennon sang in 1964. Again in songs like "Help!" and "Nowhere Man," he sang with candor about himself. It encouraged people; there was a feeling, which I remember well: if John Lennon can be so open about his doubts of himself in public, maybe I can be free, too – free to be honest.

If any theme was central to Rock music in the 1960s, it was freedom: personal, cultural, political freedom.⁶ Freedom was defined by Eli Siegel as "the being able for a thing to be as it wants to be, while changing as it wants to change." And he noted, "Whatever stops a self from being as much as it can and changing as much as it can, is against its freedom."⁷

People can feel – and most often do – that the "right" to have contempt for things is an essential component of their freedom. Without the ability to sneer, many people would feel unsure just how to have a conversation! Social life, unfortunately, often illustrates the point: when two people, in private, speak about a third person who is not present, the motive sometimes is to understand that person with depth and justice, but all-too-often the motive is to catalogue what the two conversationalists feel are the inadequacies of the absent person.

God save all three of them!

So, we need to ask: Does establishing a personality for ourselves on the basis of contempt add to our freedom, or enslave us? As Aesthetic Realism sees it, the desire to scorn the very world we need to complete ourselves is the most common tragedy in history.

How Much Feeling Does the World Deserve?

As the class discussion I quoted indicates, like many people, I wanted to be in control of how much the world would matter to me. "There are some people who feel strength is not to have too big a feeling," Eli Siegel explained, "and if they do, to hide it. Every now and then you show a great deal of feeling. But are you sure it is the tough thing in you that has done it, or the weak thing?"

I said I was not sure. This meant, he explained, that I was "a feeling adjuster." He asked: "Do you think you have tried to have feelings come into their true strength, or tried to hush them into neutrality?"

My whole life was present in this kind and beautiful discussion. I also think they were questions John Lennon was desperate to hear. There was a strong ethical fight in Lennon, which few if any of his fans took seriously. He never made up his mind about what the world and people deserved.

Lennon's parents had a turbulent marriage, which ended in divorce. John was five when he went to live with his aunt. When he was 17, and just reunited with his mother, she was killed by a hit-and-run driver. It seems he did not see his father again until 1965, when he came to ask his son, now famous, for money. Given these facts, it was easy enough for Lennon to see the world "as an impossible mess."⁸

To his credit, he fought against it. From an early age he was interested in the arts, and wanted to see beauty. "Books were his passion," writes Ray Coleman in his 1984 biography, in which he also describes how the young man spent hours drawing, and working on his music.⁹ Yet Coleman notes that Lennon's sense of humor was often caustic and cruel. A college girlfriend told how they would walk the Liverpool streets, mocking the elderly people they saw. And Peter Brown and Steven Gaines, in *The Love You Make: An Insider's Story of the Beatles*, write:

He derived special pleasure from ridiculing street beggars and cripples. His typical behavior would be to walk up to a hapless paraplegic he encountered on the street and make cruel jokes about his useless limbs. "Where's ya legs go, mate? Run away with your wife?"¹⁰

John Lennon, who had art and kindness in him, who would show great tenderness in the song "In My Life," and who stirred the world singing, "All You Need Is Love," and "Give Peace A Chance,"

punished himself ferociously for his unjust contempt. He was driven to portray himself as deformed. Many of his self-portraits are horribly distorted. In one, he pictures himself with claws, not fingers.¹¹

I think what was going on in Lennon is explained by these words by Eli Siegel in *Self and World*: “Obsessions are symbolical punishments that we give ourselves.”¹² The fact that a man is against himself for his unjust scorn is a beautiful fact. It shows our deepest desire is to be fair, and that we will never be at peace or feel free until we are.

Art is Integrity; Contempt is Disintegration

Aesthetic Realism explains that we can – indeed, we should – learn from art how to put together opposite emotions in ourselves. A question for everyone is how to make a one of our anger with the world, and our desire to love it; our sense of beauty, and our sense of ugliness.

There was confusion in John Lennon about this, as there is in all of us. But his confusion played out on a world-wide stage, for all to see. In many interviews, he had the courage to criticize himself, and men in general, for our injustice towards women. Yet he also used women, and a certain notion of freedom as to sex, to praise himself for his amorous prowess, and in the process to diminish the meaning of the rest of the world. For example, in the song “God,” written after the break-up of the Beatles, after first listing all the things he no longer believes in – including Elvis, the Beatles, and Jesus – John Lennon continues “I just believe in me / Yoko and me / And that's reality.”

No it is not. The shrinking of the world down to two people is not love, but vanity. “The true purpose of love,” Eli Siegel explained in *Self and World*, “is to feel closely one with things as a whole.”¹³

As his career went on, Lennon increasingly wrote songs which present the world as something to get away from. Take “I Am Walrus,” a song from 1967. In it, both words and music sneer. The melody is limp and also constricted, and the words – full of self-pity and yet, at the very same time, superiority – present life as an ugly, meaningless jumble.¹⁴ He sings:

I am he as you are he as you are me
And we are all together
See how they run like pigs from a gun
See how they fly
I'm crying

Here, Lennon glorifies ugliness while praising himself for his own verbal cleverness. That is something many people do. I did it as a High School and college student in the late 1960s, and it is why I believe this song once appealed very much to me. And though I am not dealing in this short essay with “Reception Theory,” I hope readers can see the relevance of what I have just said in broadening, and making keener, that branch of musicological research. Put simply: music can appeal to the most ethically beautiful thing in us, but it can also appeal to something repulsive.

Why Are We Interested in Music?

I think it would have strengthened John Lennon's life to have heard questions like the ones I was privileged to hear from Eli Siegel when I studied with him in the mid-1970s:

What are you interested in music for: for the glory of Ed Green or for the glory of the possibilities of reality? The question still is: What do you want to praise, your own ability? Or do you want to find something in the world to praise?

These questions enabled me to rethink some very bad decisions I had made early in my life, and the rethinking made for a new freedom.

That Lennon could mistake contempt for true creativity is illustrated in “I Am A Walrus.” As Walter Everett writes in *The Beatles as Musicians: Revolver to Anthology*, Lennon “decided to confound his scholarly and journalistic audiences by writing a song so inscrutable that it could only yield the most laughable attempt at analytical parsing.”¹⁵ Which means that the song was written with the specific and very conscious hope to make other people look ridiculous. Even worse is the fact that the song arose from Lennon learning that students in the school he attended as a young man were, with the enthusiastic encouragement of their teacher, trying to see the meaning of the lyrics to his songs.

Instead of gratitude, rather than being moved by their care for him and interest in him, Lennon told a friend that in response to this news he would purposefully create a song to frustrate these young people: a song whose lyrics would be as incoherent as possible. In my opinion, enjoying one's power to punish people – let alone people sincerely trying to understand you – is a sign of mind losing its integrity. Such actions arise from the ugly hope to be superior to the world different from oneself. Art does not emerge from such a cruel state of mind.



In his book, Everett also notes:

This incoherent manner carried on after the “Walrus” joke in “Glass Onion,” “Happiness Is a Warm Gun,” “Dig a Pony,” “Come Together,” and others, as if Lennon were masking his true nature, taking refuge in obscure personal jokes.¹⁶

This, I believe, is largely true. Still, to be fair, each song needs to be evaluated on its own. “Come Together,” for example, has a crisp, bracing, edgy sound that is very different from the slovenly sound-world of “Walrus.” It has a sound that is honestly critical, not ego-soothing. Where “Walrus” is largely incoherent, that song has a very taking relation of mystery and clarity.

An Instance of Musical and Ethical Integrity

I conclude with a song in which Lennon attempted to bring integrity to the very difficult opposites of pain and pleasure. It is “A Hard Day’s Night,” a rock masterpiece from 1964. Perhaps with the exception of “A Day In The Life,” Lennon never wrote a greater song.

A very important moment in “A Hard Day’s Night” occurs when, in a major key, he sings, more than once: “You know I feel alright” – with the

word “alright,” each time clearly making use of the conflicting minor third. Hearing this cross relation, one simply cannot help but experience pleasure and pain at once. It is technical respect for the world: the desire to feel that the contradictions in reality – even the most difficult contradictions – can make sense; *beautiful* sense.

And then there is that powerful beat, driving us inexorably forward. But where? To a sudden fade-out. By means of this surprising coda, hardness meets gentleness in a surprising yet convincing manner. And where is that fade-out situated tonally? A major second lower than the key we have been in throughout: F major rather than G major. Through this new (and deeper) tonal perspective, we get a sudden feeling of going out wide into space.

“Music tells what the world is like,” Eli Siegel wrote in 1975.¹⁷ By giving us a sight of the world where it begins, in its permanent scientific and philosophic structure – the oneness of opposites – music shows us a world we can authentically like and have large emotion about. It is a world we can honestly respect; and through respect, become truly free.

NOTES

¹ URL: <https://aestheticrealism.org/about-us/eli-siegel-founder/> Contained within a short biography of Eli Siegel presented on the site of the Aesthetic Realism Foundation, New York.

² It is notable that in the index to Edward Lippman’s classic text *A History of Western Musical Aesthetics* (University of Nebraska Press, 1992), the word “ethics” never appears. It is similarly absent in the index of perhaps the most significant recent philosophic text on music, Roger Scruton’s 1997 *The Aesthetics of Music* (Oxford University Press). Plainly, a scholarly gap exists to be filled; a conceptual separation of Ethics and Aesthetics cries out to be bridged.

³ <http://www.aestheticrealism.net/tro/art-and-your-life-the-same-subject.html> Originally published as issue 1686 of the journal *The Right of Aesthetic Realism to Be Known* (February 21, 2007).

⁴ Cited in *Aesthetic Realism: We Have Been There – Six Artists on the Siegel Theory of Opposites*. (New York: Definition Press, 1969), p. 14.

⁵ <http://www.aestheticrealism.net/essays/ordinary-doom-with-preface.html> Published earlier in Eli Siegel’s *The Frances Sanders Lesson and Two Related Works* (New York: Definition Press, 1974).

⁶ See “*Takin’ it to the streets*” – *A Sixties Reader*, ed. Alexander Bloom and Wini Breines. (New York: Oxford University Press, 2003).

⁷ URL: http://www.aestheticrealism.net/definitions/Definitions_Freedom.html *Definitions and Comment: Being a Description of the World*, in which this discussion of freedom first appeared, was written in 1945-46.

⁸ This phrase is found in the Preface, “Contempt Causes Insanity,” to Eli Siegel’s *Self and World: An Explanation of Aesthetic Realism*. (New York: Definition Press, 1981), p. 14. The book was written in 1942.

⁹ *Lennon* (New York: McGraw-Hill Book Company), p. 26.

¹⁰ (New York: McGraw-Hill Book Company, 1983), p. 30.

¹¹ See Coleman (op. cit.), p. 4, where he writes of how Lennon, in art school in Liverpool in his pre-Beatles days, “quickly developed a bizarre obsession for cripples, spastics, any human deformities.”

¹² Siegel (1981), op. cit., p. 148. This is within a chapter titled “Imagination, Reality, and Aesthetics.”

¹³ Siegel (1981) op. cit., p. 171. Within the chapter “Love and Reality.”

¹⁴ That the band sensed there was something deeply wrong with the song is tellingly described by Geoff Emerick in *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of The Beatles* (New York: Gotham Books, 2006), p. 214: “Listening to the record today you can hear that they’re distracted, that their minds are not really on what they’re doing. I distinctly remember the look of emptiness on all their faces while they

were playing ‘I Am The Walrus.’ It’s one of the saddest memories I have of my time with the Beatles.”

¹⁵ (New York: Oxford University Press, 1999), p. 133.

¹⁶ Everett (1999) op. cit., p. 134.

¹⁷ URL: <http://www.aestheticrealism.net/tro/music-tells-what-the-world-is-like.html> Originally issue 93 of *The Right of Aesthetic Realism to Be Known* (January 8, 1975).

REFERENCES

1. Anon. Website of Aesthetic Realism Foundation. Short “Biography of Eli Siegel.”
2. Bloom, Alexander and Wini Breins. (Eds). “*Takin' it to the streets*” – *A Sixties Reader*. New York: Oxford University Press, 2003. 553 p.
3. Brown, Peter and Steven Gaines: *The Love You Make: An Insider's Story of the Beatles*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1983. 422 p.
4. Coleman, Ray. *Lennon: The Definitive Biography*. New York: McGraw-Hill Book Company. 1984. 620 p.
5. Emerick, Geoff. *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of The Beatles*. New York: Gotham Books, 2006. 387 p.
6. Everett, Walter. *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*. New York: Oxford University Press, 1999. 395 p.
7. Green, Edward. *The Cambridge Companion to Duke Ellington*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 294 p.
8. Kranz, Sheldon (ed). *Aesthetic Realism: We Have Been There—Six Artists on the Siegel Theory of Opposites*. New York: Definition Press, 1969. 119 p.
9. Lippmann, Edward. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1992. 551 p.
10. Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997. 530 p.
11. Siegel, Eli. *Definitions and Comment: Being a Description of the World*. Unpublished, written 1945–1946. “Freedom” posted http://www.aestheticrealism.net/definitions/Definitions_Freedom.
12. Siegel, Eli. *Self and World: An Explanation of Aesthetic Realism*. New York: Definition Press, 1981. 427 p.
13. Siegel, Eli. *The Frances Sanders Lesson and Two Related Works*. New York: Definition Press, 1974. 54 p.
14. Siegel, Eli. (ed. Ellen Reiss). *The Right of Aesthetic Realism to Be Known*. Issue 93, January 8, 1975. URL: <http://www.aestheticrealism.net/tro/art-and-your-life-the-same-subject.html>. Issue 1686. February 21, 2007. URL: <http://www.aestheticrealism.net/tro/art-and-your-life-the-same-subject.html>.

About the author:

Edward Green, Ph.D., Dept. of Music History, Manhattan School of Music (10027, New York City, United States), **ORCID: 0000-0002-7643-1187**, edgreenmusic@gmail.com

Об авторе:

Эдвард Грин, Ph.D., кафедра истории музыки, Манхэттенская школа музыки (10027, Нью-Йорк Сити, Соединенные Штаты Америки), **ORCID: 0000-0002-7643-1187**, edgreenmusic@gmail.com





Международная научная конференция «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия» (Москва, 23–28 апреля 2017)

В русле актуальной потребности интеграции различных областей знания при поддержке РФФИ состоялась международная научная конференция «Искусствоведение в контексте других наук. Параллели и взаимодействия»¹. Научный форум, проходивший в стенах Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, объединил исследователей из разных городов России, а также ближнего зарубежья – Азербайджан, Белоруссия, Украина и дальнего – Великобритания, Германия, Индия, Италия, Китай, Монголия, США. Каждый участник получил буклет и Международный сертификат.

На конференцию в Москву съехались крупные учёные из 54 вузов. Наиболее масштабным оказалось представительство музыкальных учреждений и общегуманитарных университетов, а также других институтов, в том числе художественных вузов. С приветствием к участникам форума обратились заместитель начальника Управления гуманитарных наук Российского фонда фундаментальных исследований, д-р искусствоведения Н. Г. Денисов, д-р искусствоведения Г. Р. Консон, д-р культурологии и д-р пед. наук А. А. Щербакова, канд. техн. наук А. А. Бикбулатова.



Вручение сертификата участника конференции:
Г. Р. Консон, Г. А. Заславский



Участники конференции.
В центре: Г. Р. Консон, А. А. Ростовцев;
слева направо сидят: Г. Ю. Никопорец-Такигава,
Г. А. Заславский, Т. И. Науменко, О. В. Кириллова,
Д. В. Иванов, Т. К. Егорова,
А. М. Лесовиченко, М. В. Невская

Концепция «параллели и пересечения междисциплинарных наук» была выявлена с позиций историко-теоретической и социологической перспектив. Одно из масштабно представленных направлений – *образование и наука*. К нему относятся доклады, прочитанные на пленарном заседании. Предпочтение было отдано обобщающим докладам, в числе которых – «Классический университет в эпоху новых информационных технологий: опыт СПбГУ в контексте развития ведущих университетов мира» д-ра полит. наук О. В. Поповой, «Об особенностях публикаций в области науки об искусстве в международных наукометрических базах данных Scopus и Web of Science» канд. техн. наук, президента АНРИ О. В. Кирилловой, «О магистральных тенденциях подготовки исследовательских кадров современной России (в контексте сравнения с англосаксонской академической традицией)» д-ра искусствоведения Г. Р. Консона,

¹ Российский фонд фундаментальных исследований, проект 17-04-14080 г.

«Российское искусствоведческое образование в условиях Болонского процесса (на примере изучения классической академической традиции Санкт-Петербурга)» д-ра искусствоведения С. М. Грачёвой, «Вызовы информационной цивилизации и гуманитарий XXI века» д-ра (Ph.D.) Г. Ю. Никипорец-Такигава в соавторстве с д-ром филос. наук Г. П. Отоцким.

Тема образования была раскрыта и на примере отдельных отраслей знания:

– образовательно-этической: «К вопросу о формировании института научной репутации (по материалам защит диссертационных исследований и академических публикаций в области гуманитарных и общественных наук)» д-ра физ.-мат. наук, сооснователя сообщества «Диссернет» А. А. Ростовцева;

– театральной: «Современное театральное образование в России и за рубежом: параллели и взаимодействия» канд. филол. наук, ректора Государственного института театрального искусства – ГИТИС Г. А. Заславского;

– музыкально-исполнительской: «Национальный менталитет в музыкальной педагогике: российско-европейский парадокс» д-ра искусствоведения, д-ра психол. наук Д. К. Кирнарской, «О некоторых тенденциях современного концертного менеджмента и музыкального образования в России и за рубежом (на примере фортепианного исполнительского искусства)» члена президиума Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству Е. В. Мечетиной;

– психолого-педагогической: «Болонский процесс и отечественная музыкальная педагогика: интеграция или деградация?» канд. искусствоведения О. Л. Берак, «Поиск психолого-педагогических стратегий в обучении музыканта-исполнителя» д-ра биол. наук О. М. Базановой в соавторстве с доц. Т. И. Петренко;

– филологической: «Филологическое образование в России и зарубежье: новейшие техники как фактор изменения основных трендов университетского обучения» доц. М. В. Невской;

– музыковедческой: «Перспективы сближения российской и зарубежной музыковедческих традиций: к постановке проблемы» д-ра искусствоведения Т. И. Науменко.

Одной из наиболее востребованных областей науки на конференции оказалась психология, которая органично вступает во взаимодействие с другими дисциплинами, например, с филоло-

гией. В этой сфере отметим доклад «Фантомас как интермедийный образ-миф» д-ра филол. наук Н. Т. Пахсарьян.

Психология в связи с её коммуникативной функцией рассматривалась в докладах «Искусство психологических воздействий: история и современность» д-ра социол. наук В. П. Шейнова, «Музыкальное переживание как основа эффективности музыкотерапии» д-ра пед. наук А. В. Тороповой в соавторстве с д-ром (Ph.D.) Вольфгангом Мастнаком.

Изучение музыкальной психологии, наращивания смысла, а также связи с теорией информации нашли освещение в докладах «Музыкальная синестетика и неклассическое искусствознание» д-ра искусствоведения, канд. филос. наук Н. П. Коляденко, «“Возможное” и “невозможное” в музыке: психология восприятия нового и теория информации» д-ра физ.-мат. наук В. П. Рыжова.

Психология как таковая, но в новом осмыслении стала темой выступления канд. психол. наук А. А. Тюкова «Идеи Л. С. Выготского в современной психологии искусства».

В последующие дни конференции панорама исследований дополнилась *иными отраслями науки*, среди которых:

– живопись и архитектура: «Сюжет “Распятие” в русской сакральной пластике. Вопросы стилистики и иконографии» д-ра искусствоведения, действ. члена РАХ М. А. Бургановой, «Противостояние социоцентрической и антропоцентрической тенденций в архитектуре: история и взгляд современников» д-ра психол. наук Б. Н. Рыжова в соавторстве с аспиранткой МГПУ А. А. Тарасовой;

– литературоведение: «“Диалоги” Франческо Петрарки и их текстовые и визуальные интерпретации в эпоху Реформации: общее и особенное в современных европейских и российских подходах» д-ра ист. наук Н. И. Девятайкиной, «Перспективы взаимодействия западноевропейской и российской либреттологии» аспирантки Римского университета «Тор Вергата» А. В. Стеценко, «Женская литература Италии XX века: стили, жанры, интонации» канд. филол. наук Ю. Н. Галатенко.

Фундаментальной областью, естественно, явилось *музыковедение*, где выявились многие аспекты:

– западноевропейская барочная музыка: «Музыка эпохи барокко как проблема современ-



ного российского музыкознания» д-ра искусствоведения Ю. С. Бочарова, «Жизнь, обучение и воспитание маленьких певчих во французских метризах XVII–XVIII веков» д-ра искусствоведения В. В. Березина, «Партии травести в оперном искусстве XVII–XVIII веков – парадоксы и курьёзы» д-ра искусствоведения А. В. Денисова;

– отечественная документалистика: «Библиотека М. А. Балакирева: к чертам творческой биографии» д-ра искусствоведения Т. А. Зайцевой, «Научная деятельность Ю. Н. Тюлина и отечественное музыкознание» д-ра искусствоведения А. И. Климовицкого, «Музыкальная археология и палеография как учебные дисциплины: из опыта работы Н. Ф. Финдейзена в 1920-е годы» д-ра искусствоведения М. Л. Космовской, «Творчество А. Пярта и В. Мартынова: воссоздание средневекового понимания музыкального искусства в контексте квадривиума наук» д-ра искусствоведения В. Н. Грачёва;

– музыкальный театр и театральность: «Карл Дальхауз. Музыкальная драма как симфоническая опера: статья в переводе и с комментариями» канд. искусствоведения С. Б. Наумовича, «Инструментальный театр: к проблеме незвукового материала (на примере постановок в Германии 2014–2016 годов)» соиск. Новосибирской гос. консерватории имени М. И. Глинки Л. В. Лейпсон, «Театр и музыка: от эстетического к интерактивному (на примере исследования современных тенденций в искусстве России и зарубежных стран)» канд. искусствоведения Л. С. Бакши;

– фольклор ближнего и дальнего зарубежья: «Характерные музыкальные жанры народов бывшего Советского Союза» д-ра искусствоведения В. М. Щурова, «Высокая духовность как основа музыкальной традиции бухарских и андалусских евреев (на материале шашмакома и нубы)» д-ра искусствоведения В. Н. Юнусовой, «О развитии теории восточных композиторских школ (на примере деятельности таджикского композитора Зиёдулло Шахиди)» д-ра искусствоведения М. Н. Дрожжиной, «Традиционная музыкальная культура в системе координат: Юг–Север, Восток–Запад. К постановке проблемы» д-ра искусствоведения А. Г. Алябьевой, «К вопросу о жанровом профиле средневековой духовной музыки Бенгала» д-ра искусствоведения Т. В. Карташовой, «Черты культуры Индии в индонезийском музыкальном искусстве как фактор его сакрализации» студентки Саратов-

ской гос. консерватории имени Л. В. Собинова В. Ю. Антиповой, «О единораздельности интрамузыкальной/экстрамузыкальной семантики в пентатонических структурах Китая/Кореи/Японии: Древность – Средневековье» канд. искусствоведения С. Б. Лупиноса;

– исполнительство: «Критерий красоты в современном музыкально-исполнительском искусстве» д-ра искусствоведения В. В. Медушевского, «Свобода творчества музыканта-исполнителя как предмет дискуссии» д-ра искусствоведения Б. Б. Бородина, «Интерпретация музыкального произведения как многокомпонентная система» д-ра искусствоведения М. М. Берлянчика, «Репрезентативные возможности русской оперной классики в аспекте трансдисциплинарности» д-ра искусствоведения Н. Н. Миклиной в соавторстве с соискателем Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского М. В. Коношевской, «Иоганн Себастьян Бах: метр и артикуляция как творчество» д-ра искусствоведения М. А. Аркадьева, «О лигах в клавирных произведениях И. С. Баха, или Всегда ли можно доверять уртекстам?» д-ра искусствоведения В. А. Шекалова, «И. С. Бах – между Лейпцигом и Дрезденом: политический контекст жизни и творчества композитора» канд. искусствоведения А. Ю. Великового;

– профессиональное творчество: «К вопросу о стилистических взаимосвязях московской и петербургской композиторских школ» д-ра искусствоведения В. А. Гуревича, «Музыкально-исторический процесс и смена композиторских поколений (на примере искусства романтизма)» канд. искусствоведения, директора Института музыкознания в Харькове Г. И. Ганзбурга, «История акционизма: дадаизм, сюрреализм, футуризм» д-ра искусствоведения В. О. Петрова;

– рок-музыка, эстрада, джаз, мюзикл: «Арт-рок в зеркале стилевых диалогов» д-ра искусствоведения В. Н. Сырова, «Отечественная рок-музыка в интерьере постмодернизма» д-ра искусствоведения А. М. Цукера, «Современное музыкально-эстрадное исполнительство в России и за рубежом: кризис или перспектива расцвета?» д-ра искусствоведения Г. Р. Консона в соавторстве с магистранткой РГСУ М. Л. Кац, «“Past the point of no return”: круг судьбы главных героев мюзикла Э. Л. Уэббера “Призрак оперы”» д-ра искусствоведения Н. А. Федоровской.

Большое внимание было уделено *искусству кинематографа*. В числе посвящённых ему докладов – «Музыка кино: направления исследований в отечественном и мировом искусствоведении (на примере изучения подходов европейско-американской и советско-русской школ)» д-ра искусствоведения Т. К. Егоровой, «Снежный вестерн – 2016: триумф жанра в исторической перспективе (от кинофильмов А. Де Тота и С. Корбуччи к лентам К. Тарантино и А. Г. Иньярриту)» д-ра филол. наук А. Н. Зорина, «Методология и логика киноведения – к проблеме эволюции гуманитарного знания (на примере изучения синкретической традиции Ричотто Канудо в контексте идей раннего авангарда)» канд. филол. наук А. М. Шемякина; презентация документального фильма «...Из тишины, или Vista Live» шефа-редактора службы информационного вещания телеканала «Россия-Культура», руководителя творческих мастерских на факультете журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова А. М. Райкина.

Предметом исследования также стала и непосредственно *социологическая сфера*, которая была представлена докладами: «Зеркало и зеркальность. Социопсихологические механизмы восприятия современного слушателя» д-ра филол. наук Е. В. Дукова, «Российский театр XXI века как социокультурный институт» д-ра культурологии А. В. Каменца.

Конференцию дополнил мастер-класс «Духовный модус традиционного музицирования в

Индии», который провёл вокальный интерпретатор музыки индийского кино, исполнитель на табла Амир Хан.

Прозвучавшие на конференции доклады выявили пути восхождения к высоким уровням человеческого сознания, а проблемы сохранения культурного прошлого и поиск новых гуманитарных ценностей были интегрированы в уникальный трансдисциплинарный опыт участников открытого форума.

Но главное – поиск решения актуальных проблем искусства и культуры во взаимодействии с исследованиями представителей разных отраслей науки был доведён до широкой международной аудитории. В этом процессе большую роль сыграла трансляция заседаний конференции в Интернете, междугородние и международные телемосты, а также работа Национального образовательного телевизионного канала «Просвещение» и академической периодики – ведущих российских и зарубежных изданий, что необычайно повысило значимость конференции в жизни современного общества.

Консон Григорий Рафаэлевич,

доктор искусствоведения, заместитель декана лингвистического факультета по научной работе

Российского государственного социального университета; ведущий научный сотрудник

Института кино и телевидения,

председатель Оргкомитета конференции,

ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru





Два гения с берегов Волги

Название книги, вынесенное в титул рецензии¹, фиксирует «географический» модус произведения. Он же наглядно проявлен и в оформлении издания: мы видим очертания правого – саратовского и левого – энгельского берегов в районе известного моста, чей элегантный профиль давно уже стал архитектурным символом городов. Автор монографии – известный музыковед, профессор Саратовской консерватории Александр Демченко, не скрывает, что указанный подход явился неотъемлемой составляющей концепции книги, вероятно даже более того – её побудительным импульсом.

Нельзя сказать, что подобный ракурс необычен для музыковедческих и, шире – искусствоведческих произведений. Скорее, он традиционен и даже обязателен. Судьба любой творческой личности так или иначе аккумулирует в себе специфику «пережитых» мест, а вместе с ними и культур – более или менее глобальных. Проблема глобального и локального, вынесенная автором в преамбулу к первой части книги, развёрнута сквозь призму взгляда с волжских берегов. Заявленные категории проецируются на разные уровни текста, определяя в конечном итоге его стилистику и композицию.

Титул издания обозначает два имени. Одно – Альфред Шнитке – чрезвычайно известное далеко за пределами России, другое – Елена Гохман, ставшее достоянием, в большей степени, саратовской земли. Объединяет этих художников место и время рождения (соответственно – Энгельс и Саратов, середина 30-х гг. прошлого столетия), что и стало внешним поводом для

объединения этих творческих личностей в одном произведении.

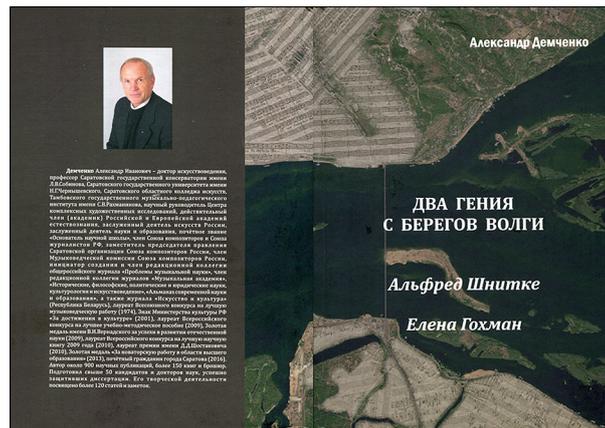
Композиция текста складывается из очерков, образующих две части. Первая из них посвящена жизни и творчеству Альфреда Шнитке, вторая – Елене Гохман. Избирая жанр очерков, автор, по его собственным словам, «не претендует на “форму” полнометражной монографии», поэтому читателю не следует ожидать от этой книги исчерпывающих сведений о жизни композиторов или досконального анализа их творческого наследия.

Ценностью издания является то, на что указывалось ранее – взгляд.

Обратимся к первой – большей по объёму части произведения. Она состоит из семи очерков, обрамлённых Преамбулой и Постскриптумом. Очерки хронологически разворачивают перед нами основные этапы творческого пути Альфреда Шнитке. С одной стороны, драматургия этой последовательности традиционна и где-то ожидаема. Приведём названия: «Истоки», «Искания», «Полистилистика», «Контакты», «Концепты», «Прогнозы», «Постмодерн». С другой – непосредственное знакомство с содержанием обнаруживает интересное, неожиданное, а где-то и весьма трогательное повествование.

Позволим себе не пересказывать содержание этого раздела книги, тем более, что автор уже сделал это в Преамбуле. Наметим подходы и ракурсы, которые после ознакомления с текстом видятся значимыми.

Первый из них – исторический. Эта установка обуславливает включённость творческой



¹ Демченко А. И. Два гения с берегов Волги. Альфред Шнитке. Елена Гохман: монография. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017. 372 с.: ил. ISBN 978-5-94841-254-2.

судьбы Альфреда Шнитке не просто в историю отечественной художественной культуры, но в историю страны. Наиболее полно установка реализована в двух начальных очерках.

Первый очерк «Истоки» обнаруживает, что к разговору об Альфреде Шнитке автор монографии подходит издали, отступив от даты рождения мастера вглубь почти на тысячелетие. Связано это с тем, что по рождению своему композитор принадлежит к так называемым поволжским немцам, поэтому истоки его уникального национального самоопределения Александр Демченко не без основания видит в значимом для региона культурном явлении. Конечно, 961 год, когда на территории Руси появляются первые немецкие переселенцы, не является датой образования поволжских немецких колоний, что происходит несколькими столетиями позже, во второй половине XVIII века. Однако эта дата открывает перед читателем масштабную историческую перспективу. Масштаб подтверждается и чередой замечательных имён учёных, полководцев, путешественников и, конечно, литераторов, художников, музыкантов немецкого происхождения, чьими трудами умножалась слава России.

Интереснейшие страницы очерка связаны с историей Республики немцев Поволжья – здесь собраны сведения об экономическом и культурном развитии автономного образования, приведены статистические данные, которые способны поразить читателя, знающего современный Энгельс – небольшой провинциальный город, чья культурная самобытность в настоящее время практически утрачена.

«Искания» повествуют о семье композитора, его предках из Прибалтики, о долгом пути в профессиональную музыку. Здесь обнаруживается случайность-совпадение: Олег Моралёв, один из крупных саратовских композиторов, занимался в классе композиции Е. К. Голубева в одни годы с Альфредом Шнитке. Констатация этого факта открывает одну из важных, хотя и намеченных пунктирно линий-задумок книги – «привязать» масштабную фигуру к саратовской земле, обозначить включённость мастера в профессиональный мир музыкального Саратова. Думается, руководствуясь этой идеей, автор приводит высказывания саратовских музыкантов Елены Вартановой, Сергея Вартанова о Шнитке, фиксируя восприятие ими его творческой и человеческой судьбы, упоминает о его

«образовательном» родстве с замечательным саратовским пианистом Анатолием Скрипаем (учились в одной школе).

Ещё одна магистральная линия повествования связана с музыкальными и шире – художественными явлениями. В этом русле разворачивается панорама становления творческой личности композитора – от поисков собственного «я» до создания концепций, во многом определивших музыкальную культуру современности. Собственно «музыкальная» линия книги начинается в очерке «Искания» – её образуют характеристики сочинений, ключевых для рассматриваемого этапа творчества, приведённые с большей или меньшей степенью подробностей.

Следует заметить, что обзор музыкальных образцов, очевидно, не является для автора самоцелью. Он используется скорее как иллюстрация неких существенных установок творчества, поэтому не стоит ждать общего методологического подхода к рассмотрению сочинений, так же как и их целостного анализа. Подобный подход сохраняется на протяжении всей книги. Так, во втором очерке музыкальный анализ призван показать процесс технического совершенствования композитора и формирование рациональной установки – одной из ключевых для его творческого метода. Вместе с тем, если того требует драматургия текста, автор углубляется в детали. К примеру, в очерке «Полистилистика» приведён потактовый «путеводитель» цитат, образующих каденцию к Скрипичному концерту Л. ван Бетховена.

Одна из значимых задач, которую ставит перед собой автор, – создание вокруг объекта исследования широкого художественного контекста, своего рода культурной ауры. Этим объясняются отклонения от собственно музыкальной линии. Так, к примеру, очерк «Полистилистика» открывается разделом о феномене коллажности в искусстве – от первых «предчувствий» (техника аппликации) к статусу полноценного художественного принципа в работах первого авангарда. Таким образом, к разговору о полистилистике в музыке Альфреда Шнитке читатель подходит обогащённым многочисленными примерами из искусства XIX–XX веков, в том числе и музыкального, где этот принцип себя проявил прямо или опосредовано. В очерке «Прогнозы» обнаруживаем опять же первый русский авангард (живописный) в связи с проблемой космизма в искусстве.



Очевидно, что подобные акценты, эпизодически возникающие в тексте, продиктованы личными исследовательскими интересами автора. Думается, этим объясняется модуляция в сторону своеобразной философии музыки, которая намечается в очерке «Контакты». Начиная с него, всё более значимыми становятся размышления об интерпретации онтологических категорий «многогранная музыкальная реальность», «всеобъемлющая картина мира», «глобальная музыка», «художественная космогония». Включение в ткань повествования этой темы обеспечивает своеобразное восхождение от явлений локальных, временных к глобальному и вечному. Аналогичная модуляция в полной мере реализуется последним очерком «Постмодерн», где внимание автора сосредоточено на сочинениях духовной тематики.

«Постскрипtum» – завершающий раздел, посвящённый Альфреду Шнитке, представляет собой своеобразный коллаж из материалов, связывающих композитора с Саратовом. Среди них – воспоминания известного далеко за пределами Саратова пианиста Анатолия Катца, статьи педагогов Саратовской консерватории о создании и деятельности Шнитке-центра при Саратовской консерватории, воспоминания самого Александра Демченко. «Постскрипtum», как и всякий кодовый раздел, подчёркивает основную идею книги, возвращая повествование о всемирно известном композиторе на саратовскую землю.

Вторая часть издания посвящена известному саратовскому композитору Елене Гохман. Оглавление наглядно показывает композиционное сходство раздела с предыдущим: пять очерков с обрамлением. Логика развёртывания материала аналогична – вехи профессиональной биографии композитора от первых уроков музыки до создания масштабных концептуальных сочинений.

К заслугам автора книги стоит причислить то обстоятельство, что Елена Гохман не теряется рядом со своим знаменитым современником. По прочтении второй части мы понимаем, что творчество Елены Гохман – явление, возможно, более камерное, но не менее достойное. Александру Демченко удаётся донести до читателя образ композитора самобытного, глубокого, способного генерировать масштабные художественные идеи. По прочтении очерков о Елене Гохман возникает желание познакомиться с её музыкой, а это важнейший показатель успеха книги.

В очерках Елена Гохман предстаёт в первую очередь как художник лирический. Потому не удивляет внимание к камерному жанру, который реализован как в традиционной сфере вокального цикла или инструментального ансамбля, так и через соответствующее наклонение изначально не камерных жанров. Именно в таком качестве предстают камерная оратория «Испанские мадригалы» на стихи Ф. Гарсиа Лорки, одноактные камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле» по прозе А. П. Чехова.

Лирика Елены Гохман – категория многогранная, воплощающаяся в огромном спектре эмоциональных нюансов. Данная образная сфера оказывается сквозной для музыки композитора, сопрягаясь с иными контрастными драматургическими сферами – к примеру, в «Испанских мадригалах» она функционирует в условиях триады *лирика – драма – эпос*, что во многом продиктовано мироощущением автора первоисточника – одного из крупнейших поэтов Испании Ф. Гарсиа Лорки. В концерте для оркестра «Импровизации» формируется смысловая триада иного плана: *драма – лирика – юмор*. Лирическое высказывание пронизывает сочинения разной стилистики, в том числе и авангардной, как это происходит в упомянутом оркестровом концерте.

Особый акцент в книге сделан на увлечении композитора Испанией, её музыкальной культурой, самобытным мировосприятием. Испанский «след» обнаруживается в увлечении классической гитарой. Феномену гитарности в музыке Елены Гохман посвящён заключительный параграф очерка «Путь к зрелости». Эмоциональные состояния, близкие канте хондо – песенной испанской традиции, обнаруживаются в «Испанских мадригалах» и балете-оратории «Гойя» (очерк «Консонансы-диссонансы»).

Сочинения Елены Гохман осмысливаются в контексте наиболее значительных явлений эпохи – новой фольклорной волны, неоромантизма, третьего направления, поворота к духовной сфере в последней трети XX столетия. Становится ясно, что установка на верность себе, собственному мировосприятию соединялась в её творчестве с потребностью создавать произведения актуальные, созвучные современной картине мира.

Раздел, посвящённый наследию Елены Гохман, изобилует отсылками к музыкальному материалу, в тексте очерков приводятся развёрнутые характеристики её сочинений. Читатель может получить представление о таких значительных

работах композитора, как камерная оратория «Испанские мадригалы», вокально-симфоническая фреска «Баррикады», оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», балет-оратория «Гойя», вокальный цикл «Бессонница», оратория (библейские фрески) «Ave Maria», вокально-симфонические медитации «Сумерки» и др.

Возвращаясь к обзору издания в целом, необходимо упомянуть о его высокой коммуникативности. Текст удобно (и понятно) структурирован, содержит материалы не только узко специальные, но и доступные читателям без профессионального образования. Преамбулы каждой из частей книги содержат энциклопедические статьи, дающие общую информацию о композиторах. По завершении каждой из частей книги приводится перечень основных сочинений композиторов (включая либретто театральных работ Елены Гохман). Издание дополнено аудиоприложением с фрагментами сочинений Альфреда Шнитке и Елены Гохман, его содержание размещено на последних страницах книги.

Книга Александра Демченко предполагает широкий круг адресатов: любители академиче-

ского искусства почерпнут в ней массу полезных сведений, изложенных увлекательным, демократичным, ярким языком; студенты, осваивающие профессию музыканта, найдут информацию, актуальную для курса истории музыки, истории искусства или музыкальной литературы; музыковеды-исследователи получат импульс к изучению мастеров региональных школ.

Мысль о связи времён, культур, имён и географических мест стала лейтмотивом монографии. Симптоматично, что издание вышло в свет в год, когда Саратовская консерватория празднует своё 105-летие. И, хотя начальная страница не украшена характерной юбилейной эмблемой, книга воспринимается как «приуроченная» и своевременная.

Серова Наталья Сергеевна,

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки,

Саратовская государственная консерватория им.

Л. В. Собинова,

ORCID: 0000-0002-7003-9387,

serova.n.s@yandex.ru





С. А. ЛОШАКОВ

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия*

ORCID: 0000-0002-6073-5653, Loshakov_91@mail.ru

Одиннадцатая симфония А. Л. Локшина как тип нелинейного развития симфонической концепции

Статья посвящена творчеству российского композитора XX столетия Александра Лазаревича Локшина (1920–1987), его последней Одиннадцатой симфонии для симфонического оркестра и сопрано (1976). Данное сочинение вбирает в себя основные черты стиля композитора: оригинальную трактовку крупной симфонической формы как вариационного одночастного цикла, использование поэтического текста, особое отношение к оркестровой ткани и тембровое разнообразие палитры, событийную насыщенность и равноправное участие в развитии главных и побочных интонационных элементов. Задача статьи заключается в выявлении важной черты симфонического метода Локшина – своеобразной *нелинейности* развёртывания событий в их чётко заданном русле *темы с вариациями*.

Целостный анализ партитуры симфонии затрагивает наиболее важные аспекты формы, гармонии и оркестровки. На этой основе автор размышляет о нелинейном принципе симфонического развития. Под нелинейностью понимается процесс свободного сообщения в музыкальном пространстве подобных друг другу событий, независимо от прямого (однонаправленного) порядка их свершения. Музыкальный текст воспринимается как своего рода воплощение единства всех возможных соотношений его смысловых элементов, как некое подобие справочного текста с системой перекрёстных ссылок, где маршрут определяется самим читателем/слушателем. Так, уже в первом разделе симфонии (интродукции) находится важнейший интонационный элемент – *звуковой комплекс*, который, по мысли автора статьи, воспринимается в дальнейшем развитии как некая *гиперссылка*.

Ответ на основной вопрос: что же является главным в Одиннадцатой симфонии Локшина – тема вариаций, тема интродукции или последняя вариация, где всю разветвлённую сеть интонационных знаков собирает воедино литературный текст, – автор видит в том, чтобы ощутить, а затем и вербализовать связи, которыми пронизана вся чувственно воспринимаемая симфоническая ткань сочинения, нелинейно, по принципу гипертекста.

Ключевые слова: А. Л. Локшин, симфония, звуковой комплекс, нелинейность, гиперссылка, оркестровка, гипертекст, Луис де Камонс.

SEMYON A. LOSHAKOV

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0002-6073-5653, Loshakov_91@mail.ru

The Eleventh Symphony of Alexander Lokshin as a Type of Nonlinear Development of the Symphonic Concept

The article is devoted to the music of Russian 20th century composer Alexander Lazarevich Lokshin (1920–1987), his final Eleventh Symphony for symphony orchestra and soprano (1976).

This composition incorporates into itself all the major features of the composer's style: an original interpretation of the large-scale symphonic form as a variational one-movement cycle, the use of the poetic text, a special attitude towards the orchestral fabric and a diversity of timbral palette, event-driven saturation and full-fledged participation in the development of primary and subsidiary intonational elements. The aim of the article is to reveal an important feature of Lokshin's symphonic method – a peculiar *nonlinearity* of the unfolding of events in their concisely set course of *theme and variations*.

Integral analysis of the score of the symphony touches upon the most important aspects of form, harmony and orchestration. On this basis the author contemplates about the non-linear principle of symphonic development. Nonlinearity signifies a process of free intercommunication within the musical space of events similar to each other, regardless of the direct (unidirectional) order of their occurrence. The musical text is perceived as a sort of manifestation

of unity of all possible correlations of its semantic elements, as a certain similitude to a referential text with a system of cross-point references, where the pattern is determined by the reader or the listener. Thereby, already the first section of the symphony (the introduction) contains a most important intonational element – the *sound complex*, which in the opinion of the author of the article is perceived in the subsequent development as a certain *hyperlink*.

The answer to the main question – which elements are the most important in Lokshin's Eleventh Symphony: the theme of the variations, the theme of the introduction or the final variation, where the entire furcated network of intonational signs are gathered together by the literary text – is viewed by the author as the goal of perceiving, and then verbalizing the connections with which the sensually perceived symphonic fabric of the composition is permeated, in a nonlinear, according to the principle of the hypertext.

Keywords: Alexander Lokshin, symphony, sound complex, nonlinearity, hyperlink, orchestration, hypertext, Luis de Camoens.

Жанр симфонии как симфонической музыки в целом является для композитора А. Л. Локшина (1920–1987) центральным, определяющим его творческий облик. Создавая свои сочинения в эпоху Д. Д. Шостаковича, оставаясь как бы «за кадром», Локшин один из немногих сумел сохранить своё собственное лицо, претерпевая при этом мощнейшую гравитацию стиля великого симфониста¹. Самобытность композитора ощущали и его современники, такие как музыкант М. А. Меерович: «Не будет преувеличением сказать, что в основе симфонизма Локшина лежит новый оригинальный музыкально-драматический принцип. Им написано одиннадцать симфоний, и ни одна из них не представляет собой привычный четырёхчастный симфонический цикл» [1, с. 27].

Рассматривая в книге «Симфонические искания» в том числе и симфонии А. Л. Локшина, М. Г. Арановский ставит следующий вопрос: «...являются ли они симфониями в подлинном смысле этого слова? ... их композиция подчас даже отдалённо не напоминает структуру симфонического цикла» [2, с. 206]. В чём же заключается новый оригинальный принцип, и что составляет особенность строения симфоний Локшина?

Все симфонии Локшина, за исключением чисто инструментальной Четвёртой, так или иначе включают либо хор, либо солирующий голос, либо их сочетание. В большинстве своём они не велики по времени звучания, хотя весьма ёмки по событийности². В половине своих симфоний автор сопровождает нотный текст атрибутами вариационного цикла, обозначая тему и последующие вариации³. Нередко к ним добавляются разделы, называемые *introduzione*, *conclusionone*, *coda*. В определённой степени это предполагает некий *линейный* порядок развёртывания музыкальных событий от зарождения материала

(в интродукции), его формирования (в теме), приобретения новых черт при сохранении постоянных (в вариациях) до подытоживания (в коде) – то есть движение по заданной траектории.

Между тем, в симфониях Локшина при использовании как принципов вариационности⁴, так и принципов вариантности⁵, форма являет собой нечто принципиально новое с точки зрения *нелинейности* её развёртывания. Под *нелинейностью* в данном случае понимается процесс свободного сообщения в музыкальном пространстве подобных друг другу событий независимо от прямого (однонаправленного) порядка их свершения⁶. В системе отношений внутри музыкального текста Локшина можно обнаружить момент *ассоциативного сходства* элементов гармонии, ритма, фактуры, оркестровки, что может иметь определяющее значение в прокладывании пути восприятия. В таком случае музыкальный текст воспринимается как своего рода воплощение единства всех возможных соотношений его смысловых элементов, как некое подобие справочного текста с системой перекрёстных ссылок, где маршрут определяется самим читателем.

Одиннадцатая симфония А. Локшина – итог работы композитора в данном жанре⁷, своего рода модель творческого универсума автора, некое резюме индивидуальных черт, ключевых идей и принципов его симфонического мышления. Именно поэтому задача статьи – продемонстрировать проявляющуюся здесь главную черту симфонического метода Локшина – своеобразную *нелинейность* развёртывания событий в их чётко заданном русле *темы с вариациями*.

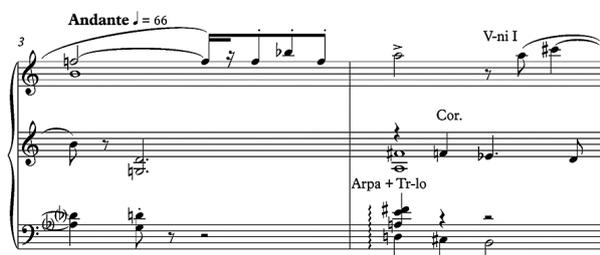
Симфония написана в 1976 году для одионарного состава оркестра с видовыми инструментами в группе деревянных⁸ и сопрано. Как

некий итог развития, в завершении сочинения звучит 143 сонет Камозэнса. Об интересе к сонету со стороны композитора свидетельствует И. Л. Кушнерова: «Я помню, как я стояла у двери, он [Локшин] достал записную книжку и стал мне читать стихи – очень красивые стихи, замечательные. Я помню, что, среди других, он прочитал мне и сонет Камозэнса, на который через много лет он написал симфонию» [1, с. 34].

Структура симфонии представляет собой тему и семь вариаций, обрамлённых вступлением, обозначенным *Introduzione*, и заключением, обозначенным *Coda*. Первый раздел – интродукция – компактное, сжатое (черта, присущая симфонии в целом) изложение ключевых музыкальных идей сочинения. Уже здесь встречаем важнейший интонационный элемент – *звуковой комплекс*, который представляет собой ряд диссонирующих созвучий, подобных цепочке доминант. Начальный импульс развития устремлён к аккорду *D dur*, который появляется в третьем такте вступления (пример № 1 а).

Пример № 1 а

А. Локшин.

Одиннадцатая симфония,
Introduzione, т. 3–4


Благодаря прозрачной оркестровке, каждый фактурный элемент слышен отчётливо; упомянутый выше аккорд имеет характерную консонирующую окраску (*D dur*), чуть замутнённую неаккордовым звуком *e*. Фонизм аккорда подчеркнут тембром арфы и треугольника. Эти два фактора, а также предшествующая созвучию тональная неопределённость, *непредсказуемость выхода* позволяют слуху в дальнейшем улавливать данную структуру в партитуре. Она коррелирует с различными участками формы наподобие ссылки в *гипертексте*, неоднократно возникая в различных композиционных, синтаксических, фонических условиях, как бы комментируя образ с иных позиций высотного положения, оркестровки, объёма звучания. В ключевых моментах появления данного звуко-

вого комплекса сохраняется характерная для него тембровая краска. Или же оркестровка становится иной, но при этом сохраняется ритмоформула мотива, предваряющего на слабой доле такта аккорд *D dur* и присущие ему квартовые ходы (пример № 1 б).

Пример №1 б Одиннадцатая симфония, ц. 27



Данный фрагмент (ц. 27 партитуры) выдержан в характере скерцо. Приведём показательный музыкальный материал заключительного раздела симфонии, предшествующего коде (ц. 41, см. пример № 2 а).

Пример № 2 а

Одиннадцатая симфония,
ц. 41


Пример № 2 б

Coda,
финальный аккорд


Все приведённые фрагменты партитуры демонстрируют главный смысловой элемент симфонии, интонационную *отсылку*, из которой произрастает дальнейшее развитие. Компактная кода симфонии завершается полигармоническим аккордом $H_1 - C - b - es^1 - a^1 - d^2 - fis^2 - cis^3$ (пример № 2 б). В его звуковом составе можно услышать следы отмеченного нами во вступительном разделе аккорда *D dur*, а также двутерцовых аккордов от *fis* и от *h*. Обратим внимание на оркестровку аккорда, охватывающего

более чем три октавы: отказ от низкого регистра струнных, преобладание призрачного звучания флажолетов на фоне мягких педалей медных духовых (низкие валторны и тромбон), подчеркнутого всплеском арпеджио арфы. Отметим, что интродукция и финальная кода сочинения – это широкая арка, раскинувшаяся через всю симфонию.

Между вступлением и кодой располагаются тема и семь вариаций. Из казалось бы неуловимого движения, рождаемого сопряжениями различных элементов, выступают очертания ритмически рельефных интонаций темы, подчеркнутые тембром виолончелей, звучащих весьма напряжённо в высоком регистре (пример № 3 а).

Пример № 3 а

Тема, ц. 2

[Andante]

Каждый момент звучания темы неповторим и представляет постоянно обновляющуюся структуру. Она пластична, полна всевозможных артикуляционных деталей, динамических нюансов. В чём-то изложение темы (как и многие страницы партитуры) можно уподобить детально проработанным текстам А. Веберна, где в каждую секунду звучания происходит новое звуковое событие⁹.

Тема компактна, она занимает 22 такта. В ней условно выделим три раздела, разграниченных смысловыми цезурами, на создание которых направлена оркестровка и тонкая градация между разрежённостью и насыщенностью фактуры (примеры № 3 б, № 3 в).

Пример № 3 б

Второй раздел темы

[Andante]

in tempo V-c

Пример № 3 в

Третий раздел темы

[Andante]

Следует также отметить уплотнение линии нижнего голоса, который дублируется в кварту (возникает некая ссылка на излюбленные Б. Бартоком дублировки-утолщения линий гетерофонного движения). Солирующие виолончели играют в той же тесситуре, что и контрапунктирующие им бас-кларнет и фагот – отсюда возникает ощущение «скученности», трения параллельно развивающихся линий (его усиливает и высокая тессitura виолончелей).

Естественно продолжают развитие темы две следующие за ней вариации. Их объединяет дискретность и событийная насыщенность, устремлённость движения к некоей вершине. Это позволяет нам условно объединить три первых раздела (*тема и две вариации*) в группу, выполняющую репрезентативную функцию, которую можно рассматривать как экспозицию сонатной формы. Примечательно, что первая вариация по количеству тактов равна теме (22 такта), а вторая – существенно меньше (13 тактов). В целом первая группа вариационного цикла по протяжённости составляет 58 тактов¹⁰.

Следующий раздел (третья вариация) имеет совершенно иной характер. Его функция – развитие. Это позволяет уподобить его разработке сонатной формы. Начинается вариация рельефным соло рояля, до сих пор приберегаемого композитором (пример № 4).

Пример № 4

Третья вариация

[Allegro]

9 Var. III



Автор даёт передышку от ритмических и интонационных констант темы, вычлняя из предшествующего развития триольный ритм. Его динамика служит импульсом для новой фазы, приводящей к кульминации (ц. 12 партитуры). Рассмотрим её подробнее.

Ярким инструментам оркестра (аккорды струнных, группа деревянных, арфа и рояль) композитор поручает звуки $g-h-d-f$, которые воспроизводят малый мажорный септаккорд. Труба, тромбон и контрабасы при этом приносят чуждые ему звуки – as^2 , A , $E1$ соответственно. За счёт пронзительного звучания трубы сквозь плотную оркестровую фактуру прорывается интонационно важный материал, близкий по характеру теме вариаций. Сам по себе малый мажорный септаккорд сопоставляется с уменьшённым септаккордом, появляющимся на следующей доле такта и представленным звуками $g-b-cis-e$. Он усложнён неаккордовым – as (gis), где фундаментальным тоном является звук A – бас доминантового нонаккорда к D . Два септаккорда в партитуре выглядят как традиционные структуры, однако на слух звучат удивительно свежо. Они воспринимаются проявлением полигармонии, присущей данной симфонии, при этом являющейся результатом линейности, свойственной мышлению Локшина. Подчеркнём, что рассмотренный кульминационный участок – это очередное музыкальное событие симфонии, предельно концентрированное по смыслу.

Следующая далее фаза развития примечательна важным с концептуальной точки зрения сплавом характерных ритмических оборотов темы и *звукового комплекса*, представленного ещё в интродукции симфонии (см. примеры № 1а и № 5).

Пример № 5

6 т. от ц. 12

[Sostenuto]



Мотив основного звукового комплекса (пример № 5) можно рассматривать как сочетание элементов из разных разделов симфонии: в одном случае интродукции, в другом – темы. Для первого – это заострённые увеличенные, а затем чистые кварты, для второго – краткий мотив тридцатьвторых. С точки зрения инстру-

ментовки, эти элементы поручены деревянным духовым в высоком регистре (особенно выделяются кларнеты). Третья вариация значительно продолжительнее предыдущих – 49 тактов, что практически сопоставимо со всей первой группой вариаций.

В четвёртой вариации (ц. 15) встречается новый знаковый мотив – нисходящие квинты $e^2 - a^1$ у гобоя (ц. 17), которому отвечают в том же ритме малая терция $a - c$ у трубы и минорный квартсекстаккорд $e-a-c$ у кларнета. Интонации этого взволнованного диалога найдут своё отражение в последней, седьмой вариации, где их смысл выявит текст сонета Камозэнса.

Музыка пятой вариации (ц. 20), отталкиваясь от триольного ритма предыдущего раздела, приносит некоторую встревоженность – обмен короткими репликами флейты и бас-кларнета, словно стянутая пружина «раскручивающиеся» *molto accelerando* кварты-терции (ц. 21) – всё это картина внешне не столь заметного напряжённого развития.

Участок формы от третьей до шестой вариации включительно занимает центральное место в сочинении. Он охватывает две группы вариаций (см. примечание 10) и включает в себя две яркие кульминации, а также отличается более рельефной оркестровкой. Шестая вариация (ц. 25) контрастирует с окружающими её разделами своим созерцательным характером и внутри содержит контраст. Её начальный раздел (с ц. 25 до ц. 27) близок медленной части симфонического цикла. К уже рассмотренным выше интонациям темы и *звукового комплекса* добавляются хроматические нисходящие, ламентозные мотивы флейты и кларнета (т. 6 от ц. 25), изломанные линии струнных. Начиная с ц. 27 характер меняется и становится скерцозным (что показано в примере № 1 б). В целом вариация невелика по размерам – 28 тактов в сопоставлении с 47 тактами соседней пятой вариации.

Седьмая вариация (ц. 28) в свою очередь подразделяется на два крупных раздела: некую оркестровую интродукцию и раздел солирующего сопрано. Первый раздел во многом продолжает настроение предшествовавшего скерцо, его inferнальный характер. Развивается триольный ритм, который словно движется по замкнутому кругу секундовых интонаций, характерных для темы; нагнетается темп, что неумолимо приводит развитие к кульминации. С ц. 31 в процесс включается новый герой –

литавры, выступающие с собственным трёхзвучным квинто-секундовым мотивом *A–H–e*, который рельефно выделяется из общего звучания в том числе и за счёт динамики *ff*.

Затем вступает рояль с развитием интонационного комплекса (т. 1 до ц. 32), который предстал в самом начале симфонии, в первых тактах интродукции (пример № 1 а). Композитор намеренно «снимает» все инструменты кроме виолончели, которая интонирует выразительную восходящую линию. Постепенно к звучанию присоединяются и другие «герои» (английский рожок, фагот, медные духовые, арфа), и начиная с ц. 33 вновь слышна тема вариаций в её почти первозданном звучании: виолончели в той же высотной позиции (см. ц. 2) в ансамбле с кларнетами.

Второй раздел седьмой вариации начинается с ц. 35 – для него характерно вступление солирующего сопрано. По размерам заключительный раздел сопоставим со всем предшествующим развитием, что говорит о его итоговом значении. Смысловую квинтэссенцию составляет сонет Камюэнса.

Велико значение текста, концентрирующего смысл предшествующего развития. В первую очередь это ярко проявляется на интонационном уровне. Звучат словно подтекстованные мотивы и мелодические обороты, которые не раз появлялись ранее в вариациях. Уже с начальной малой секунды ощущается прочная связь с темой (*d–es*). На словах «чужие страны» (ц. 38) встречаем уже утвердившийся в памяти мелодический оборот *as–des²–as–c²*, отсылающий к началу симфонии и многим её разделам (пример № 1 а, в сравнении с примерами № 1 б, № 2 б и № 5). Теперь очевидно его важнейшее значение – он функционирует в нотном тексте подобно *гиперссылке*.

Пример № 6 Седьмая вариация, ц. 38

[Lento]



Оркестр в данном случае становится зеркалом вокальных интонаций. Чутко откликаются на фразы сопрано кларнет, валторна, литавры, выступая комментаторами текста, а иной раз изображая «топот согнанного стада». Наконец, кульминационная фраза «мирозданье в разно-

образии нас одарило» подчёркивается высочайшим для сопрано *cis*³. После этого звучит оркестровый отклик на «метафизические терзания» человеческой души – интонации *звукового комплекса* (ц. 41, пример № 2 а).

Таким образом, можно предположить, что автор сводит все нити инструментального повествования к их вокальному воплощению в седьмой вариации. На это указывает также тот факт, что к слову композитор обращается систематически в своих сочинениях, и литературный текст, который лежит в основе, исполняемый либо солистом, либо хором, является столь же значимым участником музыкального повествования, как и оркестровые группы и отдельные тембры.

В процессе рассмотрения сочинения перед нами возник ряд вопросов: что же является главным в Одиннадцатой симфонии Локшина – тема вариаций, тема интродукции или последняя вариация, где всю разветвлённую сеть интонационных знаков собирает воедино литературный текст? Что из этого ряда доминирует, а что претерпевает влияние? Как наше восприятие способно охватить все детали текста симфонии за 20 минут её звучания, с каких позиций подходить к пониманию концепции сочинения? Быть может, ответ кроется в многоаспектности, многослойности данного музыкального текста, где внимание слушателя направлено в разные его точки, определяя главное с собственных (слушательских) позиций. При этом важен такой аспект, как восприятие партитуры, где мы видим графические границы разделов (в том числе и саму тему вариаций), и восприятие собственно *музыкального произведения*, реализуемого через триаду «композитор – исполнитель – слушатель» (где последний не воспринимает саму графику текста).

В процессе осмысления сочинения были использованы такие понятия, как *отсылка* и *гиперссылка*. Последнее употребляется в связи с термином *гипертекст* (англ. hypertext). Он был введён американским социологом и философом Теодором Нельсоном¹¹ и употребляется в связи с системой перекрёстных ссылок, примером которой может являться любой энциклопедический словарь с различными тематическими рубриками.

В. В. Бычков на страницах «Лексикона нонклассики» раскрывает следующие важные позиции: «Культура в целом, как и все её фрагменты, включая и обычные вербальные тексты,



рассматриваются в качестве некой целостной структуры, складывающейся из совокупности текстов, определённым образом внутренне и (или) внешне связанных (или коррелирующих) между собой. Часто эти связи трудно *вербализуемы*, но они *ощущаются исследователем*, сумевшим проникнуть в суть данного гипертекста, войти в его “святая святых”, или – *найти некий шифр* для его прочтения [курсив мой. – С. Л.]» [3, с. 133]. Бычков не только определяет многие существенные моменты данного понятия, но и старается подсказать эмпирический метод исследования подобных текстов.

Оригинальный принцип строения симфоний Локшина, как видим, заключается не только в том, что рассматриваемая здесь Одиннадцатая симфония построена подобно вариационному циклу. Это скорее внешний, наблюдаемый по партитуре фактор. При слуховом восприятии сочинения можно этого и не заметить уже потому, что чёткие признаки известных фактурных или жанровых вариаций отсутствуют. Смысл структурной организации данного сочинения кроется глубже. Осознать, а потом и вербализовать связи, которыми пронизана вся чувственно воспринимаемая симфоническая ткань возможно и нелинейно, по принципу гипертекста. Например, можно сосредоточить внимание на *звуковом комплексе* (примеры № 1 а, № 1 б, № 2 а, № 5, № 6), который уже с первых тактов ярко заявляет о себе, и проследить его развитие вплоть до последнего такта сочинения, раскрывая его смысл не в проекции «начало – развитие – ко-

нец» (то есть линейно), а «развитие – конец – начало». Возможно сконцентрироваться на ярком вступлении темы (минуя интродукцию) и следить, как она вызревает и принимает новые облики в различных разделах (в кульминациях). Или, наконец, принять за точку отсчёта раздел с сонетом Камознса и от финала реконструировать «судьбы» основных мотивов сочинения.

Последнюю симфонию Локшина мы вправе и рассматривать (прочитывать) как «интонационный словарь: Одиннадцатая симфония»¹², где есть отдельные «статьи» с заголовками (вариации по номерам), есть вводная, пояснительная часть (интродукция) и есть система перекрёстных ссылок (отсылок) одной статьи на другую. Конечно, слушать сочинение невозможно в произвольном порядке разделов (это предполагает, быть может, алеаторика, которая здесь отсутствует), оно проникнуто единой нитью развития, но при этом оставляет возможность понять её нелинейно.

А. Л. Локшин жил в эпоху, насыщенную интенсивными поисками путей развития отечественной симфонии и привнёс в этот поиск свой ценный вклад. Продолжая мысль М. Г. Арановского, его симфонии можно отнести к группе «альтернативных канону». Симфонии Локшина – это неповторимый мир музыкально-поэтических образов, которые вступая в диалог времён, находятся в неразрывной связи с современностью. Они демонстрируют нам неисчерпаемые глубины жанра симфонии, открывая его дальнейшие перспективы.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Можно вспомнить творчество М. С. Вайнберга (1919–1996), незаслуженно забытое на долгое время, но ныне возрождаемое. Укажем на постановку оперы «Пассажирка» Екатеринбургским театром оперы и балета (сентябрь 2016) и тогда же исполнение его Восьмой симфонии. При всей своей художественной самобытности композитор не смог однако избежать существенного влияния стиля Д. Д. Шостаковича во многих своих сочинениях, даже будучи зрелым автором.

² В среднем время звучания симфоний колеблется от 15 до 30 минут. Так, Четвёртая симфония длится всего 15 мин., Пятая – 17 мин., Седьмая – 20 мин., Восьмая – 28 мин., Девятая – 23 мин., Десятая – 33 мин., Одиннадцатая – 20 мин.

³ Таковыми являются симфонии № 2, 4, 7, 10, 11. Композитор каждый раз отмечает в партитуре разделы, соответствующие *tema* и *var. 1*, *var. 2* и т.д.

⁴ Здесь имеется в виду понятие Вл. Протопопова: «...всякое видоизменённое повторение, сколько-нибудь существенно отличающееся от первого изложения темы» [6, с. 672].

⁵ В трактовке В. Холоповой: ««метод ... создающий разновидности темы путём обновления каких-либо мелодических оборотов, с возможным расширением или сокращением структуры» [7, с. 150].

⁶ Категория «нелинейности» используется, прежде всего, в связи с проблемой формообразования в постмодернистских текстах. В статье П. Е. Родкина «Проблема художественного формообразования

в территориальной бренд-идентификации: нелинейность и абстрактность» нелинейность представлена как метод художественного конструирования, противоположного линейности, и не опирается на априорные структуры языка (URL: <http://www.prdesign.ru/text/2017/nonlinebrand.html>). У Ф. де Соссюра в работе «Курс общей лингвистики» нелинейность рассматривается как тип ассоциативных (непоследовательных) отношений внутри языковой системы (Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики [пер. с фр.]. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.).

⁷ За ней следуют менее значительные по замыслу и составу 1-я Симфония для тенора и камерного ансамбля на стихи И. Северянина (1983), 2-я Симфония для сопрано и расширенного камерного оркестра (1985).

⁸ Состав оркестра: флейта, гобой, английский рожок, 2 кларнета, басовый кларнет, фагот, труба, валторна, теноровый тромбон, ударные (в расчёте на одного исполнителя), рояль, арфа, голос (сопрано), струнные.

⁹ Черта, которую можно наблюдать во многих симфониях композитора, в частности, в Четвёртой (*sinfonia-stretta*).

¹⁰ Вторая группа вариаций (3 и 4 вар.) составляет 90 тактов. Третья группа (5 и 6 вар.) – 71 такт. Особо выделим седьмую вариацию, которая в свою очередь делится на два раздела, в сумме составляющие 144 такта.

¹¹ Нельсон использовал его в докладе «Файловая структура для сложного, меняющегося и окончательно неопределённого» («A File Structure for the Complex, The Changing, And the Indeterminate»), прочитанном на конференции «Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate», состоявшейся 24 августа 1965 года в Канаде (Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate // Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference. Ed. Lewis Winner: 84 100, Cleveland (Canada): ACM. DOI:10.1145/800197.806036).

¹² Наподобие Асафьевского «интонационного словаря» как проекцию на отдельно взятое сочинение, или «Хазарского словаря» М. Павича, который можно читать в произвольном порядке, как бы собирая «мозаику истории» (Павич М. Хазарский словарь [пер. с сербского]. М.: Азбука-классика, 2003. 352 с.).

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Л. Локшин – композитор и педагог: сб. ст. / ред. А. А. Локшина. М.: Композитор, 2005. 144 с.
2. Арановский М. Г. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979. 287с.
3. Бычков В. В. Гипертекст // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 133.
4. Демченко А. И. К проблеме взаимодействия личности и среды в последних инструментальных концертах Д.Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 48–57.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.048-057.
5. Иванова Е. В., Харин М. А. О некоторых особенностях жанрово-стилевого варьирования в цикле строгих вариаций на примере «Темы с вариациями» для фагота и фортепиано Б. Дварионаса // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 3. С. 104–112.
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.104-112.
6. Протопопов Вл. В. Вариации // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. Стб. 667–674.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006. 496 с.
8. Ein unbekanntes Genie: der Symphoniker Alexander Lokschin: Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen / Beitr. und Texten u. a. von Rudolf Barschai; Hrsg. von Marina Lobanova. Berlin: Kuhn, 2002 (Studia slavica musicologica, Bd. 26).
9. Finscher L. Symphonie. MGG Prisma, VerlageBärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
10. The Cambridge Companion to the Symphony / Horton, Julian – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 118–134.

Об авторе:

Лошаков Семён Александрович, аспирант кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-6073-5653**, Loshakov_91@mail.ru

 REFERENCES 

1. A. L. Lokshin – kompozitor i pedagog: sb. st. [Alexander Lokshin – Composer and Teacher: Collection of Articles]. Edited by A. A. Lokshina. Moscow: Kompozitor, 2005. 144 p.
2. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya* [Symphonic Explorations]. Leningrad: Sovetsky kompozitor, 1979. 287 p.
3. Bychkov V. V. Gipertekst [The Hypertext]. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Lexicon of Non-Classical. Artistic and Aesthetic Culture of the Twentieth Century]. Edited by V. V. Bychkov. Moscow, 2003, p. 133.
4. Demchenko A. I. K probleme vzaimodeystviya lichnosti i sredy v poslednikh instrumentalnykh kontsertakh D. D. Shostakovicha [Concerning the Issue of Interaction between Personality and the Environment in Shostakovich's Late Instrumental Concertos]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 4, pp. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.048-057.
5. Ivanova E. V., Kharin M. A. O nekotorykh osobennostyakh zhanrovo-stilevogo var'irovaniya v tsikle strogikh variatsiy na primere “Temy s variatsiyami” dlya fagota i fortepiano B. Dvarionasa [Concerning Certain Peculiarities of the Variation of Genre and Style in the Cycle of Strict Variations on the Example of the “Theme and Variations” by Balis Dvarionas]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 3, pp. 104–112. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.104-112.
6. Protopopov VI. V. Variatsii [Variations]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Moscow, 1973. Volume 1, col. 667–674.
7. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan', 2006. 496 p.
8. *Ein unbekanntes Genie: der Symphoniker Alexander Lokschin: Monographien – Zeugnisse – Dokumente – Würdigungen* [An Unknown Genius: the Symphonist Alexander Lokshin: Monographs – Testimonies – Documents – Appreciations]. Beitr. und Texten u. a. von Rudolf Barschai; Hrsg. von Marina Lobanova. Berlin: Kuhn, 2002 (Studia slavica musicologica, Bd. 26).
9. Finscher L. *Symphonie*. MGG Prisma, Verlage Bärenreiter (Kassel) und J. B. Metzler (Stuttgart), 2001. 364 p.
10. *The Cambridge Companion to the Symphony*. Horton, Julian. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013, pp. 118–134.

About the author:

Semyon A. Loshakov, Post-graduate Student at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-6073-5653**, Loshakov_91@mail.ru



М. С. ТРОФИМОВ*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0001-5606-3711, trofimov_misha@mail.ru*

Камерная музыка для солирующего баяна и камерного оркестра Николая Шабалина в аспекте композиционной структуры

В центре внимания статьи – знаковое для музыкальной культуры Удмуртии сочинение Николая Шабалина Камерная музыка для солирующего баяна и камерного оркестра (1983). Рассматривая особенности композиционной организации, автор статьи стремится выявить новизну и индивидуализированность замысла данного опуса и в то же время показать его преемственность по отношению к традициям жанра баянного концерта. Выделяются три главные особенности произведения: камерное начало, трактуемое композитором, в первую очередь, как субъективный тон высказывания; переосмысление роли солиста, ведущее к новому взаимоотношению с оркестром, когда классическая диалогичность уступает место тенденции к слитности, единогласию; одночастность, при которой тенденция к сквозному развитию соединяется с признаками цикличности.

Специфику композиционной структуры определяют взаимодействие классических принципов формообразования (сонатности) и континуальной эволюционности (понятие В. Задерацкого). Большое внимание автор статьи уделяет скрупулезной тематической работе композитора, который проецирует основную интонационную формулу произведения (квинта–третона) на разные музыкальные уровни. В Камерной музыке... Н. Шабалина происходит органичное сочетание традиционного и новаторского, что приводит к обновлению самого жанра баянного концерта.

Ключевые слова: композитор Николай Шабалин, концерт для баяна с оркестром, сонатная форма в баянном репертуаре, композиторы Удмуртии.

MIKHAIL S. TROFIMOV*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0001-5606-3711, trofimov_misha@mail.ru*

Chamber Music for Solo Button Accordion and Chamber Orchestra by Nikolai Shabalin in the Aspect of Compositional Structure

At the center of the article's attention lies Nikolai Shabalin's Chamber Music for Solo Button Accordion and Chamber Orchestra (1983), which is a significant for the musical culture of Udmurtia. Examining the peculiarities of the compositional organization of the Concerto, the author of the article makes the attempt to disclose the novel and individualized traits of the conception of this composition and at the same time for showing its continuity in regard to the traditions of the genre of the concerto for button accordion. Three main particular features of the Chamber Music stand out: the chamber music element, interpreted by the composer, first of all, as a subjective tone of utterance; the revision of the role of the soloist, leading toward a new type of interaction with the orchestra, in which the classical dialogic qualities yield to the tendency towards unification and unanimity; the one-movement form, in which the tendency towards through development is connected with cyclic features.

The specificity of compositional structure is determined by the interaction of classical principles of form-generation (sonata form) and continuous evolutionism (a term of Vsevolod Zaderatsky). A great amount of attention is paid by the author to the meticulous thematic work of the composer, who projects the main intonational formula of the Concerto (perfect fifth – tritone) onto various musical levels. Shabalin's Chamber Music demonstrates an organic combination of the traditional and innovative elements, which leads to a renewal of the genre of the Concerto for the Button Accordion.

Keywords: composer Nikolai Shabalin, Concerto for Button Accordion and Orchestra, sonata form in the Button Accordion repertoire, composers of Udmurtia.



Профессиональная музыка для народных инструментов в Удмуртской республике начала формироваться несколько позже, чем в центре России. Одним из наиболее ярких периодов её становления стали 1970–1980-е годы, когда активные творческие поиски молодых композиторов способствовали появлению многих ярких сочинений. Именно в эти годы своё развитие получил жанр концерта для баяна с оркестром. Были созданы Концерт для баяна и камерного оркестра Л. Васильева (1974), Камерная музыка для баяна и камерного оркестра Н. Шабалина (1983), Концертино для баяна с камерным оркестром С. Черезова (1986).

Данная статья посвящена анализу композиционных особенностей Камерной музыки для баяна и камерного оркестра Н. Шабалина¹. Это сочинение, с одной стороны, органично вписывается в историю развития жанра баянного концерта, продолжая традиции 1950–1960-х годов, а с другой – отмечено чертами новаторства. Специальное внимание этому опусу уделяется лишь однажды в статье Е. В. Анисимовой «Жанровый синтез в симфонической музыке композиторов Удмуртии (на примере музыки Н. Шабалина)» [1]. Автор рассматривает жанровую специфику Камерной музыки... в ракурсе ««скрещивания» жанра симфонии и концерта» [там же, с. 163], однако особенности композиционной структуры сочинения остаются за пределами исследовательского интереса.

Идею написать концертное сочинение композитору подал его педагог по баяну, преподаватель музыкального училища В. И. Дерендяев, который и стал первым исполнителем. Премьера состоялась в 1983 году в городе Ижевске на авторском концерте Н. Шабалина. «Камерная музыка...» впоследствии неоднократно исполнялась в республике, а также звучала на Международном фестивале современной музыки в Астрахани (1993).

Новизна и оригинальность концерта Шабалина заключаются в индивидуализированности его замысла и композиционной структуры. Сам композитор описывал произведение следующим образом: «Хотелось создать нечто такое нестереотипное, нешаблонное, что касается жанра концерта <...> написать одночастную композицию, где бы баян трактовался как солирующий инструмент, который органично сочетался в целом со всеми инструментами симфонического оркестра, чтобы он и не превалировал, и не отступал

на второй план <...> создать что-то монолитное, единое, цельное»².

Уже в самом названии концерта «Камерная музыка» кроется определённый смысловой посыл, указывающий на три важнейшие особенности сочинения: 1) переосмысление роли солиста; 2) одночастность; 3) стремление к субъективному тону высказывания. Отметим, что композитор заметно меняет соотношение сольных и оркестровых эпизодов: из 651 такта концерта 343 (то есть половина) занимает звучание оркестра без солиста. В партитуре появляются целые эпизоды чисто оркестрового звучания. Особенно ярко это проявляется в среднем разделе композиции. Баян как солирующий инструмент здесь практически отсутствует, его функция заметно меняется. Если в крайних разделах солист и оркестр взаимодействуют на паритетных началах, то во втором композитор отводит баяну скромную фоновую функцию. Также в данном сочинении Шабалин отказывается от такого важного атрибута концерта, как сольная каденция. Таким образом, в его музыке баян не доминирует, но в то же время и не уходит на второй план³.

Камерное начало выступает главной, магистральной идеей концерта. Особенно ярко это выражено в образной сфере сочинения, в стремлении к личному высказыванию. Неслучайно многие музыковеды отмечают монологичность Камерной музыки... Шабалина. Так, например, известный удмуртский композитор и музыковед Ю. Толкач называет концерт Шабалина «своеобразным монологом», где партия солиста лишена виртуозного начала, а «мелодические линии баяна воспринимаются как голос лирического героя» [3, с. 69]. Исследователь Е. Хакимова отмечает, что камерность концерта «проявляется в самом характере обращения к слушателю, исповедальной доверительности общения с «глазу на глаз»» [5, с. 142].

Что касается оркестрового состава, то можно сказать, что Шабалин продолжает линию концертов Н. Чайкина и А. Репникова. В его концерте используется камерный оркестр, где задействованы струнные, одинарный состав деревянных духовых, а медные представлены двумя валторнами и тубой. Включены в состав также фортепиано, челеста и ударные инструменты, что значительно обогащает тембровый колорит музыки.

Форму концерта Шабалина можно определить как индивидуализированную. Камерная

музыка представляет собой крупную нециклическую композицию, в которой реализуется принцип «континуальной (сквозной) эволюционности» (В. Задерацкий). Под континуальной эволюционностью исследователь понимает принцип формообразования, преимущественно используемый в крупных монокомпозициях XX века. Задерацкий выделяет три его разновидности: континуально-контрастный, континуально-статичный и континуально-волновой. Автор также отмечает, что «из названных трёх разновидностей лишь первая тяготеет к взаимодействию с классическими схемами» [2, с. 324]. На наш взгляд, композиция Камерной музыки... рождается из взаимодействия классических принципов формообразования (а именно, сонатности) и континуальной эволюционности.

Рассмотрим структурные особенности концерта Шабалина более подробно. Условно в сочинении можно выделить три раздела: первый выполняет роль сонатной экспозиции, второй – функцию контрастного эпизода, а третий несёт смысловую нагрузку репризы.

В первом разделе (т. 1–272) чётко разграничиваются сферы главной (т. 1–103), побочной (т. 104–209) и заключительной (т. 210–272) партий. Активная, волевая главная тема (звучит у баяна в *a moll*), пронизанная острым, упругим ритмическим пульсом, сразу же погружает в атмосферу борьбы, постоянного движения, стремления вперёд. Характер темы наполнен трагизмом. Музыкальный материал состоит из двух основных элементов: первый опирается на нисходящий ход по минорному трезвучию и восходящий по уменьшённому, акцентируя интервалы квинты и тритона («края» трезвучий); во втором при идентичном начальном импульсе образуется движение по хроматизму (пример № 1).

Пример № 1

Н. Шабалин.

Камерная музыка для баяна и камерного оркестра, главная партия

Allegro energico

Баян

Диапазон главной темы длительное время оказывается ограниченным. Композитор фактически не выходит за рамки чистой квинты

(*a–e*). С одной стороны, это придаёт небольшим репликам баяна некоторую замкнутость, поскольку звуки вращаются в узко ограниченном пространстве, не имея возможности вырваться за его пределы. С другой – большая их концентрация в довольно тесном пространстве наполняет звучание напряжённостью, оставляя ощущение безысходности. Музыкальная ткань характеризуется некоторой разорванностью, так как изложение темы постоянно прерывается паузами.

Тональное строение главной партии развивает исходную интонационную идею, так как все используемые тональности – *a moll*, *h moll*, *cis moll*, *dis moll* – не выходят за рамки первого мотива (*e–c–a*), и в то же время их диапазон образует интервал тритона (*a–dis*). Побочная партия проходит в тональности *e moll*. Таким образом, тональное соотношение главной и побочной в экспозиции является традиционным, тоникодоминантовым.

Характер изложения побочной партии заметно меняется по отношению к главной: активной, волевой главной противопоставляется проникновенная, но в то же время несколько тревожная лирика. Тема проходит у солирующего баяна. Она выстраивается поначалу на трёх звуках: *h–c–fis* и тем самым обнаруживает интонационное единство с начальным импульсом главной темы (пример № 2). В обоих случаях совпадает амбитус (чистая квинта) и акцентируется интервал тритона. Отсюда следует, что контрастный на первый взгляд тематизм главной и побочной партий возникает из единого интонационного источника. В этом, с одной стороны, обнаруживается глубокое родство с традициями классической сонатности, а с другой – преломленная через традицию тенденция к сквозной эволюционности.

Пример № 2

Побочная партия

[Allegro energico]

Баян

Заключительная партия проходит в основной тональности (*a moll* с дорийским оттенком), что для сонатной экспозиции является

ненормативным. Возвращение устоя создаёт ощущение завершённости, законченности раздела. Характер изложения при этом ещё больше уходит в сторону медитативности и рефлексии.

После экспозиционного развёртывания происходит смена темпа, размера и тональности. Возникает новый контрастный раздел. Отметим, что он заметно уступает по масштабам сонатной экспозиции. Здесь отчётливо выделяются три новые темы, которые тем не менее оказываются интонационно связаны с главной, побочной и заключительной партиями. Так, материал первой темы (*fis moll*) прорастает из интонаций побочной. Валторновое соло построено на тех же самых восходящих малосекундовых интонациях (пример № 3).

Пример № 3 Средний раздел, т. 278–287

Andante lugubre



Важнейшее значение приобретают фактурные решения, благодаря которым композитор добивается совершенно новых красок в концерте. В первую очередь отметим, что тема развивается в русле сонорности. Здесь инструменты вступают поочерёдно, постепенно расширяя пространство оркестровой вертикали. Благодаря этому возникает большое количество мелодических линий. При этом каждая партия развивается по горизонтали, а в оркестровой вертикали постоянно функционируют кластерные образования.

Баян имеет исключительно фоновую функцию. Его музыкальный материал представляет собой постепенную вертикализацию восходящего секундового хода валторны (пример № 4) и других духовых. Собирающийся таким образом полутоновый кластер ограничивается рамками чистой квинты. Эта же квинта составляет гармонический остов партии струнных.

Пример № 4 Средний раздел, т. 297–303

[Andante lugubre]



Вторая тема (*c moll*) рассматриваемого раздела интонационно сопоставима с главной партией. Здесь композитор использует движение по хроматизму мелкими длительностями, а весь эпизод выстраивает из коротких реплик различных инструментов. Интересно тональное соотношение между первой и второй темами: *fis moll–c moll* выявляет интервал тритона, как бы проецирующийся на ладовую основу заключительной третьей темы, в которой композитор использует лидийский лад *c* (мажорный лад с высокой IV ступенью *fis*). Благодаря этому в музыке появляются светлые тона. Драматизм и психологическое напряжение, присущие первым двум темам, отступают на второй план, наступают умиротворение и гармония. В немалой степени это обусловлено тембровыми, фактурными и гармоническими изменениями. Так, например, у струнных на смену острым, диссонансирующим созвучиям и кластерам приходят чистые, прозрачные гармонии, а терпкое звучание валторн и деревянных духовых инструментов уступает место хрупкому и утончённому звучанию фортепиано и челесты. С точки зрения фактуры возникает родство с заключительной партией экспозиции. При этом связь между ними обнаруживается и на уровне ладово-звукорядной основы. Гармонической опорой в заключительной партии выступал *a* дорийский, при этом звук *fis* темброво и ритмически выделялся из музыкальной ткани.

Второй раздел концерта в целом воспринимается, на первый взгляд, как абсолютно новый с тематической точки зрения, выполняя функцию контрастного эпизода в сонатной форме. В то же время его музыкальный материал, как нам удалось показать, в той или иной степени обнаруживает интонационное родство с экспозицией.

Примечательно окончание второго раздела. Оно обозначено в партитуре двойной тактовой чертой и снабжено ремаркой *attacca*. Благодаря такой отграниченности данный раздел можно функционально трактовать и более широко – как медленную часть сонатно-симфонического цикла. В итоге в форме начинает скрыто действовать принцип цикличности. В то же время следует отметить, что экспозиция никак не отделяется от последующего развёртывания. Композитору всё же было важно сохранить сквозную логику развития

в концерте. Дополнительной скрепляющей силой выступает тональный план. Напомним, что в общей тональной структуре первого раздела (экспозиции) выделялся интервал чистой квинты (тональное соотношение главной, побочной и заключительной – *a moll, e moll, a moll*), в то время как во втором подчёркивался тритон (*fis moll, c moll, C dur; fis moll*). Таким образом, единство первых двух разделов обусловлено самой интонационной структурой главной темы, спроецированной на тональный уровень.

Следующий без перерыва третий раздел буквально за несколько мгновений сменяет неторопливое окончание предыдущего, погружая в атмосферу борьбы, движения вперёд, что было характерно для начала концерта. Данный раздел выполняет функцию репризы. Музыка главной и побочной здесь повторяется с незначительным изменением оркестровки и фактуры, но в то же время тематизм получает интенсивное развитие. Это связано в первую очередь с переосмыслением роли репризы. Поскольку в форме отсутствовала разработка, развитие материала компенсируется в репризе.

Главная партия становится необычайно развёрнутой, в её сферу активно проникают интонации побочной. Взаимодействуя с волевым характером главной, они весьма эволюционируют, порой рождая новый материал.

Побочная партия, напротив, по сравнению с экспозицией сжимается и несёт в себе ярко выраженные черты заключительной. Тема здесь разваливается, не успев начаться, и драматургически скорее тяготеет к следующей после репризы коде.

О совмещении функций разработки и репризы свидетельствует и тональный план. Так, главная и побочная партии проходят в новых тональностях (*d moll* и *f moll* соответственно). Кода как бы восполняет отсутствие утверждения основной тональности в репризе, поскольку полностью проходит в *a moll*. В то же время она выступает противовесом драматическому характеру главной партии, поскольку ведущую роль здесь получает материал медитативной по-

бочной партии, как бы растворяясь в медитативно-личностных размышлениях трагедийно-философского характера.

Итак, Камерная музыка для солирующего баяна и камерного оркестра представляет собой сложную композицию, которая несёт в себе признаки моноформы (монокомпозиции), где континуальная эволюционность тесно взаимодействует с классической схемой формообразования – сонатностью. Композитор проводит скрупулёзную тематическую работу, проецируя основную интонационную формулу (квинта–третий) на разные музыкальные уровни. Специфику формы также обуславливает взаимодействие сонатности и цикличности. При этом контрастно-составной принцип формообразования выступает вторым планом формы, её скрытым свойством.

Весьма специфично претворяется и монологичность в данном произведении. Она связана не с усилением функции сольного инструмента, как можно было бы ожидать, а напротив, реализуется через особое единство солиста и оркестра, через общую образную сферу. Доминирующее значение в ней приобретает рефлексия и самоуглубление через специфически «камерную», исповедальную интонацию. Показательно, что вопреки отсутствию ярко выраженного сольного начала, монологичность сохраняется как субъективный тон высказывания. Стремясь создать нечто «моноклитное, единое, цельное», Шабалин решительно переосмысливает взаимоотношения солиста и оркестра: они не соревнуются, не состязаются, но словно бы живут в едином звуковом пространстве, постоянно резонируя друг с другом. Классическая диалогичность уступает место тенденции к слитности, единогласию.

Все отмеченные особенности, безусловно, модифицируют сам жанр концерта и понятие концертности. При этом традиции классической музыкальной формы продолжают сохранять для композитора значение неких универсальных моделей. Всё это свидетельствует об органичном сочетании традиционного и новаторского в Камерной музыке... Н. Шабалина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Николай Михайлович Шабалин (1957–2007) – удмуртский композитор, член Союза композиторов СССР с 1983 года, лауреат премии Союза композиторов

России имени Дм. Шостаковича (1993). Родился в Ижевске. Окончил Ижевское музыкальное училище по классу баяна (1976). Во время учёбы



в училище занимался композицией у А. М. Руденко и Ю. Л. Толкача. Окончил Казанскую государственную консерваторию по классу композиции А. Б. Луппова. С 1981 по 1984 совершенствовался в ассистентуре-стажировке при Казанской консерватории (руководитель А. Б. Луппов). С 1984 года Н. Шабалин – преподаватель Республиканского му-

зыкального училища, с 1988 по 1998 – председатель Союза композиторов Удмуртской республики.

² Из беседы с композитором 15 марта 1991 года. Радиопередача «Моя Удмуртия».

³ Здесь возникают ассоциации с Концертной симфонией № 2 В. Золотарёва (1973) и написанной гораздо позднее Симфонией № 3 С. Беринского (1992).



ЛИТЕРАТУРА



1. Анисимова Е. В. Жанровый синтез в музыке композиторов Удмуртии (на примере музыки Н. Шабалина) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 3–2. С. 162–165.
2. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
3. Лебедев А. Е. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2013. 530 с.
4. Толкач Ю. Н. Обретая творческую зрелость // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 68–70.
5. Хакимова Е. Л. Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии: дис. ...канд. искусствоведения. Казань, 2004. 289 с.

Об авторе:

Трофимов Михаил Сергеевич, преподаватель кафедры народных инструментов, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5606-3711**, trofimov_misha@mail.ru



REFERENCES



1. Anisimova E. V. Zhanrovyy sintez v muzyke kompozitorov Udmurtii (na primere muzyki N. Shabalina) [Genre Synthesis in the Music by Composers of Udmurtia (on the Example of Music of N. Shabalin)]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [The Bulletin of Vyatka State Humanities University]. 2011, no. 3-2, pp. 162–165.
2. Zaderatskiy V. V. *Muzykal'naya forma*. Vyp. 2. [Musical Form. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 2008. 528 p.
3. Lebedev A. E. *Zhanr kontserta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoy muzyke* [The Genre of the Concerto for Button-Accordion and Orchestra in Russian Music]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2013. 530 p.
4. Tolkach Yu. N. Obretaya tvorcheskuyu zrelost' [Acquiring Creative Maturity]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992. No. 3, pp. 68–70.
5. Khakimova E. L. *Kamerno-instrumental'naya muzyka kompozitorov Udmurtii: dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [Chamber Instrumental Music by composers of Udmurtia: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2004. 289 p.

About the author:

Mikhail S. Trofimov, Faculty member at the Department of Folk Instruments, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5606-3711**, trofimov_misha@mail.ru





С. С. ГРИНЁВ

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0002-7440-189X, grinev.s.s@mail.ru

Об оперной режиссуре современного музыкального театра

Статья посвящена проблеме режиссёрского прочтения оперных партитур, а также определению роли режиссёра, дирижёра и композитора в современном оперном театре. Автором рассматриваются исторические предпосылки развития оперной режиссуры и два основных вектора эволюции постановочного процесса: традиционный и новаторский. Определяются параметры, позволяющие представить степень трансформации оперного первоисточника в его сценическом претворении, а именно: временные рамки воспроизведения сюжетной линии, соответствие ремаркам оригинального авторского либретто и соотношение идей композитора и режиссёра-интерпретатора. Автор опирается на выявленные Е. С. Цодоковым четыре типа воплощения оперных постановок – утопический аутентизм, тотальный реализм, музыкально-поэтический символизм, новаторская «режиссёрская опера» – и даёт характеристики, определяющие отношение оперных постановок к каждому из них. Проводится сравнительный анализ трёх постановочных воплощений оперы Дж. Верди «Риголетто» на предмет принадлежности их к обозначенным типам режиссёрского прочтения партитур. Представлены несколько фрагментов спектаклей с разбором их режиссёрской интерпретации и, соответственно, отношения постановок к новаторскому или традиционному подходу воплощения авторского замысла. Делается вывод о значимости новаторского режиссёрского прочтения для современного оперного театра.

Ключевые слова: оперная режиссура, трактовка либретто, опера «Риголетто», типология режиссёрского подхода.

SERGEI S. GRINEV

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

ORCID: 0000-0002-7440-189X, grinev.s.s@mail.ru

About Development of Opera Production of Contemporary Musical Theater

The article is devoted to the issue of the stage director's rendition of opera scores, as well as to the definition of the roles of the stage director, the conductor and the composer in the present-day opera theater. The author examines the historical premises for development of opera stage production and two main vectors of evolution of the process of stage production: the traditional and the innovative. The parameters which make it possible to fathom the level of transformation of the operatic source in its stage realization, namely, the temporally frameworks of the presentation of the line of the plot, correspondence to the instructions of the original libretto and the correlation of the composer's ideas with those of the interpreting stage director. The author bases himself on the four types of manifestations of opera presentations of opera productions revealed by Evgeny Tsodokov – total authenticism, traditional realism, musical and poetical symbolism, and the innovative “stage director's opera” – and characterizations are given defining the relation of the opera productions to each one of them. A comparative analysis is made of three production manifestations of Verdi's pera “Rigoletto” on the topic of them pertaining to the indicated trends of the stage director's rendition of the scores. Several fragments of productions are presented with an analysis of their production-related interpretation and, correspondingly, the relation of the productions to innovative or traditional approaches to the manifestation of the composer's or stage director's conceptions. The conclusion is arrived at regarding the significance of innovative production-related rendition for the contemporary opera theater.

Keywords: opera stage production, interpretation of the libretto, the opera “Rigoletto,” typology of the stage director's approaches.



В современном оперном театре наметилась тенденция разделения постановок на так называемые «классические» (соответствующие либретто по сценографии, костюмам, исторической эпохе и основной идее, заложенной композитором) и «не классические» – спектакли с современным подходом к режиссуре. Отметим, что режиссёр в наше время стал занимать главенствующее место в оперных постановках.

Главный редактор интернет-журнала «OperaNews.ru» Е. С. Цодоков, указывая на синтетическую природу жанра оперы, подчёркивает, что в этом синтезе системообразующим элементом является музыка и аргументирует это существованием концертных и аудиоверсий оперных сочинений, но при этом уточняет, что «для полноценной реализации её художественного потенциала сценическая постановка желательна» [3]. Отсюда следует, что функция режиссёра, как и дирижёра, заключена в интерпретации оперного сочинения, автором которого является композитор. В определённой мере режиссёра можно сравнить с концертирующим музыкантом, выражающим своё видение, свою трактовку того или иного композиторского творения в процессе его сценического преподнесения. Вопрос авторства исполнителя-интерпретатора, так же как и режиссёра, или соавторства его с композитором, до определённой поры не поднимался.

Очевидно, что зритель приходит в оперу увидеть «Отелло» Дж. Верди (на либретто А. Бойто, по мотивам трагедии В. Шекспира), поставленную режиссёром «N», а не произведение В. Шекспира (или А. Бойто) «Отелло», положенное на музыку Дж. Верди, и уж тем более не сочинение режиссёра «N» на музыку Дж. Верди. Однако в современном оперном театре роль музыки, а как следствие и дирижёра-постановщика, всё больше отходит на второй план, а режиссёрская трансформация либретто классических опер, порой кардинальная, превращает музыку оперных шедевров в саундтрек к драматическому действию, происходящему на сцене.

Попробуем понять, что послужило причиной возникновения в оперном искусстве такого явления, как переработка, переосмысление авторских партитур. Прежде всего, рассмотрим партитуру как документ. Это письменный текст, который принято считать беззвучным, а «жить» он начинает в воображении чтеца или, как в нашем случае, – интерпретатора. И если зна-

чительно интерпретаторами оперы являлись дирижёры, то как мы отметили, в один ряд с ними сегодня становятся режиссёры.

Роль режиссёра в опере, несомненно, велика, факт этот никто не оспаривает. Борис Покровский – один из основателей русской режиссёрской школы обращал внимание на важность осмысленного режиссёрского прочтения партитуры. Но основополагающим моментом этой работы, по его мнению, должна быть музыкальная драматургия, которой подчинены все режиссёрские решения: «...режиссёру театра отнюдь не рекомендуется предварительное знакомство с новой для него оперой по либретто, т. е. по тексту, воспринятому вне драматургического и эмоционального преобразования его музыкой» [2, с. 25].

Однако в современном оперном театре этот тезис часто не принимается во внимание. В особенности это касается периода середины XX века и так называемой режиссёрской оперы. Под режиссёрской оперой понимается спектакль, где драматургия постановки – как сценическая, так порой и музыкальная, полностью принадлежит режиссёру. Композиторская идея спектакля при этом не имеет большого значения. Немецкий театровед, историк и теоретик современного театрального искусства Ханс Тис Леманн так высказался на эту тему: «Размышлять об “идее спектакля” вообще нет нужды, поскольку авторский текст может рассматриваться лишь в качестве повода, отправного момента для постановки» [1, с. 112].

Для современной музыковедческой и критической практики проблема оценки режиссёрских подходов к опере весьма актуальна. Например, в вышеупомянутой статье Е. С. Цодокова «Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры» автором предложены четыре типа воплощения оперных постановок: натурализм (или тотальный аутентизм), исторический реализм, музыкально-поэтический символизм, постмодернистская современная режиссура.

Оттолкнувшись от данной типологии, попытаемся сформулировать некоторые принципы режиссёрского прочтения оперных партитур с акцентом на традиционном и экспериментальном. Но прежде чем осуществить это, определим, по каким критериям можно оценить степень традиционного или нового в рамках конкретной оперной постановки. Выделим в связи с этим следующие параметры, позволяющие представить

степень трансформации оперного первоисточника в его сценическом претворении.

1. *Временные рамки воспроизведения сюжетной линии.* Сюда относятся:

- костюмы, в значении того, что они отображают: историческую отсылку, символизм или эпатаж;

- сценография: декорации и соответствие сценического пространства авторскому либретто; световое решение, инновационные технологии, реквизит.

2. *Соответствие ремаркам оригинального авторского либретто*, что предполагает:

- состав действующих лиц;
- ремарки композитора и либреттиста, то есть рекомендации к постановочному процессу, указанные в либретто и партитуре;
- точность следования сюжетной линии.

3. *Соотношение идей композитора и режиссёра-интерпретатора.* Данная позиция обращает внимание на следующие аспекты:

- сверхзадача спектакля (термин, введённый К. С. Станиславским для обозначения той главной цели, ради которой создаётся пьеса, актёрский образ и ставится спектакль¹);

- соответствие режиссёрского решения спектакля музыкальной драматургии, заложенной композитором в партитуру;

- подчинение метроритма сценической пластики эмоциональным характеристикам действующих лиц, переданным в музыке.

Оценим обозначенные в статье Е. С. Цодкова типы режиссёрских подходов к оперному спектаклю с учётом перечисленных параметров. Это позволит определить степень «отклонения» режиссёрской версии от композиторской.

Итак, первый подход был обозначен как *тотальный аутизм*. Это попытка поставить оперу в полном соответствии с первоначальным замыслом, в определённой мере воссоздать первое сценическое воплощение спектакля: декорации, машинерию, мизансценические зарисовки и эмоциональный фон премьерного исполнения оперы. Очевидно, что этот тип интерпретации возможен лишь в теории, поскольку дать обратный ход времени человеку неподвластно. Эволюционировала социальная, культурная, научная и техническая стороны жизнедеятельности. Изменились и движения актёров, и традиции поведения публики в театре, и сама публика, которая, существуя в современной системе координат, с большой вероятностью не воспримет

психоэмоциональных акцентов спектакля, близких современникам композитора. Поэтому данный тип трактовки сегодня в практическом воплощении не только невозможен, но и не нужен.

Следующий принцип трактовки близок аутизму, но в отличие от него применим на практике и весьма распространён. Это *традиционный реализм*. Данный тип основан на бережном сохранении традиций прошлого, но с учётом изменившихся современных жизненных и художественных реалий. Он опирается по возможности на достижения современных историков и авторские ремарки к сочинениям. Такой подход не требует от интерпретатора детального и скрупулёзного воссоздания исторических событий и координат. Костюмы и декорации приближены к оригиналам описанной в либретто эпохе, но основаны скорее на представлениях современного общества о том времени, чем на исторической точности. Сценическая пластика также приближена к повседневным движениям и жестам нашего времени, которые возможно применить в соответствии с метроритмом музыкального сопровождения. В постановочном процессе используется современное техническое оснащение, машинерия, световое и звуковое оборудование и одновременно с этим соблюдаются (по возможности) ремарки композитора и традиционные условности оперных постановок. Этот метод весьма непросто и предусматривает наличие у постановщика обширных знаний, умений и таланта, поскольку решить сверхзадачу спектакля, основываясь на заданных композитором драматических условиях и при этом удерживать внимание зрителя, не повторяя многочисленные интерпретации оперы, нелегко. В связи с этим постановки такого рода всё реже появляются в репертуарных листах оперных театров.

Следующие два типа постановочного процесса будут относиться к новаторскому подходу режиссёрского прочтения партитур. *Музыкально-поэтический символизм* никак не связан с понятием символизма как художественного стиля. Для данного постановочного принципа свойственна главенствующая роль музыкального текста, его идейная, описательная и эмоциональная составляющие. При этом режиссёр не ограничен в средствах подачи своего видения авторского текста и предложении символов и метафор, характеризующих развитие сценического действия. В силу этого возможен перенос действия в другие временные рамки или вообще



во вневременную систему координат. Сценография вводит зрителя в символическое, неопределённое сценическое пространство с костюмами и реквизитом, передающими характеры героев на абстрактном уровне, апеллирующем к подсознанию.

Сценическая пластика и традиционное мизансценирование в ансамблевых сценах и ариях также могут быть подвержены трансформации, учитывая специфику и удобство вокализации. Важнейшим фактором, характеризующим этот режиссёрский подход к либретто, является сохранение основной идеи первоначального артефакта, его психоэмоционального настроения. Все условности должны лишь подчёркивать, усиливать то, что заложено композитором в музыкальную драматургию сочинения. К этому подходу с уверенностью можно отнести ещё одно высказывание Б. Покровского: «Единственным автором – драматургом для оперного режиссёра является музыкальный драматург – композитор» [2, с. 25].

Постмодернистская современная режиссура – широко распространённый во второй половине XX века режиссёрский подход, предполагающий полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями. Основные признаки этого подхода – механический перенос действия в другую эпоху с выводом на первый план смысловых аллюзий; повышенная, доходящая до абсурда метафоричность. Использование элементов хэппенинга, эпатажа, перформанса чаще всего приводит к полному отвержению самой основы произведения – его первоисточника. Музыка при этом превращается в саундтрек, сопровождающий драматическое действие. Этот вариант прочтения оперной партитуры даёт полную свободу бурной режиссёрской фантазии и самоутверждению, выдаваемых за высокие творческие идеи.

Рассмотрим действие перечисленных принципов на примере различных постановок одной из самых популярных опер – «Риголетто» Дж. Верди. И если первый тип постановочного процесса, а именно «тотальный аутентизм», как уже говорилось, невозможно осуществить на практике, то остальные три проиллюстрируем на основе анализа фрагментов из следующих постановок:

1. *Традиционный реализм*: Цюрихский оперный театр, 2006 год. Режиссёр Жильбер Деффо, дирижёр Нелио Санти.

2. *Музыкально-поэтический символизм*: Оперный театр Земпера (Дрезден), 2008 год. Режиссёр Николас Ленкофф, дирижёр Фабио Луизи.

3. *Постмодернистская современная режиссура*: Большой театр (Москва), 2014 год. Копродукция с театрами Страсбурга, Брюсселя, Жены и Экс-ан-Прованса. Режиссёр Роберт Карсен, дирижёр Эвелино Пидо.

Начнём сравнение постановочных подходов с увертюры. Если в постановке Жильбера Деффо она исполняется традиционно (на закрытом занавесе, как оркестровый номер), то в спектаклях Николаса Ленкоффа и Роберта Карсена во время звучания музыки на авансцене перед занавесом появляется главный герой оперы – Риголетто. Примечательно, что в версии Большого театра Риголетто проживает все эмоциональные состояния, заложенные композитором в текст увертюры (в виде пантомимы), а на сцене театра Дрездена изображается человек, пришедший на работу и одевающий униформу (в данном случае шутовской костюм и грим). Отметим, что Карсен соблюдает правило соответствия мизансцены метроритму музыки, однако одновременно он вырывает этот эпизод из сюжетной канвы. Ленкофф же этой сценой предваряет последующие события, оправдывая само понятие увертюры.

Рассмотрим самый показательный эпизод оперы – бал в доме Герцога Мантуанского. Сравнение данной сцены в трёх обозначенных постановках позволяет с уверенностью утверждать, к какому типу режиссёрского прочтения партитуры относится каждый из спектаклей. В Цюрихском оперном театре зритель видит балный зал богатого французского дома XVI века с соответствующими костюмами и реквизитом. Мизансцены и сценическая пластика также подчинены временным рамкам действия.

Роберт Карсен меняет дом Герцога на цирковую арену с реальными жонглёрами и акробатами. Костюмы, представленные в спектакле, относятся к середине XX века. А бал, описанный в либретто, режиссёр превращает в стриптиз-шоу с приглашёнными специально для постановки артистками. Причём среди практически полностью обнажённых девушек находится и артистка, исполняющая роль Графини де Чепрано, и она, по замыслу Карсена, совсем не против усиленного внимания к ней Герцога.

Николас Ленхоф перемещает зрителя в абстрактное пространство без деталей, позволяющих определить эпоху действия. Костюмы также не вносят полной ясности. Они передают скорее эмоциональную характеристику действующих лиц, а маски животных и прочих существ символизируют истинный образ окружения Герцога. Этим режиссёр даёт возможность зрителю, опираясь на музыкальное содержание сцены, домыслить в своём воображении детали представленной сцены. Сюжетная линия при этом сохранена.

Следующий показательный для сравнения фрагмент избранных постановок – это дом Риголетто, где происходит знакомство Джильды и Герцога. В спектакле Цюрихского театра мы видим классический дом зажиточного придворного со всеми соответствующими атрибутами. В Большом театре Джильда обитает в передвижном строительном вагончике с откидными стенами, который в сцене розыгрыша Риголетто придворные похищают вместе с Джильдой. В дрезденской версии комната представлена в виде пустого светящегося пространства, напоминающего декорации при съёмках фильма в формате 3D. Ленхов и в этой сцене даёт возможность зрителям ощутить себя соавторами сценографии, домыслив детали обстановки. Отметим, что в дуэте Герцога и Джильды в театрах Дрездена и Цюриха учитывается специфика во-

кального искусства, подчинённого музыкальной драматургии.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что с течением времени меняются системы координат существования театрального (оперного) искусства. Пересмотр и переработка популярных классических либретто – это закономерный этап его развития. Адаптация классических оперных сюжетов к реалиям современного социума приемлема и в некоторых случаях оправдана, но при этом нужен рациональный, бережный подход к музыкальному тексту, позволяющий сохранить оперный жанр в своём изначальном виде. Такой баланс можно достичь определёнными театрально-постановочными средствами: языком жестов, ритмопластикой, адекватными темпоритму музыки, цветосветовыми эффектами сценографии, символикой мизансценирования, подчинённой специфике оперного жанра и вокального искусства. Немаловажное условие – понимание особенностей течения времени оперного спектакля, в котором неизбежны остановки и отстранения от сюжетной линии при исполнении ансамблевых сцен и арий. Если указанные условности будут соблюдены, то несмотря на любой (разумный) новаторский взгляд, постановка будет иметь все шансы на успех, при этом сохраняя свою просветительскую и историко-культурную ценность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие «сверхзадача» было дано К. С. Станиславским в рамках методических рекомендаций молодым режиссёром и относится непосредственно к осмыслению режиссёрского прочтения оперного

либретто. Впоследствии термин вошёл в «Театральную энциклопедию» (статья «Станиславского система»), т. 4, М., 1965.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леманн Х. Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2009. 88 с.
3. Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. 2009. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (Дата обращения: 02.02.2017).
4. Blame C. B. Directed by theatre in the Opera/A musico-examination by the example of the Stuttgart production of Wagner's «Ring des Nibelungen» // Opera Quarterly. 2009. Volume 25. Issue 3–4, pp. 312.
5. Bourgeois J. The “Traviata” performance of the century + Verdi opera at La-Scala conducted by Visconti, designed by Denobili, with Callas as Violetta (may 28, 1955) // Avant Scene Opera. 1983. Issue 51, pp. 127–135.
6. Mazalan P. Theater stage design of the 20th century as cultural diplomacy // SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts Pages. 2016, pp. 407–413.



7. Sansone V. New forms of lead. An opera to theater. A case study. The Magic Flute of company 1927 and kosky: 2D animation, new digital technologies vintage style // *Con A de Animacion*. 2017. Issue 7, pp. 108–125.
8. Shevtsova M. Of “Butterfly” and man + Puccini at the Bastille – Wilson Robert directs Soviero Diana at the Paris – opera // *New Theatre Quarterly*. 1995. Issue 41, pp. 3–11.

Об авторе:

Гринёв Сергей Сергеевич, аспирант кафедры теории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-7440-189X**, grinev.s.s@mail.ru



REFERENCES



1. Lemann Kh. T. *Postdramaticheskiy teatr* [Evolving Post-Dramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
2. Pokrovskiy B. A. *Vvedenie v opernyuyu rezhissuru: uchebnoye posobiye* [Introduction into Opera Production: Textbook]. Moscow: GITIS, 88 p.
3. Tsodokov E. S. *Vizualizatsiya opery, ili Tipologiya opernoy rezhissury* [Visualization of Opera, or The Typology of Opera Production]. 2009. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html>. (02.02.2017).
4. Blame C. B. Directed by theatre in the Opera/A musico-examination by the example of the Stuttgart production of Wagner’s “Ring des Nibelungen”. *Opera Quarterly*. 2009. Volume 25. Issue 3–4, pp. 312.
5. Bourgeois J. The “Traviata” performance of the century + Verdi opera at La-Scala conducted by Visconti, designed by Denobili, with Callas as Violetta (may 28, 1955). *Avant Scene Opera*. 1983. Issue 51, pp. 127–135.
6. Mazalan P. Theater stage design of the 20th century as cultural diplomacy. *SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts Pages*. 2016, pp. 407–413.
7. Sansone V. New forms of lead. An opera to theater. A case study. The Magic Flute of company 1927 and kosky: 2D animation, new digital technologies vintage style. *Con A de Animacion*. 2017. Issue 7, pp. 108–125.
8. Shevtsova M. Of “Butterfly” and man + Puccini at the Bastille – Wilson Robert directs Soviero Diana at the Paris – opera. *New Theatre Quarterly*. 1995. Issue 41, pp. 3–11.

About the author:

Sergei S. Grinev, Post-graduate Student at the Music Theory Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-7440-189X**, grinev.s.s@mail.ru



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 792.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.120-127

М. Ю. КОСИЛКИН

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0003-1152-0725, mkossi@mail.ru

«Кармен» Ж. Бизе: исполнительские интерпретации в контексте культуры

В статье рассматривается феномен многовариантности режиссёрских истолкований классического оперного наследия на примере историко-культурных метаморфоз сценических воплощений оперы «Кармен» Жоржа Бизе. Несколько примеров из истории постановок раскрывают принципиальные различия интерпретаций на историческом фоне общественной жизни и художественной культуры. Долгая жизнь опуса Бизе (не только в оперном театре, но и в балете, художественных и мультипликационных фильмах, шоу-представлениях позднего времени) объясняется многозначностью, которую философия и психология XX века обозначают понятием архетипа, сравнением вечных сюжетов и персонажей с мифологическими текстами. Изменчивость, историческая подвижность коллективного восприятия подобных архетипов воздействует на режиссёрские интерпретации классических опер, выступающих своеобразными трансляторами масштабных и далеко не всегда осознаваемых эволюционных процессов коллективного мифотворчества.

Автор статьи в сравнительно-аналитическом ракурсе освещает российские и зарубежные музыкально-сценические постановки оперы «Кармен» Ж. Бизе 1950–1990-х годов. Это спектакли Большого театра (В. Небольсин, 1956), Венской оперы (Г. фон Караян, 1967), Ф. Дзеффирелли в Арена ди Верона, а также экранизации Ф. Дзеффирелли и Ф. Розы, балетная версия Р. Пети и другие. Интерпретации образа Кармен (И. Архипова и Г. Бамбри, Д. Мигенес-Джонсон и Р. Жанмер) и Хозе (Р. Пети, П. Доминго) отражают смену историко-культурных моделей в контексте непрерывно обновляющихся установок современного мифологизированного сознания.

Ключевые слова: классическое оперное наследие, опера «Кармен» Ж. Бизе, режиссёрские сценические интерпретации, киноопера, художественные архетипы общественного сознания XX века.

MIKHAIL YU. KOSILKIN

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0003-1152-0725, mkossi@mail.ru*

Georges Bizet's "Carmen": Interpretations of Performance within the Context of Culture

The article examines the phenomenon of the multivariance of stage directors' interpretations of the classical opera heritage on the example of the historical and cultural metamorphoses of demonstrations of George Bizet's "Carmen" on stage. Several examples from the history of the productions disclose the principal differences of interpretation against the historical background of the social life and artistic culture of their times. The lengthy life of Bizet's oeuvre (not only in the opera theater, but in ballet, artistic and cartoon films and show performances of recent times) may be explained by the polyvalence which 20th century philosophy and psychology defined by the concept of the archetype, comparison of constant plots and characters with mythological texts. The fluidity and historical mobility of the collective perception of such archetypes create their impact on stage directors' interpretations of classical operas, presenting themselves as peculiar translators of vast and not always perceptible evolutionary processes of collective myth-creation.

The author of the article illuminates in a comparative-analytical perspective musical stage productions of Bizet's opera "Carmen" in Russia and other countries during the time period from the 1950s to the 1990s. These include performances at the Bolshoi Theater (Vasily Nebolsin, 1956), the Vienna Opera (Herbert von Karajan, 1967), Franco Zeffirelli in Arena di Verona, and also the cinematizations of Zeffirelli and Franco Rossi, Roland Petit's ballet version, and others. Interpretations of the images of Carmen (by Irina Arkhipova and Grace Bumbry, Julia Migenes-Johnson



and Zizi Jeanmaire) and Don José (Roland Petit and Plácido Domingo) reflect the change of historical and cultural models in the context of constantly renewing paradigms of the contemporary mythologized consciousness.

Keywords: the classical opera legacy, Georges Bizet's opera "Carmen," stage directors' scenic interpretations, movie-opera, artistic archetypes of 20th century social consciousness.

«Кармен» Жоржа Бизе – лидер оперного репертуара; она ставилась неоднократно в многочисленных театрах и странах. Это, естественно, вызывает исследовательский интерес к сравнению сценических версий.

В театральной постановке текст композитора включается в особое – визуальное пространство и действие, с музыкой органично сплавляются поведение персонажей, декоративное оформление сцены, предметная атрибутика. Этот многокомпонентный комплекс образует сложный аналитический объект, своеобразный «сценический текст». Такое понятие выносит в заглавие статьи Т. А. Григорьянц, обосновывая необходимость семиотического подхода к реалиям воплощения текста драматургического источника в театре [2].

Распространяя семиотическое истолкование на самые разнообразные элементы спектакля с одной и той же музыкой, можно анализировать их как разнообразные знаки и символы, раскрывая конкретные смыслы. Вокальные партии, записанные композитором, в постановках обрастают не только эмоциональными планами интонирования певцами, но и актёрским воплощением роли. В совокупности с оркестровой фактурой и всеми пластами сценического текста они преобразуются постановочной концепцией режиссёра, что и может составить предмет анализа интерпретации оперных постановок.

Сценическая реализация композиторского опуса в любом конкретном воплощении отражает не только личное видение режиссёра, но важные стороны культуры, на режиссёрскую концепцию воздействуют процессы, происходящие в общественном сознании. Это социально-психологические установки – идеалы и мифы, идеи и мотивы, модные тенденции и образы. Образ жизни, взгляды на окружающий мир, отношения людей, этикетки речи, поведения и многие факторы общественного бытия отражаются в интерпретации музыкального текста, изменяясь, соответственно, вместе с метаморфозами культуры.

Теоретические проблемы сценической интерпретации оперы не слишком интенсивно разрабатываются в исследовательских источниках. В

нынешнем столетии намечается возрастание интереса к упомянутым проблемам со стороны критиков. Е. С. Цодоков, главный редактор созданного им интернет-журнала OperaNews, опубликовал статью, полемически *заостряющие ряд важных теоретических вопросов* (2009) [7; 8]. Из научных исследований нужно упомянуть диссертацию А. А. Сокольской «Оперный текст как феномен интерпретации» [6], в которой ставится проблема рецепции и интерпретации как отношение между произведением и культурным наследием.

Наиболее важными в методологическом отношении трудами применительно к теме данной статьи являются монография М. Г. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» [5] и особенно её статья «Кармен на советской оперной сцене» [4]. На нескольких примерах из истории постановок «Кармен» в последней работе делается попытка не просто раскрыть принципиальные различия в интерпретации, но проследить их исторический фон в его системных проявлениях. Анализ интонационных смыслов тематизма и музыкальной концепции оперы посвящено исследование Г. С. Алфеевской [1].

Опус Бизе живёт долгой жизнью, и это можно объяснить только той многозначностью, которую философия и психология XX века обозначают понятием архетипа, сравнивая вечные сюжеты и персонажей с мифологическими текстами. Архетипы обнаруживаются в литературе и кино: в современных сказках о богатырях, которые сражаются за цивилизации, в повествованиях о золушках, возносящихся из нищеты и убожества на самый верх социальной лестницы. Они являются многочисленными вариациями историй о робингодах, борющихся с богатыми за бедных, о злых принцессах («альчиных» и «турандотных»), которые превращают людей в истуканов и отбирают у них жизнь.

Множественность сценических реализаций отдельных опер образует в бытующем репертуаре современного театра набор культовых сочинений именно благодаря их архетипической сущности. Потому живут на сцене в многочисленных обликах В. Моцарта «Свадьба Фигаро»

(о весёлых и небезопасных любовных играх) и «Дон Жуан» (о вечном поиске идеальной любви). Не перестают «поворачиваться» к разным временам и культурам «Травиата» Дж. Верди – архетип высокого чувства женщины сомнительной репутации и «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини, провозглашающая невозможность смириться с предательством любимого. Вечными образами представляются Татьяна из «Евгения Онегина» с её смелостью признания в любви и решительным отказом от счастья ради чести и Герман, предавший любовь из-за пагубной страсти в «Пиковой даме» П. И. Чайковского. Проблема популярности этих сочинений в том и состоит, что они замечательной и органичной музыкой, раскрывающей архетипические образы, с одной стороны, формируют, утверждают, а с другой – удовлетворяют широко распространённые системы представлений, сравнимые с мифами.

Сценическая интерпретация, конечно, объясняется индивидуальностью артистов и режиссёров, но она порождается метаморфозами мифологической среды. Стихия мифа изменчива и прихотлива – определённая культура диктует выбор конкретного облика оперного персонажа, его психологический типаж, жесты и пластику поведения, одежду и атрибутику, костюмы и сценографию. На близких расстояниях друг от друга во времени и пространстве интерпретации оперного произведения могут быть схожими, подобными. Это образует следование сложившейся в данный момент модификации мифа, что и означает традицию, и вызывает благожелательный приём слушателей-зрителей.

У публики, дистанцирующейся от среды общепринятой мифологической традиции, могут возникать отрицательные оценки – неприятие нового прочтения хорошо известного всем произведения, обозначающее несоответствие запросам культуры. В этом случае, скорее всего, мы имеем дело с приближающейся и пока не осознанной обществом очередной метаморфозой архетипа, нарушающей сложившуюся инерцию. Именно такая история произошла с первой постановкой «Кармен» в 1875 году в Парижской Опера Комике – она была, по сути, презентацией нового мифа, не вмещающегося в общепринятые мифологические модели. Хотя парижской публике уже тридцать лет была известна новелла Проспера Мериме, по которой в год её создания (1845) был поставлен в Мадриде балет Мариуса Петипа «Кармен и тореадор».

«Кармен» Бизе реализует и представляет один из самых значительных и распространённых архетипов женщины борющейся за свободу в любви. Это мифология позднего происхождения; фактически своим рождением она обязана романтическому этапу европейского искусства с его культом утончённости чувств и восторгами страсти. Именно в это время возникают различные вариации мифа, который можно охарактеризовать как независимость выбора женщиной своей судьбы в отношениях с мужчиной. Во французской литературе его разнообразные вариации предстают в сочинениях Альфреда де Мюссе, Стендаля, Гюстава Флобера, Ги де Мопассана. Жорж Санд не только писала об этом романы, но лично способствовала утверждению образа свободной женщины своими вызывающими любовными союзами – особенно громкими связями с Мюссе и Шопеном.

Модификациями этого образа можно считать и Татьяну Ларину, и Ларису Огудалову, и Анну Каренину. Цыганка Кармен, однако, обладает особой силой в независимости и отваге, с которой она идёт на смертельную схватку с мужчиной. В отличие от многих романтических героинь, Кармен представляет самый низкий социальный круг – гонимый, отвергаемый, презираемый. Только самолюбие и горделивая уверенность возносят её, она царит среди мужчин благодаря своей обольстительной красоте и исходящему от неё аромату непокорности и свободы.

Образ Кармен, многомерный и неоднозначный в различных исторических метаморфозах, потенциально сложен – это позволяет ему резонировать разным общественным идеалам и предпочтениям. Так, Кармен Ирины Архиповой в Большом театре конца 50-х гг. XX века обликом и поведением (соответственно, вокальным воплощением) была одной из вариаций героинь кинофильмов тех лет – Тамары Макаровой («Сельский врач» Сергея Герасимова, 1951), Нонны Мордюковой («Чужая родня» Михаила Швейцера, 1956), Светланы Дружининой («Дело было в Пенькове» Станислава Ростоцкого, 1957). Советским зрителям была близка простая женщина, способная самоотверженно защищать свои позиции, – отголосок героинь предвоенного десятилетия. Эпоха сквозит в этой постановке Большого и другими мотивами культуры своего времени: монументальной архитектурой декораций в духе сталинских построек, решением массовых сцен и костюмов в стилистике распространённых в этот



период постановок испанской драматургии Кальдерона, Лопе де Веги (со знаменитым «Учителем танцев», 1952).

Если сравнивать героинь эпох, то Кармен Грейс Бамбри в киноспектакле 1967 года Герберта фон Караяна с Венской оперой совершенно ничем не походит на Архипову. Это барышня из мюзик-холла, своеобразный прощальный привет современникам от бродвейской игривой дивы довоенного идеала. Она возродилась, правда, в обновлённом облике в западноевропейском кинематографе, где царил образ изящной и обаятельной красавицы, воплощением которой была Одри Хепбёрн. Анна в «Римских каникулах» (1953), Сабрина в одноимённом фильме (1954), Холли в «Завтраке у Тиффани» (1961), Элиза Дулитл в «Моей прекрасной леди» (1964) и другие её многочисленные героини создавали новый, лишённый драматизма актуальный тип прелестной девушки, безмятежно порхающей в странах, которые стремились забыть тяготы недавней войны. И темнокожая Бамбри-Кармен с её чувственным и одновременно каким-то очень лёгким сопрано отсвечивала этими гранями миловидной и пленительной принцессы. Тоненькая, стройная, в изящном платье и фартучке – ничего зловещего и рокового; в сетевой болтовне её называют простушкой, не дотягивающей до трагедии.

Подчёркивая различие трактовок данного образа в различные десятилетия, следует заметить, что историческое значение спектакля Венской оперы конца 1960-х годов заключается ещё и в том, что это – один из последних примеров постановки оперы дирижёром. Сценическое воплощение партитуры Бизе осуществлялось маэстро Караяном: он выбирал типажи, костюмы и декорации, сам ставил мизансцены [12, S. 221–223]. Но грядёт новая эпоха, в конце 1950-х в оперу приходят театральные режиссёры. Может быть, есть нечто знаменательное в том, что и Жан-Пьер Поннель, и Франко Дзеффирелли начинали свой путь художниками сцены – они «видели» сценический текст. Поннель поначалу был дизайнером костюма, и его сенсационные постановки забытых, «замшелых» опер К. Монтеверди в начале 1970-х годов в Германии представили западноевропейским любителям оперы невероятную по визуальной красоте фантазию.

«Кармен» Караяна можно было бы, сравнивая с упомянутой постановкой Большого театра, счесть западной традицией, но воплощения

архетипа Кармен не стоит считать концептуальным обозначением исторического времени. Общество многослойно, его представления отличаются диахронической сложностью и многогосоставностью – в этом и заключена сущность мифа. Неистовая «Кармен» появилась на Западе несколько ранее, сразу после окончания войны, в версии французского фантазёра Ролана Пети (в 1948 году он поставил балет на музыку Бизе). Хореограф с трепетом отнёсся к французским истокам мифа Мериме, Галеву, Бизе – и воссоздал дух непримиримости, абсолютно отвечающий пережитому национальному подъёму в годы фашистской оккупации.

Эта постановка отразила и глубоко личные мотивы, а именно страстный роман балетмейстера с его неотразимой Зизи (Рене) Жанмер, ставшей впоследствии спутницей жизни и музой. Они просто воевали друг с другом в этом поединке: Пети сам танцевал Хозе, Зизи требовала роли Кармен, которая поначалу планировалась другой балерине, и он поставил условие – короткая мальчишеская причёска брюнетки. Это произвело настоящую революцию в облике западноевропейской послевоенной женщины – протест Кармен начинался с независимого отрицания утвердившегося бродвейского идеала [10, p. 116].

Кажется, что Кармен всегда была черноволосой вамп, но в том же 1948 году в киноверсии рассказа Мериме её играет голливудская звезда, знаменитая Рита (Кармен) Хейворт. Дочь севильского танцора фламенко, со знаменательным вторым именем, в кинофильме «The Loves of Carmen» представляет всё ещё эталон довоенной американской кинопродукции. Пышная копна волнистых волос блонд, изысканные наряды, аристократическое изящество тонкого лица... Если сегодня даже искушённый зритель увидит «инкогнито» кадры из этого фильма, ему будет нелегко угадать хрестоматийный, казалось бы, образ страстной цыганки.

И это – тоже проявление неумолимого исторического закона: архетипический облик не имеет эталона на все времена. Взгляды общества на женскую красоту и силу страсти подвержены таким же глобальным изменениям, как воззрения на мужественный героизм и эгоизм пламенной ревности. Можно также привести для сравнения символ абсолютной женственности – современную оперную звезду Элину Гаранча, белокурую, хрупкую и блистательную латвийскую меццо-сопрано, исполняющую Кармен с 2010 года

в Метрополитен. Этот столь неожиданный для своего типажа выбор она сделала сама и убеждает своих слушателей-зрителей, что Кармен, яростной силе которой можно завидовать, способна мгновенно превращаться в обиженного ребёнка, требующего ласкового утешения. Это уже не просто Кармен-блондинка, это принципиально новый резкий поворот образа. Критики особо отмечают, что Гаранча категорически не позволяет себе ни одного клишированного жеста, ни одного штампа, чтобы можно было говорить о знакомой всем, типичной Кармен.

Характеризуя «Кармен» Р. Пети, следует остановиться на трактовке образа героини не только в связи с её причёской, знаменующей новый взрыв страсти и независимости. Она – истая француженка, пленительная своей вкрадчивой пластикой; не работница табачной фабрики, а типичная представительница знаменитого квартала девушек, профессионально знающих толк в любви. А рвущую в клочья страсть представляет сам взрывной и темпераментный Пети-Хозе, экспозиция образа которого сопровождается музыкой хрестоматийной хабанеры. Он с самого начала – главный персонаж в этой истории, уверенный в своей власти над женщиной соблазнитель. Испанские нотки его бешеного характера намёком возникают в хабанере в виде плаща и движений, имитирующих быка и тореадора. Это намёк, что его страсть – смертельная коррида, а совершенно второстепенный персонаж тореро в этой истории выглядит поводом для расправы с непокорной, по существу, женщиной.

Такая ипостась архетипа принципиально главенствующего мужчины останется актуальной в западноевропейской культуре длительный период – Пети снимет эту постановку на плёнку спустя тридцать пять лет с той же неувядаемой Жанмер и Михаилом Барышниковым. Это очень жёсткий вариант мифа о стремлении женщины к независимости и губительной невозможности его осуществления. Подобная тема, по сути, заслуживает отдельного исследования, и она затронута здесь в связи с другим мотивом – сопоставлением типажа и внешнего облика с голливудской моделью.

Если вернуться к общей идее анализа интерпретаций «Кармен» и, собственно, образа цыганки в контексте метаморфоз культуры, то нельзя не вспомнить, что ещё в 10-е годы XX в. она искушала европейскую публику символом страстности и загадочности. В этом воплощении архетипа её

видел на подмостках и воспел в 1914 году Александр Блок (цикл «Кармен»). Несколько фрагментов из цикла стоит вспомнить – эти опалюющие строки способствовали утверждению общественного представления о сравнительно недавно начинающей царить в культуре женщине – пылкой, независимой, желанной.

О, не впервые странных встреч
Я испытал немую жуткость! <...>
В движеньях гордой головы
Прямые признаки досады...
(Так на людей из-за ограды
Угрюмо взглядывают львы). <...>

Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе – лишь красный облак дыма,
Где что-то жжёт, поёт, тревожит и горит!

К концу 70-х (1978) «Кармен» снимает Франко Дзеффирелли с тем же оркестром Венской филармонии, что и Караян (дирижёр Карлос Клайбер), Еленой Образцовой и Пласидо Доминго. Нет оснований утверждать, что Дзеффирелли известны строки Блока, но в данной киноверсии отчётливо читаются новые оттенки, понятные западноевропейскому обществу того времени. Появляется настоящая роковая женщина, способная опалить огнём своих страстей, цыганка своевольная и где-то даже презирующая мужчин – готовая буквально растерзать каждого, кто не поддается её обольстительным чарам.

Эта «Кармен», помимо прочего, является декларацией воцарающейся в опере фигуры певца-актёра. В наступающем десятилетии начинается расцвет оперы в кино. Этот путь сам Дзеффирелли и обозначил, сняв одну за другой оперы «Паяцы» и «Сельскую честь» (1982), «Травиату» (1983) и «Отелло» (1986) с выдающимися певцами. Несколько ранее, в 1975 году, Ингмар Бергман, шокировавший Европу жёсткими психологическими этюдами, выпустил «Волшебную флейту» в милой стилизации под театр времён Моцарта.

«Кармен» с Джулией Мигенес-Джонсон и Пласидо Доминго снимает Франческо Роззи по совместному сценарию с Тонино Гуэрра (1984). Это подлинный кинофильм, не спектакль на плёнке – яркие пейзажи, огромные площади, колоритные севильские улочки, цирк с корридой в натуральную величину. Стоит сравнить первое



появление Кармен у Розы с опереточной сценой Караяна – трудно представить, что их разделяют всего полтора десятилетия. Выхода в спектакле Караяна цыганки с табачной фабрики поджидают изящные искатели любовных приключений в стилистике парижской богемы – модно одетые кавалеры в котелках и с тросточками. Кстати, в упомянутой постановке Дзеффирелли, отличающейся неистовым характером Кармен, – похожая массовка.

Кармен у Розы не появляется из ворот фабрики, она стирает бельишко в фонтане, а неказисто одетые и по-деревенски любопытные горожане крестьянского облика подглядывают, забираясь на каменную ограду парка, и простодушным хором молят её о любви. Внешний облик Мигенес-Джонсон далёк от традиционных небрежно живописных нарядов Кармен. Она босиком, одета почти убого: в простой белой юбке и блузе, песочного оттенка шали. Никаких символических атрибутов – алого цвета страсти в пышной юбке, чёрного цвета смерти в изящном корсаже (как это было во множестве постановок, начиная с первого спектакля в Орега Сомике). Она нарочито вульгарна, громко и развязно смеётся.

Своей драматической игрой Мигенес заставляет вспомнить непревзойдённую оперную актрису 1950-х Марию Каллас, которая так и не показала Кармен зрителям, оставив возможность по аудиозаписи домысливать её мимику и поведение [11, р. 173]. А Кармен в пении, какой бы выигрышной ни была её партия, не может удовлетворить – здесь нужна серьёзная актёрская игра. Не случайно этот образ искушал неоднократно режиссёров в игровом художественном кино. В советском боевике Юрия Кары «Воры в законе» (1988), по рассказам Фазиля Искандера о жизни кавказской мафии, роковая красотка, хотя и в сильно трансформированном виде, повторяет трагическую судьбу Кармен, на которую намекает использование музыки Бизе (в версии Родиона Щедрина). Аналогичный пример – кинофильм Карлоса Сауры о постановке спектакля «Кармен» в хореографии фламенко (1983), показывающий в реальной современной жизни трагедию убийства режиссёром актрисы из ревности. В 2003 году появились две мелодрамы: российского режиссёра Александра Хвана (совершенно осовремененный вариант) и испанца Висенте Аранды. Если к этому добавить кинофильмы по новелле Мериме, – а они важны для

понимания подходов к образу Кармен в кино, – панорама окажется весьма внушительной.

Франческо Розы начинал работать ассистентом у Лукино Висконти, затем был в основной команде неореалистов с Роберто Росселлини и Витторио де Сика. Его «Кармен» – как будто несколько запоздавшая реплика неореализму 1945–1955 годов: красочные пейзажи вместо изысканных интерьеров, история девушки из самых социальных низов, трагическая повесть неравенства в отношениях с мужчиной. Естественны аллюзии этой интерпретации к образу женщины, иллюзорная свобода для которой – проституция. В памяти встают Кабирия Джульетты Мазини («Ночи Кабирии» Федерико Феллини, 1957) или Филумена Мартурано Софи Лорен («Брак по-итальянски» Витторио де Сика, 1964).

Киноопера Розы раздвигала рамки спектакля, концентрируя внимание зрителя на тончайших деталях мимики, раскрывающей характер музыки. Здесь возникала недостижимая для театра полнота раскрытия актёрских возможностей певцов. Правда, ещё в конце 1950-х годов в России режиссёром Романом Тихомировым были поставлены «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» с драматическими актёрами, условно поющими под фонограммы звёзд Большого театра. Но Дзеффирелли, Розы, Поннель никогда не прибегали к подобному трюку. И в этой связи любопытно рассмотреть работу режиссёров над одним и тем же опусом с различными исполнителями и в разные десятилетия. В этом случае речь пойдёт о влиянии общественных предпочтений на концепции постановки.

Почти через двадцать лет после постановки с Образцовой и Доминго Дзеффирелли ставит «Кармен» в Арена ди Верона (1995), ставшей в наши дни брендом античного амфитеатра. В этой постановке спектакль прокатывался в разные годы на десяти фестивалях Вероны. Грандиозный проект был предназначен для привлечения туристов: в первой версии в торцевой части Арены была выстроена почти реальная Севилья с массовкой более 150 артистов и танцами в стиле фламенко испанской труппы хореографа Эль Камборио. По сцене носились собаки, двигались торговцы, ребягня, бродячие циркачи, монахи, офицеры разъезжали на конях. Таверна Лильяс-Пастья также была гигантской массовкой – и в ней, и на площадях не прекращались танцы. Это замечательно развлекало

самую пёструю туристическую публику, ошарашенную масштабом живописности постановки. Хотя за многие годы проката «Кармен» упрощалась сценическая, становясь более театральной, тем не менее, она до сих пор остаётся гимном дорогостоящей реалистичности Дзеффирелли.

«Кармен» Дзеффирелли в Вероне практически перестаёт быть драмой, её трагедийный тон уходит на второй план ради разинутых от удивления и восторга ртов туристов по поводу декоративного облика постановки. Критики сегодня уже считают эту «Кармен» архаичной, хотя первоклассные певцы порой участвуют в этом спектакле: например, прекрасный аргентинский тенор Марсело Альварес и новая звезда Анита Рачвелишвили.

К слову, грузинская певица после премьеры в Ла Скала в 2009 году демонстрирует различных Кармен во множестве театров – например, с выдающимися партнёрами Роберто Аланья и Йонасом Кауфманом. И это сегодня – благодатный материал для сравнительного анализа интерпретаций ввиду широко распространённой практики работы певцов в различных театрах.

В заключение статьи вернёмся к истории XX века, чтобы выделить несколько штрихов интерпретации образа Хозе прославленным тенором Пласидо Доминго. Этого несравненного певца можно назвать выдающимся драматическим актёром – стоит сравнить его игру в заключительной сцене фильмов Дзеффирелли с Образцовой и Розы с Мигенес-Джонсон. В первом Доминго-Хозе элегантен и даже по-своему величав; он закалывает Кармен, нежно обнимая её, как бы смиряясь со своим жестоким порывом и сожалея о нём. И когда Кармен, теряя дыхание, сползает, цепляясь за него, он стоит в элегантном оцепенении. У Розы в заключительной сцене Доминго страстен и порывист, хотя он всегда

элегантен. Его вокальная интерпретация – одна из вершин этой многократно исполненной партии: безупречные краски голоса и тончайшие нюансы интонирования эмоций. Но актёрская игра здесь и потрясает, и изумляет: настолько пламенно его признание в любви, что он как будто неожиданно для себя выхватывает нож и вонзает его в Кармен. Мизансцена долгого – и страстного, и бережного – объятия с ней, переставшей дышать, оставлена в памяти зрителя не только восхитительным тенором, но и сильным трагическим актёром [3, с. 111–112].

Это сравнение, конечно, свидетельствует об индивидуальном ракурсе взглядов режиссёра на актёра-певца, но одновременно заставляет задуматься и о влияниях культуры. В театральных постановках «Кармен» не могли не складываться клише и стереотипы – такова сила традиции многократных интерпретаций шедевров. Но и эти стереотипы преодолевались, порождая на стыках историко-культурных моделей новые взгляды на «Кармен». 80-е годы XX века в этом смысле оказались неким рубежом, который был отмечен знаменательными достижениями именно в жанре кинооперы. Можно ли ответить на вопрос, кто является пионером жанра кинооперы, трактуемого подобным образом: Дзеффирелли с его шедевром «Травиата» 1983 года или Розы с «Кармен» в 1984 году?

Опера в кино воплощала революционный прорыв – это были принципиально новые истолкования архетипических образов, которые соответствовали определённым фазам жизни мифа. Новый вид искусства открывал перед оперными «шлягерами» новые перспективы, детально и многопланово воплощая новые грани актуальных для общества образов. Это побуждает исследователей продолжать наблюдения за процессом смен интерпретации оперных творений в зеркале обновляющихся установок культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алфеевская Г. С. Кармен: интонации и смыслы. М.: Композитор, 2004. 169 с.
2. Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста // Вестник Томского университета. 2007. № 304. С. 66–69.
3. Парин А. В. Пласидо Доминго – мастер пения (Портрет) // Парин А. В. О пении, об опере, о славе: интервью, портреты, рецензии. М., 2003. С. 107–115.
4. Раку М. Г. Кармен на советской оперной сцене // Искусство музыки: теория и история: электронный научный журнал. 2012. № 4. С. 98–123. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/133/raky/pdf>. (Дата обращения: 10.05 2017).
5. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.



6. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 163 с.
7. Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (Дата обращения: 11.05.2017).
8. Цодоков Е. С. Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (Дата обращения 12.05.2017).
9. Amon R. Placido Domingo. Un coloso en el teatro del mundo. Barcelona: Editorial Planeta, 2013. 320 p.
10. Fiette A. Z. Jeanmaire – R. Petit: un patrimoine pour la danse. 2me ed. Paris: Somogy Editions, 2012. 374 p.
11. Ruggieri E. La Callas. 2me ed. revue et corrigee. Paris: Michel Lafon, 2013. 264 p.
12. Uehling P. Karajan. Eine Biographie. 3te Aufl. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2013. 416 S.

Об авторе:

Косилкин Михаил Юрьевич, старший преподаватель кафедры оперной подготовки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-1152-0725**, mkossi@mail.ru



REFERENCES



1. Alfeyevskaya G. S. *Karmen: intonatsii i smysly* [Carmen: Intonations and Meanings]. Moscow: Kompozitor, 2004. 169 p.
2. Grigoryants T. A. Semiotika stzenicheskogo teksta [Semiotics of the Theatrical Text]. *Vestnik Tomskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk Stage University]. 2007. No. 304, pp. 66–69.
3. Parin A. V. Placido Domingo – master peniya (Portret) [Placido Domingo, a Master of Singing]. Parin A. V. *O penii, ob opere, o slave: interv'yū, portrety, retsenzii* [About Singing, About Opera, About Fame: Interviews, Portraits, Reviews]. Moscow, 2003, pp. 107–115.
4. Raku M. G. Karmen na sovetskoy opernoy szene [Carmen on the Soviet Opera Stage]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya: elektronnyy nauchnyy zhurnal* [The Art of Music: Theory and History: Electronic Research Journal]. 2012. No. 4, pp. 98–123. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/133/raky/pdf>. (10.05 2017).
5. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Classical Music in the Myths Creation in the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
6. Sokol'skaya A. A. *Opernyy tekst kak fenomen interpretatsii: dis. kand. ... iskusstvovedeniya* [The Opera Text as a Phenomenon of Interpretation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2004. 163 p.
7. Tsodokov E. S. *Vizualizatsiya opery, ili Tipologiya opernoy rezhissury* [A Visualization of Opera, or the Typology of Opera Production]. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (11.05.2017).
8. Tsodokov E. S. *Opera – ukhodyashchaya natura, ili Pominki po zhanru* [Opera as a Departing Nature, or the Funeral Repast in Memory of the Genre]. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (12.05.2017).
9. Amon R. *Placido Domingo. Un coloso en el teatro del mundo* [Placido Domingo. A Colossus in the Theater of the World]. Barcelona: Editorial Planeta, 2013. 320 p.
10. Fiette A. Z. *Jeanmaire – R. Petit: un patrimoine pour la danse* [Jeanmaire – R. Petit: a Heritage for Dance]. 2nd Edition Paris: Somogy Editions, 2012. 374 p.
11. Ruggieri E. *La Callas* [The Callas]. 2nd Edition. Revised and Corrected. Paris: Michel Lafon, 2013. 264 p.
12. Uehling P. *Karajan. Eine Biographie* [Karajan. A Biography]. 3rd Edition Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2013. 416 S.

About the author:

Mikhail Yu. Kosilkin, Senior Faculty Member at the Department for Opera Training, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-1152-0725**, mkossi@mail.ru





СВИДЕТЕЛЬСТВО

о регистрации в Национальном центре

ISSN

и присвоении Международного стандартного номера
сериального издания
(International Standard Serial Number)

Издание: Основное заглавие: Проблемы музыкальной науки
Параллельное заглавие: Music scholarship
Ключевое заглавие: Проблемы музыкальной науки (Уфа, Online)
Номер Свидетельства о регистрации СМИ в Роскомнадзоре: -
Издатель: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова»
Место издания: г. Уфа
URL: <http://journalpmn.com/>
Язык издания: русский, английский
Периодичность: 4 раза в год
Вид издания: журнал
Версия издания: электронное сетевое

зарегистрировано в Национальном агентстве ISSN Российской Федерации.

Изданию присвоен номер ISSN: 2587-6341

Владелец номера предупреждается о том, что номер ISSN нужно использовать в строгом соответствии с нормативными документами, не передавать его другим лицам и организациям.

Об изменениях в сведениях, заявленных при регистрации, в т. ч. о любых изменениях в заглавии, изменении издателя, контактной информации и пр. необходимо сообщать в Национальное агентство ISSN.

Свидетельство выдал  / Дронова Е. /

05.09.2017



Федеральное государственное унитарное предприятие «Информационное телеграфное агентство России (ИТАР-ТАСС)»,
Российская книжная палата
125993, Москва, ГСП-3, Тверской бульвар, д. 10-12, тел.: +7 (499) 791-04-44, web: www.tass.ru