

ISSN 1997-0854  
eISSN 2587-6341

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

# MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2018 / 1 (30)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2018 / 1 (30)



# Проблемы музыкальной науки

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

2018, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1

## 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 пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, 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 культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, 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 пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

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

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

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

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

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

Д-р иск. **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 **Фарогаз Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Сагтарова, 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, 2018, № 1

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) [elibrary.ru](http://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.

# Music Scholarship

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

2018, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1

## 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. **Irina B. Gorbunova**, Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Gertsena (Russian State Pedagogical A. I. Herzen University), 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. **Elena A. Kaminskaya**, Institut sovremennogo iskusstva (Institute of Modern Art), 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. **Augusta V. Malinkovskaya**, Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh (Russian Gnesins' Academy of Music), 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. **Tatiana B. Sidneva**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina P. Susidko**, Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh (Russian Gnesins' Academy of Music), 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. Trembovetsky**, 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, 2018, No. 1

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



## 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

**Баязитова Галия Раилевна** – кандидат искусствоведения

### Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

### Международного отдела

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

### Администратор журнала

**Мингажев Артур Аскарлович**  
e-mail: journalpnm@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

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

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

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

### Administrator of the Journal

**Artur A. Mingazhev**  
e-mail: journalpnm@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://journalpnm.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://journalpnm.com>

Подписано в печать 21.03.2018. Формат 60 x 84<sup>1/8</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 14,1. Усл.-печ. л. 21,4. Заказ № 180057. Тираж 120 экз. Полнотекстовая онлайн-версия журнала размещена на сайте: <http://journalpnm.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 21.03.2018. Format: 60 x 84<sup>1/8</sup>. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 14,1. Printing l. 21,4. Order No. 180057. Run of 120 copies. The full-text version of the journal can be found on the website: <http://journalpnm.com> in the section «Archive of Past Journal Issues.» Publishing House of the Ufa State Institute of Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, Lenina, 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



## Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

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

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

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

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

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

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

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

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



## The Journal “Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship”

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

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

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

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

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

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

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

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

Издание зарегистрировано как «Music Scholarship/Problemy muzykal’noj nauki» в международных базах научного цитирования и реферативных данных Scopus, EBSCO / Music Index, Ulrich's Periodicals Directory, Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

The edition is registered as “Music Scholarship/Problemy muzykal’noj nauki” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases Scopus, EBSCO / Music Index, Ulrich's Periodicals Directory, the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), and the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities).

Scopus®

EBSCO



ERIH PLUS  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

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



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

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS

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

Издатель – Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова – является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



The journal is published by the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov and is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP) and the Publishers International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

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



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



## Содержание

### Теория музыки

- 7 **Напреев Б. Д.**  
Ричеркарность в фуге *C dur*  
(«Для Констанции») В. А. Моцарта
- 16 **Копосова И. В.**  
«Свободная пульсирующая композиция»  
Лейфа Сегерстама  
как индивидуальный алеаторный проект

### Музыкальный жанр и стиль

- 23 **Шиндин Б. А.**  
Концерт М. Березовского  
«Не отвержи мене во время старости»  
в контексте стилиобразующих принципов  
русской музыки XVIII столетия
- 31 **Шевцова А. В.**  
Жанр инструментального концерта  
в альтовом репертуаре: от Баха до Шнитке

### Из истории зарубежной музыки

- 38 **Шибинская А. А.**  
Кристофер Симпсон – первооткрыватель  
темы времён года в инструментальной музыке

### Международный отдел

- 46 **Grigory R. Konson / Г. Р. Консон**  
The Issue of Handel's Collaboration  
with the Librettists for his Oratorios /  
Проблема сотрудничества Генделя  
с либреттистами ораторий
- 59 **Leone M. Jennarelli**  
The Letter of von Heufeld to Leopold Mozart:  
a New Proposal (The Context)
- 66 **Marina N. Drozhzhina, Sitora D. Davlatova**  
Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised  
Ballet *The Rubaiyat of Omar Khayyam*
- 74 **Anton A. Rovner**  
New Finnish Music:  
an Interview with Juhani Vesikkala

### Культурное наследие в исторической оценке

- 81 **Демченко А. И.**  
«Здесь русский дух...»  
К 145-летию со дня рождения  
С. В. Рахманинова

### Музыкальный текст и исполнитель

- 88 **Дедюрин А. П.**  
Особенности переложения для баяна  
произведений с насыщенной фактурой  
(на примере «Вокализа» С. В. Рахманинова)

### Духовная музыка

- 96 **Алексеева Г. В.**  
К изучению процессов трансляции  
византийской церковной  
певческой традиции  
в искусстве России и Кореи

### Музыкальная культура народов России

- 104 **Шкредова И. Н.,  
Чихачёва М. М., Экард Л. Д.**  
Обряды и песни жизненного цикла  
в Енисейском районе Красноярского края  
(по результатам фольклорных экспедиций  
Красноярского института искусств)
- 112 **Гучева А. В.**  
Песни в честь бога грома и молнии  
в адыгском обряде «Шыблэ удж»

### Музыка в системе культуры

- 120 **Холопова В. Н.**  
Современность Николая Попова:  
новизна музыки –  
новизна миропредставления
- 131 **Пигулевский В. О., Мирская Л. А.**  
Контркультура и визуальная аура  
рок-музыки

### Музыка в системе гуманитарного знания

- 139 **Лобзакова Е. Э.**  
Анализ музыкального произведения  
и проблемы рецепции

### Музыкальное образование

- 145 **Коробова А. Г.**  
О старинной танцевальной музыке  
и возможностях её изучения  
в детской музыкальной школе
- 156 **Шаймухаметова Л. Н.**  
Полифонические произведения  
в форме старинных танцев  
в условиях ансамблевого музицирования
- 166 **Купец Л. А.**  
Тексты о музыке для детей и юношества:  
С. Прокофьев в российских учебниках  
по музыкальной литературе  
1970–1990-х годов
- 174 **Киреева Н. Ю.**  
Творческая активность личности  
и студентоцентрированное обучение



## Contents

### Music Theory

- 7 **Boris D. Napreev**  
The Ricercar Qualities of the Fugue in *C major*  
("For Constanze") by Mozart
- 16 **Irina V. Kuposova**  
"Freely-Pulsating Composition"  
of Leif Segerstam as an Individual Aleatory Project

### Musical Genre and Style

- 23 **Boris A. Shindin**  
Maxim Berezovsky's Concerto  
"Do not Forsake Me at the Time of Old Age"  
in the Context of the Stylistic Principles  
of Russian Music of the 18th Century
- 31 **Anastasia V. Shevtsova**  
The Genre of the Instrumental Concerto  
in the Viola Repertoire:  
from Bach to Schnittke

### On the History of Western Music

- 38 **Anastasia A. Shibinskaya**  
Christopher Simpson, a Pioneer of the Subject  
of the Seasons in Instrumental Music

### International Division

- 46 **Grigory R. Konson**  
The Issue of Handel's Collaboration  
with the Librettists for his Oratorios
- 59 **Leone M. Jennarelli**  
The Letter of von Heufeld to Leopold Mozart:  
a New Proposal (The Context)
- 66 **Marina N. Drozhzhina, Sitora D. Davlatova**  
Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised  
Ballet *The Rubaiyat of Omar Khayyam*
- 74 **Anton A. Rovner**  
New Finnish Music:  
an Interview with Juhani Vesikkala

### Cultural Heritage in Historical Perspective

- 81 **Alexander I. Demchenko**  
"The Russian Spirit is Here ..."  
*Towards the 145th Anniversary of Sergei  
Rachmaninoff's Birthday*

### Musical Text and its Performer

- 88 **Alexei P. Dedyurin**  
The Particularities of Transcriptions  
for Accordion of Musical Compositions  
with Rich Textures (on the Example  
of "Vocalise" by Sergei Rachmaninoff)

### Sacred Music

- 96 **Galina V. Alekseeva**  
Concerning the Study of the Processes  
of Transmission  
of the Byzantine Tradition of Church Singing  
in the Art of Russia and Korea

### Musical Cultures of Russia

- 104 **Irina N. Shkredova, Maria M. Chikhachyova,  
Larisa D. Ekard**  
The Rites and Songs of the Life Cycle  
in the Yenisey Area  
of the Krasnoyarsk Region (based on the Results  
of the Folk Music Expeditions of the Krasnoyarsk  
Institute of Arts)
- 112 **Angela V. Gucheva**  
Songs in Honor  
of the God of Thunder and Lightning  
in the Adyge Ritual "Shchyble Udzh"

### Music in the System of Culture

- 120 **Valentina N. Kholopova**  
The Modernity of Nikolai Popov:  
Novelty of Music – Novelty of his World View
- 131 **Victor O. Pigulevsky, Liudmila A. Mirskaya**  
Counterculture and the Visible Aura  
of Rock Music

### Music in the System of Humanitarian Knowledge

- 139 **Elena E. Lobzakova**  
Analysis of a Musical Composition  
and the Problems of its Reception

### Musical Education

- 145 **Alla G. Korobova**  
About Historical Dance Music  
and the Possibilities  
of Studying it in Children's Music Schools
- 156 **Liudmila N. Shaymukhametova**  
Contrapuntal Compositions in the Form  
of Historical Dances in the Conditions  
of Ensemble Music-Making
- 166 **Lyubov A. Kupets**  
Texts about Music for Children  
and Young Musicians:  
Sergei Prokofiev in the Russian Textbooks  
on Musical Literature of 1970–1990th years
- 174 **Natalia Yu. Kireyeva**  
Creative Artistic Activity of Personality  
and Student-Centered Education





**Б. Д. НАПРЕЕВ**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия  
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru*

## **Ричеркарность в фуге *C dur* («Для Констанции») В. А. Моцарта**

Эволюционный процесс европейской музыки с особой силой отразился на судьбах жанров, в том числе и на ричеркарной фуге. В XVIII веке фуга стала одной из важнейших точек пересечения многих тенденций, полигоном борьбы интересов галантного стиля и богатейшего контрапунктического наследия. Полную свободу выбора по отношению к формам, средствам и возможностям «учёной» музыки раскрыл И. С. Бах в «Искусстве фуги», оставив поле для размышлений. Понимание происходящих процессов было дано великим творцам, среди которых – В. А. Моцарт. Для него стремление к единению характерных (и наиболее ярких и перспективных) принципов полифонической музыки и тенденций музыки новейшей стало смыслом многих конкретных творческих деяний. В статье рассматривается моцартовская фуга «Для Констанции» (KV. 394) как одно из эпохальных произведений. Внешне казавшаяся сочинением легкомысленным, а по истории создания в некоторой степени случайным, фуга явилась олицетворением решительного и композиторски осознанного поворота на путь поисков новых форм и единения различных стилей. Наблюдаемые в ней стилевые черты были определены в исследовательской литературе (Б. В. Асафьев) как «моцартовский полифонизм».

Ключевые слова: эволюция фуги, ричеркар, ричеркарность, тональный план фуги, контрапунктический стиль, галантный стиль, полифония Моцарта.

**BORIS D. NAPREEV**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia  
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru*

## **The Ricercar Qualities of the Fugue in *C major* (“For Constanze”) by Mozart**

The evolutionary process of European music was reflected with special force in the fates of certain genres, including the ricercar fugue. In the 18th century the fugue became one of the most important points of interconnection of many tendencies, a polygon of struggle between the interests of the gallant style and the richest contrapuntal heritage of “learned” music. Complete freedom of choice in regards to the forms, means and possibilities of the “learned” music was revealed by J.S. Bach in “The Art of the Fugue,” leaving a field for contemplation. An understanding of the occurring processes was given to the great composers, among which was Mozart. For him the aspiration towards the juncture of characteristic (and the brightest and most perspective) principles of “learned” contrapuntal music and the tendencies of the most current music for his time became the meaning for many concrete artistic creations. The article examines Mozart’s Fugue “For Constanze” (KV. 394) as one of the epochal compositions. Seeming in its outward appearance to be a lightweight composition, rather accidental in the history of its appearance, the Fugue presented itself as a personification of a decisive and compositionally conscious turn along the path of search for new forms and unification of various styles. The stylistic features observed in it were defined in musicological literature (namely, by Boris Asafiev) as “Mozartian counterpoint.”

Keywords: the evolution of the fugue, ricercar, ricercar qualities, the tonal plan of a fugue, contrapuntal style, galant style, Mozart’s counterpoint.



Моцартовский полифонизм. Возникновение этого типа полифонизма, по мнению Б. В. Асафьева, связано с процессами «...ладовой мелодизации... старинной полифонии... и динамического голосоведения...» в современной Моцарту музыке [2, с. 67]. Это явление – всеобщее, объективное и, отражая тенденцию времени, принадлежит не только В. А. Моцарту. Оно в полной мере заметно и у многих его современников (хотя бы по попыткам смягчить противоречия, вызванные разрывом между галантным и «учёным» стилями). Асафьев тем не менее справедлив, когда общий для эпохи принцип именует «моцартовским». Моцартовский музыкальный язык и законы формообразования, взращённые гомофонией, испытывали острую необходимость в единении с принципами полифонии. Именно в единении, а не в механическом сочетании полифонических и гомофонных приёмов формообразования<sup>1</sup>.

Стремления Моцарта к поиску наиболее приемлемых и действенных форм, полезных как для экспонирования материала, так и для контрапунктической его обработки и формообразования целого, не могли быть ограничены только механическим (порой даже весьма остроумным) объединением различных по фактуре пластов. Идеи, возникшие в ранний период творчества, обязательно смотрели в будущее и были связаны с созданием неких принципов именно сложнейшего единения, а не с эксплуатацией элементарных приёмов полифонии смешанной фактуры.

Ярким периодом жизни Моцарта стал 1782 год. А. Эйнштейн, вслед за Г. Абертом<sup>2</sup>, называет этот год «периодом сочинения фуг» [19, с. 159]. Датировки Аберта и Эйнштейна не расходятся с подтверждающими данное утверждение фактами: в этом году действительно внимание Моцарта было приковано к фуге. В частности, он создал и находящуюся в центре внимания статьи фугу «Для Констанции».

Оба учёных (как, впрочем, и сотни других исследователей) прекрасно знали о достижениях юного композитора за все предшествующие годы как в области полифонии вообще, так и конкретно – в фуге. Однако 1782 год выделяли особо. Возникает вопрос: почему именно этот год? Что же особенного произошло в это время? Каковы критерии оценок периода: Моцартом написано просто большое количество фуг или же к этому добавляется ещё и ощутимая непо-

хожесть его фуг этого времени на другие? Что «вдруг» приковало внимание Моцарта к фуге? Почему появляется фуга «Для Констанции», столь решительно отличающаяся по многим параметрам от фуг, им самим написанных (в том числе и незавершённых) в предыдущие годы? Заострим внимание на фуге «Для Констанции», которая действительно стоит особняком ото всех (кроме незаконченной органной фуги *g moll*) ранних фуг.

Как видим, возникает много вопросов. При этом очевидна их тесная зависимость друг от друга, и это – не простое совпадение. Исследователи, конечно же, не имели в виду ситуацию, при которой можно подумать, что композитор до указанного периода вообще не писал фуг, а указанная фуга стала первой. Совсем нет. Коль скоро это так, то повторим вопрос: что же стало причиной выделения 1782 года в статус особого «периода сочинения фуг»?

Напомним, что интерес Моцарта к полифонии (в частности, к фуге) возник ещё в детскую пору. И реализовался он в соответствии с полученными знаниями о полифонии. Поэтому не стоит удивляться тому, что его первые шаги в этом направлении курировались отцом и Иоганном Эберлином (1702–1762) – композитором Зальцбургской капеллы. Большое количество версет, написанных И. Эберлином, его же «Девять токкат и фуг» (весьма заметный для своего времени опус) стали для Моцарта почти настольными книгами. Но Эберлин уходит из жизни, не успев заложить ученику устойчивых и твёрдых взглядов на значение систематизирующих навыков и знаний о фуге. Стремительно же развивающиеся события (три путешествия Моцарта по Италии в 1769–1772 годах) открыли перед любопытствующим взором вундеркинда потрясающий спектр полифонических форм, в том числе и фуги.

Моцартовские ранние фуги (1772–1773) лаконичны. Это, в сущности, ещё полифонические версеты в самом простом виде. Из них сохранились (согласно данным каталога Кёхеля, но оспариваемым А. Эйнштейном по части их моцартовского авторства) две таковых: в *G* и в *D* миксолидийском. При невероятной стремительности развития его знаний и умений в сочинении музыки в разных стилях и формах, версеты для композитора быстро стали «тесны». Его не интересовали столь узкие дидактические рамки лаконичной фугообразной





формы. Именно «фугообразной», поскольку данная форма исчерпывала свой потенциал уже в рамках собственной экспозиции. А раздел развивающий либо не успевал наступить, либо был столь краток и динамически ничтожен, что удовлетворить полёт моцартовского вдохновения был не в состоянии.

Поэтому уже в 1773 году композитором написан ряд фуг (некоторые остались в набросках), заметно превышающих нормы версет.

Итак, как видим, fuga как полифоническая форма для Моцарта до 1782 года – вовсе не новость, а вот написанная им fuga «Для Констанции» – действительно нова. Новаторство этой фуги мы познаём в сравнении её характеристик со многими фугами того времени. В том числе и с фугами самого Моцарта. Её появление своеобразно подытожило стремления Моцарта в поисках особенных форм полифонизма (будущего «моцартовского полифонизма»). Остаётся только объяснить неразрывную *общность* даты её появления с апрелем 1782 года. Но в этом вопросе нет ничего загадочного. В письме к отцу от 10 апреля из Вены в Зальцбург Моцарт пишет, что в воскресных музицированиях у барона ван Свитена «...ничего не играют кроме Генделя и Баха» [12, с. 258]. Десять дней спустя в письме к Наннерль (от 20 апреля 1782 года) Вольфганг сообщает, что поиграл Констанции фуги, полученные от барона, а она «...сильно бранила... за то, что я не хочу писать самого красивого, что есть в музыке» [там же, с. 259].

Однако вовсе не Констанция вынудила Моцарта открыть «период сочинения фуг». Всё наоборот. Наивно полагать, что появление пьесы связано с лёгким гневом милой невесты. Впрочем, если вдуматься в причину гнева Констанции, то можно предположить, что он был вызван не столько действиями жениха, сколько ситуацией, так поздно призвавшей его к раскрепощению своей композиторской фантазии.

Fuga «Для Констанции» стала откровением Моцарта перед самим собой. Играя фуги, полученные от ван Свитена, Моцарт был поражён многим. И в первую очередь – высоким уровнем единения полифонических и гомофонных принципов формообразования в фугах, к которому он сам по-музыкантски интуитивно стремился. И не столько фактом обнаруженного единения, сколько средствами достижения этого единения, которыми И. С. Бах (ведь именно его фуги из второго тома «Хорошо темпериро-

ванного клавира» играл Моцарт) его добился. Основным же средством на этом пути оказалась весьма своеобразно и привлекательно интерпретированная Бахом ричеркарность<sup>3</sup>.

Как бы ни складывались обстоятельства появления фуги «Для Констанции», вопрос о причинах её появления остаётся пока без полного ответа. Самый очевидный (лежащий на поверхности) ответ: близкое знакомство с фугами Баха (и баховскими принципами ричеркарности) укрепило Моцарта в собственной правоте относительно единения новаторских принципов своей (галантной) эпохи с устоями, проповедуемыми «учёной» музыкой. Но и эта причина, на наш взгляд, не является основной. Ведь fuga «Для Констанции» со всей своей, казалось бы, *неожиданной новизной* в творческом портфеле Моцарта была не первой. Фуги Баха привлекли Моцарта не только своей ричеркарностью. Ведь Моцарт был хорошо знаком с итальянской фугой, выросшей именно из ричеркара и ставшей «второй формой ричеркара» [14, с. 80]. Его путешествия по Италии, обилие услышанной и исполненной музыки *Prima vista*, многочисленные импровизации на заданную тему, творческие контакты с падре Мартини и вообще – дух итальянской фуги, – всё было знакомо и понятно. То есть уже было «своим». Он даже сам пытался «по горячим следам» путешествий по Италии написать ричеркарную органную фугу в *g moll*. По данным каталога Кёхеля (KV 401 (375<sup>e</sup>), это было сделано предположительно в 1782 году. Эта датировка принадлежит А. Эйнштейну. В более поздних изысканиях Вольфганг Плат предлагает считать временем написания этой фуги 1773 год. Если датировка В. Плата верна (а она подкрепляется рядом аргументов), то можно считать, что это была *первая*<sup>4</sup> столь развёрнутая ричеркарная (но ставшая уже «третьей формой ричеркара») fuga для органа. Именно первая, в которой Моцарт (пусть интуитивно) пытался реализовать свои стремления в сфере полифонии.

Органную фугу композитор не завершил. Он остановился перед разделом, предполагавшим включение педальной клавиатуры. Что-то в ней не удовлетворяло Моцарта. Работу доделал Максимилиан Штадлер, ограничившись, однако, присочинением всего лишь восьмитактовой коды. Фактически Штадлер фугу не *дописал*, а лишь *завершил*. Вслушиваясь в музыку и воспринимая



динамику её формообразования, можно предположить: неудовлетворённость Моцарта была связана с несхожестью его фуги с теми, на которых он учился и которые сам писал (к примеру, в финалах квартетов<sup>5</sup>). Одновременно, по-видимому, его не удовлетворял тематический материал, отражающий требования эстетики галантного стиля, но малопригодный для контрапунктической обработки в духе «учёного» стиля. Возможно, композитор ощущал некоторую незрелость, связанную с недостаточной осознанностью своих стремлений в поисках того единения, образец которого он смог ощутить позже – в фугах Баха.

Итак, чтобы дать ответы на многие вопросы, обратимся к анализу специфики фуги «Для Констанции».

Яркой особенностью является обращение к тематизму, соответствующему стилю времён «учёной» музыки. Моцарт заимствует тему у С. Шейдта (из второй фуги второй части его «*Tabulatura nova*», 1624). То есть Моцарт, цитируя тему эпохи расцвета контрапункта, демонстрирует (и не скрывает этого) своё понимание роли именно этого стиля как основы темы фуги, предназначенной для контрапунктической разработки<sup>6</sup>. Следовательно, чтобы продемонстрировать формирующие «способности» ричеркарности, не обязательно обращаться к тематизму с яркими индивидуальными чертами. Гораздо эффективней использовать проверенную временем тему, как это было свойственно жанрам пародии предшествующих эпох.

Целенаправленный характер действий Моцарта подтверждается и математически: в фуге «Для Констанции», состоящей из 67 тактов в размере 4/4, тема звучит 35 раз. А в фуге (фактически ричеркаре) С. Шейдта на ту же тему, имеющей 154 такта, она представлена 49 раз. Тем самым у Шейдта она занимает 62 % от общего звучащего «пространства», а у Моцарта – более 76 %. Как видим, разница внушительна. Она окажется ещё внушительней, если учесть, что в фуге Шейдта основной «взнос» в отмеченную величину внёс огромный (32 такта) pedalный раздел с темой, изложенной в манере *cantus planus* и в большом увеличении. Степень концентрации тематизма у Моцарта гораздо выше, чем у Шейдта. Это недвусмысленно говорит о высоком значении собственно темы для формообразовательного процесса.

Однако значение темы подтверждается не только продемонстрированным количеством

занятого «пространства», но и неминуемыми разнообразными преобразованиями её как таковой, разнообразием полифонических форм, в которых она участвует. А главным аргументом, объясняющим такой уровень концентрации тематичности, является значительное сокращение Моцартом (по сравнению с фугой Шейдта) всевозможного второстепенного материала. То есть связи формы фуги Моцарта («третьей формы» ричеркара) с мотетными принципами отходят на второй план. На смену им идут новые, инспирированные законами гомофонии, принципы формообразования, о чём свидетельствует и большое значение мотивных приёмов развития. О «скупости» Моцарта в отношении к вне тематичному материалу будет сказано ниже.

Если продолжить сравнение с фугой Шейдта, то обнаруживается ещё одна важная особенность моцартовской фуги: богатство тонального плана. Именно тонального, а не ладо-гиполадового (подробнее см.: [13, с. 16–18]), как у Шейдта.

К концу XVIII века в гомофонных жанрах и формах инструментальной музыки роль тонального плана стремительно повышается. Это привело к естественному и обязательному внедрению его в «обойму» формирующих средств и в полифонических формах. Так, «тональное пятно» (подробнее см.: [14, с. 84]), экспонировавшее параллельную тональность и появившееся в тонально устойчивых фугах конца XVII века, «разрослось» до внедрения темы в параллельной тональности. Оно дало мощный стимул для привлечения всех прочих атрибутов этой тональности. И в фуге «Для Констанции» после нормативной трёхголосной экспозиции (с таким же – нормативным для своего времени – тональным планом: T – D – T) уже в такте 8 появляется предсказуемая тональность *a moll*, что порождает ожидание возможного последующего проведения темы в *e moll* (экспозиционная пара). Но в фуге Моцарта сделан своеобразный ракоход этой пары (*e moll* – *a moll*), что и спровоцировало дальнейший нестандартный (но в пределах первой степени родства) тональный ход в *d moll* и *F dur*. Наконец, в такте 46 ярко обнаруживает себя *f moll*. Эта тональность тоже находится в первой степени родства к основной (*C dur*), но она окружена *d moll* и тоникой *G dur*.

А если добавить, что этот *f moll* располагается в точке золотого сечения, то нетрудно уловить откровенное воздействие именно гомофонных по происхождению формирующих тенден-



ций (тесная связь между функцией тональности и структурой). Появление этой тональности не смущает *современные* представления о возможностях тонального плана. Для музыки же последней четверти XVIII века такой ход не был ординарным, ибо тональность с разницей в четыре знака ещё не вписалась в группу родственных, впоследствии образовавших так называемую первую степень родства. Для времён появления фуги «Для Констанции» использование такой тональности было схожим по фонической эффективности с «тональным пятном» (связанным с внедрением параллельной тональности) в музыке конца XVII века.

Ладотональный контраст между нормативной экспозицией и последующим движением в будущем ярко очерчивает структурные границы: тональный план продолжает подвергаться решительным обновлениям именно в свободном разделе.

Очередной особенностью анализируемой фуги безусловно является уже упомянутая «скудость» нетематического материала. Эту скудость представляют материалы противосложений и интермедий. Причём и в этом случае Моцарт индивидуален: мелодическая четырёхзвучная фигура первого противосложения (имеются в виду 2, 3, 4 доли такта 3) изложена секвенчно в соответствии с секвенцией нисходящих кварт темп. Но привлекает особое внимание другое: опорные звуки этой четырёхзвучной фразы *обязательно* диссонируют (секунды и ноны) с темой. Диссонирование становится *удержанным* независимо от того, контрапунктирует эта мелодическая фраза тему либо другому материалу в интермедиях или нет. Но важна не только удержанность диссонирования, но и активное участие этой мелодической фразы в многочисленных дублированиях терциями (такт 56), октавами (такты 64–67), что сообщает базовому трёхголосию черты четырёхголосия, характерного скорее для фактуры *Gravicembalo* (и исторически стремительно приближающегося *Hammerklavier*), нежели для клавесина. Более того, отмеченное диссонирование способствует тому, что эта фраза, образуя логически выверенную мелодическую линию на протяжении *всей* фуги, начиная с 3-го такта по 65-й, претендует чуть ли не на роль второй темы.

Отмеченные особенности сквозного функционирования этой мелодической фигуры затрудняют (таково следствие отмеченной «скудости») употребление многих других возможных

интонационных образований. Лишь в контрастной интермедии тактов 31–34 появляется относительно новое интонационное образование (с трелеобразной фигурой), которое, однако, не тиражируется и не представляется конкурентным для мелодической фразы, лежащей в основе удержанного противосложения.

Важной особенностью является и обильное использование всевозможных *вертикальных перестановок*.

Итак, фуга «Для Констанции» создана. Причём буквально за несколько дней. В упомянутом письме к Наннерль от 20 апреля 1782 года Моцарт сообщил о впечатлениях от проигранных им фуг И. С. Баха и о том, что он быстро «откликнулся» на укору Констанции и «ответил» на них этой фугой. Конечно, для большого мастера сочинение фуги за столь короткое время не удивительно. Такой срок можно считать нормальным. Темп работы Моцарта известен: когда он был чем-либо увлечён, то всё спорилось. Смог же он сотворить свои три великих симфонии суммарно меньше чем за три месяца 1788 года, а здесь – «всего лишь» фуга. Однако если учесть, что для сочинения фуги потребовалось вникнуть, понять и сделать своими идеи (ричеркаром преломлённые) гениального Баха, то можно считать, что фуга «Для Констанции» возникла мгновенно.

Скорость написания фуги связана не столько с потрясением от искусства Баха, но и с тем, что Моцарт задолго до работы над произведением был готов к восприятию новых идей, а творческие успехи Баха (столь остро совпавшие с идеями Моцарта) оказались лишь той лестницей, которая подняла Моцарта на значительно более высокий уровень. Отмеченная скорость сочинения фуги объясняется не только гением композитора. Гений непознаваем, это верно. Эвристика почти бессильна, но в данном случае следует принять на веру мысль, ставшую для Человечества законом: *Ars longa, Vita brevis*.

Связь между идеями одного конкретного композитора (И. С. Баха) и другого (В. А. Моцарта) не должна быть элементарно зримой. Идеи «носятся в воздухе», но в нужный для искусства (а не для конкретного его служителя) момент «вдруг» возникают во весь рост и обязывают своих верных служителей их воплотить.

Моцарт был покорён всем, с чем встретился в фугах Баха, но главным на тот момент оказа-



лось потрясение виртуозностью средств экспонирования и развития музыкальных мыслей и тем единством гомофонии и полифонии (и равноправностью их) в стиле Баха, к которому уже давно стремился сам.

Фуга «Для Констанции», несмотря на внешнюю забавность и кажущуюся несерьёзность причин появления («гнев» милой невесты), стала тем эпохальным произведением Моцарта, в котором ощущается высокая степень оригинальности и сформированности черт стиля полифонии, названного Б. В. Асафевым «моцартовским полифонизмом». Стиля, повлёкшего за собой и дальнейшие достижения как самого Моцарта (фуга *c moll* для двух клавесинов, позже инструментованная для струнного квартета, финал симфонии «Юпитер»), так и всей полифонии в музыке европейской (читай: мировой,

что, впрочем, требует самостоятельного исследования).

В свете сказанного становится ясным: особенность фуги «Для Констанции» – не в качестве тематизма, не в его новизне, соответствующей духу времени (вспомним, что тема Шейдта была создана задолго до описанных нами событий, а точнее, ещё до 1624 года), не в степени его индивидуальности. Не это интересовало Моцарта при создании фуги, а вполне соответствующая всем требованиям «учёной» музыки эпохи барокко продемонстрированная в ней ричеркарность. Вот именно в этом историко-стилистическом пункте пересечения различных стилей (породивших упомянутое единство) и есть загадка не столько причин появления этой конкретной фуги, сколько создания *условий* для возникновения «моцартовского полифонизма».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин «механические сочетания», конечно, не вполне корректен. Но многие технические трудности, подстерегавшие всех сочинителей при использовании ординарных полифонических приёмов (к примеру, двухголосных канонов в оперных дуэтах и т. д.), вынуждали заниматься поисками способов соединения этих полифонических форм с пластом сопровождения, организованного по законам гомофонии. И многие такие способы обладали откровенными признаками именно механического сочетания пластов. Ничего зазорного в этом не было. Ведь многие технические приёмы эпохи Средневековья опираются на подобные конструктивистские методы. Практика выработала эффективные способы решения таких задач: к ним относятся так называемые смешанные формы, связанные с использованием «синтетического» [7, с. 377] типа фактуры (порой остро необходимого в крупных ораториальных, оперных и симфонических произведениях), в которой полифоническое многоголосие является опорой пласта ведущего, а гомофонное многоголосие обеспечивает сопровождение (аккомпанемент). Подобных примеров в музыке XVIII века и дальнейших времён не счесть. Однако в этом способе откровенно просматривается некий именно *механический* синтез принципов полифонии и гармонии. Избежать же его (в тех ладотональных условиях) практически не было возможности. Да и такой необходимости (возможно, по указанной причине) не возникало. Однако тщательное рассмотрение этого приёма (весьма распространённого и порой даже художественно привлекательного) не

входит в задачу настоящей статьи.

<sup>2</sup> В. А. Моцарт «...так глубоко погрузился в старое искусство, что можно без ошибки датировать 1782 годом начало нового стиливого периода в его творчестве» [1, с. 93].

<sup>3</sup> Ричеркарность в музыке И. С. Баха определяется не только изысканностью контрапунктической техники. Одной из тенденций ричеркарной техники XVII и начала XVIII века можно считать всё нарастающее стремление к «скупости» использования различного второстепенного (не тематического) материала.

Для мотета XVI века множественность музыкальных материалов естественна: каждая новая вербальная строфа требовала (и получала) своё музыкальное «освещение». Для инструментального ричеркара (отделившегося от мотета) такая множественность утратила актуальность, а среди оставшихся в употреблении материалов быстро назрела дифференциация на их первостепенность (функция тематическая) и на второстепенность (функция не тематическая).

Так, при использовании удержанных противосложений (материалов, в определённом смысле, не тематических) ричеркарность неминуемо вызвала необходимость применения всевозможных контрапунктических средств для упорядочивания взаимоотношений этих противосложений с другими (в первую очередь тематическими) материалами. Постепенно формируется такая зависимость: снижается большое количество различных материалов, но зато у оставшихся повышается их мелодическое значение



в процессе формообразования и при этом значительно сокращается хаотичность (свойственная ранним этапам) их контрапунктических отношений.

Поэтому «скупость», удовлетворявшая обязательность переосмысления законов строфического мотета, усвоенных и развитых ричеркаром «первой формы» [14 с. 80], стала одной из особенностей «третьей формы» ричеркара в творениях И. С. Баха в XVIII веке.

Причинно-следственные связи между стремлением к «скупости» количества материалов и повышением роли контрапунктической техники настолько прочны, что даже не позволяют расставить эти категории в должной последовательности. Похоже, что для Баха эта неясность не была помехой. Он просто делал то, что остаётся до сих пор непознанным окончательно (гений непознаваем!), но что «...мы сможем лишь чувствовать, испытывая при этом безграничное удивление» [17, с. 8].

<sup>4</sup> И. С. Бах усилил акценты: во-первых, продолжил процесс сокращения неосновного материала и, во-вторых, повысил формообразующую роль ричеркарности, для чего продолжал расширять её технический арсенал. То есть тот арсенал, который, казалось, уже давно исчерпал все свои возможности. Но нет, для Баха – не исчерпал, но приобрёл новые. И это почувствовал и принял Моцарт.

Исследование вопроса датировки сочинения органной фуги не входит в задачу настоящей статьи. Отметим лишь, что, независимо от даты сочинения, она демонстрирует точность стремлений композитора и своё «предшествование» фуге «Для Констанции». Если прав В. Плат, то всё выглядит предельно логично: фуга *g moll* – явная предшественница фуги «Для Констанции» не только в хронологическом плане. Ведь даже если она была создана позже (то есть в декабре 1782 года), то и в этом случае её «предшествование» не может быть исключено, ибо моцартовский гений таков, что задуманное в 1773 году (иными словами: инспирированное событиями 1773 года) смогло материализоваться лишь в конце 1782

года. Может возникнуть контрвопрос: почему же композитор не внёс в замысел 1773 года коррективы, соответствующие требованиям эпохи 1782 года? Ответом может стать обнаружение несоответствия раннего материала требованиям времени после создания фуги «Для Констанции».

<sup>5</sup> Речь в данном случае идёт о квартетах *F dur* (август 1773) и *d moll* (сентябрь 1773) и о квартете *G dur* (31 декабря 1782). Правда, А. Эйнштейн, рассуждая о положительных сторонах фуг Моцарта в этих квартетах, объясняет это влиянием Й. Гайдна. Однако учёный несколько преувеличивает значение Гайдна в развитии Моцарта-полифониста. В этих фугах мы ощущаем скорее силу влияний И. Эберлина. Во всяком случае, влияния Гайдна созвучны эберлиновским традициям. Несколько особняком стоит фуга из квартета *G dur*. Уже сама тема (в «связке» с ответом имеющая в своей основе гармоническую последовательность типа S – D – T) нова. А её графика, благодаря использованию характернейшего для своего времени мелодического оборота из хора «*Sunctipotens genitor*» с поступенным движением вверх и с терцовым скачком в том же направлении, предвосхищает первую тему финала симфонии «Юпитер». Испытав влияние Д. Фрескобальди (тема ричеркара «*Settimo sopra*» *sol, mi, fa, la, sol*), И. Фробергера (тема ричеркара № 4 из цикла 6 ричеркаров 1658 года: *sol, la, do, si, la, sol*) и фуг в *E dur* И. Фишера и И. С. Баха, она сближает эту музыку с эпохой высокой «учёной» музыки.

В этом квартете (*G dur*), таким образом, ощущается направление мысли Моцарта на единение признаков «учёной» музыки с признаками музыки своей (галантной) эпохи. Но реализация этих намерений опиралась всё же на принципы искусства И. Эберлина.

<sup>6</sup> Ю. Н. Тюлин в высшей степени точно сформулировал роль темы в музыке анализируемой нами эпохи «старых контрапунктистов»: «...тема – это догмат, непреложный постулат, в который нужно верить, но который не говорит сам за себя» [16, с. 258].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. / пер., коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. Ч. 2, кн. 1. 520 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные сочинения: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. 400 с.
3. Асланишвили Ш. С. Принципы формообразования в фугах И. С. Баха. Тбилиси: Хеловнева, 1975. 86 с.
4. Вязкова Е. В. От структуры к смыслу: сб. ст. // Третьи баховские чтения. Хорошо темперированный клавир, том второй: материалы науч. конф. СПбГК. СПб., 1996. 108 с. С. 18–26.
5. Гервер Л. Л. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. М., 2002. № 2. С. 42–54.
6. Гервер Л. Л. О чём сообщает название ричеркара в конце XVI – начале XVII вв. // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. М., 2016. № 2. С. 8–18.



7. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 479 с.
8. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 382 с.
9. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам междунар. конф.). М., 2009. С. 48–59.
10. Кюрегян Т. С. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 44–54.
11. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Классика-XXI, 2002. 352 с.
12. Моцарт В. А. Письма. М.: Аграф, 2000. 448 с.
13. Напреев Б. Д. Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 13–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Напреев Б. Д. Тонально развивающаяся ричеркарная fuga // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 78–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.078-087.
15. Рукавишников В. Н. Полифония Моцарта: комментированная хрестоматия. М.: Музыка, 1981. 111 с.
16. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 258–264.
17. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. Е. Сазоновой; ред., послесл., коммент. Н. Копчевского. М.: Музыка, 1974. 166 с.
18. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. М. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской. М.: Классика-XXI, 2002. 801 с.
19. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс. М.: Музыка, 1977. 454 с.
20. Kirkendale W. Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo der Klassik. Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing, 1966. 357 S.
21. Mozart. Einzelstücke für Klavier. Bärenreiter Urtext. B. 4. Herausgegeben Wolfgang Plath, 1982. Vorwort. S. XI.

Об авторе:

**Напреев Борис Дмитриевич**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3972-2495**, [naboris@sampo.ru](mailto:naboris@sampo.ru)

## REFERENCES

1. Abert G. V. A. *Motsart: v 2 ch., 4 kn.* [Abert H. V. A. Mozart: In 2 Parts, 4 Books]. Translation from the German and Comments by K. K. Sakva. Part 2, Book 1. Moscow: Muzyka, 1983. 520 p.
2. Asaf'ev B. V. *Izbrannye sochineniya: v 5 t.* [Selected Works: In 5 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1952. T. 1. 400 p.
3. Aslanishvili Sh. S. *Printsipy formoobrazovaniya v fugakh I. S. Bakha* [Principles of Formation in the Fugues of J. S. Bach]. Tbilisi: Khelovneva, 1975. 86 p.
4. Vyazkova E. V. Ot struktury k smyslu: sb. st. [From Structure to Meaning: a Collection of Articles]. *Tret' i bakhovskie chteniya. Khorosho temperirovanny klavir, tom vtoroy: materialy nauch. konf.* [Third Bach Conference. The Well-Tempered Clavier, Volume Two: Materials of Scholarly Research]. St. Petersburg State Conservatory. St. Petersburg, 1996, pp. 18–26.
5. Gerver L. L. O temakh i tematicheskikh sochetaniyakh v instrumental'nykh fugakh Motsarta [About Themes and Thematic Combinations in Mozart's Instrumental Fugues]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Gnessins' Russian Academy of Music]. No. 2. Moscow, 2002, pp. 42–54.
6. Gerver L. L. O chem soobshchaet nazvanie richerkara v kontse XVI – nachale XVII vv. [What does the Name of the Ricercar Convey in the Late 16th and the Early 17th Centuries]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Gnessins' Russian Academy of Music]. No. 2. Moscow, 2016, pp. 8–18.
7. Grigor'ev S. S. *Teoreticheskij kurs garmonii* [A Theoretical Course of Harmony]. Moscow: Muzyka, 1981. 479 p.



8. Druskin M. S. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1982. 382 p.
9. Dubravskaya T. N. Kompozitsionnye idei Motsarta v svete istoricheskoy evolyutsii muzykal'noy formy: final simfonii «Yupiter» [The Compositional Ideas of Mozart in Light of the Historical Evolution of the Musical Form: the Finale of the “Jupiter” Symphony]. *Motsart v dvizhenii vremeni (po materialam mezhdunar. konf.)* [Mozart in the Motion of Time (Based on the Materials of the International Conference)]. Moscow, 2009, pp. 48–59.
10. Kyuregyan T. S. Gomofoniya i polifoniya litsom k litsu: smeshannye formy [Homophony and Polyphony Face to Face: Mixed Forms]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst* [In the Space of Meanings: Text and Intertext]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 44–54.
11. Mil'shteyn Ya. I. *Khorosho temperirovanny klavir I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya* [J. S. Bach's Well-Tempered Clavier and the Peculiarities of its Performance]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 352 p.
12. Motsart W. A. *Pis'ma* [Mozart W. A. Letters]. Moscow: Agraf, 2000. 448 c.
13. Napreev B. D. Richerkar, richerkarnost', tonal'no ustoychivaya fuga [The Ricercar, the Ricercar Style, and the Tonally Stable Fugue]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 4 (25), pp. 13–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Napreev B. D. Tonal'no razvivayushchayasya richerkarnaya fuga [The Tonally Developing Ricercar Fugue]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2 (27), pp. 78–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.078-087.
15. Rukavishnikov V. N. *Polifoniya Motsarta: kommentirovannaya khrestomatiya* [Mozart's Polyphony: A Chrestomathy]. Moscow: Muzyka, 1981. 111 p.
16. Tyulin Yu. N. Kristallizatsiya tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [The Crystallization of Themes in the Music of Bach and his Predecessors]. *Russkaya kniga o Bakhe* [The Russian Book about Bach]. Moscow, 1985, pp. 258–264.
17. Forkel' I. N. *O zhizni, iskusstve i proizvedeniyakh Ioganna Sebastiana Bakha* [Forkel J. N. On the Life, Art and Works of Johann Sebastian Bach]. Translation by E. Sazonova; Redaction, Afterword and Comments by N. Kopchevsky. Moscow: Muzyka, 1974. 166 p.
18. Shveytser A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Translation from the German by M. S. Druskin, Kh. A. Strekalovskaya. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 801 p.
19. Eynshhteyn A. *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Einstein A. Mozart. Personality. Creation]. Translation from German by E. M. Zaks. Moscow: Muzyka, 1977. 454 p.
20. Kirkendale W. *Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo der Klassik* [Fuga and Fugato in the Chamber Music of the Rococo Classical]. Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing, 1966. 357 p.
21. Mozart. *Einzelstücke für Klavier* [Mozart. Single Pieces for Piano]. Bärenreiter Urtext B. 4. Herausgegeben Wolfgang Plath, 1982. Vorwort. P. XI.

*About the author:*

**Boris D. Napreev**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-3972-2495**, naboris@sampo.ru





**И. В. КОПОСОВА**

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

*ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru*

**«Свободная пульсирующая композиция» Лейфа Сегерстама  
как индивидуальный алеаторный проект**

Статья посвящена характеристике «свободной пульсации» – композиторской техники, которая сложилась в творчестве Лейфа Сегерстама, крупного финского композитора и дирижёра. Творчество Сегерстама удивляет необыкновенной продуктивностью: на сегодня он является автором свыше трёхсот симфоний, а также многочисленных сочинений в иных жанрах. Подобную творческую активность определили те способы сочинения, к которым пришёл финский автор.

Их становление заняло длительный промежуток: «свободная пульсирующая фаза» у Сегерстама началась в середине 1970-х, а основные особенности авторской техники определились только к концу 1990-х. В окончательном варианте метод «свободной пульсации» оказался связан с симфонической сферой: его демонстрируют сочинения, возникшие начиная с 2000-х. Они представляют собой одночастные сонорные композиции единого хронометража, исполняемые без дирижёра (по Сегерстаму – опираются на «встроенный дирижёрский механизм»). Музыкальная ткань в них основана на алеаторном контрапункте с нежёстко синхронизированными между собой партиями. Форма симфоний состоит из нескольких (от 5 до 8) блоков, в которых чередуются разделы более и менее контролируемые.

В целом особенности «свободной пульсирующей композиции» позволяют считать её индивидуальной версией алеаторики и видеть прообразы в американском искусстве 1960-х, в творчестве Эрла Брауна, Крисчена Вулфа.

Ключевые слова: Сегерстам, алеаторика, алеаторная симфония, техника свободной пульсации, встроенный дирижёрский механизм.

**IRINA V. KOPOSOVA**

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

*ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru*

**“Freely-Pulsating Composition” of Leif Segerstam  
as an Individual Aleatory Project**

This article is devoted to the characteristics of “freely-pulsating composition.” This technique has been developed in the works of Leif Segerstam – a significant Finnish composer and conductor. Segerstam’s creativity astonishes by its extremely prolific quality. The composer wrote more than three hundred symphonies and also numerous compositions in other genres. Such artistically creative activity has been stipulated by those principles of composition which the Finnish composer has developed.

Their formation and evolution took up over two decades. The “freely-pulsating phase” was initiated by Segerstam in the mid-1970s, while all the basic features of the composer’s technique were formed by the late 1990s. In its final variant, the method of “free pulsation” became connected with the sphere of the symphony: it has been demonstrated by musical compositions written since the early 2000s. These symphonies are essentially one-movement sonoristic compositions, generally, all of them of the same duration and performed without a conductor (in Segerstam’s words, they rely on an “built-in conducting mechanism”). Their musical texture is based on an aleatory counterpoint, in which the various instrumental parts are synchronized loosely. The form of symphonies consists of several (from 5 to 8) blocks, in which there is an alternation of more and less controlled sections.

In general, the features of “freely-pulsating composition” make it possible to consider it an individual version of aleatory techniques and to see its preimages in the American music from the 1960s, with the works of Earle Brown and Christian Wolff.

Keywords: Segerstam, aleatory technique, aleatory symphony, freely-pulsating composition, built-in conducting mechanism.



И для кого не секрет, что Новейшая музыка перешагнула границы классико-романтических форм и жанров, обнаружила новые способы создания произведений, образовала целый ряд новых жанровых явлений. Техники композиции, рождённые вторым авангардом, связываются именно с этим процессом. Однако современные техники, кроме того, стали стимулом к развитию традиционных музыкальных ресурсов: переинтонированию, трансформации (термины Ю. Н. Холопова) старых музыкальных форм, реинтерпретации привычных жанров. Об одном из них – алеаторной симфонии – пойдёт речь в статье.

Словосочетание «алеаторная симфония» вызывает ассоциации в первую очередь с творчеством польских авторов – Витольда Лютославского, Кшиштофа Пендерецкого. Однако их опусы – далеко не единственные примеры подобного рода. Свой вариант реализации алеаторных принципов в симфонической сфере сложился в музыке Лейфа Сегерстама (р. 1944) – крупного финского композитора и дирижёра. В его творчестве оформилась самобытная версия алеаторики; композитор назвал её «свободной пульсацией»<sup>1</sup>.

В финское музыкальное искусство алеаторика проникает в начале 1960-х<sup>2</sup>. К числу первых опусов, обращённых к алеаторным средствам, относятся Сонаты I–VI (1962–1963) Кари Рюдмана, написанные для разных составов; в них автор «экспериментировал с авангардными фактурами, глиссандо, микроинтервалами, алеаторическим контрапунктом и графической нотацией» [3, с. 110]. Также в Финляндии появляется первое симфоническое сочинение, использующее алеаторику, – Четвёртая симфония Эйно-Юхани Раутаваары «Arabescata» (1962). Её финал состоит из десяти разделов по пять секций в каждом. Звучание разделов образуется путём свободной комбинации секций друг с другом. Наибольший же композиторский отклик у финских авторов алеаторика получает в 1970-е годы<sup>3</sup>. Именно в этот период, по словам Киммо Корхонена, и началась «свободно пульсирующая стилевая фаза» в творчестве Сегерстама [там же, с. 152]. В целом становление авторской концепции заняло более двух десятилетий. Хотя срок немалый, но в отношении финского композитора этому можно найти объяснение.

Художественной натуре Лейфа Сегерстама свойствен универсализм. Его незауряд-

ная одарённость проявилась довольно рано. С 8 лет он начал обучаться в Академии имени Сибелиуса: сначала по классу скрипки, а затем – фортепиано. Уже с 9 лет играл на скрипке в национальном молодёжном оркестре; в 18 лет одержал победу в престижном национальном конкурсе пианистов имени Май Линд<sup>4</sup>, в 19 лет дал первый сольный концерт в качестве скрипача.

Сегерстам окончил Академию в 1963 году как скрипач, пианист и дирижёр; затем как дирижёр продолжил образование в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке<sup>5</sup>. В дальнейшей карьере дирижирование долгое время находилось на первом месте. Сегерстаму посчастливилось руководить многими прославленными коллективами<sup>6</sup>, и сегодня он входит в число ведущих европейских дирижёров, по-прежнему (несмотря на возраст) активно гастролирует.

В начале творческой карьеры композиция не сильно привлекала Сегерстама. Хотя его первые опусы появляются уже в студенческие годы («Легенда» для симфонического оркестра, 1960; сочинения для голоса и фортепиано; Струнный квартет, 1962 и др.), ни в Хельсинки, ни в Нью-Йорке в период учёбы Сегерстам не осваивал сочинение систематически<sup>7</sup>. Композиторские штудии стали постепенно «набирать вес» примерно с 1970-х. Однако акцент на дирижёрской работе породил традицию сочинять «в перерывах», преимущественно в летние месяцы. Это, а главное – постепенное формирование собственного взгляда на процесс создания музыки и поиск адекватных приёмов – до определённой поры сдерживали композиторскую продуктивность.

Об окончании экспериментального этапа и стабилизации у Сегерстама композиционных методов «свободной пульсации» можем судить по двум признакам: резкому изменению интенсивности возникновения новых опусов и перераспределению жанровых приоритетов. Согласно списку сочинений<sup>8</sup>, это произошло приблизительно к концу 1990-х: тогда существенно возросло количество опусов Сегерстама, другие жанры вытеснила симфония<sup>9</sup>.

С начала 2000-х творческий портфель финского автора пополняется рекордными темпами: на сегодня Лейфу Сегерстаму принадлежит 320 (!) симфоний, более 30 концертов (13 скрипичных, 8 виолончельных, 4 альтовых, 4 фортепианных, 3 концерта для валторны), 30 квартетов,

большое число инструментальных и оркестровых произведений с иными жанровыми обозначениями. С чем сопряжено становление индивидуальной техники «свободной пульсации» Сегерстама и как она выглядит в окончательном варианте? Остановимся на основных моментах.

Облик свободно пульсирующего сочинения и его характерных качеств в самых общих чертах зарождается у Сегерстама на рубеже 1960–1970-х. Как пишет Корхонен, «в это время композитор представляет под свободной пульсацией только далеко идущую свободу музыкантов в отношении ритма, а иногда и динамики» [3, с. 152]. Следующим шагом стали три масштабных квартета: Шестой (1974), Седьмой (1974–1975) и Восьмой (1975–1976). Отдельные части в них получили характеристику как «свободно пульсирующие»<sup>10</sup>; каждая из таких частей не имела нотного текста и предполагала свободную импровизацию музыкантов на основе авторских словесных указаний<sup>11</sup>. Сегерстам назвал подобный тип музицирования «органичным музыкальным калейдоскопом» [там же]. Однако дальше камерного состава подобную практику в тот момент продвинуть не удалось<sup>12</sup>.

Регулярная работа с симфоническим оркестром, всё большее овладение его ресурсами в последующем сделали естественным поиск средств воплощения интуитивной композиции в том виде, в каком она представлялась Сегерстаму, именно в симфонической сфере. Выделим изменения, наблюдаемые в партитурах от конца 1970-х (в 1978 году была написана Первая симфония) до конца 1990-х.

В обозначенном временном промежутке симфонии с разным количеством частей (Первая – три части; Четвёртая, 1981 – две или три части; Восьмая, 1984 – две части и др.) сменяют одночастные композиции единого хронометража (с Тридцать пятой по Шестьдесят первую – все по 25 минут; с Шестьдесят третьей и далее – все по 24 минуты<sup>13</sup>).

Расширяется состав оркестра: в зрелых симфониях он, как правило, тройной с усиленной группой ударных (по 3–4 секции), где много интересных красочных тембров – например, флексатон, пила и др.

Изнутри музыкальная ткань испытывает ряд преобразований. В ней очевидно постепенное движение ко всё более гомогенному, сонорному звучанию. Этот процесс был сопряжён с фактур-

ными изменениями, а также изменением самого материала. Так, в Четырнадцатой симфонии (1987) изложение насыщено протяжёнными мелодическими линиями широкого диапазона<sup>14</sup>, делится на основные и сопровождающие голоса. Фактура Двадцать третьей симфонии (1997) лишь отчасти сохраняет такой характер: симфония начинается выразительным соло флейты-пикколо; некоторые эпизоды образуются путём имитационного наращивания материала (например, см. буквы E, F партитуры). Однако позже эти и подобные им фрагменты становятся элементами определённых сонорных фактурных форм: пятен, полос, россыпей и т. д. Так происходит из-за опоры звучания в зрелых симфониях на различные соноры, образованные наложением узкообъёмных линий, либо линий, связанных с движением по ярко характерным, красочным аккордам (увеличенному, уменьшённому трезвучиям, квинт-, квартаккордам), интервалам (ходы на уменьшённую октаву, септиму, тритон), звукорядам (целотоновому, симметричному и т. д.). Не случайно со временем в высказываниях композитора заходит речь о своего рода «звуковых сюжетах», на которых держится та или иная конструкция. Их он описывает как переход от одного ключевого звучания (интервала, аккорда, звука) к другому (см., например: [8]).

Но, пожалуй, самые осязаемые изменения происходят в области нотации. Наблюдения за графикой убеждают: к началу 2000-х партитуры Сегерстама целиком переходят на алеаторную организацию. Если Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии только в некоторых местах опираются на фрагменты, связанные с ограниченной алеаторикой, то запись Восемьдесят первой, Сто шестьдесят второй и других симфоний от начала и до конца определяется алеаторным контрапунктом. У Сегерстама он имеет некоторые особенности.

Как и должно быть, контрапункт организован по принципу коллективного *ad libitum*: отдельные партии, составляющие музыкальную ткань, представляют собой цепь фактурных блоков, каждый из которых предполагает повторение определённого звукового материала *n*-ное количество раз в пределах обозначенного времени. Однако у Сегерстама каждый из этих блоков имеет приблизительный хронометраж (в партитуре указаны крайние значения, например, 4–11" или 11–22"), что ведёт к нежёсткой синхронизации блоков между собой. Поэтому такая нотная





запись обманчива, она не фиксирует реального акустического результата; в ней блоки, расположенные друг под другом, как правило, вовсе не будут звучать в одновременности. Так происходит из-за возросшей вариантности в ходе координации элементов текста между собой. Это качество нотной записи – отражение тех свойств оркестровой ткани, которых автор намеренно добивался.

Сегерстам видит оркестрантов активными участниками исполнительского процесса. «Мои обозначения, – пишет композитор, – дают возможность тем, кто ответствен за рождение звука, выбирать, когда ему родиться. Это не компьютерный бинарный выбор... Это – стратегическое планирование звучащего события, в котором части зависят друг от друга» [6]. В итоге в своих зрелых сочинениях финский автор переводит оркестровую игру на принцип самоорганизации. Такую систему он именуется «встроенным дирижёрским механизмом». В окончательном варианте она подразумевает игру оркестра по звуковым ориентирам-маякам без участия дирижёра<sup>15</sup>.

Наконец, в общем устройстве одночастных «свободно пульсирующих» сюжетов, разворачивающихся в каждой симфонии, Сегерстам приходит к оптимальному для себя решению. Целое делится им на разделы, каждый из них располагается на одном партитурном листе (листы получают сквозное буквенное обозначение: А, В, С, D и т. д.). Все разделы имеют более или менее развёрнутый комментарий, содержащий своего рода план будущего звучания и координации исполнителей друг с другом. В комментариях фиксируются моменты, связанные с порядком вступления (как правило, указываются звучания-«знаки», служащие исполнителям ориентирами при игре). Также в этих пометках указана приблизительная продолжительность каждой страницы в целом.

Разделы-страницы имеют схожую схему образования. Их можно делить на три фазы-этапа: начинающий (экспозиционный), центральный и завершающий. Крайние являются в большей степени контролируруемыми (поскольку «конспект» их развёртывания частично зафиксирован на полях партитуры), центральный же этап контролируется в меньшей степени (его реализация находится в прямой зависимости от координации партий оркестрантов, от особенностей прочтения ими деталей «встроенного

дирижёрского механизма»). Форму, складывающуюся в результате, композитор сравнивает с чётками и называет *Rosenkranz-Form*<sup>16</sup>.

В целом обсуждаемая концепция представляется прямым продолжением и отражением взглядов финского автора. Приведём несколько высказываний. Сегерстам считает: «Человек не должен опираться только на разум. Нужно комплексно использовать все органы чувств. Не только видеть картину, слышать музыку, но и ощущать их животной интуицией. Не запрещайте себе быть животным. В человеке есть три особенности, которыми займётся следующее поколение учёных, – интуиция, фантазия и подсознание. Эти три вещи открываются в настоящей музыке» [5]. Рациональное в музыке для него эстетически не приемлемо. Он критикует Шёнберга (высказываясь довольно резко, называя его «опасным для молодёжи сумасшедшим») и додекафонию (полагая её «настоящим преступлением»). Главная причина отторжения в следующем: «Они [Шёнберг и его последователи. – И. К.] не прислушиваются, решая, почему следующий звук должен быть именно таким, – они берут его из формулы. Нормальные люди, слушая эти сочинения, ничего не могут почувствовать, потому что в такой музыке нет ничего от природы» [там же].

Себя он называет не «композитором», а «избирателем звуков»: «Я избрал множество звуков для своих... симфоний. И все они выведены лишь из двенадцати существующих нот. Если спросить компьютер, сколько сочетаний заложено в этих двенадцати нотах, он даст точный ответ – столько-то миллионов. В такой ситуации любой ныне живущий композитор, конструирующий музыку, заведомо проигрывает компьютеру. А я не конструирую, я пытаюсь улавливать вещи, которые исходят из природы, из самого звукового материала» [там же]. Так его воспринимают и коллеги по цеху. Например, композитор и музыковед Микко Хейниё пишет: «Сегерстам не столько создаёт отдельные произведения, сколько черпает из единого музыкального потока сознания» (цит. по: [3, с. 153]). Поэтому становится понятно, почему большинство симфоний у Сегерстама имеет подзаголовки, фиксирующие то или иное состояние в более поэтичной форме: «Один в лодке посреди озера...» (Симфония № 18), «Приняв мысль проститься на время с нотацией / Accepting the Thought of a Goodbye to Notations for a While» (Симфония № 163)

или в более обобщённом виде – «Мысли» тако-го-то года.

Красноречивы также заметки Сегерстама о процессе фиксации музыки, многое объясняющие в его партитурах: «Вы должны писать так медленно, – говорит композитор, – чтобы работа не прерывалась. Тогда музыка будет прямо переходить на бумагу» [6]. «Я пишу то, что слышу. В процессе сочинения редко пользуюсь ластиком» [там же]. При этом добавляет: звуковой образ «до конца невозможно описать в словах, также невозможно его и до конца нотировать» [там же].

Таким образом, алеаторный проект, вынашиваемый Сегерстамом в течение долгого времени, к моменту своей кристаллизации получил весьма убедительное выражение. Его составными чертами стали опора на сонорную музыкальную ткань, особый тип алеаторического контрапункта, связанный с игрой на основе «встроенного дирижёрского механизма», принципы *Rosenkranz-Form*. Исходя из типологии Э. Денисова, тип алеаторики, сложившийся у Сегерстама, в самых общих чертах должен быть охарактеризован как мобильный по ткани, но стабильный по структуре [2].

Симфонии Сегерстама, возникающие в рамках «свободной пульсации», представляются самобытными, а в силу опоры на спонтанность высказывания оказываются мало похожими на другие европейские алеаторные опусы в этом жанре (например, Вторую симфонию Лютославского). Если искать параллели тем художественным решениям, к которым пришёл финский автор, их, пожалуй, можно уви-

деть в американской музыке. Так, общий облик партитур в симфониях Сегерстама заставляет вспомнить «Доступные формы» Эрла Брауна: в обоих случаях есть деление на разделы-страницы, сложение ткани из неритмизованных звуковых пятен (хотя у Брауна мобильна структура при стабильной ткани, а у Сегерстама – наоборот). Внутренняя же организация сочинений финского композитора – функционирование «встроенного дирижёрского механизма» – вызывает аналогии с «методом подсказывания» Крисчена Вулфа. Напомним, он был реализован в ансамблевых пьесах начала 1960-х: Дуэте I для двух фортепиано (1960); Дуэте II для валторны и фортепиано (1961), «Для пяти или десяти человек» (1962) и др. Все они строились на основе своеобразного алеаторического контрапункта, в котором «выбор одного исполнителя регулируется тем материалом, который озвучивается другим» [4, с. 146].

Среди тех новейших композиторских техник, которые дала практика второго авангарда, алеаторику, пожалуй, можно отнести к числу наиболее богатых на варианты своего прочтения. М. Переверзева, обозревая авторские концепции алеаторики, выделяет и анализирует «метод случайных действий» Джона Кейджа, «метод подсказывания» Крисчена Вулфа, идею «открытой формы», обусловленную мобильностью текста, которую разрабатывал Эрл Браун, и др. [4]. Для нас теперь ясно: в этот ряд должны быть вписаны имя Лейфа Сегерстама, его техника «свободной пульсации», а также возникшие на её основе симфонии – индивидуальные сонорно-алеаторные проекты.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Литература о композиторе немногочисленна. В основном это аннотации к дискам, интервью, небольшие статьи обзорного характера. На настоящий момент издана одна монография, посвящённая Сегерстаму [7]. Ни в одном из источников техника свободной пульсации не рассматривается подробно.

<sup>2</sup> Этапы, обнаруживаемые в музыкальном искусстве Финляндии XX века, имеют региональную окраску. До 1940-х годов доминирует национально-романтический стиль, утверждённый сочинениями Я. Сибелиуса (симфонической поэмой «Куллерво», двумя первыми симфониями). Историки финской

музыки (М. Хейниё, К. Корхонен) выделяют период модернизма (1920-е годы), а также неоклассический этап, но оба они не схожи с центрально-европейскими.

Финские модернисты 1920-х (Эрнест Пенгу, Аарре Мериканто, Вяйне Райтио) ассимилировали в своём творчестве позднеромантическую стилистику (их ориентир – Р. Вагнер, Р. Штраус, К. Дебюсси, А. Скрябин). Финский неоклассицизм имел две фазы – до- и послевоенную (конец 1930-х – начало 1940-х и конец 1940-х – 1950-е годы соответственно). На довоенном этапе, пишет Калеви Ахо, под неоклассицизмом подразумевался стиль, «напоминающий одновременно стиль



как Стравинского и Равеля, так и Хиндемита и Онегера» [1, с. 6]. В орбиту послевоенного неоклассицизма попадают Д. Шостакович, С. Прокофьев и Б. Барток [там же]. Додекафонию финские композиторы открыли для себя только в 1950-е годы, она стала символом второй волны модернизма в финской музыке.

Своего рода синхронизация между центральноевропейским и финским музыкально-историческим процессом произошла примерно с начала 1960-х: алеаторические и сонорные сочинения появились в Финляндии и в Центральной Европе приблизительно в одно время.

<sup>3</sup> В числе сочинений, использующих алеаторические средства, К. Корхонен называет Четвёртую симфонию (1971) и другие опусы Пааво Хейнинена, «Colori ed improvisazioni» (1973) Эрика Бергмана, Пятую симфонию (1976) и «Mobile – ein Spiel für Orchester» (1977) Уско Мерилайнена, Концерт для фагота (1977), Концерт для валторны (1978), песенный цикл «Тень будущего» (1980) и Третий концерт для фортепиано (1981) Микко Хейниё, сочинения 1970-х Ярмо Сермиля и Ээро Хямэнниemi.

<sup>4</sup> Конкурс проходит в Хельсинки под патронатом Академии музыки имени Я. Сибелиуса, проводится раз в пять лет начиная с 1945 года; с 2002 года имеет международный статус. Носит имя Май Линд (урождённой Майи Ильиничны Копьевой, 1867–1942), вдовы предпринимателя Арвида Линда, завещавшей на проведение конкурса значительную сумму.

<sup>5</sup> Обучение в Академии имени Сибелиуса продолжалось с 1952 по 1963 год, учёба в Джульярде длилась с 1963 по 1965 год.

<sup>6</sup> За три десятка лет Сегерстам возглавлял многие известные европейские коллективы или был в них приглашённым дирижёром. Это оперные театры Хельсинки, Стокгольма, Западного Берлина, Вены и др.; симфонические оркестры Австрийского, Датского, Шведского и Финского радио, Стокгольмский и Хельсинкский филармонические оркестры, Филармонический оркестр земли Рейнланд-Пфальц и др. С перечисленными симфоническими коллективами им записано более 25 дисков: все симфонии И. Брамса, Г. Малера, А. Скрябина, Я. Сибелиуса, а также произведения К. Нильсена, Э. Корнгольда, В. Лютославского, П. Нёргорда, А. Шнитке, К. Блумдаля, А. Петтерсона, Э. Раутаваары, Э. Бергмана и др.

<sup>7</sup> Сегерстам взял несколько уроков композиции на последнем этапе своего обучения в Академии имени Сибелиуса, затем прошёл годичный курс композиции в Джульярде у Винсента Персикетти.

<sup>8</sup> Полный список произведений приведён на сайте Финского информационного музыкального центра, здесь же доступны электронные версии партитур симфоний и других сочинений (<https://core.musicfinland.fi/composers/leif-segerstam>); кроме того, отдельная страница, содержащая список всех симфоний композитора, сформирована в Википедии

([https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_symphonies\\_by\\_Leif\\_Segerstam](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_symphonies_by_Leif_Segerstam)).

<sup>9</sup> Поначалу композитора интересовали камерная сфера (квартет, пьесы для разных составов) и концерт. До 1997 года каждый год рождались около 10 опусов (среди них – одна или две симфонии). В 1998 году появляются 17 сочинений, пять из них – симфонии (с Двадцать третьей по Двадцать седьмую); в следующем – 6 симфоний и 5 других сочинений; в 2000 году устанавливается своеобразный рекорд – 24 симфонии и 4 «не-симфонии». Впоследствии творческий багаж композитора будет пополняться преимущественно за счёт симфоний (от 10 до 20 ежегодно).

<sup>10</sup> Приведём названия частей двух из этих квартетов. Шестой квартет: I. *Free-pulsatively* (12:46); II. *Free-pulsatively* (11:12); III. *Con moto* (07:22); IV. *Adagissimo con spirito di Gustav Mahler* (12:08). Седьмой квартет: I. *Free – but – secure – pulsatively* (19:38); II. *Adagissimo* (06:14); III. *Free – and – secure – pulsatively* (12:44).

<sup>11</sup> Все опусы предназначались для ансамбля, основу которого составил семейный дуэт: Лейф Сегерстам (первая скрипка) и его первая жена Ханнеле Сегерстам (вторая скрипка). Это стало важной причиной, способствовавшей воплощению идеи коллективной импровизации.

<sup>12</sup> Такой тип сочинения был реализован большим составом гораздо позже, в 1990-х, например, в «Музыке органичного калейдоскопа» (1991). Этот опус возник по заказу Ассоциации финских музыкальных школ и представляет собой хэппенинг, рассчитанный на 800 участников. Согласно авторским комментариям, целое может иметь любую продолжительность (от очень краткой до бесконечной); в реализации могут участвовать любые инструменты; исполнители должны импровизировать в стиле музыки Сегерстама.

<sup>13</sup> В одном из интервью Сегерстам объясняет, что мерой художественного времени для него является продолжительность Седьмой симфонии Сибелиуса [5].

<sup>14</sup> Симфония вдохновлена афоризмами американского поэта Джона Брауна, его 16 избранных стихов легли в основу соответствующего числа эпизодов сочинения, перетекающих друг в друга.

<sup>15</sup> Это не единственный пример в своём роде. Напомним, практика оркестровой игры без дирижёра лежала в основе деятельности Первого симфонического ансамбля (Персимфанса), а также других коллективов, устроенных по его подобию и возникших в 1920-е годы в Киеве, Воронеже и других городах. У Сегерстама первое указание на исполнение без дирижёра встречается в оркестровом опусе «Hors d'oeuvre» № 2, 1998. С этого времени в музыке композитора, созданной для оркестра, подобный тип исполнения становится нормой.

<sup>16</sup> Немецкое слово *Rosenkranz* является одним из обозначений чётков.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса: доклад. Хельсинки: Б. и., 1989. 28 с.
2. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 95–133.
3. Корхонен К. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 с.
4. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 571 с.
5. Сегерстам Л. «Композитор, словно пёс, стремится обозначить свою территорию»: интервью / беседу вели Я. Тимофеев, В. Иванов. URL: <http://izvestia.ru/news/51406> (Дата обращения: 05.06.2017).
6. Composer/Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.kcstudio.com/segerstam.html> (05.06.2017).
7. Lindgren M. Leif Segerstam NYT! Helsinki: Teos, 2005. 475 s.
8. Segerstam L. Symphony No. 13 // Segerstam L. Symphony No. 13, etc. BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991. S. 3.

*Об авторе:*

**Копосова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, [kopira@mail.ru](mailto:kopira@mail.ru)

## REFERENCES

1. Akho K. *Finskaya muzyka posle Sibeliusa: doklad* [Aho K. Finnish Music after Sibelius: the Report]. Helsinki, 1989. 28 p.
2. Denisov E. V. *Stabil'nye i mobil'nye elementy muzykal'noy formy i ikh vzaimodeystvie* [Stable and Mobile Elements of Musical Form and Their Interaction]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Issues of Musical Forms and Genres]. Moscow: Muzyka, 1971, pp. 95–133.
3. Korkhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot Srednevekov'ya do nashikh dnei* [Korhonen K. Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Yuvyaskyulya: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 p.
4. Pereverzeva M. V. *Aleatorika kak printsip kompozitsii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Aleatory Technique as a Principle of Composition: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2014. 571 p.
5. Segerstam L. «*Kompozitor, slovno pes, stremitsya oboznachit' svoyu territoriyu*»: *interv'yu* ["The Composer, Like a Dog, Aspires to Designate his Territory"]. Interview taken by Ya. Timofeev, V. Ivanova. URL: <http://izvestia.ru/news/51406> (05.06.2017).
6. *Composer/Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie*. URL: <http://www.kcstudio.com/segerstam.html> (05.06.2017).
7. Lindgren. M. *Leif Segerstam NYT!* [Leif Segerstam NOW!]. Helsinki: Teos, 2005. 475 p.
8. Segerstam L. *Symphony No. 13. Segerstam L. Symphony No. 13, etc.* BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991. P. 3.

*About the author:*

**Irina V. Kuposova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, [kopira@mail.ru](mailto:kopira@mail.ru)





**Б. А. ШИНДИН**

*Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
г. Новосибирск, Россия*

*ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-din@yandex.ru*

## **Концерт М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» в контексте стилеобразующих принципов русской музыки XVIII столетия**

Процесс освоения русскими композиторами XVIII века нового художественного пространства сопровождался множеством противоречивых тенденций. Явления нарождающейся культуры нового времени и далеко не утраченные традиции музыкального прошлого раскрывали свой потенциал преимущественно в русле двух стилевых потоков: барокко и классицизма. Адекватное истолкование созданного в это время массива произведений происходит путём сопоставления тенденций отечественной и западноевропейской культуры.

Проблемное поле положений Д. С. Лихачёва о своеобразии русского барокко расширили литературоведы и музыковеды. Сложилась точка зрения, согласно которой русское барокко, в отличие от европейского, носило оптимистический характер со слабо выраженным трагическим элементом. В эту картину не вписывается, однако, насыщенный трагическими настроениями хоровой концерт М. С. Березовского «Не отвержи мене во время старости», совместивший признаки барокко и классицизма.

В основу Концерта положены стихи (9–13) 70-го псалма, повествующего о трагических обстоятельствах жизни Давида. Магистральный вектор вербальных мотивов раскрывает популярную в искусстве полную драматизма тему изгнания. Наделённая экспрессией лексика усилена напряжённым интонационным развитием, охватывающим все разделы цикла. Эмоциональный накал Концерта позволяет поместить его в художественное пространство, сопряжённое с трагедийной сферой отечественной музыки, той её части, которая представляет индивидуальные мотивы человеческой истории. Трагедийная тема – сквозная для русской музыки. В XIX веке трагедия личности наиболее ярко раскрыта в творчестве П. И. Чайковского, в XX веке – в творчестве Д. Д. Шостаковича. Вершиной трагического восприятия мира XVIII века следует признать хоровой цикл М. С. Березовского.

**Ключевые слова:** Максим Березовский, хоровой концерт, русская музыка, русское барокко, 70-й псалом, трагедийная образность, генетические коды искусства, Д. Д. Шостакович, П. И. Чайковский.

**BORIS A. SHINDIN**

*Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia*

*ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-din@yandex.ru*

## **Maxim Berezovsky's Concerto "Do not Forsake Me at the Time of Old Age" in the Context of the Stylistic Principles of Russian Music of the 18th Century**

The process of acquisition of new artistic space by 18th century Russian composers was accompanied by many ambiguous and contradictory trends. The correlated phenomena of the new emerging culture of a new era and the not forsaken traditions of the musical past disclosed their potential predominantly in the direction of the following two styles: the Baroque and the Classicist. An appropriate interpretation of the numerous musical works composed at that time takes place through comparison of the tendencies of Russian and Western European culture.

The peculiarity of the Russian Baroque was noted in the research works of Dmitri Likhachev. His works formed the view according to which the Russian Baroque, in contrast to the European variety, possessed an optimistic character with a very sparsely expressed tragic element. However, this picture of a harmonious, light style does not correspond with the intense tragic feelings inherent in the choral concerto by Maxim Berezovsky "Do not Forsake Me at the Time of Old Age," which combines features of baroque and classicism.

The basis of the Concerto is formed by the literary text it was set to – verses 9–13 of Psalm 70, which recount the tragic circumstances of the life of David. The main vector of verbal explanation discloses the theme of exile, which has always been popular in dramatic forms of art. The musical means endowed with expression are reinforced with intense melodic development, covering all four movements of the cycle. The emotional intensity of the Concerto makes it possible to place it into an artistic domain that is congruent with the tragic element of Russian music, the segment of it which represents motives of individuals in human history. The theme of tragedy runs continuously throughout the entirety of Russian music. In the 19th century the tragedy of the personality is most clearly expressed in the music of Piotr Tchaikovsky, while in the 20th century, they are presented most vividly the music of Dmitri Shostakovich. The pinnacle of the tragic perception of the world in the 18th century is formed by this particular choral cycle by Maxim Berezovsky.

**Keywords:** Maxim Berezovsky, choir concerto, Russian music, Russian Baroque, Psalm 70, tragic imagery, the genetic codes of art, Dmitri Shostakovich, Piotr Tchaikovsky.

Триста лет тому назад, на рубеже XVII–XVIII столетий, в отечественной культуре стали складываться контуры процесса, сопряжённого с освоением нового художественного пространства. Сотканный из множества неоднозначных и даже противоречивых тенденций, этот процесс определил стилистический ландшафт всего XVIII века. Его наиболее значимая, рельефная часть характеризовалась реалиями нарождающейся европейски ориентированной культуры. В одной плоскости с ней сосуществовали, однако, далеко не утраченные традиции русского музыкального средневековья. Музыка нового времени корректировала свой потенциал в соотношении с художественными принципами веков минувших. В сложных переплетениях сталкивались, соотносились, сопоставлялись явления прошлого, настоящего, будущего с их центробежными и центростремительными силами, элементы, свойственные культуре национальной и общеевропейской, факторы локального и глобального, периферийного и доминантного характера.

Подходы, позволяющие системно описать неординарный и практически забытый в XIX столетии мир этой культуры, стали складываться только в первой половине XX века. Историко-теоретический ракурс её освоения был представлен немногочисленными работами прежде всего Н. Ф. Финдейзена и особенно Б. В. Асафьева<sup>1</sup>. В них наметились два принципа исследования музыкальной составляющей эпохи: эмпирический и теоретический. Один из них раскрывал свой потенциал в поисках новых источников. Возможности другого определились по ходу интерпретации данных и выработки концепции, способной осмыслить музыкальное

искусство XVIII столетия в контексте явлений отечественной и мировой культуры.

Наиболее результативными в познании рассматриваемого периода стали труды, созданные представителями различных областей гуманитарного знания уже во второй половине столетия. Ведущая роль в развитии этих тенденций, безусловно, принадлежала литературоведению, что позволяет говорить об известной степени научного литературоцентризма. Свой вклад в постижение основополагающих тенденций эпохи внесли и специалисты в области пространственных искусств (живописи, архитектуры). Культура XVIII века становится также предметом невиданного прежде внимания музыковедов, обратившихся к её жанровым и стилевым феноменам, интегрированным в творчество отдельных композиторов и композиторской школы в целом. Исследования специалистов-гуманитариев в своей совокупности вскрыли многообразный спектр художественных проблем столетия и раскрыли те условия, которые и сделали возможной кардинальную смену культурной парадигмы.

Адекватное истолкование преобразовательных процессов происходило, главным образом, в сопоставлении явлений, присущих древнерусской культуре и русской культуре нового времени. Столь же существенное внимание уделялось сравнению атрибутивных качеств, свойственных отечественной и западноевропейской культуре второй половины XVII–XVIII столетий. Объективным основанием проведения такого рода аналитических процедур служит содержательно-стилистический анализ созданного в этот период массива художественных произведений. Как известно, последние рас-





крывали свой потенциал в русле двух стилевых потоков: барокко и классицизма. Первый из них датируется серединой (второй половиной) XVII – серединой XVIII века. По отношению к изобразительному искусству и архитектуре принято говорить о трёх этапах барокко: раннем – «московском» (вторая половина XVII века), среднем – «петровском» (первая треть XVIII века), позднем (1730–1750-е гг.) [8, с. 6]. Музыковеды делят эпоху на два периода, выделяя раннее (вторая половина XVII века) и высокое (первая половина XVIII века) барокко [2, с. 74]. Три этапа развития русского классицизма обозначают временными рамками, охватывающими 30-е годы XVIII века – первое десятилетие XIX века (1730–1750-е гг., 1750–1790-е гг., первые десятилетия XIX века)<sup>2</sup>.

В сравнительной картине стилевых норм прежде всего привлекает внимание происходящий на 1730–1750-е годы «стык», свидетельствующий о сосуществовании «соседних» направлений: барокко и классицизма. Судя по художественной практике, это сосуществование продолжается и далее, когда классицизм становится доминирующим, а барокко – «сопутствующим», периферийным направлением.

Данная ситуация объясняется характерными для художественного творчества обстоятельствами: наличием между близлежащими стилевыми феноменами более или менее обширных пограничных (переходных) зон, интегрирующих их признаки. Отдельные признаки схождения продолжают раскрывать себя и далее, в период утверждения вновь формирующегося стиля. Именно поэтому далеко не всегда можно провести чёткую грань между уходящей и нарождающейся художественной традицией, в частности, между барокко и классицизмом.

Одним из показательных для XVIII века образцов стилевого совмещения как раз и является созданный в последний период творчества (после 1774 года)<sup>3</sup> Концерт М. С. Березовского. Это обстоятельство, в частности, подчёркивает М. Г. Рыцарева. Указывая на признаки классицизма в хоровом творчестве композитора 1770-х годов, она вместе с тем пишет, что «это всего лишь черты, которые не становятся преобладающими и не подчиняют себе общий монументальный полифонический стиль барочного хорового концерта, эталоном которого может служить “Не отвержи мене во время старости”» [9, с. 105].

Как уже отмечалось, иная грань в истолковании культуры XVIII столетия определена соотношением сущностных признаков барокко в его восточноевропейском и западном вариантах («своего» и «чужого» барокко). Известно, что проблема своеобразия русского барокко была поднята в исследованиях Д. С. Лихачёва. Впервые обозначенная им в статье «Семнадцатый век в русской литературе» (1969), она получила всестороннюю аргументацию в его последующих работах. Не вдаваясь в детали предложенной учёным концепции, отметим главные её позиции:

1. Представляется существенным историко-культурное положение барокко между ренессансом и классицизмом.

2. В России не было подлинного ренессанса (были только его отдельные элементы).

3. «Отсутствие ренессанса поставило русское барокко в иное отношение к Средневековью, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессансу».

4. «Русское барокко не возвратилось к средневековым традициям, а подхватило их, укрепило на этих традициях».

5. Барокко на Руси в какой-то степени приняло на себя функции Ренессанса, и этим «может быть объяснён жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский характер русского барокко» [6, с. 204–207].

Проблемное поле размышлений учёного было расширено другими представителями гуманитарного знания, в частности, А. М. Панченко. «Трудами создателей силлабической поэзии, перспективной живописи и партесной музыки, – отмечает он, – Россия приобщалась к европейской цивилизации... При этом, – продолжает исследователь, – русские заимствовали из культуры барокко лишь оптимистические мотивы. *Медитация, рефлексия, барочный пессимизм были им совершенно чужды* [курсив мой. – Б. Ш.]» [7, с. 35].

В русле этих взглядов, но уже по отношению к музыкальному искусству, русское барокко характеризуют Л. В. Кикнадзе и В. И. Рабинович: «Трагический элемент, свойственный западному барокко, в России был выражен слабо – русское барокко было жизнерадостнее, оптимистичнее, оно к тому же в этом плане смешивалось и сочеталось с чертами ренессанса» [4, с. 27–28].

Подведём предварительные итоги:

– некоторые из присущих барокко стилевых признаков были интегрированы в последующий

классицизм, что позволяет говорить о барокко, корректирующем классицизм;

– в культуре русского барокко, в барочной оболочке происходило восприятие ренессансных идей – обстоятельство, способствующее его светлоте, человекоутверждающему характеру, не сходному с трагическим вариантом западно-европейского барокко.

Всё изложенное позволяет далее обратиться к структурным и содержательным аспектам произведения М. С. Березовского – четырёхчастной композиции, представляющей собой образец классицистского стиля, опирающегося на барочные традиции. Это обращение сразу же ставит перед нами проблему интерпретации, вызванную несоответствием сложившейся в исследовательской литературе характеристики эмоционально-образного ландшафта эпохи и репрезентирующей данную эпоху избранного нами объекта внимания.

Нельзя не согласиться с тем, что доминантные качества музыки второй половины XVIII века как раз и демонстрируют тот светлый, утверждающий характер, о котором столь настойчиво, последовательно и, безусловно, с известной долей справедливости пишут исследователи. Этот мир «с характерной для него возвышенностью строя чувств и образов, стремлением к ясной простоте и гармоничности» [3, с. 162] – мир русского классицизма – идеально отражён в хоровом творчестве Д. С. Бортнянского. В контуры этого в целом торжественно-благородного, сдержанно-лирического стиля «не вписывается», однако, насыщенный трагической энергией опус М. С. Березовского – явление неординарное и явно диссонирующее с ведущей образно-стилистической линией русской музыки той эпохи.

Осмысление данной не столь уж простой и в определённой степени противоречивой ситуации целесообразно предварить истолкованием тематически-смыслового наполнения Концерта. Вербальным источником цикла являются стихи 70-го псалма, который можно интерпретировать как часть одной из показательных для Псалтири образных сфер. Последняя представляет собой содержательно единый, но структурно дискретный цикл, тематически связанный с повествованием о трагических обстоятельствах жизни Давида во времена его гонений царём Саулом и бегства от восставшего третьего сына Авессалома. Вариации этой темы изложены в псалмах 21, 30, 34, 40, 68, 69, 70, 108.

В основу Концерта положены стихи: 9 (I часть *Adagio* – «Не отвержи мене...»), 10–11 (II часть *Allegro* – «Яко реша врази мои мне, и стрегущи душу мою... глаголюще», «Бог оставил есть его; пожените и имите [преследуйте и схватите] его»), 12 (III часть *Adagio* – «Боже мой, не удалися от мене»), 13 (IV часть – fuga «Да постыдятся и исчезнут»). Опираясь на текст первоисточника, композитор раскрывает содержание тематических сфер, в последовательности которых получает отражение вся глубина конфликта. Одна из сфер построена на обращении псалмопевца к Богу о помощи в ситуации униженности, отчаяния и незаслуженных страданий и, казалось бы, неизбежной гибели (I–III части: «Не отвержи», «не удалися от мене», «поспеш на помощь»). Другая (II часть) – посвящена преследующим Давида недругам. Здесь характеризуются действия злоумышляющих, торжествующих, глумящихся и жаждущих его гибели врагов («преследуйте и схватите его»). Пафос их обличения и надежды на возмездие содержит IV часть: «Да постыдятся и исчезнут».

Нетрудно заметить, что магистральный вектор вербальных мотивов, образующих некоторое подобие фабульного рельефа, раскрывает одну из популярных в европейском искусстве Средневековья, Возрождения, барокко полную драматизма тему изгнания (грехопадения и изгнания из рая), сопряжённую с настроением отчаяния, безысходности и незащищённости личности<sup>4</sup>.

Патетически приподнятая, наделённая тревогой экспрессивная лексика фиксирует атмосферу трагического мироощущения, усиленную музыкальными средствами с их напряжённым мелодическим развитием, охватывающим контрастные и вместе с тем образно и интонационно сопряжённые разделы цикла. Безупречно реализованная композитором идея синтеза слова и музыки, Логоса и Мелоса, позволила обострить эмоциональный накал уникального творения, безусловно, несущего в себе черты автобиографичности. Об этом свидетельствует глубоко индивидуальное претворение темы страдания и одиночества.

Обратимся к ключевой и завершающей последовательную цепь рассуждений мысли. Она направлена на установление круга явлений, так или иначе сопоставимых с главным объектом нашего внимания. Это позволит «поместить»

Концерт в естественное для него художественное пространство, представив его знаковым рождением отечественной культуры, одним из значимых её направлений. Размышление в этой плоскости предлагает нам множество образцов музыкального искусства, в разных ракурсах соизмеримых с творением Березовского.

С древнейших времён произведения русской литературы, изобразительного искусства, искусства музыкального наполнялись драматическими и трагедийными мотивами. В многообразных сюжетных вариантах некоторых из них воплотились значительные события переломных эпох и сопряжённые с ними общественные коллизии, напитанные социальными противоречиями в человеческих отношениях, отражёнными в судьбах людей, народа, страны. Ведущими в этом русле миропонимания стали темы защиты Отечества, раскрывающие различные грани концепции народного и национального, отношения народа и власти.

Для нас, однако, важен иной облик трагедийной образности, представляющий мир отдельного человека, духовные грани его внутренней жизни, сюжеты, передающие трагедию личности в её абсолютном персональном выражении. В повествованиях об этих индивидуальных мотивах человеческой истории социальные, общезначимые обстоятельства становятся либо фоновыми, периферийными, либо вообще не включаются композиторами в конфликтное поле произведения. Частью этого художественного массива, актуализирующего различные стороны трагедийно-психологической концепции, как раз и является хоровая драма Березовского.

Обращаясь к характеристике творчества Березовского, Е. М. Левашёв фиксирует наше внимание на связях Концерта с музыкальными произведениями предшествующего времени. «Хотя хоровой цикл “Не отвержи”, – пишет он, – принадлежит совсем иной эпохе, нежели партесные барочные творения московских и киевских мастеров XVII – начала XVIII столетия, однако ряд существенных технических приёмов и методов сочинения говорят нам о неразрывности традиций в развитии отечественного хорового искусства.

Здесь достаточно часты совпадения конкретного мелодического материала – например, между главной темой концерта “Не отвержи...” и мелодией песнопения В. Титова “Взбранной

воеводе” (фуга “О тебе, о тебе”), или между секвенцией на слова “оскудевати” у Березовского и аналогичной секвенцией “плачу” в опусе анонимного украинского автора» [5, с. 157].

Аналогии можно продолжить, обратившись к немногочисленным сочинениям, созданным уже в последнюю треть XVIII века. Из наиболее близких по духу опусу Березовского отметим наполненный траурно-драматическими образами хоровой концерт О. А. Козловского «Плачу и рыдаю», его же Реквием памяти польского короля Станислава Августа, музыку к трагедиям В. А. Озерова, Я. Б. Княжнина, П. А. Катенина.

И всё же по отношению к анализируемому произведению важен не только взгляд в прошлое или настоящее, но и взгляд в будущее. В связи с этим следует отметить, что особенно часто и многообразно трагическое начало в жизни отдельной личности воплощалось русскими композиторами XIX–XX веков. Это время представлено яркими образцами, предельно отразившими драматические коллизии бытия. В XX столетии кульминацией воссоздания трагедийно-психологической образности является творчество Д. Д. Шостаковича, в XIX – П. И. Чайковского. Вершиной восприятия трагедийных смыслов действительности в XVIII столетии следует признать хоровой цикл Березовского «Не отвержи мене во время старости». Столь же существенным представляется и ещё одно обстоятельство: Концерт стал отправной точкой, началом того процесса, в русле которого в отечественной музыке вплоть до нашего времени в индивидуальных авторских трактовках продолжает своё развитие тема страданий и разочарований, концепция конфликтного мировидения. Безусловно прав был Б. В. Асафьев, ведущий жанрово-стилистическую историю отечественной классики от музыкальных событий XVIII столетия. Именно тогда были установлены те основы, благодаря которым русская музыка стала одним из величайших феноменов мирового искусства. Некогда посеянные семена дали великие всходы.

Факторы, позволяющие рассмотреть некоторые из произведений названных композиторов в единой содержательной плоскости, могут быть подтверждены и даже усилены показателями собственно интонационного порядка. Обратим внимание на главную, на первый взгляд, предельно простую тему Концерта, представленную последовательностью двух секвентных



построений. В каждом из них терцовый подъём сменяется секундовым заполнением, возвращающим мелодию к начальному тону.

Посредством двух секвентных волн мелодия достигает вершины, расположенной на расстоянии октавы от начального звука (тоники), и затем опускается на терцию опять-таки по секундовым интервалам. Далее путём секундового опевания, придающего теме черты декламационности, происходит утверждение основного звука лада.

Подобного рода мотивы, основанные на секвентном движении вверх с последующим секундовым нисхождением, входят в число репрезентантов музыки П. И. Чайковского. Они образуют своего рода кочующие формулы с их многообразными трансформациями.

Быть может, особенно ярким примером служит тема вступления (*Andante, e moll*) Шестой симфонии П. И. Чайковского. Лежащие в основе Симфонии и Концерта мотивы-образы, первоначально изложенные в низком регистре, придают звучности (в одном случае оркестровой, в другом – хоровой ткани) мрачную окраску. Их секвентное повторение на более высоком уровне порождает импульс последующего динамического нарастания, использующего потенциал ранее накопленной энергии. Напомним и то, что та и другая темы играют самую существенную роль в драматургии этих крупномасштабных произведений, являясь фактором, способствующим адекватной реализации художественного замысла.

Идея такого движения, но уже интерпретированная композитором XX столетия, реализована, к примеру, в Пятой симфонии Д. Д. Шостаковича. Её четырёхтактовое вступление («тема-эпиграф», по мысли М. Д. Сабининой) образует две секвенции восходящего движения с последующим спуском мелодии по секундовым интонациям, создающим атмосферу тягостных раздумий. Эти же закономерности нетрудно увидеть в Сонате для альты и фортепиано (ор. 147) – кульминации более чем двухсотлетнего развёртывания образно-смысловой концепции, раскрывающей сущность трагического бытия.

Отмеченные, безусловно, не случайные сходства и подобия ещё раз демонстрируют проявление известных закономерностей: историческую преемственность интонационно-образных мотивов, выполняющих функцию генетических

кодов. Эти универсалии играют самую существенную роль в построении художественных текстов, способствуя организации структурных компонентов, наполняющих динамическое пространство каждого отдельного произведения. Столь же важно их место в интонационной материализации преемственных связей между произведениями одной эпохи и, наконец, произведениями, возникшими в разные исторические эпохи. Пронизывающие ткань славянской музыки коды-знаки репрезентируют идею единства культуры в её синхронических и диахронических наполнениях. Совокупность обладающих закреплённым значением, откристаллизовавшихся во времени форм звучаний создаёт смысловые зоны, несущие в себе унаследованную семантику, облечённую в унаследованную интонацию. Вся эта накопленная человеческим обществом, сохранённая и передаваемая далее информация и образует, по мысли Ю. М. Лотмана, феномен культуры.

Генетические свойства русской музыки впервые были отмечены Б. В. Асафьевым [1, с. 27]. На этот вопрос обратила внимание М. С. Шагинян ещё задолго до того, как музыковеды озаботились семантическими проблемами творчества. Так, в воспоминаниях о С. В. Рахманинове она в эмоционально-образном ключе размышляет о важнейшей проблеме искусства: как соотносить яркую творческую индивидуальность композитора с давно сложившимися традициями. Стремясь раскрыть «индивидуально-рахманиновское» в истории музыки, она пишет о «той родниковой творческой силе, которая вдруг у одиночки-творца вливается в русло устоявшейся, могучей традиции родного искусства, знакомого с детских лет, и, поддержанное всем массивом этой традиции, оно поднимает свой собственный голос, становящийся на фоне её вовсе не «повторяемым эклектически», не «эпигонским», а как дети рядом с родителями, – всё более крепнущим, мужаящим, всё более узнаваемым именно в своём индивидуальном отличии от прошлого, от отца с матерью» [10, с. 398].

Мысль М. С. Шагинян, безусловно, значима для понимания феномена культуры, единство которой вырабатывается не только посредством устойчивых, актуальных для разных эпох маркированных форм. Она есть результат движения – движения «крепнущего и мужаящего» от прошлого к настоящему, «от отца с матерью».



Культура не может пребывать в неизменном, застывшем состоянии. Неизбежно эволюционируя, она всегда находится в поле национального

самосознания, как находятся в нём русские композиторы XVIII–XXI столетий.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Напомним: в 1920 году, возглавив Разряд истории музыки Института истории искусств, Б. В. Асафьев создал группу учеников для исследования музыкальной культуры XVIII века. Результаты деятельности коллектива помещены в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» (1927). В него вошли статьи: Б. В. Асафьева («Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского»), А. В. Дружинина, В. А. Прокофьева, А. Н. Римского-Корсакова, А. В. Финагина.

<sup>2</sup> Как видно, периодизация стилевых потоков не является жёсткой и абсолютной. Её отдельные нюансы различны в работах литературоведов, музыковедов, специалистов в области изобразительного искусства и зодчества.

<sup>3</sup> «Наиболее вероятно, – отмечает Е. М. Левашёв, – что именно во второй, петербургский период

его жизни композитором был создан подлинный шедевр отечественного искусства XVIII века, сочинение, которое можно без натяжек поставить наравне с самыми высокими образцами европейской музыки – концерт “Не отвержи мене во время старости”» [5, с. 155].

<sup>4</sup> В древнерусской традиции созвучная Концерту тема отражена в кондаке 6-го гласа, исполняемом в неделю сыропустную (последнее воскресенье перед Великим Постом), в покаянном стихе «Плач изгнанного из рая Адама»: «Седе Адам тогда и плакося, прямо сладости рая / Руками бия лице, и глаголаше: Милостиве, помилуя мя». Известны фрески, изображающие данный сюжет: например, фреска XVIII века храма пророка Иоанна Предтечи Вологды.

## LITERATURA

1. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Избранные труды. М., 1955. Т. 4. С. 25–34.
2. Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. 21. С. 72–112.
3. Келдыш Ю. В. Д. С. Бортнянский // История русской музыки: в 10 т. М., 1985. Т. 3. С. 161–193.
4. Кикнадзе Л. В., Рабинович В. И. Исторические закономерности стилеобразования и русская музыкальная культура XVIII века // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. 21. С. 18–31.
5. Левашёв Е. М. М. С. Березовский // История русской музыки: в 10 т. М., 1985. Т. 3. С. 132–160.
6. Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973. 253 с.
7. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. 203 с.
8. Побединская А. Г. Введение // Русское искусство эпохи барокко: конец XVII – первая половина XVIII века: каталог. Л., 1984. С. 3–20.
9. Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Л.: Музыка, 1983. 144 с.
10. Шагинян М. С. Воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове // Собр. соч.: в 9 т. М., 1988. Т. 7. С. 359–431.

*Об авторе:*

**Шиндин Борис Александрович**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-din@yandex.ru

## REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Ob issledovanii russkoy muzyki XVIII veka i dvukh operakh Bortnyanskogo [About the Research of Russian Music of the 18th Century and of Two Operas by Bortnyansky]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow, 1995. Vol. 4, pp. 25–34.
2. Vladyshevskaya T. F. Partesnyy khorovoy kontsert v epokhu barokko [Partesny Choral Concerto in the Baroque Era]. *Traditsii russkoy muzykal'noy kul'tury XVIII veka* [The Traditions of Russian Musical Culture of the 18th Century]. Vol. 21. Moscow, 1975, pp. 72–112.
3. Keldysh Yu. V. D. S. Bortnyanskiy [D. S. Bortnyansky]. *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [The History of Russian Music: In 10 Vol.]. Vol. 3. Moscow, 1985, pp. 161–193.
4. Kiknadze L. V., Rabinovich V. I. Istoricheskie zakonomernosti stileobrazovaniya i russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka [Historical Patterns of Style Formation and the Russian Musical Culture of 18th Century]. *Traditsii russkoy muzykal'noy kul'tury XVIII veka* [The Traditions of Russian Musical Culture of the 18th Century]. Vol. 21. Moscow, 1975, pp. 18–31.
5. Levashev E. M. M. S. Berezovskiy [M. S. Berezovsky]. *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian Music: In 10 Vol.]. Vol. 3. Moscow, 1985, pp. 132–160.
6. Likhachev D. S. *Razvitie russkoy literatury X–XVII vekov* [The Development of Russian Literature from the 10th to the 17th Centuries]. Leningrad: Nauka, 1973. 253 p.
7. Panchenko A. M. *Russkaya kul'tura v kanun petrovskikh reform* [Russian Culture on the Eve of Tsar Peter's Reforms]. Leningrad: Nauka, 1984. 203 p.
8. Pobedinskaya A. G. Vvedenie [Introduction]. *Russkoe iskusstvo epokhi barokko: konets XVII – pervaya polovina XVIII veka: katalog* [Russian Art of the Baroque Era: From the End of the 17th to the First Half of 18th Century: A Catalogue]. Leningrad, 1984, pp. 3–20.
9. Rytsareva M. G. *Kompozitor M. S. Berezovskiy. Zhizn' i tvorchestvo* [The Composer M. S. Berezovsky. Life and Work]. Leningrad: Muzyka, 1983. 144 p.
10. Shaginyan M. S. Vospominaniya o Sergee Vasil'eviche Rakhmaninove [The Memories of Sergei Vasilyevich Rachmaninoff]. *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected works: In 9 Vol.]. Vol. 7. Moscow, 1988, pp. 359–431.

*About the author:*

**Boris A. Shindin**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-8166-2695**, chin-d-din@yandex.ru





**А. В. ШЕВЦОВА***Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова  
г. Саратов, Россия**ORCID: 0000-0002-1191-8453, svirepova.anastasia@yandex.ru*

## **Жанр инструментального концерта в альтовом репертуаре: от Баха до Шнитке**

В статье прослеживается путь жанра альтового сольного концерта на протяжении всего времени его существования. Выделены произведения, составляющие основу репертуара концертирующих альтистов: И. С. Баха (Шестой Бранденбургский концерт), Г. Ф. Телемана, К. Стамица, В. А. Моцарта (Концертная симфония для скрипки и альта с оркестром *Es dur*), Г. Берлиоза (Симфония для оркестра с солирующим альтом «Гарольд в Италии»), М. Бруха (Двойной концерт для кларнета и альта), П. Хиндемита (Концерт для альта с оркестром «Der Schwanendreher»), А. Шнитке (Концерт для альта с оркестром) и др. Отмечаются новаторские черты, присущие сочинениям, и исполнительские задачи, возникающие при знакомстве с каждым из них. Вместе с жанром концерта изменилось отношение к самому инструменту: постепенно альт становится равноправным сольным инструментом наряду со скрипкой и виолончелью. Расцвет жанра приходится на XX век, когда композиторы расширили альтовый репертуар, большую часть которого составляют концерты для альта с оркестром. Произошло это во многом благодаря появлению ярких исполнителей, которые показали особенный тембр альта, его способность передавать разнообразные состояния человеческой души. Сегодня альт прочно занял позицию солирующего инструмента на концертной эстраде. Изучение развития жанра помогает понять процесс становления сольного альтового исполнительства.

**Ключевые слова:** инструментальный концерт, альт как сольный инструмент, альтовый репертуар, концертные произведения для альта, история альтового концерта.

**ANASTASIA V. SHEVTSOVA***Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-1191-8453, svirepova.anastasia@yandex.ru*

## **The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: from Bach to Schnittke**

The article traces out the path of the genre of the concerto for solo viola during the course of the entire time span of its existence. The compositions comprising the basis of the repertoire of concertizing violists are highlighted: Johann Sebastian Bach (The Sixth Brandenburg Concerto), Georg Phillip Telemann, Karl Stamitz, Wolfgang Amadeus Mozart (Sinfonia Concertante for Violin and Viola with Orchestra in E-flat major), Hector Berlioz (the symphony for orchestra with a solo viola "Harold in Italy"), Max Bruch (Double Concerto for Clarinet and Viola), Paul Hindemith (Concerto for Viola and Orchestra "Der Schwanendreher"), Alfred Schnittke (Concerto for Viola and Orchestra) and others. Special mention is made of the innovative qualities typical for such compositions, as well as the performance challenges appearing upon acquaintance with each one of them. With the genre of the concerto, the overall attitude towards the instrument itself changed: gradually the viola became a full-fledged solo instrument, equal in stature to the violin and the cello. The zenith of the genre took place in the 20th century, when composers expanded the viola repertoire, most of which is comprised by concertos for viola and orchestra. This happened in many ways due to the appearance of brilliant performers, who demonstrated the special timbre of the viola, its ability to convey the diverse conditions of the human soul. Today the viola has firmly taken up the position of a solo instrument on the concert stage. Study of the development of the genre makes it possible to understand the process of the formation of solo viola performance.

**Keywords:** the instrumental concerto, the viola as a solo instrument, the viola repertoire, concerto compositions for the viola, the history of the viola concerto.

Концерт был и остаётся одним из центральных жанров композиторского творчества. Что касается исполнителей, то именно в концерте у них имеется больше всего возможностей заявить о себе, блеснуть виртуозными способностями, проявить исполнительское чутьё и личностную состоятельность. Связано это с самой сутью концертного жанра (известно, что название его происходит от латинского *concerto*, что значит *согласуюсь*). Противостояние происходит между солистом и оркестром. Тем самым красочность и интенсивность изложения музыкального материала в концерте предполагает не камерную обстановку, как в сонатах, а масштабную и яркую подачу. Это требуется и от оркестра, и прежде всего от солиста.

Альт относительно недавно стал равноправным солирующим инструментом струнного семейства, что обусловлено рядом факторов. Любовь к яркому скрипичному звуку, пришедшему на смену приглушенному тембру виол, отделила слушательский и композиторский интерес от альтя. Ведь по тембральному наполнению именно он ближе всех струнных инструментов к виоле. Альт является своеобразным мостом, соединяющим эпоху господства виол и скрипичный век. Мягкость и бархатистость звучания уступила место яркости и ослепительной виртуозности.

Несмотря на то, что некоторые выдающиеся композиторы обращались к альту на протяжении всей его истории, прогрессивное развитие сольного альтового исполнительства пришлось только на XX столетие. Проследим непростой путь развития альтя как сольного инструмента на примере жанра концерта.

Появление альтя в конце XV – начале XVI века ознаменовало, по мнению Б. А. Струве, зарождение всего скрипичного семейства [7]. Альт прежде всех своих сородичей вошёл в состав оркестра виол и занял прочное положение среднего голоса. Возможно, этот факт тембрового сходства с виольным семейством и послужил причиной позднего развития сольного альтового искусства.

В начале XVIII века композиторы начинают проявлять интерес к альту как инструменту, способному исполнять не только оркестровые и ансамблевые партии. Однако тогда альт ещё не выделялся яркой сольной деятельностью и разнообразием репертуара.

Считается, что начало движения альтя к сольному пьедесталу было положено Иоганном Себастьяном Бахом, ведь самое яркое альтовое сочинение, относящееся к первой половине XVIII столетия, – *Шестой Бранденбургский концерт* композитора. Данное произведение не является концертом для солирующего альтя и оркестра в прямом смысле. Прежде всего потому, что солирует в этом сочинении группа, состоящая из двух альтов и виолончели. Но вклад, внесённый данным сочинением Баха в развитие альтового искусства, невозможно переоценить.

Отметим, что на момент написания этого концерта альт не являлся солирующим инструментом и не был избалован композиторским интересом к себе. Более того, с позиций XXI века можно утверждать, что ещё нескоро «альтовый флаг» будет поднят на вершину сольного концертного исполнительства на равных со скрипкой и виолончелью. Кроме того, Шестой Бранденбургский концерт является не просто ценностью репертуарного музея альтистов. По сей день он остаётся одним из самых исполняемых и любимых сочинений, несмотря на значительное расширение альтового репертуара по сравнению с первой половиной XVIII века. Его художественная ценность и техническое наполнение не оставляют равнодушными ни исполнителей, ни слушателей.

Существует предположение, что этот концерт был написан первым из Бранденбургских. Также интересен тот факт, что Бах в Шестом концерте убирает из инструментального состава скрипки, чем придаёт звучанию нежный бархатный тембральный оттенок.

Выделим также написанный в этот период *Концерт для альтя с оркестром Георга Филиппа Телемана*. В нём альт исполняет сольную партию, но художественная и техническая стороны сочинения явно уступают Бранденбургскому концерту Баха. Поэтому именно произведение Баха необходимо рассматривать как одну из отправных точек концертного альтового исполнительства.

Во второй половине XVIII века особый интерес к альту был проявлен композиторами мангеймской школы, в частности семейством Стамицов. Альтисты, в отличие от скрипачей, не располагают обширным репертуаром периода классицизма. Ни Гайдн, ни Моцарт не написали концертов для солирующего альтя с оркестром. В альтовом репертуаре представлены



сочинения К. и Я. Стамицов, Ф. А. Хоффмайстера, К. Ф. Цельгера.

Популярен *Концерт для альты с оркестром D dur Карла Стамица*, хотя перу семейства Стамицов принадлежат, как минимум, шесть альтовых концертов. В. Н. Дарда отмечает, что «концерты для альты с оркестром были написаны Стамицами для собственного исполнения. Яркие солисты-виртуозы, они стимулируют появление новаторских для своего времени произведений, расширяя границы возможностей инструмента» [2, с. 130].

Новаторство К. Стамица заключается в самом факте обращения к жанру сольного альтового концерта во времена господства скрипки. Каждая часть сочинения ставит перед альтистом новые задачи – как технологические, так и художественно-выразительные. В сочинении проявляется виртуозное начало, доселе не знакомое альту в сольном исполнении, в связи с чем Концерт является для альтистов незаменимой школой. Прозрачность в изложении фактуры и изящные мелодические обороты близки сочинениям венских классиков. Простой язык изложения не позволяет утаить даже малейшее несовершенство звукоизвлечения или интонации. В этом особенная сложность концертов для альты данного периода.

Характеризуя поэтапно развитие жанра концерта в альтовом исполнении, нельзя пройти мимо гениального сочинения – *Концертной симфонии для скрипки и альты с оркестром Es dur Вольфганга Амадея Моцарта*. Хотя это произведение не представляет собой концерт для альты с оркестром, его влияние на формирование сольного исполнительства на альте неоспоримо.

В период творческой активности венских классиков альт по-прежнему существует на второстепенных ролях. Несмотря на любовь Моцарта к ансамблевому музицированию на альте, королевой сольного концертного исполнительства в его творчестве оставалась скрипка. Тем более ценно, что Вольфганг Амадей создаёт не только дуэты для скрипки и альты, но и прекрасную Концертную симфонию. В сочинении два солирующих инструмента находятся на абсолютно равных позициях, что является новаторством классика. Дуэты для скрипки и альты сочинялись и ранее, но обычно альт выполнял в основном функцию аккомпанемента, лишь изредка выходя на первый план. Думал ли Моцарт

показать, что альт ждёт большое будущее и он будет на равных со скрипкой, или это был лишь удачный эксперимент? Можно предположить, что автор Концертной симфонии заглянул в будущее, где сольное исполнительство на альте широко развито.

Концертная симфония для скрипки и альты с оркестром *Es dur* была написана Моцартом в родном Зальцбурге в 1779 году. Произведение состоит из трёх частей, каждая из которых по-своему раскрывает ансамблевое совершенство двух струнных инструментов. Первая часть (*Allegro maestoso*) особенно интересна каденцией. Поскольку солистов двое, импровизировать, как это было принято, представляется невозможным, поэтому Моцарт полностью выписывает каденцию. Концертная симфония – одно из немногих сочинений композитора, каденцию к которым написал он сам.

Моцарт указал на необходимость перестраивать струны на альте при исполнении произведения. Существует предположение, что это обусловлено неудобством тональности для данного инструмента. Но есть и иное объяснение: это было рекомендовано автором для большей яркости звучания. Однако на практике указание не выполняется.

Концертная симфония является для альтистов значимым сочинением прежде всего потому, что великий гений, поставив альт на одну ступень со скрипкой, предрёк его сольное будущее.

Неоднозначными позициями представлено отношение к альту в XIX веке. Композиторский интерес к инструменту несомненно возрастает, но проявляется это лишь в усложнении альтовых партий в оркестре и ансамблях. К данному периоду относятся замечательные камерные сочинения для альты и фортепиано Н. Паганини, Ф. Мендельсона, И. Брамса, М. Глинки, А. Вьётана, А. Рубинштейна. С концертами дело обстоит иначе. Ни сами музыканты, ни публика ещё не были готовы признать альт солирующим инструментом. «Показательно, что когда Паганини впервые выступил как альтист-солист со своей Сонатой для большого альты с оркестром, – пишет исследователь В. Н. Горбунов, – лондонские слушатели и критика встретили это событие без энтузиазма» [1, с. 231].

Немногочисленные альтовые концерты этого периода исполняются редко, используются в основном как учебный материал. К ним относятся



сочинения Йозефа Шуберта, Йозефа Кюффнера, Алессандро Ролла, Антонио Ролла.

Самым исполняемым концертным сочинением, написанным для альты в XIX веке, является *Симфония для оркестра с солирующим альтом Гектора Берлиоза «Гарольд в Италии»*. Написана она по просьбе Паганини, который к тому моменту приобрёл альт работы Антонио Страдивари. Композитор охотно согласился, но на деле воплотил устремления скорее свои, нежели исполнителя.

Произведение для оркестра с солирующим альтом изначально было задумано автором для альты соло, оркестра и хора под названием «Последние минуты Марии Стюарт». Но при первом знакомстве с партитурой Паганини понял, что произведение выходит более похожим на симфонию, а не на концерт, как того хотелось музыканту. У альты было много пауз, и его голос тонул в густой оркестровой фактуре. Подобный вариант не устраивал виртуоза, желающего быть в эпицентре музыкального действия. Паганини остался недоволен результатом. Берлиоз продолжил писать данное произведение, но уже как симфонию с чертами инструментального концерта. В итоге Паганини так никогда и не исполнил этого сочинения.

Автором была изменена и литературная программа произведения. Друг Берлиоза, поэт Э. Ферран, которому впоследствии автор посвятил симфонию, предложил взять за основу поэму Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Берлиоз остановился на итальянском эпизоде, возможно, в связи с тем, что до этого посетил Италию, о чём с восторгом писал в мемуарах.

Альт на протяжении всего сочинения олицетворяет байроновского героя. Берлиоз применил здесь новый приём воплощения образа посредством лейттемы. Через все части альты проводит тему, своеобразный лейтмотив, который практически не претерпевает изменений, сохраняя свой неповторимый облик, но при этом каждый раз по-новому раскрывая состояние героя. Различные оттенки настроения байроновского героя композитор подчёркивает тембральным разнообразием звучания альты. Хотя это не концерт для альты с оркестром, как того желал Паганини, но произведение, несомненно, значительное в альтовом репертуаре.

Золотой век развития альтового искусства приходится на XX столетие, поэтому любое

сольное воплощение альты значимо. После премьеры «Гарольда в Италии» в Парижской консерватории равнодушных слушателей не осталось. Сочинение удивило непривычным положением альты на сцене и поразило интереснейшим сочетанием солирующего инструмента и оркестра. Паганини, услышав конечный результат труда Берлиоза, был поражён.

Выделим *Двойной концерт для кларнета и альты Макса Бруха*. Хотя сочинение номинально написано уже в XX веке (1911), несомненно, оно относится к веку романтизма. Сын композитора был прекрасным кларнетистом, поэтому в творчестве Бруха немало сочинений для кларнета. Ансамблевое же сочетание с альтом явно было интересно композитору, поскольку помимо Двойного концерта им написаны «Шесть пьес» для кларнета, альты и фортепиано. Показателен тот факт, что премьера концерта была встречена негативными отзывами, упреками в «устаревшем композиторском языке», принадлежащем ушедшей эпохе Шумана и Мендельсона. Но, несмотря на долгие годы забвения, концерт был опубликован в 1942 году и на сегодня является весьма популярным сочинением, единственным в своём роде для подобного состава.

Прослеживая историю альтового исполнительства даже обзорно, становится очевидно, что принципиально качественные изменения коснулись его именно в XX веке. В начале столетия альт впервые заявил о себе как полноценный сольный инструмент. И с каждым годом его слава возрастала, а ряды композиторов – поклонников инструмента росли.

Репертуар расширялся в том числе и альтистами-композиторами, осознающими малочисленность сочинений для родного инструмента. Ярким примером служит творчество Пауля Хиндемита. Композитор прекрасно владел скрипкой, но предпочёл ей бархатистый тембр альты. Неоднократно гастролируя в США и Европе, как альтист он имел большой успех. Композиторское альтовое наследие Хиндемита включает сонаты для альты соло и альты с фортепиано, сочинения для альты и камерного оркестра и, конечно, *Концерт для альты с оркестром «Der Schwanendreher»*.

Альтовый концерт Хиндемита является одним из первых сочинений его зрелого стиля. Для более яркого выделения голоса альты композитор преображает оркестр, сохраняя в составе струнной группы лишь виолончели и контрабасы,

как и И. С. Бах в Шестом Бранденбургском концерте. Автор сам играл партию солиста при первом исполнении концерта. Впоследствии Хиндемит более тридцати раз исполнял его в Европе и Америке.

Концерт создан на основе старинных народных песен и его считают едва ли не самым ярким и популярным из всех концертов Хиндемита. Т. Н. Левая и О. Т. Леонтьева, ссылаясь на предисловие автора к концерту, описывают его музыкальную идею следующим образом: «Шпильман приходит в весёлую компанию и выкладывает всё, что он привёз издалека: серьёзные и шуточные песни и под конец – танцевальная пьеса. В меру умения и затейливости он, как настоящий музыкант, прелюдирует и фантазирует» [6, с. 240].

В целом альтовый концерт – сочинение яркое, отвечающее всем требованиям концертного сольного исполнительства. Альт представлен Хиндемитом во всём своём тембровом и характерном разнообразии, благодаря чему сочинение является неотъемлемой частью программ концертирующих альтистов.

Усиление интереса к альту со стороны профессиональных композиторов обусловлено творчеством ярких исполнителей-альтистов. В нашей стране это, прежде всего, альтист В. Борисовский, которому посвятили сочинения многие композиторы-современники. Он проложил дорогу целой плеяде прекрасных альтистов, благодаря которым альт занял почётное место на концертной эстраде.

«Завоевание» альтом концертной эстрады продолжается и по сей день. Основным показателем повышенного интереса к альту как сольному инструменту является большое количество концертов, написанных в XX веке. Превосходные исполнители-альтисты своим мастерством вдохновляли композиторов на создание шедевров. Среди российских имён в середине века выделяются В. Борисовский, Р. Баршай и Ф. Дружинин, а в Европе – Т. Рибль и У. Примроуз, которому был посвящен знаменитый *Концерт для альты с оркестром Бельи Бартока*. Это сочинение было и остаётся одним из самых значительных в альтовом репертуаре. Его исполнение обязательно при прохождении конкурса во многие оркестры мира. Объяснение тому – необходимое техническое совершенство исполнителя и владение звуком как главным мерилем струнников.

Что касается конца XX столетия, одним из ключевых произведений для альты с оркестром является *Концерт для альты с оркестром Альфреда Шнитке*. Концерт ошеломляет глубиной и несомненной многозначительностью. Поражает весомость этого произведения как в репертуаре альтистов, так и в целом в творчестве композитора. Характеризуя данное сочинение, В. Н. Холопова отмечает: «Альтовый концерт Шнитке составил эпоху в музыке для этого инструмента. После него свои концерты для альты создали и Эдисон Денисов, и София Губайдулина, и Родион Щедрин. Все они были вдохновлены искусством замечательного отечественного музыканта, мирового “альты номер один” Юрия Башмета. Интерпретация Башметом концерта Шнитке под управлением Рождественского стала эталонной. И успех этих артистов на московской премьере был совершенно грандиозным. Посвятив концерт Башмету, композитор увековечил в партитуре его имя, составив её, как всегда, из “музыкальных букв” его фамилии: *Baschmet – в А еS с Н Е* (цифра 3 I части). У Башмета же Альтовый концерт Шнитке оказался на первом месте по числу исполнений среди произведений XX века» [10, с. 188].

Воплощение глубокого и многогранного авторского замысла требует от альтиста-исполнителя немалых затрат по времени, а также интеллектуального напряжения и душевных сил. Самый трудоёмкий этап работы – это работа с текстом концерта, несмотря на то, что Альфред Гарриевич использует стандартную классическую нотную запись. В тексте использованы четвертитоны, а также запись пассажей в свободном ускорении, I и III части изобилуют сменой размера почти в каждом такте. Необходимо некоторое время, чтобы ухо исполнителя привыкло к особенному языку Шнитке.

После освоения текста перед исполнителем возникает новая задача – охватить «музыкальную глыбу». Концерт сложен по тексту с технической точки зрения и продолжителен по времени звучания (около 35 минут). От альтиста требуются немалые физические силы, чтобы после трудоёмкой II части выдержать 15 минут финала. И это помимо воплощения непростого творческого замысла автора.

В Концерте Шнитке альт раскрывается как яркий солирующий инструмент, не уступающий соревнующемуся с ним оркестру. Что особенно привлекательно для альтиста-исполнителя,

– невероятной глубины замысел, раскрывающийся благодаря тонкому и осмысленному воспроизведению материала. Особенное видение альтя, точная передача его тембрового разнообразия («разноголосия»), представленного в произведении, не может не подкупить солиста. Шнитке при помощи альтя воплотил всю палитру возможных образов: от резкого сарказма и гротеска до нежнейшей тонкости и пронзительности чувств.

Итак, до XX века жанр альтявого концерта развивался постепенно и весьма затруднительно. В прошлом столетии сольное альтявое ис-

полнительство стало стремительно набирать обороты, благодаря чему повысился композиторский интерес к инструменту. Многочисленные концерты возводят альтя на высоту, ранее занимаемую лишь скрипкой и виолончелью. Прежде всего имеются в виду Концерты для альтя с оркестром С. Губайдулиной, Э. Денисова, Г. Канчели, М. Таривердиева, А. Шнитке, Р. Щедрина. И по сей день прослеживается тенденция развития альтявого исполнительства и, как следствие, композиторского интереса к инструменту. И в первую очередь – к жанру концерта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунов В. Н. Альтявая музыка русских композиторов XVIII – начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. Вып. № 1 (2). С. 231–239.
2. Дарда В. Н. Жанр альтявого концерта в творчестве композиторов мангеймской школы // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 28. С. 125–133.
3. Демченко А. И. Диалог времён в музыке Альфреда Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 87–91.
4. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика в искусстве XX в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2. С. 42–52.
5. Лебуше М. Бах. М.: Молодая гвардия, 2015. 297 с. (ЖЗЛ. Малая серия).
6. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 449 с.
7. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М.: Музгиз, 1959. 258 с.
8. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М.: Советский композитор, 1988. 271 с.
9. Чернова-Строй И. В. Юрий Башмет – грани совершенства. Львов: Пирамида, 2003. 208 с.
10. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Аркаим, 2003. 256 с.
11. Kemp I. Hindemith. London; New York: Oxford UP, 1970. 59 p.
12. Luttman S. Paul Hindemith: A Guide to Research. New York: Routledge, 2005. 130 p.
13. Solomon M. Mozart: A Life. 1st ed. Harper Collins Publishers, 1995. 640 p.
14. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
15. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
16. The Cambridge Mozart Encyclopedia / Edited by C. Eisen and S. P. Keefe. N. Y.: Cambridge University Press, 2006. 662 p.
17. Williams P. Bach: A Musical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 718 p.

*Об авторе:*

**Шевцова Анастасия Владимировна**, преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410028, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-1191-8453**, svirepova.anastasia@yandex.ru





## REFERENCES

1. Gorbunov V. N. Al'tovaya muzyka russkikh kompozitorov XVIII – nachala XX veka [Music for the Viola by Russian Composers from the 18th to the Early 20th Centuries]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2004. No. 1 (2), pp. 231–239.
2. Darda V. N. Zhanr al'tovogo kontserta v tvorchestve kompozitorov mangeymyoskoy shkoly [The Genre of the Viola Concerto in the Music by Composers of the Mannheim School]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2014. No. 28, pp. 125–133.
3. Demchenko A. I. Dialog vremen v muzyke Al'freda Shnitke [Dialogue of the Historical Time Periods in the Music of Alfred Schnittke]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2014. No. 4 (17), pp. 87–91.
4. Demchenko A. I. Kollazh i polistilistika v iskusstve XX v. [Collage and Polystylistics in the Art of the 20th Century]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University]. 2005. No. 2, pp. 42–52.
5. Lebushe M. *Bakh* [Bach]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2015. 297 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey. Malaya seriya [Life of Remarkable People. Small Series]).
6. Levaya T. N., Leontyeva O. T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith: Life and Work]. Moscow: Muzyka, 1974. 449 p.
7. Struve B. A. *Protsess formirovaniya viol i skripok* [The Process of Formation of Viols and Violins]. Moscow: Muzgiz, 1959. 258 p.
8. Tarakanov M. E. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke* [The Symphony and the Instrumental Concerto in Russian Soviet Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 271 p.
9. Chernova-Stroy I. V. *Yuriy Bashmet – grani sovershenstva* [Yuri Bashmet – the Boundaries of Perfection]. Lviv: Piramida, 2003. 208 p.
10. Kholopova V. N. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Arkaim, 2003. 256 p.
11. Kemp I. *Hindemith*. London; New York: Oxford UP, 1970. 59 p.
12. Luttman S. *Paul Hindemith: a Guide to Research*. New York: Routledge, 2005. 130 p.
13. Solomon M. *Mozart: A Life*. 1st ed. Harper Collins Publishers, 1995. 640 p.
14. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
15. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
16. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Edited by C. Eisen and S. P. Keefe. N. Y.: Cambridge University Press, 2006. 662 p.
17. Williams P. *Bach: A Musical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 718 p.

*About the author:*

**Anastasia V. Shevtsova**, Faculty Member at the Department of Orchestral String Instruments, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-1191-8453**, svirepova.anastasia@yandex.ru





**А. А. ШИБИНСКАЯ**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0002-2310-967X, lkjl2015@inbox.ru*

## **Кристофер Симпсон – первооткрыватель темы времён года в инструментальной музыке**

В статье освещается жизненный и творческий путь английского композитора Кристофера Симпсона (1602/1606–1669) – автора первого в истории европейской музыки инструментального цикла «Времена года» (1659). Симпсон родился в католической семье в эпоху, когда католицизм в Англии был официально запрещён, многое в его биографии остаётся тайной. Симпсон был универсальным музыкантом: блестящим виртуозом-исполнителем на виоле да гамба, композитором, теоретиком, педагогом. Не имея возможности открыто заниматься композиторской деятельностью, он публиковал собственные сочинения в качестве примеров к своим теоретическим трактатам. Для музыкантов, осваивающих виолу да гамба, его труд «The Division-Viol, or, the Art of Playing ex Tempore upon a Ground» («Виола, или Искусство игры по граунду», 1667) не утратил актуальности до наших дней.

Лишь несколько произведений Симпсона были изданы отдельно: цикл из 12 фантазий «The Months» («Месяцы») и цикл «The Seasons» («Времена года») для двух виол да гамба и *basso continuo*. Второй представляет собой сверхцикл из четырёх программных фантазий-сюит («Весна», «Лето», «Осень», «Зима»). Симпсон стал первооткрывателем темы времён года в инструментальной музыке эпохи барокко. Его цикл вписывается в традиции английской ансамблевой музыки. В сравнении с сочинениями композиторов иных национальных школ, трактовка жанров внутри каждой фантазии-сюиты оказывается весьма индивидуальной. Это касается структуры фантазий, в композиционном плане которых автор исходил из собственной исполнительской практики. Опыт Симпсона в создании масштабного сочинения на тему времён года получил продолжение во многих сочинениях XVII и последующих веков.

**Ключевые слова:** времена года в музыке, Кристофер Симпсон, фантазия-сюита, английская ансамблевая фантазия, виола да гамба.

**ANASTASIA A. SHIBINSKAYA**

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

*ORCID: 0000-0002-2310-967X, lkjl2015@inbox.ru*

## **Christopher Simpson, a Pioneer of the Subject of the Seasons in Instrumental Music**

The article illustrates the life and artistic path of English composer Christopher Simpson (1602/1606–1669), who wrote the “The Seasons” (1659), the first a such instrumental cycle devoted to this topic in the history of European music. Simpson was born into a family of Catholics during the time when Catholicism was officially prohibited in England; many elements of his biography remain a mystery. Simpson was a universal musician: a brilliant virtuoso performer on the viola da gamba, a composer, a music theorist and a teacher. Not having the possibility to lead an open life, he published his own compositions as examples to his theoretical treatises. For musicians mastering the viola da gamba his work “The Division-Viol, or the Art of Playing ex Tempore upon a Ground” (1667) has not lost its relevance up to the present day.

Only several compositions by Simpson were published separately: the cycle of 12 fantasies “The Months” and the cycle “The Seasons” for two viola da gambas and *basso continuo*. The second of them presets a super-cycle of four programmatic fantasy-suites (“Spring,” “Summer,” “Autumn” and “Winter”). Simpson became a pioneer of the subject of the seasons in the instrumental music of the Baroque period. His cycle fits into the traditions of English ensemble music. In comparison with the works by composers of other national schools, the interpretation of genres within each fantasy-suite remains very individual. This relates to the structure of the fantasy, in the compositional



structure of which the composer stemmed from his own performance practice. Simpson's attempt to create a large-scale composition on the subject of the seasons was later continued in numerous compositions in the 17th century and in the subsequent centuries.

Keywords: the seasons in music, Christopher Simpson, fantasy-suite, English fantasy for ensembles, viola da gamba.

В начале XXI века, как и в предшествующем столетии, музыканты-исполнители сохраняют увлечённость старинной музыкой и часто включают в свой репертуар произведения малоизвестных композиторов. Так, в 2005 году американские гамбисты Фридерика Хьюманн и Брайан Франклин реализовали уникальный исполнительский проект – записали диск с произведениями Кристофера Симпсона, посвящёнными теме времён года, – «The Seasons, the Months & Other Divisions of Time» («Времена года, месяцы и другие периоды времени»)¹. Интерес исполнителей побуждает задаться вопросом, кто такой Кристофер Симпсон. Цель данной статьи – дать краткую характеристику личности Симпсона, его творчества, определить вклад композитора в историю английской ансамблевой музыки XVII века.

Имя Симпсона в настоящее время почти забыто, в отечественном музыкознании работ, посвящённых его личности и произведениям, фактически нет. Некоторые сведения содержит краткая статья Б. В. Доброхотова в Музыкальной энциклопедии [3, стб. 10]; несколько страниц отведено Симпсону Л. С. Гинзбургом в книге «История виолончельного искусства» [2, с. 326–331]².

Сегодня мы располагаем весьма скудными сведениями относительно биографии композитора, что объясняется несколькими причинами. Симпсон родился в католической семье в начале XVII века, когда в Англии католиков сурово преследовали. Официально католицизм был запрещён в стране ещё в 1559 году, а с появлением нового религиозного течения – пуританства – католические семьи подвергались репрессиям и гонениям [8, с. 446–447]³.

Видимо, в связи с принадлежностью Симпсона к католическому вероисповеданию многое в его биографии остаётся покрытым тайной. Даже даты рождения и смерти Симпсона в доступных источниках приводятся разные: даты рождения – 1602 и 1606 годы, даты смерти – 1669 и 1674.

Образование, как это было принято в те годы в католических семьях, Симпсон получил во Франции, в католическом колледже Святого Омера [18, р. 8]. Закономерно, что в дальнейшем религия сыграла важную роль в жизни музыканта: в 1629 году он был рукоположён в Риме, после чего вступил в общество Иисуса в Воттене (Франция). Почти 20 лет Симпсон провёл за пределами Англии и лишь в 1639 году вернулся на родину уже в качестве священника церкви Святого Иоанна в Дареме [15, р. 59].

К сожалению, информация о том, когда и где Симпсон получил музыкальное образование, отсутствует. Можно предположить, что первоначально он обучался дома, а затем в Риме. Известно лишь, что это был универсальный музыкант-профессионал: блестящий виртуоз-исполнитель на виоле да гамба, композитор, теоретик, педагог.

Все виды музыкальной деятельности Симпсона были связаны с виолой да гамба – главным для него инструментом. Это объясняется чрезвычайной популярностью виолы да гамба в Англии в первой половине XVII века. Её востребованность была обусловлена повсеместным распространением камерной музыки и расцветом консортных – небольших инструментальных ансамблей. В их состав могли входить инструменты из разных семейств: например, лютня, басовая цитра, виола да гамба, флейта, сопрановая виола.

Симпсон заслужил репутацию виртуозного исполнителя, хотя документальных свидетельств о его выступлениях не сохранилось. Исполнительству на гамбе он посвятил свой первый трактат «The Division-Violist, or, the Art of Playing upon a Ground» («Виола, или Искусство игры по граунду»), изданный в 1659 году⁴. Труд высоко ценили современники: Чарльз Колман, Джон Дженкинс, Мэтью Локк, Джон Карвварден посвятили ему стихи, которые были опубликованы на начальных страницах первого издания трактата [14]. В нём Симпсон



весьма высоко оценивал возможности своего инструмента: «...виола в руках отличного исполнителя может, без сомнения, считаться одним из лучших музыкальных инструментов» [Ibid., p. 3].

Помимо названной работы, не утратившей своей актуальности и в XXI веке, Симпсон создал два труда в области теории композиции. Высокую оценку современников получил его трактат «The Principles of Practical Music» («Принципы музыкальной практики»), изданный в 1665 году<sup>5</sup>. Через два года появился второй теоретический труд – «A Compendium: or, Introduction to Practical Music» («Краткое руководство, или Введение в музыкальную практику») [2, с. 331]. Труды Симпсона были столь ценными, что его издатель Джон Плейфорд использовал фрагмент текстов Симпсона в своём трактате «A [brief] Introduction to the Skill of Music» («[Краткое] введение в искусство музыки») [6, с. 3].

Композиторскую деятельность Симпсон посвятил двум видам виол: сопрановой виоле и виоле да гамба. Именно для последней он написал большинство произведений. Многие из них Симпсон опубликовал в трактатах, вводя их в качестве нотных примеров<sup>6</sup>. Возможно, это было связано с достаточно сложной политической и религиозной обстановкой в Англии. К 1640 году пуритане уже закрепили свои позиции в стране. От их радикальных мер по борьбе с «греховными соблазнами» пострадала в том числе и музыкальная жизнь: пуритане объявили профессию музыканта «языческой», уничтожали музыкальные инструменты, ноты. Многие композиторы вынуждены были публично отречься от профессиональной деятельности. Симпсон, будучи не только музыкантом, но и священником-католиком, не мог позволить себе появиться в столице, свободно заниматься композиторской деятельностью. Это подтверждает следующий факт его биографии: Симпсон участвовал в Английской гражданской войне с 1643 по 1644 годы на стороне роялистов. После осады его родного города Йорка он вынужден был бежать. В 1644 году Симпсону удалось скрыться в поместье сэра Роберта Боллса (Скемптон, графство Линкольншир, Англия), где он оставался, по-видимому, до конца жизни [18, p. 7].

Находясь в имении Боллса и у него на службе, Симпсон воспитал нескольких прекрасных виолистов, среди которых были сын Роберта Боллса Джон, Джон Сент-Барб и другие [12].

С виолой да гамба связано и важнейшее сочинение Симпсона, изданное отдельно от трактатов в 1659 году, – «The Seasons» («Времена года») <sup>7</sup>. Это сверхцикл, состоящий из четырёх простых циклов, расположенных в соответствии со сменой времён года: «The Spring», «The Summer», «The Autumn», «The Winter» («Весна», «Лето», «Осень», «Зима») <sup>8</sup>. Каждый цикл написан в жанре фантазии-сюиты, в настоящее время практически забытом, но распространённом в английской музыке XVII века.

Фантазия-сюита представляет собой особую разновидность барочной инструментальной сюиты, обладающую своими устойчивыми особенностями. По мнению К. Филда, первые образцы фантазий-сюит появились в творчестве английского композитора Джона Купера (Джованни Копрарио), который издал сборник из 24 фантазий-сюит для одной или двух скрипок, виолы да гамба и органа (1622). Все циклы сборника состоят из трёх пьес: фантазии, аллеманды (иногда *aire*<sup>9</sup>) и гальярды. Подобная модель фантазии-сюиты была подхвачена и развита Джоном Дженкинсом, Кристофером Гиббонсом, Мэтью Локком и другими композиторами<sup>10</sup>.

Симпсон в сверхцикле «Времена года» продолжает и в то же время развивает установившуюся традицию количества частей фантазии-сюиты и её жанрового состава: 1) *Fancy* (фантазия); 2) *Aire*; 3) *Galliard* (гальярда).

Попытаемся кратко ответить на вопрос, какова специфика трактовки жанров и форм каждой из частей фантазий-сюит Симпсона.

В качестве первой части цикла композитор использовал *fancy* (фантазию) – жанр, получивший широкое распространение в английской консортной музыке XVII века. К нему обращались многие крупнейшие композиторы: Орландо Гиббонс, Томас Лупо, Уильям Лоус, Джон Дженкинс, Томас Томкинс и другие [9, с. 22]. Континентальные коллеги английских авторов «не столь активно разрабатывали тип ансамблевой фантазии, зато явно разнообразили её исполнительский состав, например фантазии для двух виол Луи Куперена или же для двух скрипок и баса Андреа Фальконьери» [1, с. 151].

Английские *fancy* XVII века отличались яркой национальной спецификой прежде всего благодаря тембровой окраске, ведь композиторы сочиняли их исключительно для виольного ансамбля. Т. В. Смирнова отмечает, что несмотря на постепенное утверждение

скрипки в музыкальной практике XVII века, темброво-исполнительский состав английской консортной *fancy* остался неизменным [9, с. 75]. Предназначая свои композиции исключительно для виол, Симпсон полностью следовал национальной английской традиции.

Ансамблевые *fancy* XVI–XVII веков всё же подчиняются структурному принципу одночастности, характерному для многих ранних инструментальных жанров. Однако в этих рамках буквально каждое сочинение отличается индивидуальностью. *Fancy* из цикла «Времена года» Симпсона можно отнести к контрастно-составной форме, поскольку они состоят из нескольких обособленных и тематически не связанных контрастных разделов, различных по фактурной и темповой организации. Обратим внимание на трактовку этого жанра самим Симпсоном. В своём трактате «The Division Violist, or, the Art of Playing upon a Ground» он изложил собственный структурно-композиционный план *fancy*: 1. «Fugue» (Фуга); 2. «Contest of division» («Соревнование между партиями»); 3. «Grave and harmonious music» («Серьёзная и гармоничная музыка») (цит. по: [17, р. 6]). Однако упомянутые авторские названия разделов и темповые указания в факсимильном издании «Времен года» не фигурируют. Поэтому следует ориентироваться только на содержание нотного текста.

В процессе анализа фантазий из «Времен года» мы пришли к выводу, что Симпсон следует своему замыслу не буквально. По предложенному плану выстроена только *fancy* из цикла «Осень». В других фантазиях (из циклов «Весна», «Лето», «Зима») композитор усиливает контраст через увеличение количества частей и при этом комбинирует типы контраста. В фантазии цикла «Весна» повторяются и чередуются два раздела – виртуозный «Contest of division» и медленный «Grave and harmonious music». Следует отметить, что виртуозные основаны на относительно новом музыкальном материале, а два медленных связаны между собой тематически, но также строятся на новой теме по отношению к другим разделам *fancy*. Таким образом, фантазия из сюиты «Весна» состоит из пяти разделов, и её общий план выглядит следующим образом: 1. Fugue; 2. «Contest of division»; 3. «Grave and harmonious music»; 4. «Contest of division»; 5. «Grave and harmonious music».

Другая разновидность *fancy* встречается в циклах «Лето» и «Зима». В них композитор

усиливает контрасты за счёт введения нового раздела – «Tripla» («Тройной»)¹¹: это раздел в трёхдольном метре, основанный на новой теме. Он помещён между обрамляющими его медленными частями «Grave and harmonious music».

Характеризуя каждый из разделов *fancy*, отметим, что фантазии открываются фугой, которая отвечает стилевым нормам эпохи. Все четыре фуги имеют интонационно и ритмически яркие темы со структурой «ядро – развёртывание». В начальном экспозиционном разделе темы проводятся в тонико-субдоминантовом соотношении. В послеекспозиционном основное развитие осуществляется благодаря стреттам и проведению темы на разных тональных уровнях.

Особого внимания заслуживает виртуозный, подвижный раздел «Contest of division», следующий за фугой. Он привносит значительный контраст в фантазию за счёт смены фактуры и характера исполнения. Тематические связи с остальными частями в этих разделах не прослеживаются.

«Contest of division» состоит из двух этапов развития материала: сначала в партии одного из четырёх инструментов звучит виртуозная тема. Остальные участники ансамбля создают гармоническую поддержку, давая возможность солисту продемонстрировать своё техническое мастерство. На втором этапе развития все инструменты одновременно исполняют виртуозную тему либо в унисон, либо имитационно. Подобная модель композиционно-структурного плана раздела «Contest of division» встречается во всех *fancy* «Времен года» Симпсона. Есть основания говорить о явно выраженной идее концертирования (соревнования солистов и чередования *tutti* и *solo*).

После виртуозного подвижного раздела следует новый, создающий ещё более сильный контраст, – умеренный по темпу эпизод в аккордовой фактуре «Grave and harmonious music». Как правило, он написан и в другой тональности.

Симпсон, как видим, создал свою структурно-композиционную модель *fancy*, основанную на чередовании ярко контрастных эпизодов. Факт нового и своеобразного подхода композитора к трактовке этого жанра подтверждается несоблюдением одного из главных принципов английской фантазии, заключающегося в отсутствии в ансамблевой *fancy* импровизационного, виртуозного материала с различными

пассажами, фигурациями. Это принципиально отличает консортные фантазии от сольных» [10, с. 24].

Вторая часть каждой фантазии-сюиты «Времена года» – *aire*. Использование Симпсоном *aire* в качестве второй части фантазии-сюиты не случайно. По мнению Т. В. Смирновой, этот жанр был широко распространён в английской ансамблевой музыке, особенно в «золотой период» развития консо́ртных (в творчестве Лоуса, Дженкинса, Локка) [9, с. 28].

В трактате по композиции Симпсон описал собственное понимание этого жанра: «*Airs* должны быть похожи на паваны, но с более подвижным и воздушным движением» (цит. по: [17, р. 7]). Все *airs* сверхцикла «Времена года» написаны в форме двойных вариаций на граунд (*basso ostinato*). Их строение вполне отвечает традициям консортной английской музыки. Структурные границы партий в верхних и нижних голосах совпадают, в связи с чем образуются чёткие построения. Во всех четырёх *airs* таких построений восемь. В нотном тексте они разграничены двойной чертой. Верхние голоса составляют важнейший пласт в форме всех *airs* «Времен года», так как они привносят в музыку фактурный и темповый контрасты.

В форме двойных вариаций на *basso ostinato* написаны и гальярды, завершающие каждую фантазию-сюиту «Времена года». Симпсон охарактеризовал гальярду как танец «...бодро и горделиво» (цит. по: [Ibid.]). Многие композиторы-современники Симпсона в качестве третьей части фантазии-сюиты также часто использовали именно этот жанр (Купер, Томкинс, Лупо). В целом для гальярд характерен умеренно быстрый темп, трёхдольный метр, аккордовый склад, который у Симпсона также присутствует, но чередуется с гомофонным. Внутри гальярд ярко проявляются фактурные контрасты.

На основе выявленных особенностей трактовки жанров и форм в четырёх фантазиях-сюитах «Времена года» Симпсона можно сделать вывод, что это сочинение в целом вписывается в специфическую традицию английской ансамблевой музыки XVII века. Однако в сравнении с сочинениями композиторов иных национальных школ трактовка жанров внутри каждой фантазии-сюиты оказывается весьма индивидуальной. Это касается прежде всего структуры фантазий, композиционный план которых

Симпсон разработал самостоятельно, исходя из своей исполнительской практики. Выработав собственную модель фантазии-сюиты, композитор подчёркивает принцип контраста, который становится, как известно, важнейшим художественно-эстетическим принципом музыкально-искусства эпохи барокко.

Что же сподвигло Симпсона на создание программного инструментального сочинения, посвящённого теме времён года?

Естественно предположить, что его замысел возник благодаря знакомству с программной клавишной музыкой Англии, представленной в творчестве Уильяма Бёрда, Джона Булла, Орландо Гиббонса – основателей школы английских вёрджинелистов, сформировавшейся в Англии в конце XVI века. Их творчество носило подчёркнуто светский характер, а произведения входили в крупные рукописные книги («Вёрджинельная книга леди Невил», 1591, «Вёрджинельная книга Фитцуильяма», 1625). В этих сборниках содержались прелюдии, фантазии, вариации и программные пьесы разных авторов – Бёрда («Фортуна», «На охоте», «Свист возницы»), Булла («Буффоны», «Моё горе», «Я сам»). Но до Симпсона ни один английский композитор не создавал масштабного инструментального сочинения с определённой программой.

Отметим, что программность в рассматриваемом сочинении Симпсона имеет обобщённый характер: в музыке отсутствуют какие-либо приёмы звукоизобразительности, предпосланный текст, сюжет, ремарки. Есть лишь общее название произведения и названия каждой фантазии-сюиты – соответственно, о претворении программности здесь можно рассуждать, исходя из характера каждой пьесы, выбора тональных планов, ритмических рисунков, гармонических решений [Ibid., р. 10].

Итак, английский композитор Кристофер Симпсон «волею судьбы» оказался первооткрывателем темы времён года в инструментальной музыке эпохи барокко. К сожалению, в доступных источниках отсутствует информация об истории создания произведения. Мы не имеем возможности узнать и истинные побуждения композитора к сочинению опуса именно с этой программой. Можно, однако, предположить, что Симпсон ставил перед собой цель создать монументальное произведение на тему цикличности, круговорота времён года. Возможно, будучи образованным человеком и в течение



многих лет находясь во Франции, он был знаком с часословами, что могло вдохновить его на сочинение подобного грандиозного творения, но в области музыкального искусства. Также можно предположить, что обращение к универсальной теме времён года никоим образом не могло скомпрометировать Симпсона-католика – одновременно композитора и священнослужителя, – находившегося по этой причине в весьма стеснённых условиях. Важно подчеркнуть: для

осуществления своего монументального замысла он выбрал жанры и формы, наиболее значимые и распространённые в английской ансамблевой музыкальной культуре своего времени. Оказалось также, что Симпсон открыл, не предполагая этого, особую магистраль в развитии инструментальной программной музыки: внушительный список сочинений на поистине вечную тему времён года продолжает пополняться новыми опусами и в наши дни.

## PRIMECHANIA

<sup>1</sup> См.: [www@alfa-prod.com](http://www@alfa-prod.com).

<sup>2</sup> В зарубежном музыковедении фигуре музыканта уделено больше внимания. В статье К. Филда из «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» приведён ряд работ о Симпсоне: M. Urquhart, R. Charteris, J. Playford, A. Wood, M. Lock и другие [12, online].

<sup>3</sup> Отец Кристофера Симпсона руководил актёрским составом Йоркширского музыкального театра, который содержали состоятельные католики. По религиозным причинам Симпсон-старший предпочитал представляться простым рабочим (он одновременно занимался сапожным делом) [12, online].

<sup>4</sup> Существуют две редакции этого трактата. Первое издание 1659 года состояло из двух частей: 1. Подготовительные наставления исполнителям; 2. Практические указания и методы игры на гамбе. Второе издание труда под названием «The Division Viol, or, the Art of Playing ex Tempore upon a Ground» появилось через два года в Лондоне (1661). В последнем варианте трактат был расширен до трёх частей [2, с. 326]. Второе издание труда сохранилось до наших дней и пользуется спросом среди профессионалов.

<sup>5</sup> Современник Симпсона, композитор, выдающийся исполнитель на сопрановой виоле Джон Дженкинс отзывался так: «Великое произведение Симпсона научит мир играть» (цит. по: [2, с. 331]). Ученик Дженкинса Л'Эстранж писал: «Всякий имеющий у себя эту книгу, имеет под рукой одного из лучших учителей в мире» [там же].

<sup>6</sup> В трактате «The Division Violist, or, the Art of Playing upon a Ground» (1659) содержатся 8 подготовительных упражнений и 3 прелюдии для виолы да гамба, 20 циклов упражнений для басовой виолы и *basso continuo*; в трактате «The Principles of Practical Music» (1665) – шесть *airs* для двух виол да гамба; в трактате «A Compendium: or, Introduction to Practical Music» (1667) – 39 *airs* для высокого инструмента и виолы да гамба [14].

<sup>7</sup> По-видимому, Симпсон был озадачен созданием крупных программных сочинений на тему вре-

мён года: через шесть лет после издания сверхцикла «The Seasons» им был создан цикл из 12 фантазий «The Months» («Месяцы») для двух виол да гамба и *basso continuo* [18, p. 15].

<sup>8</sup> В предисловии факсимильного издания «Вре-мён года» описан состав ансамбля: две виолы да гамба обязательны, а остальные два инструмента – по желанию исполнителей. Например, верхний голос (*treble part*) может быть исполнен сопрановой виолой (*lyra viol*) или скрипкой, а партия *basso continuo* предназначена либо органу, либо клавесину [17, p. 9].

<sup>9</sup> По мнению Ю. Бочарова, перевод на русский язык слова *aire* как «ария» не всегда оказывается корректным: «...следует оставлять это слово без перевода, и использовать его латинское начертание, так как в большинстве случаев *airs* имеют чаще не вокальную, а танцевальную природу» [1, с. 110]. Он также пишет о недостаточной явной и осязаемой жанровой природе [там же]. Автор выделяет два варианта употребления термина *aire* в инструментальной музыке барокко: 1) это обозначение небольших сольных или ансамблевых пьес, которые могут входить в состав сюит, сонат, концертов; 2) термин *aire* используется для обозначения темы вариаций, либо общего цикла вариаций [там же].

<sup>10</sup> Дженкинс в некоторых своих фантазиях-сюитах варьировал жанровый состав: например, в финале вместо гальярды использовал куранту. Инструментальный состав циклов тот же, что и у Купера: одна или две скрипки или сопрановые виолы, две виолы да гамба и орган. Фантазии-сюиты Локка были объединены в несколько сборников: «Консорты для двух инструментов», «Консорты для четырёх инструментов», «*Flatt*-консорты». Его фантазии имеют медленное вступление, а в качестве завершения сюиты вместо гальярды или куранты в цикл была включена сарабанда [11, online].

<sup>11</sup> *Tripla*, от лат. *triple* – тройной. В музыкальной практике XVII века – обозначение трёхдольного метра; иными словами – включение трёх долей в один такт [19, online].



## ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Московская консерватория, 2016. 232 с.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Виолончельная классика. Кн. 1. М.; Л.: Музгиз, 1950. 513 с.
3. Доброхотов Б. В. Симпсон, Кристофер // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. М., 1981. Т. 5. Стб. 10.
4. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.
5. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1: По XVIII век. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1983. 696 с.
6. Плейфорд Дж. Введение в искусство музыки / пер. и науч. коммент. Г. Благодатова. URL: <http://mustran.my1.ru/conf2010/Blagodatov-Playford-conf-article-ed.pdf> (Дата обращения: 9. 02. 2018).
7. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
8. Родригес А. М. Новая история стран Европы и Америки XVI–XIX вв. Ч. 2. М.: Владос, 2010. 621 с.
9. Смирнова Т. В. Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 386 с.
10. Смирнова Т. В. Специфика английской раннебарочной консортной фантазии // Старинная музыка. 2009. № 3 (45). С. 22–24.
11. Field Ch. D. S. *Fantasia-suite* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Online.
12. Field Ch. D. S. *Simpson [Sympson], Christopher* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Online.
13. McCart C. *The Panmure Manuscripts: a New Look at an Old Source of Christopher Simpson's Consort Music* // Chelys. Vol. 18. London, 1989, pp. 18–29.
14. Simpson Ch. *The Division Violist: or, an Introduction to the Playing upon a Ground*. Printed by William Godbid: London, 1659. 80 p.
15. Urquhart M. *A Possible Trace of Christopher Simpson (S. J.)* // Chelys. Vol. 27. London, 1999, pp. 59–61.
16. Urquhart M. *The Handwriting of Christopher Simpson* // Chelys. Vol. 15. London, 1986, pp. 62–63.
17. Urquhart M. *The Seasons* // Facsimile des manuscrits de Bruxelles, Conservatoire Royal et Oxford, Bodleian Library, Tenbury Ms. 296–299. Tome XX [Facsimile of Brussels Manuscripts, Royal Conservatory and Oxford, Bodleian Library, Tenbury Ms. 296–299. Volume XX]. Geneve: Minkoff, 1999, pp. 5–12.
18. Urquhart M. *Was Christopher Simpson a Jesuit?* // Chelys. Vol. 21. London, 1992, pp. 3–26.
19. Wright P. *Tripla* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Online.

Об авторе:

**Шибинская Анастасия Александровна**, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-2310-967X**, [lkjl2015@inbox.ru](mailto:lkjl2015@inbox.ru)

## REFERENCES

1. Bocharov Yu. S. *Zhanry instrumental'noy muzyki epokhi barokko* [The Genres of Instrumental Music of the Baroque Era]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2016. 232 p.
2. Ginzburg L. S. *Istoriya violonchel'nogo iskusstva. Kn. 1* [History of the Art of the Cello. Book 1]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1950. 513 p.
3. Dobrokhotoy B. V. Simpson, Kristofer [Simpson, Christopher]. *Muzyikal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Ed. by Yu. V. Keldyish. Volume 5. Moscow, 1981. P. 10.
4. Kyuregyan T. S. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music from the 17th to the 20th Centuries]. Moscow: Sfera, 1998. 344 p.
5. Livanova T. N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda. T. 1: Po XVIII vek* [History of Western European Music before 1789. Volume 1: To the 18th Century]. 2nd Edition. Moscow: Muzyka, 1983. 696 p.



6. Playford Dzh. *Vvedenie v iskusstvo muzyki* [Playford J. An Introduction to the Skill of Music]. Translation and commentary by G. Blagodatov. URL: <http://mustran.my1.ru/conf2010/Blagodatov-Playford-conf-article-ed.pdf> (09. 02. 2018).
7. Protopopov V. V. *Ocherki iz istorii instrumental'nykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays from the History of Musical Forms from the 16th to the early 19th Centuries]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
8. Rodrigues A. M. *Novaya istoriya stran Evropy i Ameriki XVI–XIX vv.* [The New History of Europe and America from the 16th to the 19th Centuries]. Part 2. Moscow: Vlados, 2010. 621 p.
9. Smirnova T. V. *Angliyskie konsortnye zhanry kontsa XVI – pervoy chetverti XVII vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [English Consort Genres from the Late 16th to the First Quarter of the 17th Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2009. 386 p.
10. Smirnova T. V. Spetsifika angliyskoy rannebarochnoy konsortnoy fantazii [Specificity of the English Early Baroque Consort Fantasy]. *Starinnaya muzyka* [Ancient Music]. 2009. No. 3 (45), pp. 22–24.
11. Field Ch. D. S. Fantasia-suite. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Online.
12. Field Ch. D. S. Simpson [Simpson], Christopher. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Online.
13. McCart C. The Panmure Manuscripts: a New Look at an Old Source of Christopher Simpson's Consort Music. *Chelys*. Vol. 18. London, 1989, pp. 18–29.
14. Simpson Ch. *The Division Violist: or, an Introduction to the Playing upon a Ground*. Printed by William Godbid: London, 1659. 80 p.
15. Urquhart M. A Possible Trace of Christopher Simpson (S. J.). *Chelys*. Vol. 27. London, 1999, pp. 59–61.
16. Urquhart M. The Handwriting of Christopher Simpson. *Chelys*. Vol. 15. London, 1986, pp. 62–63.
17. Urquhart M. The Seasons. *Facsimile des manuscrits de Bruxelles, Conservatoire Royal et Oxford, Bodleian Library, Tenbury Ms. 296–299. Tome XX* [Facsimile of Brussels Manuscripts, Royal Conservatory and Oxford, Bodleian Library, Tenbury Ms. 296–299. Volume XX]. Geneve: Minkoff, 1999, pp. 5–12.
18. Urquhart M. Was Christopher Simpson a Jesuit? *Chelys*. Vol. 21. London, 1992, pp. 3–26.
19. Wright P. Tripla. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Online.

*About the author:*

**Anastasia A. Shibinskaya**, Post-graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-2310-967X**, [lkj12015@inbox.ru](mailto:lkj12015@inbox.ru)



**GRIGORY R. KONSON / Г. Р. КОНСОН***Russian State Social University, Moscow, Russia**Российский государственный социальный университет, г. Москва, Россия**ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru*

## The Issue of Handel's Collaboration with the Librettists for his Oratorios

The article is devoted to the issue of Handel's collaboration with the librettists for his oratorios as one of the most important for the comprehension of his creative process. By revealing the diverse relationships of the composer with literati, the author demonstrates, how in intensive combined work during the times of Handel's mature and late periods fundamentally important features had crystallized: tragic intensification of the plot, conveyance of feelings of catastrophism and, in connection with this, the deepening of the psychological essence of the main protagonists. Most of Handel's librettists comprehended their librettos through the prism of predicatory pathos. This was manifested especially distinctly in the late oratorios, in which lamenting and religious tendencies prevailed, having comprised two sides of the ethical-psychological issue. His music standing at the pinpoint of the aesthetics of Classicism connected with the Enlightenment, the composer presented himself not only an active participant in the creation of his librettos, but also as a conceptual leader who directed the creative process in collaboration with the librettists.

**Keywords:** Georg Friedrich Handel, Charles Jennens, Thomas Morell, Newburgh Hamilton, Thomas Browton, James Miller, librettos for oratorios, librettists, tragedy/tragic.

## Проблема сотрудничества Генделя с либреттистами ораторий

Статья посвящена проблеме сотрудничества Генделя с либреттистами ораторий как одной из главных для понимания творческого процесса. Выявляя отношения композитора с литераторами, автор показывает, каким образом в напряжённой совместной работе в периоды зрелого и позднего творчества Генделя откристаллизовались принципиально важные черты: трагедийное заострение сюжета, передача чувств катастрофизма и в связи с этим углубление психологической сущности главных героев. Большинство из генделевских либреттистов осмысливали либретто сквозь призму проповеднического пафоса. Это особенно ярко проявилось в поздних ораториях, где возобладала скорбная и религиозная тенденции, составившие две стороны нравственно-психологической проблемы. Находясь на острие эстетики просветительского классицизма, композитор оказался не только активным участником создания либретто, но и концептуальным лидером, направлявшим совместный творческий процесс.

**Ключевые слова:** Г. Ф. Гендель, Ч. Дженненз, Т. Морелл, Н. Хамильтон, Т. Броутон, Дж. Миллер, либретто ораторий, либреттисты, трагедия/трагический.

**H**andel's collaboration with the librettists for his oratorios presents one of the most crucial issues in the aspiration to disclose the principles of his creative process, although Donald Burrows assumes that the composer had a very reserved attitude towards developing the literary-dramatic foundation of his oratorios [7, p. 372]. However, in his analysis of the history of the creation of the oratorio *Saul* the scholar

writes that in depicting Saul's jealousy, "Handel and Jennens together created a vivid picture of his apparently decline" [Ibid., p. 244]. Both of them in September 1738 "went carefully through the score of *Saul*," and as the result of their interaction greatly benefited in many ways [Ibid., p. 246].

Moreover, Jeffrey Barnouw writes that when the energetic director of the Haymarket Royal Operatic Theater in London, Aaron Hill, before *Saul*

had been composed (1736), suggested to Handel to dynamicize the first act of the story of Saul, David and Jonathan as an example of a possible Biblical drama, it must be observed, *both* Handel and Jennens accepted Hill's challenge. And for the sake of developing the British oratorio, they both brought into it new features of interaction between the character and the compositional structure [6, p. 63].

Young-Shim Chang is convinced that the work of Handel and his librettist testified of their deep knowledge of the principles of the structure of librettos [9, p. 1]. Moreover, the composer actively interfered in the librettist's work. From Jennens' letter from September 19, 1738, we can be certain that his nephew is aware that Handel changed the placing of separate numbers in the libretto of *Saul*. In particular, he transferred the chorus "Alleluia" from the end of Act I to the finale of the oratorio, explaining that otherwise it may have created the impression of being too long [2, p. 158–159].

Consequently, when the issue was the logic of form and, most importantly, as it seemed, – of the content, especially, of the protagonists' emotional experience, Handel involved himself into the work on the libretto, solving important conceptual-ethical questions (concerning the ethical element in Handel, see: [13, p. 83]). Is this not because the composer, having continually been exposed to the buffets of fate, had acquired the experience of when particularly, during which critical periods of his life, the human being appeared in his true guise?

To answer the question of Handel's attitude toward the work on the librettos, let us focus our attention on several indicative examples of his collaboration with his librettists. At the beginning of his artistic path the composer used ready librettos, and example of which was the text of the well-known German poet Barthold Heinrich Brockes. His poetical libretto about the story of Christ was published in 1712. Almost 4 years later Handel wrote his *Brockes-Passion* [7, p. 79]. In comparison with preceding German poets, for example, Menantes (the literary pseudonym of Christian Friedrich Hunold), Brockes' libretto was less heavyweight, affected and sentimental, and turned out to be adequately composed, permeated by a single through action with expressive, dramatic episodes [3, p. 41].

The first librettists in England with whom the composer worked enthusiastically in the genre

of oratorio were poets pertaining to conservative political circles [7, p. 452], who asserted the principles of the national art of Great Britain. One of the librettists of the oratorio *Acis and Galatea* (2nd version – 1718, 3rd version – 1732) was the English educator, writer and satirist Alexander Pope. At the moment of his turning to the present plot, he had already written his first, Neapolitan version, *Aci, Galatea e Polifemo* (1708), composed by Handel on the libretto of Nicola Giuvo<sup>1</sup>. The two other librettists of *Acis and Galatea* were poet and playwright John Gay, who wrote the greater part of this libretto, and scholar, physician and literary satirist John Arbuthnot. Already during their first stages of work on the libretto, Handel interspersed it with Italian musical insertions.

Handel's work with Cardinal Benedetto Pamphili also passed in peaceful collaboration, the latter virtually compared him to Orpheus [11, p. 26], while the young composer, although not flattering himself excessively with this appellation, wrote several cantatas for the cardinal. Pamphili was the author of the libretto of the first version of the oratorio *The Triumph of Time and Truth* (Rome, 1707), of which the composer subsequently made two more versions (1737, 1757). Such attention to allegorical oratorio, including *L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato* (libretto by Charles Jennens) and *The Choice of Hercules* (libretto by Thomas Morell), testified of the sturdy interest on the part of Handel in the philosophical-instructive subject matter.

Handel had a more exigent attitude towards work on librettos for the oratorios, which were written in the 1730s. The outstanding master Charles Jennens became his main librettist for the oratorical genre of his central period (1738–1744). Ruth Smith writes that in the artistic sphere he was a progressive figure, studied well the drama of Shakespeare, whose complete works he published for the first time in Great Britain at that time [17, p. 3]. The work on redacting Shakespeare's plays, as well as his thorough knowledge of literature – all of this could not but have an effect on the tragic interpretation of the libretto of Handel's oratorios.

Handel's work with Jennens marked a turning point in the history of the composer's oratorios. According to Barrows, *Saul* became the first composition "that realized the full potential of Handel's talents, combining opportunities for extended arias and choruses with a coherent



dramatic framework and a strength of character portrayal that allowed Handel to draw fully on his operatic experiences” [7, p. 242]. The libretto for *Saul* presented many concrete opportunities for Handel to exercise his musical fantasy. Considering the context, these innovations did not play the role of finesse, but served as a means for perfecting the plot and established an image-bearing dramaturgy [Ibid., p. 244].

In such a manner the productivity of the joint efforts of Jennens and Handel revealed itself in the manner that the rich creative imagination of the librettist served as an impulse for the composer’s ingenuity.

They also collaborated in the oratorios *Messiah* and *Belshazzar*. Despite the fact that Jennens for the most part used the Bible for his source, as Barrows notes, the poet was guided “by his own imagination and a perspective of how the potentials of Handel’s theatrical oratorio could be used in the best way” [Ibid., p. 243].

Nonetheless, the vanity, which Jennens was known for, at times hindered their collaborative work. He wrote a great deal more poetry for *Belshazzar* than was required. At the same time, Handel’s autograph score of this oratorio contained numerous detailed corrections put in by Jennens. “affecting the scene-descriptions, the verbal text and the musical declamation” [Ibid., p. 280].

In general, in the work on *Belshazzar* Handel carried out the role of a strict editor controlling the implacable fantasy of the librettist, but regarding one issue they turned out to be of one mind: they intensified the edificatory-ethical foundation of the Biblical source by means of bringing in the mournful images of the Babylonian king’s mother Nitocris, as well as Gobrias, the father of the warrior killed by Belshazzar, both of whose spiritual leader became the prophet Daniel. Thereby, in his aria “Lament not thus, O Queen, in vain!”, where he consoles Nitocris, he describes the true essence of virtue: “Lament not thus, O Queen, in vain! Virtue’s part is to resign All things to the will divine, Nor of its just decrees complain. The sins of Babylon urge on her fate; But virtue still this comfort gives, On earth she finds a safe retreat, Or bless’d in Heav’n for ever lives.”

The prophet’s moral creed is expressed in the aria “O sacred oracles of truth [O living spring of purest joy! By day be ever in my mouth, And all my nightly thoughts employ. Whoe’er withhold attention due, Neglect themselves, despising you].”

Notwithstanding the generally productive collaboration with Jennens, Handel, as a result of the somewhat clouded relationship with him, readily made the acquaintance with other librettists, such as, for instance, Newburgh Hamilton, who subsequently became his friend [7, p. 236]. In the opinion of Katherine Hobbs, unlike the writers of librettos for Italian opera as an entertainment genre in a language not understood by the British, turned to John Milton’s tragedy *Samson Agonistes*, where in the expression of the main protagonist’s tragic feelings the poet’s autobiographical features could be discerned. Interpreting the text in an especially serious manner, Hamilton penetrated into the emotional states of the main characters. He depicted Samson in prison and concentrated his attention on his spiritual unrest and blindness, and then demonstrated how with the appearance of Delilah his sufferings were felt with new strength. To reveal the insincerity of the Philistine woman in her speech, he brought out the most significant words from Milton’s text “hear me” [12, p. 50], which in the hidden force of their infusion, in our opinion, are comparable to supplication addressed to the Almighty. Thus, in Psalm 102:1, there is a plea for Divine assistance: “Hear my prayer, o Lord; let my cry for help come to you<sup>2</sup>.” In his analysis of Hamilton’s libretto, Hobbs justly marks that he *reduced the Philistine woman’s guilt to a minimum*, presenting her with the opportunity to defend herself with assurances of the sincerity of her feelings. As if having realized her guilt, Delilah entreats Samson to hear her.

In contrast, Handel did everything to *intensify her guilt*. This intensification may be seen in the fact, according to Hobbs, that Delilah’s supplication, addressed to Samson, unlike Milton’s texts and, especially, Hamilton, is aimed not at justification of her own guilt, from which Delilah elegantly departs, but on the promise how well Samson may sense himself beside her; moreover, such an attempt of manipulation is repeated numerous times, constantly attracting attention to her sweetly sounding voice, as the result of which the appeal of the seductress becomes somewhat obtrusive.

And, indeed, such an impression is created in the music as the result of frequent vocal and instrumental extractions of descending sequences, creating the effect of a cheerless echo. In this obtrusive quality the researcher discerns traits of Delilah’s insincerity – the changes of moods in

her subsequent aria “To fleeting pleasures make your court [– No moment lose, for life is short!]” (D major) happen too swiftly. For this reason Handel’s Delilah with her appeals is characterized by Hobbs as being more straightforward than Milton’s and, even more so, Hamilton’s [12, p. 53–54].

Delilah’s aspirations demanded an ethical evaluation, which is given on an unfolded moral platform, formulated in Micah’s aria (in the original version, entrusted to an Israelite woman, sung by a soprano): “It is not virtue [, valour, wit, Or comeliness of grace That woman’s love can truly hit, Or in her heart claim place. Still wav’ring where their choice to fix, Too oft they choose the wrong: So much selflove does rule the sex, They nothing else love long].”

From an overview of Handel’s work with Jennens and Hamilton, it becomes obvious that in their joint work their librettos acquired dramatic, efficacious and at the same time lamenting, tragic features. As a result, profound psychological characters were created, with which Handel endowed the genre of oratorio with “Shakespearean” features.

Frequently the librettists in Handel’s oratorios were priests endowed with considerable literary skills. In the mid 1740s such were James Miller (the author of the libretto for the oratorio *Joseph and his Brethren*) and Thomas Browton (the compiler of the libretto of *Hercules*). In their work, as Leslie Robarts writes, both librettists turned out to be drawn into literary projects which compelled the composer to make various structural adjustments and corrections.

At the beginning of Miller’s collaboration with Handel (1731) the poet had a critical opinion of the composer. He was of the opinion that the right thing for Handel to do was to return to the ideals of Purcell, while instead he adhered to a pompous art promoted by foreign “singing girls” and “vocalizers,” passing of extroverted entertainment inherent to “shows” for the noble style.

Such criticism of Handel persisted until 1735, the year of composition of his oratorio the *Feast of Alexander*, set to poetry by British poet John Dryden, i. e., when the source for the libretto was found in the national literature [Ibid., p. 140].

The oratorio *Joseph and his Brethren* (1744), which includes two scenes taking place in prison – of Joseph and of his eldest brother Simeon – is distinguished for its *heightened predicatory pathos*, which is expressed in moral preachment, extolling

the potency of the Creator. God directs fates of the rulers of the world (the prayers of the chorus “O God, who in thy heav’nly hand [Dost hold the hearts of mighty kings]” and “Eternal monarch of the sky [, Our cruel crime thou didst descry]”), of Joseph, and later of Simeon, confined in jail. At the same time, the oratorio extols the virtue of modesty (exemplified by Joseph’s conversation with the Pharaoh “Oh mighty Pharaoh! It is not me: Interpretation belong to Heav’n; and may the Lord Jehovah give the King a gracious answer” and the conversation of Joseph’s wife Asenath with Phanor: “Phanor, we mention not his highest glory!”), as well as self-sacrifice for one’s neighbor (exemplified by Simeon’s moralizing: “Give, give him [father] up the lad in whom his life is bound. Oh, let me suffer whatever punishment is doom’d for him”).

In the choruses of the Egyptians, “Immortal pleasures crown this pair” and “Hail, thou youth, by Heav’n below’d! Now thy wondrous wisdom’s prov’d” we may hear the laudation of Joseph and Asenath as being anointed by God.

Such a powerful predicatory platform in Miller’s libretto conformed to the essence of the Biblical revelation: “And the Lord was with Joseph,” here based on a demonstration of unique codices of virtues, on which Handel’s contemporaries were apparently oriented.

It was difficult for Browton to work with the volitional Handel on the oratorio *Hercules* [15, p. 145]. The process was, in all probability, very problematic. It was necessary to search in the libretto for the most acceptable answers to the demands of the composer, since this oratorio never acquired completed forms, even when it was performed for the first time. Nonetheless, *Hercules* by Browton and Handel went down in history as a specimen of the greatest tragedy<sup>3</sup>. Robarts considers it “a tragedy of alleged adultery” [Ibid., p. 145], Burrows characterizes it as a classical example of tragedy, since the development of the images of the main protagonists has a tragic outcome [8, p. 2]. Paul Henry Lang evaluates it in the context of the history of the genre as the culmination of late Baroque musical drama [14, p. 524].

Winton Dean, in drawing parallels between Sophocles’ Deianira in his tragedy *The Women of Trachis* and the heroine of Browton and Handel, shows how far more tragic her fate turns out to be in the oratorio. In Sophocles’ tragedy Deianira is possessed of the direct motivation of jealousy,

whereas the scholar sees her death exclusively being the result of an accident. In Handel's rendition the heroine consciously leads herself to a catastrophe, the cause of which turns out to be her own imagination. In connection with this, according to Dean, it would be hardly possible to find a more tragic concept than that created by the ingenious musician [10, p. 417].

And this is not an accidental occurrence. Many things are explained by the libretto of *Hercules*. Among its sources (Ovid's *Heroides* and Sophocles' *The Women of Trachis*, Seneca's *Hercules on Eta* and P. Matthew's *Hercules*, where Deianira changes from a woman who committed suicide to a mad woman, as the result of which her characterization presents a peculiar compendium of medical opinions and diagnoses concerning insanity), Browton added observations adopted from the practice of addressing mental patients in jails, where they were led to states of nervous attenuation by whips and manacles, and from whom he received confessions before their deaths as part of his practice as a pastor. In addition, the poet brought in the materials of his lectures on the subject of Dryden's *Aeneid* (iron beds and chains of furies in Hades, when Aeneas descended there) [15, p. 157].

In such a manner Browton sharpened the conflict-related content of the sources he made use for his libretto for the oratorio by means of bringing in horrifying realistic details and infernal elements, as the result of which the fusion of tragic images expressed by Deianira in her half-mad state conveyed an experience unique to the music of that time, that of an erupted catastrophe which had caused a destructive effect on her psyche.

Starting from 1747 the regular librettist for Handel's operas was the priest Thomas Morell, a friend of two famous Englishmen – the painter William Hogarth and the Shakespearean actor David Garrick. Morell was introduced to Handel by the Prince of Wales as a presumable librettist for his oratorios<sup>4</sup>. Handel remained in very good relations with this poet [6, p. 451], although far from everything in their mutual work went smoothly. An example of an irritating partnership was described by Morell, who had first-hand knowledge of how Handel execrated the abundance of iambic rhythms, after which the exhausted and nobly obedient poet corrected the poetical text which had undergone criticism (Handel always expressed his critical remarks explosively and temperamentally) [15, p. 145]. The readiness on the part of Morell to

replace phrases with other ones in the text made their collaboration unusually effective<sup>5</sup>.

With the appearance of Morell Handel's oratorios began to demonstrate a prevalence of a lamenting and tragic rendition of the plots. They raised the issues of life and death, the role of personality in history, as well as fate and chance. They were all comprehended through the prism of religious ethics. In his work with Morell, just as before with Jennens, Handel manifested himself very actively. Burrows, notwithstanding his initial affirmation of a reserved role on the part of Handel on the work on the libretto, wrote as such: "It is difficult to believe that the composer himself was not behind the change in subject matter and emphasis... In *Theodora* he rejected the opportunity for an unclouded, even triumphalist, ending that might have been implied by Morell's libretto, and in doing so he repeated a trait apparent in several other works – *Tamerlano*, *Orlando* and *Solomon*" [Ibid., p. 338].

Frequently the composer went ahead of the librettist, playing on the harpsichord the future episodes of the oratorios, such as, for instance, "So fall thy Foes, O Lord" from the oratorio *Judas Maccabeus* [2, p. 212]. Or he would insist on the omission of a text glorifying the army's victory in a war in the finale of the oratorio *Alexander Ball* – so painful for him were his associations of the Thirty Years War in Germany, the resonances of which overshadowed his childhood [7, p. 321]. While redacting the libretto of this oratorio, the composer also focused his attention on another peculiarity – the intensification of the tragedy of Cleopatra in counterbalance to Morell's initial conception of the extolling of the true faith. Such a semantic accent made it possible to disclose her image as a volitional heroine, who does not renounce her personal convictions [Ibid., p. 320].

The lamenting-tragic interpretation of the libretto in Handel's oratorios made it possible to reveal in the plot not as much the protagonists' action as their emotional states. At that, each one of them necessarily expressed his or her attitude towards virtue. In the oratorio *Jephtha*, where the catastrophe erupts in happiest moment in the life of the main protagonist, 18 of the musical numbers are devoted to clearing the ethical idea, and during their course the overall resistance to the oath of the leader of Gilead is replaced with conscious consent (in Jephtha's aria "Waft her, angels, through the skies [Far above yon azure plain]").



In this manner, the predicatory essence, which revealed itself earlier in the oratorio *Joseph and his Brethren*, in *Jephtha* passed onto a more active stage of psychological inculcation of ecclesiastical maxims, since the concepts of virtue are not simple asserted here – each participant expresses his or her own moral creed in regard to it.

A similar situation may be observed in the oratorio *Theodora*, where after a demonstration of the approaching catastrophe at the beginning of the dramaturgy the germination of the religious-ethical idea takes place. And the more it is threatened, the more fanatically it is defended by the main protagonists. Such is the recitative of Theodora's friend Irene prior to the finale "Ere this, their doom is past [and they are gone To prove that love is stronger far than death]" and Theodora's recitative "Deluded mortal! [Call it not rebellion, That thus we persevere in spirit and truth, To worship God: it is his dread command, His whom we cannot, dare not, disobey, Though death be our reward]."

The religious-ethical idea is asserted in Theodora's exit aria "Fond flatt'ring world, adieu! [Thy gaily-smiling pow'r, Empty treasures, Fleeting pleasures, Ne'er shall tempt or charm me more. Faith inviting, Hope delighting, Nobler joys we now pursue]."

Based on Morell's specific line of thought in the librettos of Handel's late oratorios, one may observe two tendencies situated on different planes: the lamenting and the religious; these turned out to present two sides of a single moral and psychological issue situated at the pinpoint of the aesthetics of moral classicism.

Upon examination of the collaboration between the composer and his librettists we perceive that their work on the librettos revealed the evolution from dramatically active interpretation of the plots to the tragic and lamenting-psychological variety with a considerable intensification of religious didactics. Along with this, the study of Handel's oratorio librettos brought out the lyrical-philosophical line, connected with allegorical plots. The turn to the high ethical ideas generated a predicatory pathos. Handel turned out to be not only an active participant of the combined creative process together with his librettists, but their undoubted spiritual leader.

*The author of the article wishes to express his heartfelt gratitude to the Handel scholar and researcher of the genre of the oratorio Irina Konson for the numerous valuable comments and considerations expressed by her during the period of preparation of the present material for publication.*

## NOTES

<sup>1</sup> Pope also wrote the scenario for *Semele* (1744), based on a previously known libretto by William Congreve, in its turn, written on the basis of motives from Ovid's *Metamorphoses* for the opera with the same name by John Eccles. It appeared about 40 years prior to the completion of Handel's *Semele*.

<sup>2</sup> Psalm 102:1. The prayer signifies addressing oneself to God and a call for help, whereas an outcry [cry. – G. K.] means a request for something [1].

<sup>3</sup> L. Kirillina calls *Hercules* "an ingenious musical tragedy" [4, p. 70]. The researcher asserted herself in this opinion 10 years after its representation by the author of the present study [5, p. 31, 56].

<sup>4</sup> Morell was the author of the librettos for all of Handel's late oratorios: *Judas Maccabeus*, *Occasional Oratorio*, *Alexander Ball*, *Theodora*, *Jephtha*, *Solomon*, *Joshua*, *Hercules' Choice*, as well as the third version of *The Triumph of Time and Truth*.

<sup>5</sup> According to R. Smith the thoroughness in the creation of the literary basis for the oratorios was in many ways conditioned by the circumstance that both librettists asserted the inherent value of the libretto, in his evaluation, developing the Dryden tradition. Both Morell and Miller objected against the thoughtless subservience of the librettos to the whims of musicians, because of how this affected the artistic level of the entire work. It is not impossible, nonetheless, that a certain role in the perfection of the quality of the librettos particularly of Handel's oratorios was played particularly by particular commercial considerations, since, unlike Jennens, who could allow himself to offer to the composer the libretto of *Belshazzar* as a present, both holy fathers (despite all of their successful material circumstances) were financially motivated by working with the composer, although their honorariums could not exert a considerable effect on their conceptions [16, p. 30, 31].



Сотрудничество Генделя с либреттистами ораторий является одной из главных проблем в стремлении выявить принципы творческого процесса композитора, хотя Д. Бэрроуз считает, что Гендель весьма сдержанно относился к разработке литературно-драматической основы [7, р. 372]. Однако, анализируя историю создания оратории «Саул», учёный пишет, что либреттист Ч. Дженненз и сам Гендель, воплощая ревность Саула, «вместе поставили её на фундамент яркой картины неконтролируемого нравственного падения конкретной личности» [Ibid., р. 244]. Оба они в сентябре 1738 года «тщательнейшим образом анализировали партитуру “Саула”», и благодаря их взаимодействию конечный результат во многом выиграл [Ibid., р. 246].

Более того, Дж. Бэрню пишет, что когда энергичный директор Королевского оперного театра Хаймаркет в Лондоне Аарон Хилл ещё до создания «Саула» предложил Генделю динамизировать первый акт истории о Сауле, Давиде и Ионафане как пример возможной библейской драмы, Гендель и Дженненз, заметим, *оба* приняли вызов Хилла. И чтобы развить английскую ораторию, они *оба* внесли в неё новые черты взаимодействия характера и композиционной структуры [6, р. 63].

Я. Чанг уверен, что работа Генделя и либреттиста говорила об их глубоком знании принципов структуры либретто [8, р. 1]. Сверх того, композитор активно вторгнулся в работу либреттиста. Из письма Дженненза от 19 сентября 1738 года племяннику известно, что Гендель в либретто «Саула» менял местоположение отдельных номеров. В частности, хор «Аллилуйя» с конца I действия он перенёс в финал оратории, объяснив, что иначе она могла казаться слишком длинной [2, р. 158–159].

Следовательно, когда речь шла о логике формы и главное – касалась содержания, в особенности переживаний героев, Гендель включался в работу над либретто, решая важные концептуально-этические вопросы (об этическом у Генделя см.: [13, р. 83]). Не потому ли, что композитор, неоднократно пережив удары судьбы, сам испытывал, как именно в такие критические периоды человек предстал в своём истинном обличье?

Для ответа на вопрос об отношении Генделя к работе над либретто остановимся на некоторых показательных примерах его сотрудничества с либреттистами. В начале своего творче-

ского пути композитор пользовался готовыми либретто, примером которых может служить текст известного немецкого поэта Б. Г. Брокеса. Его стихотворное либретто об истории Христа было опубликовано в 1712 году. А спустя почти 4 года Гендель написал «Пассионы по Брокесу» [7, р. 79]. По сравнению с предшествующими немецкими поэтами, например, Менантом (или Менантесом – литературный псевдоним поэта К. Ф. Хунольда), либретто Брокеса было менее тяжеловесным, манерным, сентиментальным и оказалось неплохо составленным, пронизанным единым действием с выразительными драматическими эпизодами [3, с. 41].

Первыми либреттистами в Англии, с которыми композитор увлечённо работал в жанре оратории, стали поэты, принадлежавшие к политическому кругу консерваторов [7, р. 452], отстаивавших принципы национального искусства Англии. Одним из либреттистов оратории «Ацис и Галатея» (2-я ред. – 1718, 3-я – 1732) оказался английский просветитель, литератор и сатирик А. Поуп. К моменту обращения к данному сюжету уже была его первая – неаполитанская – версия «Ацис, Галатея и Полифем» (1708), созданная Генделем на либретто Н. Джуво<sup>1</sup>. Двумя другими либреттистами «Ациса и Галатеи» были поэт и драматург Дж. Гей, написавший большую часть этого либретто, и учёный, медик, литератор-сатирик Дж. Арбетнот. Их либретто Гендель тогда легко разбавил музыкальными итальянскими вставками.

В мирном сотрудничестве протекала работа Генделя и с кардиналом Б. Памфили, который фактически сравнивал его с Орфеем [11, р. 26], а молодой композитор, хотя и не обольщался на этот счёт, написал для кардинала несколько кантат. Памфили был автором либретто первой редакции оратории «Триумф Времени и Правды» (Рим, 1707), по которой композитор впоследствии сделал ещё две версии (1737, 1757). Такое внимание к аллегорической оратории, включая «О Радости, Печали и Умеренности» (либретто Ч. Дженненза), «Выбор Геракла» (либретто Т. Морелла), свидетельствовало об устойчивом интересе Генделя к философско-назидательной тематике.

К работе над либретто ораторий, создававшихся в 1730-х годах, Гендель относился более требовательно. Основным его либреттистом в ораториальном жанре центрального периода (1738–1744) стал выдающийся мастер Ч. Джен-

ненз. Р. Смит пишет, что в искусстве он был прогрессивной фигурой, хорошо изучил драматургию Шекспира, собрание сочинений которого впервые в то время издал в Британии [17, р. 3]. Редактура пьес Шекспира, глубокое знание литературы – всё это, возможно, не могло не сказаться на трагедийной трактовке либретто генделевских ораторий.

Работа Генделя с Дженнензом обозначила поворот в истории генделевской оратории. «Саул», как пишет Бэрроуз, стал первым произведением, «реализовавшим полный потенциал талантов композитора, совместив возможности для расширенных арий и хоров со связной драматургией и силой характерного описания, которое позволило Генделю полностью использовать свой оперный опыт» [7, р. 242]. Либретто к «Саулу» предоставило Генделю много конкретных возможностей поупражняться в музыкальной фантазийности. Учитывая контекст, эти нововведения не были ухищрениями, они служили средством усовершенствования сюжета, выстраивали образную драматургию [Ibid., р. 244].

Таким образом, плодотворность союза Дженненза и Генделя проявилась в том, что богатое творческое воображение либреттиста служило импульсом к изобретательности композитора.

Тесно сотрудничали они и в ораториях «Мессия» и «Валтасар». Несмотря на то, что Дженненз из первоисточников пользовался в основном Библией, поэт, как отмечает Бэрроуз, руководствовался «собственным воображением и видением того, как наилучшим образом могли быть использованы возможности театральной генделевской оратории» [Ibid., р. 243].

Однако тщеславие, которым отличался Дженненз, иногда мешало их совместному труду. К либретто оратории «Валтасар» он написал гораздо больше стихов, чем требовалось. Генделевский же автограф этой оратории содержал множество внесенных либреттистом детализированных исправлений, «затрагивавших сцены-описания, словесный текст и музыкальную декламацию» [Ibid., р. 280].

В целом в работе над «Валтасаром» Гендель выполнял роль жёсткого редактора, сдерживавшего неуёмную фантазию либреттиста, но в одном они оказались единодушны: усилили назидательно-этическую основу библейского источника посредством введения скорбных образов матери вавилонского царя – Нитокрис, а также Гобрива – отца убитого Валтасаром вои-

на, духовным вождём которых стал пророк Даниил. Так, в его арии «Lament not thus, O Queen, in vain!», где он утешает Нитокрис, говорится об истинной сути добродетели: «Не плачь, царица, горько всеу! То добродетельных удел – как праведно Господь велел (!), так пусть стенанья их минуют. Грех Вавилона рок ревнует; достойны взыщат утешенья – в миру найдут отдохновенье – иль в вечности их коронуют»<sup>2</sup>.

Моральное же кредо пророка выражено в арии «O sacred oracles of truth» – «Священ, о, истины бесценной прозрачной радости расцвет! Ты днями всласть уста наполнишь, а ночью думы в сон клонишь. Отвергнет дар кто драгоценный – души презреет самоцвет».

Несмотря на продуктивное в целом сотрудничество с Дженнензом, Гендель, вследствие весьма непростых с ним отношений, охотно знакомился с другими либреттистами, например, с Н. Хамильтоном, который впоследствии стал его другом [7, р. 236]. Поэт, по мнению Кэтерин Хоббс, в отличие от создателей либретто итальянской оперы как развлекательного жанра на непонятном для англичан языке, обратился к трагедии Дж. Мильтона «Самсон-борец», где в передаче трагических чувств героя проявились и автобиографические черты поэта. Подойдя к тексту особенно серьёзно, Хамильтон проник в эмоциональное состояние действующих лиц. Самсона он запечатлел в темнице и сосредоточил внимание на его душевных муках и слепоте, а затем показал, как с приходом Далилы его страдания были пережиты с новой силой. Чтобы выявить неискренность филистимлянки, Хамильтон в её речи выделил наиболее значимые слова мильтоновского текста «услышь меня» [12, р. 50], которые по скрытой силе их внушения, на наш взгляд, сопоставимы с просьбой, обращённой к Всевышнему. Так, в Псаломе 101:1, помимо пророчества об иудейском народе, содержится мольба о божественной помощи: «Господи, услышь молитву мою, и вопль мой к тебе да придет»<sup>3</sup>.

Анализируя либретто Хамильтона, Хоббс справедливо отмечает, что тот *минимизировал вину филистимлянки*, дав возможность ей защитить себя заверениями в искренности своих чувств. Будто осознав свою вину, Далила умоляет Самсона, чтобы тот её выслушал.

Гендель же сделал всё, чтобы *усилить её вину*. Это усиление видится в том, что мольба Далилы, обращённая к Самсону, в отличие,

согласно Хоббс, от текстов Мильтона и в особенности Хамильтона, нацелена не на оправдание собственной вины, от чего Далила элегантно уходит, а на обещание того, как Самсону может быть с ней хорошо, причём подобную попытку манипуляции повторяет многократно, постоянно привлекая внимание к своему сладкозвучному голосу, в связи с чем призыв обольстительницы становится несколько навязчивым.

И действительно, такое впечатление в музыке создаётся за счёт частых вокальных и инструментальных вычленений из нисходящей секвенции, производящих эффект сиротливого эха. В этой навязчивости исследователь видит намёки на неискренность Далилы – слишком уж легко осуществляется смена настроений в её следующей арии «To fleeting pleasures make your court» – «Жизнь коротка, удовольствия преходящи, лови момент» (*D dur*). Поэтому генделевскую Далилу с её призывами Хоббс характеризует как более прямолинейную, чем у Мильтона и тем более Хамильтона [12, p. 53–54].

Устремления Далилы потребовали этической оценки, которая дана в развёрнутой нравственной платформе, сформулированной в арии Михи (в оригинале порученной Израильтянке – сопрано): «It is not virtue» – «Не добродетель [, доблесть, ум иль света благодать, прекрасных дев сердца свои побудят нам отдать. Каркас клонит, что выбор зрит – решенье принимать: падёт любовь в мечтаниях самой себя лобзать]».

Исходя из обзора работ Генделя с Дженненом и Хамильтоном, становится очевидным, что в их сотрудничестве либретто приобрело драматически-действенные и вместе с тем скорбно-трагические черты. В результате были созданы глубокие психологические характеры, которыми Гендель «шекспиризировал» ораторию.

Нередко либреттистами в генделевских ораториях оказывались священники с немалым литературным опытом. В середине 1740 годов таковыми явились Дж. Миллер (автор либретто к оратории «Иосиф и его братья») и Т. Броутон (составитель либретто «Геракла»). В работе с Генделем, как пишет Лесли Робартс, оба либреттиста оказались вовлечены в литературные проекты, которые побудили композитора делать в их стихах разные структурные перекомпоновки и исправления.

В начале сотрудничества Миллера с Генделем (1731) поэт относился к композитору

критично. Он считал, что Гендель должен был вернуться к пёрселловским идеалам, а не следовать напыщенному искусству, насаженному иностранными «певичками» и «вокалюжками», выдававшими за благородный стиль внешнюю развлекательность «шоу». Такая критика Генделя продолжалась до 1735 года, пока не появилась его оратория «Праздник Александра», положенная на стихи английского поэта Дж. Драйдена, то есть когда в качестве источника либретто стала использоваться национальная литература [Ibid., p. 140].

Оратория «Иосиф и его братья» (1744), где показаны две сцены в тюрьме – Иосифа и его старшего брата Симеона, отличается *повышенным проповедническим пафосом*, который выражен в нравоучениях, прославляющих могущество Создателя. Бог распоряжается судьбами правителей мира (молитвы хора «O God, who in thy heav'nly hand» – «O Бог, в руке небесной что [замкнул сердца царей могучих]» и «Повелитель вечный неба [, знаешь, тяжко преступленье]»), находящимися в узилище Иосифом, а потом Симеоном. При этом в оратории превозносится скромность (беседа Иосифа с фараоном «Oh mighty Pharaoh!» – «Могущественный царь! Принадлежит не мне познать путь, но Небесам, и лишь Господь Предвечный по милосердию своему ответ способен дать» и разговор жены Иосифа Азенат с Фанором: «Phanor, we, mention not his highest glory» – «Фанор, не оскверним же все его мы высшу славу»), а также самопожертвование ради ближнего (морализирование Симеона «Give, give him [father] up the lad» – «Отпусти к отцу того, вовек, в ком жизни смысл его, пусть выпью я страданий дно той кары – прочишь для него»).

В хорах же египтян «Immortal pleasures crown this pair» – «Даруй корону вечных наслаждений» и «Hail, thou youth, by Heav'n below'd!» – «Привет тебе, юноша, любимый Небесами! [удивительная мудрость твоя теперь доказана!]» звучит восхваление Иосифа и Азенат как богоизбранных.

Такая мощная проповедническая платформа в либретто Миллера отвечала сути библейского откровения «И был Господь с Иосифом», фундаментального здесь показом своеобразного кодекса добродетелей, на которые, по всей очевидности, был ориентирован генделевский современник.

Т. Броутону трудно было работать с волевым Генделем над ораторией «Геракл» [15, p. 145].

Процесс, вероятно, был довольно проблематичным. В либретто приходилось искать наиболее приемлемые ответы на требования композитора, поскольку эта оратория никогда не имела законченных форм, даже когда была поставлена впервые. И тем не менее «Геракл» Броутона – Генделя вошёл в историю как образец величайшей трагедии<sup>4</sup>. Л. Робартс считает его «трагедией мнимого прелюбодеяния» [Ibid., p. 145], Бэрроуз характеризует как классический пример трагедии, поскольку развитие образов главных героев имеет трагическую развязку [8, p. 2]. П. Ланг оценивает его в контексте истории жанра как кульминацию в позднебарочной музыкальной драме [14, p. 524].

У. Дин, проводя параллели между Деянирой Софокла в его трагедии «Трахинянки» и героиней Броутона – Генделя, показывает, насколько в оратории её судьба оказывается трагичнее. У Софокла Деянира имеет прямую мотивацию ревности, а её гибель учёный видит исключительно в результате несчастного случая. У Генделя же героиня сознательно ведёт себя к катастрофе, источником которой оказывается её собственное воображение. В связи с этим, по мнению Дина, вряд ли можно найти концепцию более трагичную, чем эта, созданная музыкантом-гением [10, p. 417].

И это не случайно. Многие в ней объясняются либретто «Геракла». В число его источников («Героиды» Овидия и «Трахинянки» Софокла, «Геркулес на Эте» Сенеки и «Геракл» П. Мэттью, где Деянира превращена из самоубийцы в сумасшедшую, в связи с чем её характеристика являет своеобразный компендиум медицинских мнений о сумасшествии) Броутон добавил наблюдения, заимствованные из практики обращения в тюрьме с душевнобольными, где их плетями и путами доводили до нервного истощения и коих он потом в своей пасторской практике исповедовал перед смертью. Кроме того, поэт ввёл материалы своих лекций на тему «Энеид» Драйдена (железные постели и цепи фурий в Подземье, когда туда спускался Эней) [15, p. 157].

Таким образом, Броутон обострил конфликтное содержание привлечённых в ораторию источников за счёт внедрения в них ужасающих реалистических подробностей и inferнальных элементов, вследствие чего сплав трагических образов, выраженных в полубезумном состоянии Деяниры, передал уникальное в музыке того времени переживание разрывавшейся ката-

строфы, оказавшей разрушительное действие на её психику.

С 1747 года постоянным либреттистом генделевских ораторий стал священник Томас Морелл, друг двух знаменитых англичан – художника У. Хогарта и шекспировского артиста Д. Гаррика. Морелл как предполагаемый либреттист Генделя был представлен ему принцем Уэльским в середине 1740 годов<sup>5</sup>. С этим поэтом Гендель был в очень хороших отношениях [6, p. 451], хотя далеко не всё в их сотрудничестве было гладко. Пример раздражающего партнёрства был записан Мореллом, испытавшим на себе, как Гендель проклинал обилие ямбических ритмов, после чего уставший и благородно-покорный поэт скорректировал раскритикованный стих (Гендель всегда делал замечания вспыльчиво и темпераментно) [15, p. 145]. Готовность Морелла мгновенно заменить в тексте одни фразы другими делала их союз необычайно результативным<sup>6</sup>.

С появлением Морелла в генделевских ораториях стала доминировать скорбно-трагическая трактовка сюжетов. В них поднимались вопросы жизни и смерти, роли личности в истории, а также судьбы и случая. Все они осмысливались сквозь призму религиозной этики. Гендель в работе с Мореллом, как и с Дженнензом, проявил себя очень активно. Бэрроуз, несмотря на первоначальное своё заявление о сдержанной роли Генделя в работе над либретто, писал так: «Трудно поверить, что композитор сам не стоял за переменах текста в сюжете и в смысловых акцентах... в “Феодоре” он отверг возможность безоблачного и триумфального финала (она могла быть заложена в либретто Морелла) и, таким образом, Гендель повторил тот же принцип, проявившийся [ранее. – Г. К.] в “Тамерлане”, “Орландо” и “Соломоне»» [Ibid., p. 338].

Нередко композитор шёл впереди либреттиста, наигрывая на клавесине будущие эпизоды оратории, как, например, хор «Так падут твои враги, о, Господь» из оратории «Иуда Маккавей» [2, p. 212]. Или настаивал на снятии текста, прославлявшего в финале оратории «Александр Бал» победу армии в войне – настолько неприятными были его ассоциации с Тридцатилетней войной в Германии, отголоски которой омрачили его детство [7, p. 321]. Редактируя либретто этой оратории, композитор сфокусировал внимание и на другой особенности – усилении трагедии Клеопатры в противовес изначальной морелловской концепции прославления истинной веры.



Такой смысловой акцент позволил раскрыть её образ как волевой героини, не отрекающейся от своих личностных убеждений [Ibid., p. 320].

Скорбно-трагическая трактовка либретто в генделевских ораториях дала возможность раскрыть в сюжете не столько действие, сколько эмоциональное состояние героев. Каждый из них при этом непременно выказал своё отношение к добродетели. В оратории «Иеффай», где в самый счастливый момент жизни героя разражается катастрофа, на прояснение этической идеи отведено 18 номеров, в течение которых всеобщее сопротивление клятве Галаадского вождя сменяется осознанным согласием (ария Иеффая «Waft her, angels, through the skies» – «На крыльях ветра дуновенья [её несите в даль небесну]»).

Таким образом, проповедническая сущность, проявившаяся ранее в оратории «Иосиф и его братья», в «Иеффае» вошла в более активную стадию психологического внушения церковных максим, поскольку понятия добродетели здесь не просто декларируются – каждый участник в отношении неё выражает своё собственное нравственное credo.

Сходная ситуация наблюдается в оратории «Феодора», где после показа грянувшей катастрофы в начале драматургии идёт *прорастание* религиозно-этической идеи. И чем больше она находится под угрозой, тем фанатичнее защищается главными героями. Таковы предфинальный речитатив подруги Феодоры Ирэны «Ere this, their doom is past» – «Теперь судьба предрешена [– умрут, чтоб доказать могущество любви пред смертью]» и речитатив Феодоры «Deluded mortal!» – «[О,] смертный [стойкий] в заблужденье! Не бунт, что в истины храненьи – бес-

страшно Бога во почтеньи, пред Кем, едва ль что в дерзновеньи забыли б мы повиновенье, хотя б и гибель – награжденье».

Религиозно-этическая идея выявлена в выходной арии Феодоры «Fond flatt'ring world, adieu!» – «Обманчив, лстивый мир, прощай. Мощь улыбки, смеха сила, пусты лари, чар стремнина – сердце взор отворотило. В Вере нынче утопай и к Надежде воспылай, радость чувств столь благородных обретём тогда мы рай».

Исходя из специфического мышления Морелла, в либретто поздних ораторий Генделя наблюдаются две лежащие в разных плоскостях тенденции: скорбная и религиозная, которые оказываются двумя сторонами единой нравственно-психологической проблемы, находившейся на острие эстетики просветительского классицизма.

По рассмотрении сотрудничества композитора и либреттистов нам представляется, что в их работе над либретто раскрылась эволюция от драматически-действенной трактовки сюжетов к трагедийной и скорбно-психологической с существенным усилением религиозной дидактики. Наряду с этим в ораториальной либреттистике Генделя выделилась лирико-философская линия, связанная с аллегорическими сюжетами. В обращении к высоким этическим идеям рождался проповеднический пафос. Гендель оказался не просто активным участником совместного с либреттистами творческого процесса, а их безусловным духовным лидером.

*Автор статьи выражает сердечную признательность генделеведу Ирине Консон за ценные замечания и соображения, высказанные ею в процессе подготовки данного материала к публикации.*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Поуп также создал сценарий «Семелы» (1744), составленный по известному ранее либретто У. Конгрива, которое было написано по мотивам «Метаморфоз» Овидия для одноименной оперы Дж. Экклза. Оно появилось примерно за 40 лет до возникновения генделевской «Семелы».

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод автора статьи.

<sup>3</sup> Псалом 101:1. Молитва означает обращение к Богу и призыв на помощь, а вопль [плач. – Г. К.] – просьбу о чём-либо [1].

<sup>4</sup> Л. Кириллина называет «Геракла» «гениальной музыкальной трагедией» [4, с. 70]. В подобном мне-

нии исследователь утвердилась спустя 10 лет после репрезентации этой идеи автором настоящего исследования [5, с. 31, 56].

<sup>5</sup> Морелл стал автором либретто почти всех поздних генделевских ораторий: «Иуда Маккавей», «Оратория на случай», «Александр Бал», «Феодора», «Иеффай», «Соломон», «Иисус Навин», «Выбор Геракла», а также третьей редакции оратории «Триумф Времени и Правды».

<sup>6</sup> Согласно Р. Смит, тщательность в создании литературной основы оратории была во многом обусловлена тем обстоятельством, что оба либрет-



тиста отстаивали самоценность либретто, развивая в его оценке драйденовскую традицию. И Морелл, и Миллер резко возражали против бездумного подчинения либретто музыкантским прихотям, потому как это сказывалось на художественном уровне всего произведения. Не исключено, однако, что свою роль в улучшении качества либретто именно генделевских ораторий играла и определённая коммер-

ческая составляющая, так как, в отличие от Дженненса, который мог себе позволить преподнести композитору либретто «Валтасара» в подарок, оба святых отца (при всей их материальной обеспеченности) были финансово композитором мотивированы, хотя существенного влияния на их концепции гонорары оказывать и не могли [16, p. 30, 31].



## REFERENCES



1. *Azбука very: Pravoslavnyaya biblioteka. Svyatitel' Ioann Zlatoust. Sobesedovanie o psalmakh* [The Alphabet of Faith: the Orthodox Christian Library. St. John Chrysostom. A Colloquy on the Psalms]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Zlatoust/sobesed\\_o\\_ps/21](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/sobesed_o_ps/21) (12.06.2017).
2. Barna I. *Esli by Gendel' vel dnevnik...* [If Handel Had Kept a Diary]. Translation from the Hungarian by V. Togobitsky; translation editor N. Aretinskaya. Budapest: Korvina, 1972. 275 p.
3. Druskin M. S. *Passiony i messy I. S. Bakha* [The Passions and Masses of J. S. Bach]. Leningrad: Muzyka, 1976. 168 p.
4. Kirillina L. V. Glyuk i Gendel': puti peredachi traditsii v muzyke XVIII veka [Gluck and Handel: the Paths of Transmission of Tradition in 18th Century Music]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Academic Herald of the Moscow Conservatory]. 2016. Issue 4 (27), pp. 66–103.
5. Konson G. R. *Tragicheskiy konflikt v oratoriyakh Gendelya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Tragic Conflict in Handel's Oratorios. Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-na-Donu, 2007. 261 p.
6. Barnouw J. Lost Chances: Obstacles to English Opera for Purcell and Handel. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 49–65.
7. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
8. Burrows D. *A Letter to Irene Konson* [Manuscript]. The 17th January of 2017, pp. 1–2. Preserved in the addressee's personal archive.
9. Chang Y. *Reading Handel: A Textual and Musical Language of "Acis and Galatea"* (1708, 1718). Texas: University of North Texas, 2005. 184 p.
10. Dean W. B. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London, 1959. 694 p.
11. Harris E. T. *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, Cop. 2001. 432 p.
12. Hobbs K. *"Immortal Harps": Milton and Musical Morality in Handel's Samson: Honors Thesis*. Columbia: English University of Missouri, 2016. 80 p.
13. Konson G. R. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios. *Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
14. Lang P. H. *Music in Western Civilization*. New York: Norton, 1940. xxii+1107 p.
15. Robarts L. M. M. *A Bibliographical and Textual Study of the Wordbooks for James Miller's Joseph and his Brethren and Thomas Broughton's Hercules, Oratorio Librettos Set to Music by George Frideric Handel, 1743–44: Ph.D.* Birmingham: University of Birmingham, 2008. 405 p.
16. Smith R. *Handel Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 498 p.
17. Smith R. New Perspectives on Charles Jennens. American Handel Society Conference. Princeton University. February 21–24. 2013. Abstracts (Part IV). *Newsletter of The American Handel Society*. Spring 2014. Vol. XXIX. Number 1, p. 3.

*About the author:*

**Grigory R. Konson**, Dr.Sci. (Arts), Vice-Dean for Research of Linguistic Faculty, Professor at the Department of Linguistics and Translation, Professor at the Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University (129226, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, [gkonson@yandex.ru](mailto:gkonson@yandex.ru)

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азбука веры: Православная библиотека. Святитель Иоанн Златоуст. Собеседование о псалмах. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Zlatoust/sobesed\\_o\\_ps/21](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/sobesed_o_ps/21) (Дата обращения: 12.06.2017).
2. Барна И. Если бы Гендель вёл дневник... / пер. с венг. В. Тогобицкого; ред. пер. Н. Аретинская. Будапешт: Корвина, 1972. 275 с.
3. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1976. 168 с.
4. Кириллина Л. В. Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века // Научный вестник Московской консерватории. 2016. Вып. 4 (27). С. 66–103.
5. Консон Г. Р. Трагический конфликт в ораториях Генделя: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 261 с.
6. Barnouw J. Lost Chances: Obstacles to English Opera for Purcell and Handel // Music in the London Theatre from Purcell to Handel / Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 49–65.
7. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
8. Burrows D. A Letter to Irene Konson [Manuscript]. 17 January 2017, pp. 1–2. Preserved in the addressee's personal archive.
9. Chang Y. Reading Handel: A Textual and Musical Language of “Acis and Galatea” (1708, 1718). Texas: University of North Texas, 2005. 184 p.
10. Dean W. B. Handel's Dramatic Oratorios and Masques. London, 1959. 694 p.
11. Harris E. T. Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, Cop. 2001. 432 p.
12. Hobbs K. “Immortal Harps”: Milton and Musical Morality in Handel's Samson: Honors Thesis. Columbia: English University of Missouri, 2016. 80 p.
13. Konson G. R. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
14. Lang P. H. Music in Western Civilization. New York: Norton, 1940. xxii+1107 p.
15. Robarts L. M. M. A Bibliographical and Textual Study of the Wordbooks for James Miller's Joseph and his Brethren and Thomas Broughton's Hercules, Oratorio Librettos Set to Music by George Frideric Handel, 1743–44: Ph.D. Birmingham: University of Birmingham, 2008. 405 p.
16. Smith R. Handel oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 498 p.
17. Smith R. New Perspectives on Charles Jennens. American Handel Society Conference. Princeton University. February 21–24. 2013. Abstracts (Part IV) // Newsletter of The American Handel Society. Spring 2014. Vol. XXIX. Number 1, p. 3.

*Об авторе:*

**Консон Григорий Рафаэлевич**, доктор искусствоведения, заместитель декана лингвистического факультета по научной работе, профессор кафедры лингвистики и перевода, профессор кафедры социологии и философии культуры, Российский государственный социальный университет (129226, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, [gkonson@yandex.ru](mailto:gkonson@yandex.ru)



**LEONE M. JENNARELLI***MozartCircle, Varese, Italia**ORCID: 0000-0001-8065-0289, smartcgart@porticodoro.com*

## The Letter of von Heufeld to Leopold Mozart: a New Proposal (The Context)

Usually omitted, neglected and unexamined by scholars and biographers of Mozart, nonetheless, the letter of von Heufeld to Leopold Mozart (23 January 1778), when analyzed in its proper context, proves to be a fundamental document to cast some light on famous Mozartian questions and to comprehend better certain key passages of Mozart's life from 1778 to 1791, shedding light on him both as a person and as an artist. In fact, a few of such events were directly determined by the contents of that letter and others unfolded around the very arrival of the letter of von Heufeld in Mannheim. The letter of von Heufeld originated from a series of requests received by Leopold Mozart from his famous son: 1) a letter of recommendation for the Queen of France, the sister of the Austrian Emperor; 2) news about a possibility of a good position at the German National Theatre in Vienna. The clash with Vogler in Mannheim, the attitude of Mozart towards the other composers of his time (Stamitz and Paisiello) and his progressive interest in forms of self-funded promotion on various projects are also analyzed.

Keywords: Wolfgang Mozart's letters, von Heufeld, Vogler, German Opera.

**ЛЕОНЕ М. ДЖЕННАРЕЛЛИ***Моцартовский кружок, Варезе, Италия**ORCID: 0000-0001-8065-0289, smartcgart@porticodoro.com*

## Письмо фон Хейфельда Леопольду Моцарту: новое прочтение (контекст)

Письмо фон Хейфельда Леопольду Моцарту (23 января 1778) – забытое, не исследованное учёными и биографами Моцарта, но, тем не менее, анализируемое в надлежащем контексте – является фундаментальным документом для освещения и лучшего понимания некоторых ключевых моментов жизни Моцарта с 1778 по 1791 год, проливающим свет на него как на человека и художника. Фактически некоторые из событий были непосредственно предопределены содержанием этого письма, а другие развернулись вокруг получения письма фон Хейфельда в Мангейме. Письмо фон Хейфельда возникло из ряда запросов, полученных Леопольдом Моцартом от его знаменитого сына: 1) о рекомендательном письме для королевы Франции, сестры австрийского императора; 2) новости о возможном получении хорошей должности в Немецком национальном театре Вены. Также анализируется конфликт с Фоглером в Мангейме, отношение Моцарта к другим композиторам его времени (таким как Стамиц, Паизиелло) и его растущий интерес к формам самофинансируемого продвижения различных проектов.

Ключевые слова: письма Вольфганга Моцарта, фон Хейфельд, Фоглер, немецкая опера.

The letter of von Heufeld to Leopold Mozart (23 January 1778) has been up to the present day largely neglected and even omitted in Mozart's biographies and in other works on Mozart's life<sup>1</sup>. In reality, a close analysis of its context (and already without a close analysis of its contents) reveals how this document represents

a fundamental dividing line in Mozart's life, also on a stylistic level, between Mozart's youth and Mozart's maturity and how it actually answers a series of well known Mozartian open questions. As Mozart foresaw (February 1778), this letter will become, to him, only a "cause of annoyance" and for many years.



### 1.1. The Mannheim Clash of Teachers

The direct context of the letter of von Heufeld to Leopold Mozart (Vienna, 23 January 1778) is that of Wolfgang in serious difficulty, while attempting to obtain a solid position at the Mannheim Court and of Leopold trying to wisely direct, at a distance, the steps of Wolfgang in his quest for a profitable career in one of the most important European centres of music. The events in Mannheim are known in their general facts. Nonetheless, the extremely picturesque and bizarre description of such events left by Wolfgang (especially his clash with Vogler, Vice-Kapellmeister of Mannheim and founder of its local School of Music) has long obfuscated and is still obfuscating the real substance of his confrontation with Vogler, a substance which has remained so far untreated and practically intact. After all, scholars seem still more attracted by the uncanniest details of Mozart's accounts, thereby causing a sort of *distraction*.

Both Mozart and Vogler were pupils of Padre Martini in Bologna. And this was already a motive of contrast between the two also on a methodological and theoretical level. Vogler was an unorthodox pupil of Padre Martini: dissatisfied with his methods, he left Bologna and Martini's teachings, with their roots well grounded in Fux, and chose, instead, to become the loyal follower of the more experimentalism-driven and more *revolutionary* Padre Vallotti in Padua<sup>2</sup>. Thus the flamboyant passage in Mozart's letter on Padre Martini and Padre Vallotti about Vogler and the Elector of Mannheim<sup>3</sup>, acquires a totally new profundity, like Vogler's attack against J. C. Bach (another pupil of Martini and mentor/friend of Mozart) in the same letter. In his letter 10 December 1777 Mozart will give an explanation to his father for his exaggerated expressions on Mannheim events: his writing childish nonsense and jokes and his lack of seriousness were necessary to edulcorate the activity of his adversaries in Mannheim, especially Vogler; in fact, Leopold was thinking and definitively convincing himself that, in reality, Cannabich, Wendling, Ramm and the other so called *Mannheim friends* were actually Wolfgang's adversaries acting against Wolfgang and ruining his life, and, since Wolfgang did not think likewise, he advised Leopold not to bother too much with this issue, because, *after all*, it is not just always possible for a man to do all what he proposes... To put it shortly, through his bizarre accounts Mozart is desperately trying to cover up before his father Leopold the not

very clear and not too loyal behaviour and the quite obscure manoeuvres of his *Mannheim friends*.

The famous *ballet* between Mozart and Vogler on "*who must pay the visit first*" (the letter written in Mannheim on 17 January 1778, mentioning Vogler "*overcoming his pride*") may ultimately conceal another subtle reference to the presumed superiority of the *School of Padre Martini* to that of *Padre Vallotti*. It is a fact that throughout his life Mozart tried to support whenever possible the other pupils of Padre Martini (among them J. C. Bach and Myslivecek), and this is one of the reasons why he selected the music by Sarti (another pupil of Padre Martini) for the banquet scene in his *Don Giovanni* in 1787<sup>4</sup>. At this point, the attempt of Leopold Mozart to receive support and recommendations in Mannheim for his son directly from Padre Martini (!?) from Bologna (such attempts will go on in vain until winter 1778) clearly appears, just from the beginning, an ill-fated plan destined to fail. Vogler, the *dominus* of music in Mannheim, is a fervid adversary of Padre Martini and of his system and method of teaching. Even the choice of the old opera singer Raaff, the Mannheim correspondent of Padre Martini, to present himself as a supporter of Mozart before the Elector seems an error: he is old, he is weak, sings well only from time to time and, despite many words, he appears *de facto* not actively involved in backing Mozart and his *Mannheim scheme*. If the account of Mozart on the enquiries of the Prince Elector in Bologna and Padua on the qualities of Vogler as a composer is entirely reliable and not a manipulation (see: note 3), this presents another fundamental point to consider: in conclusion, the Prince of Mannheim decided to follow the advice of Padre Vallotti and *not* that of Padre Martini. Therefore how could Padre Martini have ever possibly helped Mozart before the court of a Prince, who had already chosen Padre Vallotti, instead of Padre Martini? Thus the Mannheim confrontation of Mozart vs. Vogler, once purified from its ridiculous facts, seems rather to present a war between their mentors, Martini and Vallotti, and certainly this is essentially what it was in the head of Mozart<sup>5</sup>. Nevertheless, there remains the strong perception that Mozart was seriously misguided by Cannabich, Wendling, Holzbauer and his other friends from Mannheim, especially with regard to Vogler. If they were really and completely honest with Mozart and not driven by other interests, they evidently tried, *not too honestly, indeed*, to use Mozart by setting him against Vogler in order to get rid of Vogler<sup>6</sup>.



## 1.2. The “Kind Austrians” Satire in Mannheim and Mozart in Politics

Another point of the Mannheim events of 1777–1778, which has usually been omitted or neglected, is the political context around Mozart in this period. Mozart would lament in his letter (Mannheim, 28 February 1778) against the sudden death of the Elector of Bavaria in December 1777 and against the devil who has trotted out the accursed physician of the Elector of Bavaria, that Doctor Sanftl, who caused his death and, at the end, the *War of the Bavarian Succession* and the swap agreement between Karl Theodor Elector of Mannheim, legitimate heir of the Elector of Bavaria, and Joseph II, Emperor of Austria. The transaction agreement, which was strongly opposed by the Germans and by Prussia, in particular, implied that Karl Theodor was supposed to receive (at least partially) the Austrian Netherlands, if he agreed to renounce (at least partially) the acquisition of Bavaria, in order to give it to Joseph II instead. Mozart feels that the difficult political situation of the Elector of Mannheim is one of the reasons why his *Mannheim Scheme* is bound to fail miserably. From the letter of 7 February 1778 we also learn that in Mannheim there was a German satire against the agreement of Joseph II, created in Munich, which already became popular. The satire, titled *The Kind Austrians* (and transcribed fully by Wolfgang), openly accuses the Austrians to aspire to extend their dominions over the traditional German territories of Bavaria, under the false pretext of defending Bavaria from Prussia: “so Bavaria must be calm, because the Austrian Joseph II comes to defend her... but what he claims to defend, he will appropriate at the end.” And we discover in a letter from Paris (20 July 1778) that Wolfgang is sad and depressed upon hearing that the Austrian Emperor was defeated by the King of Prussia. Even more patent is his letter openly stating his opposition to the King of Prussia, written while in company of his *German friends* (Paris, 31 July 1778: “I dare not say such a thing in this house”). This means that Wolfgang felt much closer to the Austrian Empire than to the German territories... and he was probably also perceived this way by the German Elector of Mannheim and by the other German Mannheim-based musicians: just another *Kind Austrian*. So the difficulty for the German Elector in keeping him in his own service as a musician and composer may well be a consequence, especially with an Austrian Emperor being an apparent ally in an agreement, but an unreliable sovereign, even to the

point of being too strongly interested in occupying *his own* German Bavaria to expand Austria towards the Rhineland... In conclusion, such political aspects of the vicissitudes of Mozart in this period may have characterized the composer’s relationship with Mannheim and Munich. The strange request of Wendling from 10 December 1777 (see note 1) of receiving a recommendation for the Austrian Marie Antoinette (the sister of Joseph II) from Vienna through the friends of Leopold in Vienna may have had also some particular political nuance. Most likely, even the choice of Piccinni by Baron Grimm (Mozart’s treacherous patron in Paris; see Paris, 11 September 1778), as opposed to Gluck, may have carried some special political nuance in opposition to Austria, since Gluck was the champion of the Viennese Imperial Court as revealed by von Heufeld in his letter. In any case, Leopold had told Wolfgang for a lengthy period of time prior to that to avoid both Gluck and Piccinni, as dangerous and jealous people. Nonetheless, the negative answer of von Heufeld in his recommendation to Marie Antoinette and his words on the “*dangers for morality*” would determine a violent and complicated personal attack against Wendling and his friend Ramm and would lead Mozart to leave them progressively and to cultivate to a much greater extent a friendship with another family from Mannheim – namely, the Webers.

## 1.3. Mozart’s Attitude to Criticism and Cases of Contrary Behaviour

In his usual style of flamboyant criticism, Mozart rejects the entire letter of von Heufeld as being “*merely a cause for annoyance.*” Nevertheless, an informed reader about Mozart knows that such outbursts (sometimes dictated by purely professional rivalry or impulse) often end in a type of behaviour on the part of Mozart which usually forms a sharp contrast with what he had previously written. Unfortunately many positions declared by Mozart in his writings have been presumed and interpreted by critics and scholars (and especially in the 19th and 20th centuries), as *normative passages*, thereby presenting numerous problems and much confusion to music history. In particular, there have occurred four major cases of Mozart’s ambiguous behaviour, which require careful evaluation.

*Carl Stamitz.* Mozart labels him as a “*wretched scribbler, gambler, swiller and adulterer,*” while Leopold Mozart evaluates him as a bombastic and overestimated composer. Nonetheless Leopold wants his son to meet him in person during his



sojourn in Paris, and Wolfgang would dub him “a real composer” and then will turn to his clarinet concertos (most of which were composed in 1770s and 1780s) as reference for his own Clarinet Concerto K. 622 and his symphonies as a source of musical formulas, the most famous of them being the beginning of his Jupiter Symphony<sup>7</sup>.

### Example 1

a) C. Stamitz (1777) Symphony Op. 13 No. 1 in E-flat major (1st movement)  
Allegro con spirito

b) W. A. Mozart (1788) Symphony No. 41 in C major K. 551 *Jupiter* (1st movement)  
Allegro vivace

c) P. Wranitzky (1790?) Symphony Op. 25 in D major *La Chasse* (1st movement)  
Allegro maestoso

With elements from Stamitz & Mozart. Date of composition is uncertain and might even be 1788 or before.

*Paisiello*. On 16 January 1782 Mozart defines his music as “*miserably written out*.” Nonetheless, it has been long demonstrated how much of Paisiello’s music subsequently influenced Mozart’s compositions, as early as in works by Abert, but also in the most recent research works<sup>8</sup>. Fragments of *Il Barbiere di Siviglia* and *Il Re Teodoro* were restyled *à la Mozart* and included in *Le Nozze di Figaro*, etc. Moreover, in 1784 Mozart received Paisiello, the *miserable one*, in Vienna with great joy and enthusiasm, by offering him to use his own carriage, by continuously praising him publicly and even by playing for him (with Haydn, Dittersdorf and Vanhal) at the famous quartet party at Storace’s, which *de facto* presented a kind of welcome party for Paisiello (a detail often omitted by scholars).

*Clementi*. Clementi is a particular case, because his reaction to this ambiguous behaviour of Mozart was subtly made public by Clementi himself. Accused of being an *Italian charlatan* and a *pianist mechanicus* by Mozart, in 1804 Clementi re-published one of his sonatas, by adding that Mozart had heard it and perfectly knew it, because he was present at the original concert. Clementi’s friend L. Berger will further explain in his essay that the theme of that sonata ended up in the *The Magic Flute* by Mozart, as the key element of its overture<sup>9</sup>.

*Vogler*. The case of Vogler is quite complicated, since it has been long obfuscated by the ridiculous

accounts given by Mozart in his own letters and, as we have seen, at a certain point, Mozart’s words became *normative*. But had Mozart really rejected Vogler and his music and his theories?

Professor Edward Green has already recently demonstrated how both Mozart and his father, notwithstanding Wolfgang’s insults towards Vogler (but with Leopold behaving more cautiously, having been, unlike his son, an admirer of Vogler’s work: see his partially theoretical letter from 11 June 1778 to Wolfgang), studied the books and manuals written by Vogler, and how Mozart throughout the 1780s subsequently remodelled his own style in composing, enriching it with a thoroughly studied application of the principles of chromaticism and chromatic completion (see: [9, p. 350]). Green has also emphasized well how Vogler’s theorized treatment of chromaticism in music, subsequently *decanted* by Mozart through his own work and personal research, may have been later picked up not only by Joseph Haydn (who started using such techniques after his personal encounters with Mozart in 1780s) but also Mozart’s own pupils, in particular Süssmayr and Attwood (see: [10]). See also the curious habit of Mozart, at a certain point in 1778, to cite the theory manual of Vogler in a group with the *Violinschule* of his father and with his own music. So, as in the case of Stamitz, Paisiello and Clementi, with Vogler Mozart likewise behaved himself in the identical way: *what Mozart had at first harshly criticized, he later applied to his own music*. Moreover, the dramatic “new style,” easily identified in many numbers of Mozart’s music for *Thamos* (which are well related to certain pages of *Idomeneo*), requires a more adequate approach by Mozart scholars. Put aside for a moment the main influence coming from Benda, suggested by Abert, they should start inquiring why certain orchestral sections written by Mozart in 1779 and 1780<sup>10</sup> bear such strong similarities to the orchestral works by Vogler, such as, for instance, the latter’s *Hamlet*, written in 1778 in a fundamentally Mannheim style (coincidentally, while Mozart was staying in Mannheim), for which Vogler wrote also a famous guide to composing music for dramas, with his point of departure being the intensely dramatic texts of Shakespeare’s plays (see: [8, p. xli]). Leopold’s interest in and enthusiasm for Vogler’s interpretation of musical theory make clear why such composers as Schumann, Carl Maria von Weber (who, incidentally, was a relative of Costanze Weber from Mannheim,

Mozart's wife), Meyerbeer, and other 19th century composers considered Vogler as an important musician, composer, music theorist, mentor, artist manager and teacher<sup>11</sup>. Mozart himself (Mannheim, 17 January 1778), after his bizarre encounter with Vogler, curiously writes the following words: "Vogler has invited me to a musical party. *So after all I must stand highly in his favour*" (so where is the theoretical confrontation here?). Nevertheless, as far as we know, the confrontation which occurred in Mannheim between the two composers was subsequently never resolved in any reconciliation, and Mozart continued to consider Vogler and his pupils as his worst adversaries (Vienna, 22 December 1781).

#### 1.4. Mozart Reconsidering the Inequitable Logic of von Heufeld

*The case of Mozart's reaction against the letter of von Heufeld is in no way different from the other cases examined so far.* Notwithstanding Mozart's outburst against von Heufeld's advice on independently promoting new opera productions (Mannheim, 4 February 1778: "*taking a chance and at my own risk*"), to acquire conspicuousness before Emperor Joseph II and his undoubtedly hostile court, in which Gluck and Salieri ruled supreme, signs of second thoughts seem apparent in the autumn of 1778. After his failure in Paris and the loss of his mother in the summer of 1778, Wolfgang came to Mannheim, once again. Fascinated by the works of Benda, *Medea* and *Ariadne*, Mozart decides and accepts the offer to set to music *Semiramis*, a duo-drama by the Mannheim-based intellectual von Gemmingen (who had already written a letter of introduction for Wolfgang for his trip to Paris)<sup>12</sup>, following the request of the theatre manager Dalberg, "*without a fee*" (i.e. "*at my own risk*") (but initially, presumably, for 25 louis d'or: letters Mannheim, 12 November, 24 November and 3 December 1778). Nonetheless, it seems that Dalberg acts in an excessively bold manner by asking Mozart also to set (in addition to *Semiramis*) an entire opera, *Cora*, to music practically "*without a fee*," and Mozart ultimately rejects the *Cora* project (24 November 1778). During his new sojourn in Mannheim, Wolfgang will finally realize how his adversaries and rivals widely spread the rumour that his opera *La Finta Giardiniera* was a disaster (the 1775 premiere was actually a success confirmed by various sources) and hissed off the boards in Munich: such broadly disseminated and

uncontrolled rumours, most likely, present another clue to understanding the irresolute behaviour of the great patrons, like the Electors, and theatre managers (and also Mysliveček?) in assigning an opera commission to Mozart during this period. Notwithstanding his agreement with Dalberg and Gemmingen to complete *Semiramis* when back in Salzburg, with some sources claiming that Mozart actually completed this work, even up to this day it is not possible to identify this duo-drama correctly. The only extant work by Mozart almost of this kind is *Zaide*, which actually Wolfgang would subsequently take along with him, together with his opera *Idomeneo*, to Vienna in 1781, in order to get, finally, some recognition from van Swieten and Count Rosenberg... notwithstanding the hostile environment of the imperial court. So eventually Wolfgang would resign to the rather inequitable logic of the letter of von Heufeld, which implies: "*If he needs to do it, he will do it also for nothing.*" And the troubles of *Le Nozze di Figaro*, an opera, the support of which, in reality, was privately guaranteed by the money of Mozart's patron, the Viennese banker von Wetzlar (who was willing even to completely bypass the Vienna imperial court and present it on stage in other European cities), and other sad self-funded ventures of Wolfgang, such as the concerts for the coronation of Leopold II, are the evidence of how much that terrible logic of von Heufeld's letter made its effect on Mozart: in the attempt (a vain one) to conquer the imperial interest and bypass or ascend the claustrophobic and paranoid hierarchy of the official positions of the imperial court<sup>13</sup>, Wolfgang would subsequently create his own personal drama of his life story. Following the disaster of Paris in 1778, among his numerous friends from Mannheim only the Cannabichs and the Webers would remain steadily and actively in contact with Wolfgang, despite the first disapproval of Leopold, who considered the former as cheats and scammers and the latter as cynic exploiters of Wolfgang. The other friends, who had maintained their ambiguous behaviour in Paris, would be overwhelmed by the tempestuous epistolary exchange between the father and the son against them (once again, ignited by those words of von Heufeld, written in January of that year, concerning the dangers for morality: see note 1), and would appear, in the end, to maintain a certain distance from Mozart during the following years. In 1782 Mozart would marry a girl from Mannheim, Constanze Weber.



## 2. Conclusions

Thus, the time has come to remove the *status of normative exactness* to everything left written by Mozart. Only in this way it is possible to start comprehending through which paths he, in reality, absorbed the musical experience and the musical theory of his contemporaries surrounding him, and how this was important for him and his artistic processes. Secondly, the analysis of the direct context of this letter by von Heufeld reveals how such letter lies at the very epicentre of a fundamental series of events, which essentially were directly

caused by von Heufeld's letter itself (Mozart's broken relationship with the immoral Wendling and the others from his circle, his friendship with the Webers, the increasing devastating attitude of accepting underpaid commissions for works, etc.) or which flourished around it. The immediate negative reaction of Wolfgang to this letter is comprehensible, because it asserted, without doubt, that Mozart, in January 1778, was not as highly considered as he thought, and that he was not an established first-rate composer, but merely a musician who was still gaining fame through his past formidable reputation as a child prodigy.

## NOTES

<sup>1</sup> This letter is omitted in Anderson, is heavily cut and briefly treated in Abert, and is usually neglected in other major works. Only Deutsch puts it in some context of evidence, but without giving any evaluation. Sadie gives some brief allusion to second thoughts that this letter may have ignited in Mozart (see: [14, p. 516]). For the text in English translation (see: [3, p. 169]). The letter of von Heufeld was sent by Leopold from Salzburg to Wolfgang in Mannheim on 29 January 1778 with a supplementary letter penned by Leopold himself, who added further stress on some of the moral advice in von Heufeld's letter against the *bad companies*, i.e. *the dangers for morality*. Wolfgang's direct reply to this epistle is his letter written in Mannheim on 4 February 1778. The letter from von Heufeld was caused by two requests by Mozart to his father: 1. Wendling wanted a recommendation for the Queen of France, Marie Antoinette, the sister of Austrian Emperor Joseph II, from Vienna, through Leopold (Mannheim, 10 December 1777); 2. Mozart wanted some news about the National German Theatre in Vienna and how to find a position there at any cost, but through receiving a commission of some kind (Mannheim, 11 January 1778). About the negative answer of von Heufeld on the recommendation for the Queen of France (and, perhaps, the malicious request of Wendling), one must consider that Gluck was a personal protégé of Marie Antoinette since 1774...

<sup>2</sup> Vallotti's revolutionary studies were the results of many years of theoretical research in music and harmony carried on by his predecessor and teacher Padre Calegari and by his colleague Tartini. For a detailed treatment (see: [7, p. 13 and ff.]).

<sup>3</sup> Mannheim, 13 November 1777: "*When the Elector happened to be in Bologna, he asked Padre Vallotti about him and received this reply: 'Oh, Your Highness, he is a great man!'. He also asked Padre Martini, who informed him: 'Your Highness, he is good; and gradually, as he becomes older, surer of himself and more solid, he will*

*improve and will become good. But he will have to change considerably*". The account of Wolfgang on Vogler contains also a few manipulations through patently falsified facts.

<sup>4</sup> On the basis of Da Ponte, in fact, the choice of Martín y Soler as the other composer selected for the banquet in *Don Giovanni* seems to be a debt of gratitude of Mozart towards Martín y Soler, who had secretly backed the production of his *Le Nozze di Figaro* in 1785/1786. The absence of music from the *La Grotta di Trofonio* by Salieri (1785) is a clear evidence of the accurate and calculated choice by Mozart. Mozart kept the Martinian Sarti in high esteem.

<sup>5</sup> Instead for the relationship of respect between Martini and Vallotti (see: [7, p. 13 and ff.]).

<sup>6</sup> Certainly their invitation to Mozart, he naïvely accepted, to laugh at old Raaff's impoverished singing abilities (Raaff, the supposed supporter of Mozart and champion of Padre Martini in Mannheim) was not of great help (Mannheim, 14 November 1777). The ambiguity of Raaff, as a supporter (he, apparently, had never received any letter of recommendation from Bologna), is well described by Wolfgang (Paris, 18 July 1778). Here also we can read of Mozart's illusions about the Elector as someone who would highly consider the advice of Padre Martini.

<sup>7</sup> K. 622 was originally written for basset clarinet and presented a completion of an unfinished work for basset horn (K. 584b/621b: ca. 1789/1791). Mozart's enthusiasm for clarinets, stemming from his Mannheim musical experience, caused him even to think of asking Colloredo to establish clarinets in a Salzburg wind band on a permanent basis (Mannheim, 3 December 1778).

<sup>8</sup> See: [1] and [11, p. 128].

<sup>9</sup> In 1804 Clementi re-published his Sonata Op. 24 No. 2 by adding this note: "*This Sonata <...> was played by the author before His Imperial Majesty Joseph II in 1781, Mozart being present*". Ludwig Berger, in his 1829 essay on Clementi, clearly wrote that the beginning of



this Sonata was inspirational to Mozart for his *The Magic Flute*.

<sup>10</sup> Notwithstanding the numerous problems of *Thamos*, it is known how only two choruses were written probably between 1773 and 1774 and were still not brought to their final form. After some slight retouching in 1776, only in 1779/1780 Mozart did entirely rework and complete the numbers of *Thamos*, by adding the famous new orchestral parts and another chorus, probably for a performance with the company of Schikaneder in Salzburg.

<sup>11</sup> After 1865, newspapers even saluted the now Abbé Liszt as the new Vogler in Music, as in “*Dwight’s*

*Journal of Music*” (Boston, 8 December 1866: Vogler is called a “*predecessor of striking similarity*”).

<sup>12</sup> Gemmingen, in 1782, will reach Vienna from Mannheim, and it is highly probable that, in his quality of Grand Master of the Viennese lodge “*Zur Wohltätigkeit*,” convinced Mozart to become a freemason in autumn 1784.

<sup>13</sup> Wolfgang to his wife, Frankfurt 3 October 1790: “*I fear <...> that I am in for a restless life*”. While Wolfgang and Leopold are often accused of exaggeration on “*cabals*,” unfortunately the themes of “*cabals*” and “*intrigue paranoia*” in the letters of Salieri and Casti are still not sufficiently put in evidence and studied (see: [5], [13] and [12, p. 87]).



## REFERENCES



1. Abert Hermann. *W. A. Mozart*. Translated by Stewart Spencer and edited by Cliff Eisen. Yale University Press, 2007. 1515 p.
2. Anderson Emily. *The Letters of Mozart and his Family*. Revised by Stanley Sadie and Fiona Smart. London and Basingstoke, 1985. 1038 p.
3. Deutsch Otto Erich. *Mozart a Documentary Biography*. Translated by Eric Blom, Peter Branscombe and Jeremy Noble. Stanford, 1966. 692 p.
4. Einstein Alfred. *Mozart. His Character. His Work*. Translated by Arthur Mendel and Nathan Broder. Oxford University Press – New York, 1945. 492 p.
5. Eisen Cliff. *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch’s Documentary Biography*. London and Basingstoke, 1991. 192 p.
6. Eisen Cliff. *Mozart: A Life in Letters*. London, 2006. 688 p.
7. Grave Floyd K. and Grave Margaret G. *In Praise of Harmony. The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler*. University of Nebraska Press, 1987. 338 p.
8. Grave Floyd K. (Edited by). *Ballet Music from the Mannheim Court. Part I. Christian Cannabich. Georg Joseph Vogler*. Madison, 1996. 144 p.
9. Green Edward Noel. *Chromatic Completion in the Late Vocal Music of Haydn and Mozart: A Technical, Philosophic, and Historical Study*. A Dissertation for the Department of Music New York University, May 2008. 615 p.
10. Green Edward Noel. A New Look at the Ployer/Attwood Notebooks, or, Mozart: a Teacher of Chromatic Completion. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship: Russian Journal of Academic Studies*. 2013. No. 1 (12), pp. 141–145.
11. Hertz Daniel. *Mozart’s Operas*. University of California Press, 1990. 363 p.
12. Nicastro Guido. “*Sogni e favole io fingo*.” *Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*. Università degli Studi di Catania. Soveria Mannelli, 2004. 259 p.
13. Rice John. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. The University of Chicago Press, 1998. 648 p.
14. Sadie Stanley. *Mozart: the Early Years 1756–1781*. Oxford University Press, 2006. 644 p.

### About the author:

**Leone M. Jennarelli**, Dr., University Degree Cum Laude in Ancient History, Ancient Literature & Computational Sciences (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Manager of “MozartCircle” (mozartcircle.porticodoro.com) (21100, Varese, Italia), **ORCID: 0000-0001-8065-0289**, smartcgart@porticodoro.com

### Об авторе:

**Леоне М. Дженнарелли**, доктор (университетская степень Cum Laude) древней истории, древней литературы и вычислительных наук (Католический университет Святого Сердца, Милан), руководитель «Моцартовского кружка» (mozartcircle.porticodoro.com) (21100, Варезе, Италия), **ORCID: 0000-0001-8065-0289**, smartcgart@porticodoro.com

**MARINA N. DROZHZHINA, SITORA D. DAVLATOVA***Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia**ORCID: 0000-0002-4448-8525, drozhzhina.14@mail.ru**ORCID: 0000-0003-1059-2778, sitora.tj1989@mail.ru*

### **Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised Ballet *The Rubaiyat of Omar Khayyam***

In the article devoted to one of the most well-known compositions by the Tajik composer Tolib Shakhidi the means of reflection of Sufi symbolism in the synthetic genre of the televised ballet are researched. Stemming from the essential parameters of the symbol (taking into account the formed traditions of study of this category), the authors propose their own perspective of the issue. The role of the symbol is shown in expounding by artistic means of the Sufi path of perfection (Tarikat) as a bridge between the two worlds. The orientation on the multilevel complex of sets (musical, scenographic, choreographical, scenic or poetical) and the specificity of the chief Sufi principle of *zohir-botin* (the inner vs. the outer) made it possible to carry out the analysis of the indicated phenomenon on the basis of a differentiated approach toward symbol. As a result, symbol-images are revealed (the main characters are the Poet, his Muse and Death), which are the most multifaceted and acquiring the features of allegory and metaphor; symbol-signs, frequently carrying out the functions of leit-symbols (a pitcher, a chalice of wine, fire, a flute) and in virtue of Sufi cryptography acquiring signs of the symbol-emblem.

The possession of the verbal row (the sounding Rubaiyat of Omar Khayyam) aids the comprehension of Sufi conception with its metaphoricity. Research has shown that the examined symbolism is presented on the following level: in scenic dramaturgy, in the images of the main dramatis personae, in their musical manifestation, in the utilization of symbolic poetry, in color solutions in the attributive formatting of the televised ballet.

**Keywords:** Sufi symbolism, televised ballet, Rubaiyat of Omar Khayyam, the principle of *zohir-botin*, Tolib Shakhidi.

**М. Н. ДРОЖЖИНА, С. Д. ДАВЛАТОВА***Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки**г. Новосибирск, Россия**ORCID: 0000-0002-4448-8525, drozhzhina.14@mail.ru**ORCID: 0000-0003-1059-2778, sitora.tj1989@mail.ru*

### **Суфийская символика в телебалете Т. Шахиди «Рубаи Хайяма»**

В статье, посвящённой одному из самых известных сочинений таджикского композитора Толиба Шахиди, исследованы способы отражения суфийской символики в синтетическом жанре телебалета. Исходя из сущностных параметров символа (с учётом сложившихся традиций изучения этой категории), авторы предлагают собственный взгляд на проблему. Показывается роль символа в экспонировании художественными средствами суфийского пути совершенствования (Тарикат) как моста между двумя мирами. Ориентация на многоуровневый комплекс рядов (музыкального, сценографического, хореографического, сценического, поэтического) и специфику ведущего суфийского принципа *зохир-ботин* (внешнее-внутреннее) позволила выполнить анализ обозначенного феномена на основе дифференцированного подхода к символу. В результате выявлены символы-образы (главные персонажи – Поэт, его Муза и Смерть), наиболее многогранные и обретающие черты аллегории и метафоры; символы-знаки, нередко выполняющие функцию лейтсимволов (кувшин, чаша вина, огонь, флейта) и в силу суфийской тайнописи обретающие признаки символа-эмблемы.

Наличие вербального ряда (звучащие рубаи Омара Хайяма) помогает пониманию суфийской концепции с её метафоричностью. Исследование показало, что рассматриваемая символика представлена на следующих уровнях: в сценарной драматургии, образах главных действующих лиц, их музыкальном воплощении, в использовании символической поэзии, цветовых решениях и атрибутивном оформлении телебалета.

**Ключевые слова:** суфийская символика, телебалет, рубаи Хайяма, принцип *зохир-ботин*, Толиб Шахиди.



The televised ballet *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, composed by Tadjik composer Tolib Shakhidi in 1980, is one of the first incorporations of the Sufi theme in Soviet music. In the conditions of the ideology of that time projects of ballets in the vein of the Sufi aesthetics were not encouraged. In this particular case there is nothing remarkable, however, since the literary legacy of Omar Khayyam was regarded as being outside of this tradition. However, research of Vassily Zhukovsky, Jahangir Dorrie, Paramahansa Yogananda, Georgy Miloslavsky and Javad Nurbakhsh bears witness to the fact that Omar Khayyam pertained to the mystical branch of Islam. For the composer himself, who grew up in an atmosphere of veneration of the Tajik-Persian classical poetry<sup>1</sup>, the Sufi base of the poet's legacy was all too obvious. It is not by chance that in the same year 1980 he used a fragment of the Rubaiyat of Omar Khayyam, which served as the epigraph to his chamber symphony *Charkh* (*charkh* – potter's wheel) devoted to the comprehension of the circular flow of life and death. There is no doubt that the group of musicians the composer associated himself with initially oriented itself on this position<sup>2</sup>.

It must be emphasized: the comprehension of the specified issue requires a preliminary excursus into the sphere of perceptions of Sufism and its symbolism. Sufism as a mystical-philosophical trend, which appeared within the Arab Muslim civilization after the death of the Prophet Muhammed, remains up to the present day, is one of the leading directions of Islamic mysticism. It owes its popularity in the contemporary world to the works of Sufi poets (Farid-ad-din Attar, Abd Al-Rakhman Jami, Jalal ad-Din Rumi, Hakim Abul-Majd Majdūd ibn Ādam Sanā'ī, Hafiz, Omar Khayyam and others) and its relation to music<sup>3</sup>. The medieval poets and sheikhs successfully applied poetry and music to their sermons and councils (Mejlis) to attract new adepts as a means of sublime emotional impact on the auditorium. The lack of the opportunities to spread their teaching openly stipulated the use of verbal codes and the language of metaphors, founded on the leading Sufi binary principle of *zohir-botin* (the revealed vs. the concealed, the outward vs. the inward)<sup>4</sup>. This resulted in a metaphorical system, permeated with symbolic images.

Let us concurrently note that the aspiration towards the comprehension of the manifestations

of symbols within the framework of religious consciousness, culture and art is characteristic for works of both secular and confessional focus. Notwithstanding all the diversity of approaches and positions in the context of the present article it is important to highlight one joint moment: understanding the bridge (in the capacity of a connecting link) between the two worlds – the empyrean and the earthly (according to Pavel Florensky), the natural and the spiritual (Nikolai Berdyayev), the sacred and the profane (Mircea Eliade), the inward and the outward (Aynulkuzat Khamadani), the rational and the mystical (Yuri Lotman), the physical and the metaphysical (Juan Kerlot), etc.<sup>5</sup>

Symbolism in Islamic mysticism predominated not only in the arts of poetry, music and dance, but also permeated into the sphere of architecture, painting and calligraphy. "From the very beginning of its existence Sufism applied symbols in its anthology, gnoseology, ethics and aesthetics, organizing on its basis a certain worldview doctrine and explaining with its help that which is not amenable to formal logical explanation," the researcher Aknazar Kurbanmamadov writes [4, p. 81]. Thereby, symbols exerted substantial influence not only on the idea-based and content-based side of a musical composition, but also on very its texture and structure.

These artistic resources did not pass by the attention of 20th and 21st century composers, such as Granville Bantock, Anatoly Varelas, Philip Glass, Sofia Gubaidulina, Alisher Latifadze, Karol Szymanowski, Yuri Yuketchev and others. The most multilaterally outlined traditions are reflected in the music of Tadjik composer Tolib Shakhidi (b. 1946). They replicate the values of Sufism – from rituals and poetry to the recreation of the images of saints by means of musical language<sup>6</sup>.

The poetry which regulates the graphic structure of the televised ballet initially contains in itself the potential of symbolic interpretation. Moreover, also because "the art of dance pertains to symbolic activity, while his language appears with a remarkable capacity of harmonization of man with the world" [2, p. 50]. Correspondingly, the realization of the noted potential in the conditions of the synthesis of the genre of the ballet and the principles of cinematic art expands the horizons and the possibilities of perception.

From hence follows the practicability of realization of adequately set goals of inner



differentiation of the category of the symbol, since this kind of differentiation does not possess with a generally accepted interpretation up to the present day and is presented by variants stipulated by the context.

Inasmuch as during the course of the undertaken analysis the following nuances in the manifestation of the Sufi symbolism arose: the symbol-sign, the symbol-emblem, the symbol-image, the symbolic metaphor and symbolic allegory. Despite the fact that Alexei Losev calls upon us not to mix up these “adjacent [in relation to symbol. – *M. D.*, *S. D.*] structural-semantic categories” [6, p. 143–168], in the existent literature (especially in Sufi literature) one may frequently encounter a lack of any boundary lines between them. In the present article, without erasing the boundaries set up by Losev, the symbolic constituent of these categories shall be considered. Such a symbolization is admissible not only in line with study of the traditions of Sufism, but also in the conditions of analysis of the synthetic genre endowed with the possibility of a multilevel, poly-modal perception on the basis of a complex of sets. It is not by chance that Victoria Alesenkova in the process of studying theatrical symbolization highlights the multidimensionality of the theatrical symbol, “one pole of which bears the symbol, the other pole bears the image, and the intermediary stage of the development of the symbol-sign into the symbol-image is the symbol-metaphor” [1, p. 154].

On the basis of the expounded it is deemed possible to characterize the symbols indicated above, placing them (similar to Alesenkova, but in a more differentiated matter) in between the two poles.

1) The symbol-sign. Generalizing the definitions presented in the research literature, we comprehend it as the material, tangible object of the outer world, replacing another object in the inner world and possessing singular concreteness. Considering the metaphoric quality of Sufi cryptography such signs frequently possess points of connection with the metaphor.

2) The symbol-emblem. As a rule, it is not differentiated in a definitive level from the symbol, but is marked out as a special, more concrete symbol. The existence of a context interconnected with such cryptography is frequently conducive to the “transformation” of signs and symbols into emblems comprehensible to the ordained<sup>7</sup>.

3) Symbolic metaphor, while possessing attributes common to metaphors<sup>8</sup>, in this case is connected with the aforementioned cryptography.

4) The image-symbol. It is interconnected with a concrete character endowed with an expressed connection with the irrational, mystical world. It must be noted that the image-symbol is the most multidimensional and multifaceted, frequently acquiring traits of allegory<sup>9</sup> and metaphor.

The plot itself of the televised ballet is full of symbolic metaphors. Let us remind ourselves: one of the chief attributes of Sufi poetry consists in the poet invoking the Creator, the Absolute, presented in the guise of a dialogue with the Beloved Lady. Nonetheless, the Beloved here is God, and the entrancement from the Beloved is the achievement of unity with the Absolute<sup>10</sup>. Thereby, while the audience member who is unfamiliar with the Sufi conception sees in the plot the eternal motive of the battle of good and evil, where the latter bears death to poetic inspiration, for somebody who understands this symbolism the main conflict of the one-act ballet inscribed in the musical score is concentrated on expounding the Path of Perfection, the *Tarikat*. On this path the poet is encouraged by the Forces of Light (the Sitora Muse), while being counteracted by the Forces of Darkness (Death).

As the result of the synthetic quality of the genre of the televised ballet the examined symbolism in the present opus is revealed on all levels: the *audial* (the musical set), the *visual* (the scenographic set), the *kinesthetic* (the choreographic and scenic set) and the *verbal* (the poetical set). Correspondingly, the universal Sufi binary principle of *zohir-botin*, discovered on these levels, discloses the peculiarities of the dramaturgical conflict in Tolib Shakhidi’s musical composition. Thus, in the scenic dramaturgy of the ballet the indicated principle is manifested most brightly in the juxtaposition of the two polar opposite worlds: the worldly and the otherworldly. They are conveyed through two strata: the *autobiographical, real stratum* (Khayyam, who serves in a palace, is surrounded by the Malik-Shah and the nobility) and the mystical (the poet’s dialogue with the imaginary Muse and his struggle with Death). This kind of parallelism (the worldly and the otherworldly) forestalled the satiation of the dramaturgy with symbols.

Each of these worlds obeys its own set of laws, and is endowed with its own set of meanings.

Already as early as in the musical introduction the main idea of the ballet is contained – the struggle between matter and spirit, shown through the juxtaposition of the sound symbols-emblems – Death and Love, which forestall the subsequent appearance of the characters, the analogous symbols-images – Death and the Muse. The “beating motive” of Death (with the leit-timbre of temple-blocks) is sounded thirteen times. This ostinato writing depicts the implacability of the motion of time. The answer to the mechanistic motive is served by the short leitmotif of love – the softly ringing ascending trichord in the upper registers of the flute and the metallophone.

The symbolic quality of the main images of the televised ballet (the Poet, the Muse, Death) made an impact on their musical characteristics as well. Khayyam the thinker is presented as an antipode to the court life. His presence is not limited to the real world, since the glance of the poet is capable of viewing the hidden world. In the audial set the real, outer sphere (*zohir*) is delineated by the contrast between the dynamics and the pomposity of social life and the sound image of Khayyam the observer, who thinks instead of dancing. His characteristic features are given through prayer, which emphasizes the poet’s adherence to Sufism. On the other hand, in the concealed world Khayyam is characterized by means of dance – in the duos with the Muse, and in trios, where they are joined by Death. The characteristic features of the Muse Sitara as a symbol-image of Love is disclosed in three variations by means of the audial, visual and kinesthetic sets. Its musical characterization demonstrates a predominance of sounds of the flute and the harpsichords, which endows the image of Sitara with purity and light. It is important to emphasize that in the Sufi semantics the flute plays an important role, personifying the soul aspiring to move to the direction of the Creator, and the flute in this context becomes a symbol-emblem<sup>11</sup>.

Another symbol-image in the ballet *The Rubaiyat of Omar Khayyam* is Death, which carries the role of an intermediary between the visible and the invisible worlds. It is endowed with a personal sound-emblem – a leit-timbre (the temple-blocks) and a leitmotif, as well as with personal gestures-emblems<sup>12</sup>. The special trait of the image is that of a sudden incursion, its appearance in the solo and ensemble music depicting the other protagonists. In correspondence with the principle of *zohir-*

*botin* the image of Death is shown on two planes – the inward and the outward. On the outward plane it is efficient, characterized through dance solos, duos and trios. Here the composer utilized exclusively brass instruments in combination with the percussion group. On the hidden plane (the sphere of *botin*) the image is expounded in a directly opposite manner – as a static observing protagonist. Hereby it is emphasized: Death is powerful only in the real world<sup>13</sup>, while in the ultramundane world it is powerless. Concurrently, let us remind ourselves that the poet, on the other hand, acquires the dynamicism of dance only in the hidden world.

In the characteristics of the image-symbols of the ballet a significant role was played the color semantics, which possesses special significance in the aesthetics of Islamic mysticism. Omar Khayyam is presented in white raiment, Death – in black clothing, and the image of the Muse incorporates the glimmering of various lights (white, pink, violet and blue). And this is not by chance. It is commonly known that the white color represents innocence, purity of the soul, detachment from all earthly things, associating itself with the divine color. The woolen clothes of the Islamic mystic – the *khirka* – also solely white in its color. The meaning of the black color was interpreted as a sign of evil, adversity and mourning. It is no accident that “in the Sufi poems the word ‘black’ appeared as a synonym, and sometimes as a measure for human villainies, the sins of Adam’s sons” [7, p. 68].

In the characterization of the Muse there are gleams of such colors as pink, violet, blue, since “among the Muslims blue and purple were valued as colors of mystical contemplation, admission into the Divine essence” [9, p. 132]. In Tajik and Persian poetry the blue color is not only the sign of approaching death and parting, but also the sign of “the condition of the Sufi at the beginning of the spiritual path, the departure of the outer and the acknowledgement of the inner world” [7, p. 70]<sup>14</sup>.

The creators of the televised ballet were oriented not only on meanings of colors, but on attributive-substantive signs of the given tradition: the pitcher, the wine chalice, fire, and the vineyard. Thus, for example, the pitcher, appearing as a symbol-sign, plays the role of a peculiar leit-symbol. The “cohesive” pitcher demonstrated at the beginning of the composition is subsequently shown at various angles, and is

shattered at the dramatic moments of the ballet. Basing oneself on Sufi cryptography it is possible to assert: here it personifies human life. Such an understanding is unambiguously expressed in the episode expounded in the form of a symbolic metaphor, where the poet goes around and examines pitchers, which momentarily assume the images of people.

The role of another leit-symbol is carried out by the symbol-sign of the wine chalice. Let us note that in the works of Islamic mystics the process of wine drinking holds a special position, since wine for them is not a material substance, but it signifies the ravishment with Divine love, the disclosure of Truth, and becomes the source of the knowledge of God. In the televised ballet *The Rubaiyat of Omar Khayyam* the wine chalice acquires the character of a symbol-sign and is connected for the most part with the demonstration of Khayyam in the real world – not dancing, but thinking, observing the main protagonist. However, particularly after this the poet is transferred to the ultramundane world, where the transformation takes place of the image from the static to the efficient, involved in the element of dance. Thereby, the symbol-sign is complexified, obtaining the attributes of the metaphor, since in the activities of the Sufis “the process of psychological concentration on the object of fascination is compared with drinking wine, while the wine itself – with Divine love; the pitcher or the chalice symbolize the heart of the mystic, the repository of Divine love, symbolized by wine” [8, p. 122].

An important leit-symbol is also the symbol-sign of fire. In the visual set of the ballet it personifies destruction, the end of human life, accompanying the image of Death and the Forces of Darkness. It is symptomatic that in the demonstration of all the indicated symbols-signs (the pitcher, the wine chalice, fire) a special role is played by operators’ devices, such as high-speed shooting, combined film shooting, freeze frame shot, etc. Particularly

with their help the importance of any details whatsoever is emphasized.

A significant role in the ballet’s dramaturgy is played by the verbal set. Particularly the quatrains (the *rubai*) help disclose the essence of what takes place and to convey to the listener their idea of the aural, musical and scenographic sets. Analysis of these sixteen *rubai* in the aspect of the Sufi dictionary of cryptography shows that the verbal set contains its own dramaturgy, where the first *rubai* set the chief “code”: the theme of human fate and the inevitability of death. However, the mystical conception of the ballet is distinctly visible in the three concluding quatrains. They present the stages of motion of the human spirit, which realized the proximity of the end. In the first we see a certain demonstration of weakness and hesitation. But this is but a momentary weakness. The human being who believes in the Creator has only one regret – that in his life, which is nearing its end, he could have been closer to God. And, finally, the conclusive *rubai* presents the strength of the human spirit, which has known the unity with God and has perceived itself as His creation.

Summarizing this exposition, let us note that an adequate analysis of the Sufi symbolism in the televised ballet *The Rubaiyat of Omar Khayyam* called for additional differentiation within the category of the symbol, as well as the consideration of the specificity connected with metaphorical cryptography. This is predetermined by the synthetic quality of the genre, in which the symbolism is disclosed in the stage dramaturgy, the images of the chief dramatis personae and their musical characteristic features, in the utilization of Sufi poetry, the color-based solutions and the attributive organization of the televised ballet.

*The authors wish to express their sincere gratitude to Tajik composer Tolib Shakhidi for the interview conducted with him and for the materials graciously provided by him.*

## NOTES

<sup>1</sup> This atmosphere was created by the composer’s father, Ziyadullo Shakhidi (1914–1985), one of the founders of the Tajik compositional school, who knew Tajik-Persian literature very well and loved it.

<sup>2</sup> This kind of confidence is conditioned not only by the position of the composer, who has developed the Sufi theme lengthily and consistently in his music, but also by accentuation (as shown below) on all levels of synthetic



text of the televised ballet of symbols characteristic for the poetics of Sufism and aimed at veiling the true meaning accessible only to the anointed.

<sup>3</sup> It is known that the question of the permissibility of music in Islam remains arguable up to the present. On the other hand, in Sufism, particularly in some of its brotherhoods, music comprises an inseparable part of the rituals.

<sup>4</sup> The sources of the Sufi principle of *zohir-botin* reach in their roots far back in the history of the pre-Islamic civilization based on Zoroastrianism and Manichaeism (which have absorbed in themselves the foundations of Christianity, complemented by Zoroastrianism and Buddhism).

<sup>5</sup> Immanuel Kant speaks about two worlds. For him symbols in the human consciousness are a means of correlation between the noumenal and the phenomenal worlds. However, the philosopher is an adversary of the transcendence beyond the limits of the rational into the sphere of the intelligible.

<sup>6</sup> Unlike the aforementioned composers the Sufi theme permeates the overwhelming number of Tolib Shakhidi's compositions. These include the Suite for Flute and Piano *The Recitatives of Rumi* (1981), concert music for fifteenth instruments *The Sufi Dance* (2000), Etude-Tableau for piano *The Sufi and Buddha* (2002), a piece for violin and piano *The Dance of Rumi* (2006), suite for three flutes *Conversation of Birds* based on F. Attar (2007), Fantasy for clarinet and piano *Poem about the Hidden Meaning* based on Jellaludin Rumi (2007), poem for chorus *The Essence of the Sufi* (2014), the choreographic cantata *Khafizname* (2014) and others. In connection with this the absence of research work in the line of the indicated problem range looks paradoxical. An exception is formed by the publications by the authors of the present work. These are the articles of Marina Drozhzhina (where the manifestation of the Sufi theme in the compositional works is examined, in particular, also on the examples of the compositions of Tolib Shakhidi): Jalal-ad-din Rumi v sochineniyakh sovremennykh kompozitorov [Jalal-ad-din Rumi in the Works by Contemporary Composers]. *Irano-Slavica*. 2008. No. 3, pp. 52–55; O poetike Jalal-ad-dina Rumi v kompozitorskom tvorchestve [About the Poetics of Jalal-ad-din Rumi in Composers' Works]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Tomsk State University]. 2012. No. 360, pp. 65–68. And also the diploma work by

S. D. Davlatova "Sufiyskaya tema v instrumental'nykh sochineniyakh Toliba Shakhidi" ["The Sufi Theme in the Instrumental Compositions of Tolib Shakhidi"] directly conjugated with the examined problem range (Novosibirsk, 2014), is continued at the present time in the dissertation for the degree of Candidate of Arts and the publications connected with it.

<sup>7</sup> The peculiarities of the understanding of the Sufi metaphoricity are to a certain degree stipulated by the distribution of accents upon translation and depend on the adherence of the translator to a particular cultural milieu. About this see, for example: [11; 12].

<sup>8</sup> Metaphor (Greek. *transferral*) – comparison, a stylistic device. It is frequently examined as the transferral of the characteristics of one object onto another according to the principle of their similarity in any relation or according to their concept.

<sup>9</sup> Allegory is directed on revealing the abstract idea by means of a concrete depiction of an object or the phenomenon of reality, where the connection between the meaning and the image is established upon analogy or contiguity.

<sup>10</sup> This is particularly why in Tolib Shakhidi's televised ballet there is no real beloved woman, but only the imagined presence of the Muse Sitora.

<sup>11</sup> This kind of semantics of the instrument is not the prerogative of Sufism. Thus, Victoria Davydova notes this semantics without any tying in with a concrete religion: "Surrounded by the breath of God, she is the hypostasis of God Himself" [3, p. 186].

<sup>12</sup> In psychology they are also called emblems or autonomous gestures, replacements for words. Thus, frequently the gesture-emblem of the end appear in the form of crossed hands.

<sup>13</sup> Death for an ascetic Sufi "is not an event, but the disappearance of that last 'thing,' the symbol called 'death' by us" [6, pp. 116–117]. For direct references to Khayyam's attitude towards the questions of life and death see: [10; 13].

<sup>14</sup> The color symbolism in the ballet is utilized not only upon expounding the main heroes, but also for indication of the place of action. Thus, for example, one of the duos between the Muse and Khayyam takes place against the green background of the vineyard. Green is considered to be a sacred color for Muslims. As a symbol of youth and abundance, it symbolized a benign oasis which rejuvenates nature.



## REFERENCES



1. Alesenkova V. N. *Simvol kak vyrazitel'noe sredstvo v teatral'noy praktike rubezha XX–XXI vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Symbol as an Expressive Means in the Theatrical Practice of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2011. 197 p.



2. Vychuzhanova L. K. *Yazyk khoreografii: filosofskiy analiz: dis. ... kand. filos. nauk* [The Language of Choreography: a Philosophical Analysis: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy]. Ufa, 2009. 173 p.
3. Davydova V. P. *Obraz fleyty i ego antropomorfnye cherty v mirovoy khudozhestvennoy kul'ture* [The Image of the Flute and its Anthropomorphic Features in World Culture]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. No. 2, pp. 186–191.
4. Kurbanmamadov A. *Esteticheskaya doktrina sufizma* [The Aesthetical Doctrine of Sufism]. Dushanbe: Donish, 1987. 108 p.
5. Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Issue of the Symbol and Realistic Art]. Moscow: Russkiy mir, 2014. 736 p.
6. Mamardashvili M. K., Pyatigorskiy A. M. *Simvol i soznanie: Metafizicheskie rassuzhdeniya o soznanii, simbolike i yazyke* [Symbol and Consciousness: Metaphysical Discourses on Consciousness, Symbolism and Language]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. 224 p.
7. Okhoniezov V. D. *Simvolika tsvetov v persidsko-tadzhikskoy sufiskoy poezii* [The Symbolism of Colors in the Persian-Tajik Sufi Poetry]. *Molodoy uchenyy* [Young Scholar]. 2010. No. 8, Volume 2, pp. 68–72.
8. Sufiev Sh. *Nekotorye printsipy verbalizatsii sufiskogo opyta* [Certain Principles of Verbalization of the Sufi Experience]. *Iran-name* [Iran]. 2010. No. 2, pp. 117–126.
9. Umarova G. A. *Simvolika tsveta i tsvetovye predpochteniya v kostyume musul'man (na primere Tadzhikistana)* [The Symbolism of Color and Preferences of Color in the Costumes of Muslims]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Herald of the Kazan State University of Culture and the Arts]. 2014. No. 4 (1), pp. 131–136.
10. Ghadami F., Masoomi M. H., Jannatifar M. *Abu al-Ala Maarri and Khayyam Approach Toward Life and Death*. *Modern Journal of Language Teaching Methods*. 2016. No. 1, pp. 217–224.
11. Hesar R.V., Tavangar M. *Metaphor and Culture: A Cognitive Approach to the Two Translations of Khayyam's Quatrains*. *Language Related Research*. 2015. Vol. 5, Issue 4, pp. 197–218.
12. Panahbar E., Hesabi A., Pirnajmuddin H. *Aesthetics in the Relationship of Conceptual and Cultural Models in the Translation of Rubayyat of Khayyam*. *Language Linguistics Literature. The Southeast Asian Journal of English Language Studies*. 2016. Vol. 22, Issue 3, pp. 49–63.
13. Reason A. *Love and Death in Elihu Vedder's Rubaiyat of Omar Khayyam*. *American Art*. 2015. Vol. 29, Issue 2, pp. 119–125.

*About the authors:*

**Marina N. Drozhzhina**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music Education and Enlightenment, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4448-8525**, drozhzhina.14@mail.ru

**Sitora D. Davlatova**, Post-graduate Student at the Ethnomusicology Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1059-2778**, sitora.tj1989@mail.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Алесенкова В. Н. Символ как выразительное средство в театральной практике рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2011. 197 с.
2. Вычужанова Л. К. Язык хореографии: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. Уфа, 2009. 173 с.
3. Давыдова В. П. Образ флейты и его антропоморфные черты в мировой художественной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 186–191.
4. Курбанмамадов А. Эстетическая доктрина суфизма. Душанбе: Дониш, 1987. 108 с.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Русский мир, 2014. 736 с.
6. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Языки русской культуры, 1997. 224 с.
7. Охониезов В. Д. Символика цветов в персидско-таджикской суфийской поэзии // Молодой учёный. 2010. № 8. Т. 2. С. 68–72.



8. Суфиев Ш. Некоторые принципы вербализации суфийского опыта // Иран-наме. 2010. № 2. С. 117–126.
9. Умарова Г. А. Символика цвета и цветовые предпочтения в костюме мусульман (на примере Таджикистана) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4 (1). С. 131–136.
10. Ghadami F., Masoomi M. H., Jannatifar M. Abu al-Ala Maarri and Khayyam Approach Toward Life and Death // Modern Journal of Language Teaching Methods. 2016. No 1, pp. 217–224.
11. Hesar R. V., Tavangar M. Metaphor and Culture: A Cognitive Approach to the Two Translations of Khayyam's Quatrains // Language Related Research. 2015. Vol. 5, Issue 4, pp. 197–218.
12. Panahbar E., Hesabi A., Pirnajmuddin H. Aesthetics in the Relationship of Conceptual and Cultural Models in the Translation of Rubayyat of Khayyam // Language Linguistics Literature. The Southeast Asian Journal of English Language Studies. 2016. Vol. 22, Issue 3, pp. 49–63.
13. Reason A. Love and Death in Elihu Vedder's Rubaiyat of Omar Khayyam // American Art. 2015. Vol. 29, Issue 2, pp. 119–125.

*Об авторах:*

**Дрожжина Марина Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и просвещения, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия). **ORCID: 0000-0002-4448-8525**, drozhzhina.14@mail.ru

**Давлатова Ситора Давлатовна**, аспирантка кафедры этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1059-2778**, sitora.tj1989@mail.ru



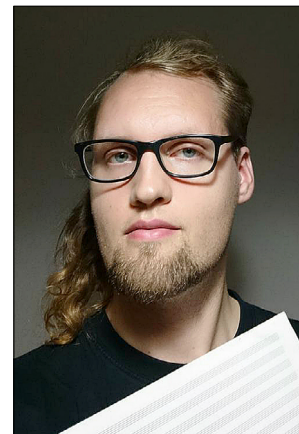
## New Finnish Music: an Interview with Juhani Vesikkala

Dear readers of the journal  
“Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship”!

We are offering you an interview with Finnish composer Juhani Vesikkala. The conversation took place on August 26, 2017 in Helsinki, during Dr. Anton Rovner’s trip to Finland.

Уважаемые читатели журнала  
«Проблемы музыкальной науки»!

Предлагаем интервью с финским композитором Юхани Весиккала. Беседа состоялась 26 августа 2017 года в Хельсинки во время поездки д-ра Антона Ровнера в Финляндию.



*Could you tell me, where did you study, who were your teachers, and how did they influence you?*

I started taking composition lessons when I was eleven, which was quite early compared to most colleagues. I studied composition mainly with Jovanka Trbojević for seven years, who was a Montenegrin composer living in Finland. She was one of the first composition teachers in Finland to instruct composition to children, and it was quite extraordinary at that time. Thanks to her pedagogy, I was promptly accepted to the Sibelius Academy in 2009, where my teacher was Tapio Nevanlinna. Having almost finished my bachelor’s degree studies in May 2012, I went to Graz in Austria to study on an Erasmus Exchange, where my teacher was professor Beat Furrer, occasionally complemented by composer Pierluigi Billone. While there, I also studied music theory with professor Georg Friedrich Haas and a few teachers from what seems like a distinctly Austrian school of thinking about music. I started composing electronic music and had wonderful teachers there, for example, Daniel Mayer and Klaus Hollinetz, who taught me a lot of aesthetics for electronic music and set this thought forward in me. Then, when I came back to Finland, I studied for my master’s degree with professor Veli-Matti Puumala. I also attended many master-classes during that time, with such teachers as Magnus Lindberg. Two times I studied at the Ferienkurse in Darmstadt. Among the influences I had with

these encounters with people, I could list Furrer as one of the top five living composers for me. My preference of other exemplary living composers tends to fluctuate and I tend to come across their works in concerts or online, not having met each of them. These composers would most of the time include Salvatore Sciarrino, Adriana Hölszky, Liza Lim, and again my former teacher Haas. Typically, I tend to favor individual works, regardless of who composed it and trying to see behind how the work is presented in performance.

Selecting these five examples mostly has to do with the technical side of composition, the fact that these “composer brands” even have reliably stable, fascinating compositional methods, styles, and sounding results to which I can project my own work, as well as a large output so I can look into how I could use the same or similar instrumental resources even better than they did. This kind of constant improvement is a central part of my ethics as a creative person. I remain critical towards incorporating any outside stylistic influences directly into my compositions. Regardless of my thorough and early upbringing in German Baroque music, for example, my compositions have hardly any trace of it in the choices of sounds or musical form, and neither from my interest in the Korean P’ansori tradition. I also take a critical position on parts of the compositional aesthetic and techniques venerated and taught at the Academy and I have remained a somewhat outsider in Finnish music life, which for me is a fertile position to be in. As



to my aesthetics and philosophy of composition apart from the technical necessities, the lineage starting with John Cage and continuing all the way into sound art, nonlinear narratives, improvisation and improvisation has enthralled me for years.

*How can you describe your musical style and some of its main parameters?*

I have a pluralistic style and avoid sticking to a “composer brand.” All parameters, even typically nonmusical parameters such as lighting, graphic poetry complementing the music, or emotional sounds by non-vocalists, can exist as tools in my work though I prefer them to be perceived as something else than separate main or secondary parameters in the finished work. I tend to work considerably with time ranges during which a particular perceptual chain of events is hopefully evoked in the listener. The act of composing should also remain rewarding and meaningful and not only operate with what listeners probably came to hear because the motivation for such music would be unawareness and attachment to the familiar. Such fixations seem to happen especially with the consumption of music compared to other artistic products. If I notice that we need some other kind of music than what I have done earlier or what already exists, I am thus happy to use and slightly develop my compositional skills to create that music. When I say pluralistic, I do not mean that I would make use of elements of generic music that one hears in a mall, as they would be counter-functional to my goals, or that I were to compromise and use elements that do not have appeal to myself. Most of my music fits within the category of “abstract concert music.”

It so happens that my music from about 2010 onwards lies close to the kind of German tradition of instrumental, noise-oriented abstract concert music where Helmut Lachenmann is regarded a central figure. I took my first steps, new at the Sibelius Academy and slightly discouraged by my slightly monolithic environment in Finland. Still, I formed my new style of noises independently, while I only superficially knew about what was being composed in the German-influenced circles though closely started to follow it, and paradoxically was not even aware of Lachenmann’s work at first. Almost all my work also deals with degrees of perceptual saturation, crowding or overload, sometimes in the same way that I have later found out Raphael Cendo and Brian Ferneyhough doing in their music. If you would like to know about my adherence to

national styles, I would position myself outside them. Former strongholds of national style have been crumbling down in Europe and in the States such that trying to discern national influences in Western and many East Asian colleagues of my age has finally become meaningless.

When I give fixed instructions about sounds and time, that is, when writing my scores, there tend to be complex noises and harmonies, although I often see harmony and timbre intertwining, as in the case of multiphonics. I used to be more fixated on pitch and harmony in my teenage years, partly due to my background in singing early music, and partly because my teacher at the time advised me not to compose noises yet. Later I have understood that a typically Western obsession with emotionally laden harmonies is useful in only a few cases of new music, and in the rest of the cases it is for reasons of nostalgia and cannot bring new and urgently needed experiences to new audiences. In my recent works, harmony may enjoy a mediocre place in my work hierarchy when composing and a small or only temporary place in the sounding result.

I am a proponent of modular composing and have not found much use for prominent gradual variations or motivic processes. For me they would constitute a linear narrative form that is difficult to break and can sometimes be a patronizing or forceful way of leading the listener through time, and that doesn’t leave mental room to project other sonic paths into the future. Linear narrative is a feature of most music in strict variation suites or sonata form, whereas for my present style it is best to offer several feasible options to the listener. In my lecture-workshop “Comprovising with the concert setting – uncertainties and etiquette as open form” in St. Petersburg in 2016 I also touched on the aspects in which non-linear narrative goes surprisingly well with improvisation.

My compositional pluralism means that each of my pieces can have a different concept, function, thematic or instrumental set-up, a set of compositional techniques, and can sound considerably different from the previous one. This is because I do not rely on a single audience or demographic in composing the music I have the urge to compose. From composition to the next, I often have completely different instruments, and I would have a completely different concept for each piece. My concepts have taken the form of acoustic music, electronic music, staged music,



music with improvisation, or I have asked for improvised elements and combine them with composed elements. The latter case is called “comprovisation,” which has been a branch of my composing since 2014.

I have had such music performed in St. Petersburg, where I have had two feature concerts in 2016 and 2017 invited by the Experimental Sound Gallery on Pushkinskaya 10. The works are “Remote desires worth missing out” (2016) for voice, harp and double bass, “consensus” (2016) for voice, guitar, piano, violin and cello, and “atem◊metaLL Meantime Interlude” (2013), not a comprovisation but a piece for two loudspeakers that inhabits an otherwise interesting role in the concert etiquette. It is played as a surprise between any two performances when the stage is being reorganized and includes sounds of chairs moving, among others.

My comprovisation “Variations on Commitment” (2016) has vocalists moving around a circle of notestands, producing sounds based on which instruction score is on the notestand they see at any given time. Its timing is heavily improvised and the overlapping vocal sounds sometimes obstruct the perception of its underlying Shakespearean lyrics. It should be conducted from the middle, and this concept somewhat evokes the setting of choral singing in Shakespeare’s time. It is also crucial that the lyrics are universal enough to still have implications on us.

There is also a similar work “The Vicious Circle” (2014), an ensemble comprovisation in a card game setting, where musical instructions are given like cards in a game and the situation is filmed real-time from above so the audience can read the instructions.

I have tried my hand at composing installation pieces, though I did not have the chance of getting them performed yet – it takes effort and the right conditions to curate a meaningful installation – meaningful in the sense that it is not right away a museum piece, but instead placed in a venue where one typically does not expect installations to be. I have a concept for an installation at a library where no music is imposed on visitors, yet those willing can have a deeper connection with the installation by listening on headphones and being live performers for several sensors on the library shelves. I also have works that I call “field improvisation recordings” where I have improvised while recording, and would later write

down the recording, so that it becomes a piece. These works have immense emphasis on the sounds themselves. My formal choices in them are nonlinear, since I typically reorder the structure of the recording. In these cases the piece has remained electronic and no transcription has been feasible to do, also because there is no standard notation for those sounds. For some reason, I do not question the validity of a “tape” piece that only has identifiable instrumental sounds that are not processed and could as well be a live recording of an improvisation session. The improvisation gets compressed and I try to present its elements in their ideal form and order. It is not self-evidently a composition nor an improvisation. It also differs from a comprovisation because there were hardly any instructions originally limiting the improvisation. “The Engendered Voice” (2015) and “Déploration parisienne” (2015) are works using this method, and coincidentally their titles also deal with selectivity – in the first case about our notions of gendered sounds, and in the second about how organized violence has to be condemned but in those places familiar to us it becomes easier to vocally condemn than in places we do not know. These field improvisation recordings have been a useful experiment for my creativity, and it is something many people must have done before me.

*Were any of your orchestral compositions performed?*

Yes, and quite early on. One of my teenage works was performed and awarded the first prize in a composition competition in 2007 and it is for a chamber orchestra of strings and woodwind soloists. The Sibelius Academy can afford a workshop with a one of the local professional large orchestras, so I have had as the culmination of my studies the Helsinki Philharmonic Orchestra play a workshop on a work of mine in 2016, in which I present a texturally repetitive idea with overlapping harmonies and perceptual windows, and also built on some ideas from my teacher Haas. Before that, I had organized a reading session for another movement of the same work with an orchestra made of instrumental students. I hope to have my orchestral suite finished and performed in full sometime. Experiences with orchestras are becoming rare, which is why I have wanted to find a novel way even in composing for such a traditional institution. It is indeed interesting to think of a composer’s style and orchestral works

separately because the large orchestra makes for such extreme conditions for composing.

As a side note on orchestral aesthetics, between those nine years my aesthetic for orchestral composing had changed considerably. There seldom are any pure aesthetics in my music, largely because the themes that I find and derive from human life seldom go by a crystalline state of reduction, isolation, or simplification. I do appreciate composers when they select a pure aesthetic though, as in some soundscapes and minimalisms, where often idealized forms of sound are used, and they serve another function. By pure aesthetics, I mean the combinations of musical attributes that are typically categorised under one label. I do not intend my music to have a strict compositional aesthetics, to sound like minimalism, saturism, the Helsinki school, the Graz school, New Complexity, Noise Art or any other label which people can instantly mentally recall after hearing a few sample works. These labels have essentially been the working ground of the composers who have made it useful to establish those labels. To elaborate on this, I like to think that most of my stylistic choices are intentional and that a stylistic choice in composition does not follow from another stylistic choice. Music functions with another logic in that sense. It is not like every texture built on soft and continuous raspy noises has to be performed in a concert hall, or has to include development into some perceptually different category, or eventually has to alternate with a different texture, for example. With individual pieces, however, compositional choices will influence each other.

All my music has combined elements and many ideas interacting together. The ideas either combine in my general concept and my compositional stages working on the piece, or the finished work has distinct passages that have differing aesthetics. When I was using the mass of an orchestra, I combined vowel formant regions with tetrachords that are categorized by their density profile, or there was a spectral chord that transposes and becomes a warped spectrum in the process, and that chord was always reinforced by a specific percussion instrument or a noise which has a high core frequency that also follows throughout that process. Orchestral music provided enough mass for these spectral methods which found their way into my “Suite for Orchestra” (2014). I can blur the line between live electronics and live playing,

leaving many audience members puzzled for an extended time, which became the central passage in “boxes, open/close” (2014 / 2016) for alto flute, piano and 8-channel electronics.

*Yesterday you had a microtonal piece for bassoon, which was performed by Johnny Reinhard. Do you write microtonal music regularly? What is your experience with microtonal music? Do you compose it regularly or only occasionally? What kind of tunings or temperaments do you use?*

My bassoon piece “Avalokiteśvara” bears resemblance to the obvious virtuoso repertoire such as Luciano Berio’s Sequenzas, but its virtuosity lies in not only the precision of microtones and multiphonics, it lies in the mental ability of making distinct and dispersed musical materials meet. It is thus one of the most difficult pieces a bassoonist can encounter in the repertoire. I use microtones more and more. I started with the violin-guitar duo piece “Colo Cordatura” (2010) using microtonal deviations or embellishments that rely on their context, and in earnest in 2012, when I worked on “Ciaccona con variazioni” for a guitar with frets for quarter-tones. That work was conceived as an etude for a course on microtonality. By 2012 I had started using microtones in almost all of my composing whenever the instruments have that precision. When I need these pitches, especially when writing for instruments with entirely flexible pitch, it is not something that I think of or use as some microscopic intervals necessarily. I tend to favor the ambivalent harmonic intervals such as 250 cents. They become part of the grammar for me. So there I treat them just as I treat any pitches, and I typically develop a pitch strategy only after I have done many other compositional choices for the piece. “Avalokiteśvara” is an exception because I knew the technicalities of the instrument thoroughly, having played the bassoon on and off for over ten years, and also because the 8th-octave tuning system was proposed by the performer.

*What kind of microtones do you use? Have you used just intonation?*

I have never used just intonation or Pythagorean tuning. Even those times when I have intentionally used partials of a fundamental, I have not constructed a 7-note or 12-note scale out of them. I mostly use equal temperaments, such as the 31-tone scale or the 72-tone scale, which I have used quite a lot, but again not in a chromatic sense. I would take a scale in 72-tuning and I would be using only some of the available pitches so that the perception



does not become too dense or that of a scale that someone could fixate to. In this piece for bassoon, “Avalokitesvara,” I use the 8th-octave system devised by Johnny Reinhard, featuring up to 128 close approximations of partials per octave in non-equal divisions. Whether or not this work seems like using a form of just intonation or not then becomes a matter of terminology. The scale used proceeds up to the 255th partial in the overtone series, and I made even more approximations by choosing a fundamental pitch B natural, rather than the A for which Reinhard had developed all the microtonal fingerings. Occasionally I also use spectral elements in my music especially when they are inherent to the sound itself, so that I would make approximations of multiphonic chords into spectral partials and quite conventionally map them into the 24-system or the 72-system. The perception and notation of multiphonic sounds is the topic of my master’s thesis “Multiphonics of the Grand Piano” from 2016. I still continue my research, with one upcoming project involving piano construction.

My work for ensemble, “Marginalia” (2015), is my only work in 72-EDO tuning, the smallest interval being twelfth-tones, and I soon found such a high precision with an ensemble of live performers of string instruments to be unnecessary and impractical. My composition “nánishkad” (2014) for the Fokker organ in Amsterdam makes use of 31-EDO tuning.

I am also planning to write microtonal etudes for different instruments. A lot of my sounds can be very multidimensional, so in addition to complexity or reflectivity in terms of pitch it will likely be also about degrees of the noises idiomatic to that particular instrument.

*Why did you call your piece “Avalokiteshvara”? Were you influenced by Buddhism?*

Avalokiteshvara is the compassionate form of a Buddha, the one with the many hands to serve humanity. So the concept behind the work is derived from the statues. For example, I saw some versions of this form in Vietnam last year, and that is where I got the visual influence for the piece. Figures with this concept have dozens of hands, enabling the enlightened being to help humanity in the best way. In my conceptual mind, the hands also result in multiplicity of pitches and virtuosic precision on the bassoon. I first started sketching for the piece in the park around the iconic lake in Hanoi to practice nonattachment from my

environment as it was Christmas Eve in most of the Western world. As my work on the composition progressed, part of the music was influenced by short lines temporarily chosen from the Lotus Sutra that I left outside the finished work. This work is rooted in Buddhist influences from the start and I think my whole work ethic as a composer has been unconsciously informed by the kind of philosophy that also exists in Western Buddhism, or Engaged Buddhism. It took me until around 2014 to become conscious of that connection.

*Do you often incorporate some philosophical or spiritual ideas or any other extra-musical influences into your music?*

There is a part of my musical output which has spiritual meanings, some of it has social meanings, while some of it simply has word play in its title. I have tried to incorporate Japanese Buddhist-Shinto ideas about spirits and souls in “Exorcist for the perplexed mind” (2015) when using the hichiriki, an essentially Japanese wind instrument that has been described as having spiritual qualities.

I have limited interest in theoretical philosophy yet I see myself as an artist who is also an empirical thinker. Lately, socially urgent themes have found their way to my titles, such as in “Walkthrough” (2015) for three actors, electronic sound, lights and video, my prompt critique reacting to the organised street violence by police forces in the United States. I have personally experienced slight misuse of police force in Austria as a foreigner, so there are points of contact to my work, and the #BlackLivesMatter discussion still goes on today. Regardless of this specific instance, this kind of critique has to do with any country that has any kind of bodies of violence misusing their trust or policing victimless crimes. Even those of my pieces that have no lyrics can engage in societal undertones, such as movements from my orchestral suite, “Delusional Occidents” (2014–2015) and “flashbacklash” (2016) about the surge in immigration-based and orientalist discussion in Europe.

There also is an ongoing thematic of the acute reshaping around gender and sexuality, where I have given titles such as “Remote desires worth missing out” (2016) for three compromising musicians, or “Zweier Lasterkatalog / Catalog of mutual vices” (2017) for the two traditionally “dirty” instruments, accordion and saxophone, among others.



Occasionally, I will stumble upon interesting words in different languages, and I find that some combinations of them make the whole carry more meaning. It is not that the piece has to be listened to in the way as suggested by its title. I give a general topic or an abstract poetic title to each piece, and I let the listeners be free to perceive what they like in the music.

My influences from outside music tend to remain hidden or abstract, especially with my recent emphasis on instrumental music.

*Could you tell me about the society for composers in Finland of which you are a member? What kind of activities does this society engage in, and what is your part in this society? You have your music performed there. Do you do any of the organizing?*

There are actually two composers' societies I am part of. One of them is for the established composers, the Society of Finnish Composers, which I joined a few years ago. I am not part of the board of this society, yet I participate in its meetings. This year I have written an article about new choral notation, which was published on our website. This society is a good chance to meet with colleagues – we have regular meetings, and we discuss aesthetic issues and issues about composers' working habits. The second society is called Korvat Auki (Ears Open) and it is not only intended for composers, but for anybody interested in listening to, performing or promoting new music. However, it is attended mostly by young composers. It started around 1977 founded by the most notable Finnish musicians as part of the Sibelius Academy, which itself still does not provide an extra-academic group for its composition students. So, many of the members of this society pursue composition studies at the Sibelius Academy. Now I am the vice chairperson of this society after doing a range of tasks and being secretary. I founded our blog in 2016 to revive discussion about new music in Finnish media, have been vocal about composers' societal issues in general, have performed in our improvisation-oriented Korvat Auki Ensemble, and functioned as one of the curators for our intermedial concert production during Musica Nova Helsinki 2015.

This year there will be even more concerts than we typically organize, since it is the 40 years anniversary of our society. We have been applying for grants, though receiving grants has been difficult for us in Finland. Part of the reason is

that we have been viewed as an intermediary stage between being students and professionals. Our body of members is very mixed, consisting both of professionals and young composers, who have not written much music. Additionally, there are non-composer new music enthusiasts. What unites us is that we have this need to have our music performed and heard, and that music by the way often has formats or ideas not accepted by many venues or schools of aesthetic, and we also need to have a dialogue between ourselves. I would say, there are intriguing events to experience this season because of our anniversary.

*Do you have your music performed in other countries besides Finland?*

I would estimate that half of the performances of my music take place in Finland, and the other half is performed in other countries – in Europe, in the United States and in Japan. When living in Finland, Central Europe has always been an obvious direction in my musical performing activities since I was 11 years old. As a composer, I try to establish more musical contacts in East Asia, for instance, because I know colleagues there, and have lately traveled quite extensively there. I made some recent contacts when I was in Hong Kong, which has a musical scene although most funding is given for conventional classical music, and in Hanoi, Vietnam, where I am especially interested in their unique musical instruments, some of which I brought back and use in my improvisation performances. It is good to have confluence with different musical cultures and to find common ground between new music and different geographical musical traditions.

This far my only work explicitly composed for a non-Western instrument is “Exorcist for the Perplexed Mind” (2015) for hichiriki and fixed sound media (so called “tape” electronics). It has been performed in the appropriate venues for both Japanese traditional music and electronic music, in Tokyo, and at the ZKM in Karlsruhe, Germany. There is more to expect because I am currently working on a composition with almost free instrumentation that can and should include some non-Western instruments. The kinds of non-Western instruments I especially appreciate are those with agility in vibratos and glissandos, as well as noisy methods of playing. In my thoughts of bringing my music, inevitably Western music, to such countries with long musical traditions of their own, I have remained on the careful side and



still try to learn as much as possible about those cultures in which I think I have something original and musically wide-ranging to contribute.

*What are your plans in regard to composing new music or having performances of your compositions in the upcoming future?*

In 2018, I will have a multimedia composition bearing the working title of “Togetherness” performed by the Ensemble Garage from Cologne, Germany. I am currently working on its video material, and the piece will also include theatrical action on stage by the four musicians. One layer is made of personality roles that each of the performers are given in their choices of sounds and speaking contours.

The main concept is about the ways in which people can be connected with or driven apart from each other, and the sound and visual impulses will reflect this, for instance by being synchronous for a while. Put simply, the music is about the simple types of relations that sound sources can have with other sound sources. The underlying sounds and compositional techniques are will be complex, because what ultimately matters is how the concept

is perceived as coexisting with the sounds and visuals and how each of them is interesting and functional in its own right.

The musicians for the ensemble are specialists in stage music, which means that they will improvise on their instruments on stage on a high level – they are virtuosic at that. This composition also has modules with social themes matching with the video recording, electronics and performance by musicians from the ensemble. Of all the performances planned for 2018, it is my biggest work in progress.

**Anton A. Rovner**

Ph.D. in Music Composition  
from Rutgers University (New Jersey, USA),  
Candidate of Arts (Ph.D.)  
from the Moscow State Conservatory,  
faculty member at the Department  
of Interdisciplinary Specializations  
for Musicologists of Moscow State  
P. I. Tchaikovsky Conservatory  
ORCID: 0000-0002-5954-3996,  
antonrovner@mail.ru





**А. И. ДЕМЧЕНКО**

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

*ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**«Здесь русский дух...»**

**К 145-летию со дня рождения С. В. Рахманинова**

На долю Сергея Рахманинова выпала жизненная и творческая судьба, полная суровых испытаний, что определялось коренным переломом исторической ситуации, в которой Россия оказалась на самом острие глобальных процессов. Композитор в полной мере прочувствовал и художественно осмыслил такие категории, как *русский путь* и *русская идея*. По тем же причинам названные категории выдвинулись на переднюю линию поиска в отечественной философской мысли, и в постижение данной проблематики наиболее значимый вклад внёс Н. А. Бердяев. Воссоздание *русского пути* в произведениях Рахманинова чаще всего сопряжено с печальными раздумьями, с обременённостью нескончаемыми заботами и тяготами и наполнено извечной тоской, а раскрытие *русской идеи* базируется у него на принципе крайностей, поляризованных сущностей, о чём со всей определённой выказывался и Бердяев. Сумрачному тону противопоставлялось яркое жизнелюбие. Раскрывается и иной вариант крайностей русского характера: с одной стороны, варваристика русского «максимализма», а с другой, – высоты духовности и отсветы «божественного». Бердяев в русском человеке отмечал устремлённость к иной жизни, к «нездешнему», что у Рахманинова порождало такое кардинальное для его творчества качество, как элегичность, связанное с внутренними борениями и напряжёнными духовными исканиями.

Ключевые слова: музыкальная культура России, С. В. Рахманинов, Н. А. Бердяев, русская ментальность, русский путь, русская идея.

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia*

*ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**“The Russian Spirit is Here ...”**

**Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff’s Birthday**

Sergei Rachmaninoff was allotted a destiny of his life and art filled with harsh ordeals, which was conditioned by the radical break of the historical situation, where Russia turned out to be at the very cusp of global processes. The composer felt keenly to the full extent and came to grips in the artistic sense with such categories as the *Russian path* and the *Russian idea*. For the selfsame reasons the aforementioned categories advanced to the front line of the quest in Russian philosophical thought, and the most significant contribution to the comprehension of the given problem range was made by Nikolai Berdyayev. The recreation of the *Russian path* in Rachmaninoff’s compositions is most frequently contingent with sad contemplation, with the load of endless worries and hardships, and is filled with incessant longing, whereas the disclosure of the *Russian idea* is based in his case on the principle of extremities, polarized entities, about which Berdyayev spoke out with all certainty. Gloomy tones were juxtaposed with bright zest of life. Yet another variant of the extremities of the Russian character is disclosed: on the one hand, the barbarism of the Russian “maximalism,” and on the other hand – the heights of spirituality and the gleams of the “Divine.” Berdyayev highlighted in Russian people the aspiration towards the next life, towards the “unearthly,” which in the case of Rachmaninoff generated such a cardinal quality for his music as the elegiac quality, connected with inner struggles and intense spiritual search.

Keywords: the musical culture of Russia, Sergei Rachmaninoff, Nikolai Berdyayev, Russian mentality, the Russian path, the Russian idea.

**В** сравнении с относительно спокойным социально-психологическим укладом, в котором пребывали поколения творцов русской художественной культуры XIX века, на долю Сергея Васильевича Рахманинова (1873–1943) выпала жизненная и творческая судьба, полная суровых испытаний. Определялось это прежде всего коренным переломом исторической ситуации, что происходило в общемировом масштабе, но с особой остротой затронуло Россию, оказавшуюся на самом острие глобальных процессов.

За короткий промежуток времени, будучи свидетелем столь плачевной для страны Первой мировой войны, трёх революций и почти чудом не став непосредственным очевидцем ужасов Гражданской войны, а затем оказавшись на чужбине, композитор получил достаточную пищу для того, чтобы в полной мере прочувствовать и художественно осмыслить такие категории, как *русский путь* и *русская идея*.

Понятно, что именно в то же время и по тем же причинам названные категории выдвинулись на переднюю линию поиска в отечественном «любомудрии», историософии и в массе явлений искусства. Как известно, в осмысление данной проблематики наиболее значимый вклад внёс религиозный философ Николай Александрович Бердяев.

Это был в сущности ровесник Сергея Васильевича и прожил он почти равную по длительности жизнь: родился годом позже композитора, в 1874-м, умер пятью годами позже, в 1948-м, также проведя завершающую часть жизни в эмиграции. Примечательно, что его последним трудом стала именно книга *«Русская идея»*, законченная незадолго до смерти, в 1946 году.

Надо ли удивляться тому, что у этих двух современников обнаруживаются явственные параллели, сходства и подобия, только выраженные различным образом, соответственно роду деятельности каждого из них. А ценность высказанного ими тем более велика ввиду того, что они являлись самыми выдающимися представителями русского духовного наследия, принадлежащего тем, кто пришёл в XX век из предыдущего столетия. Сказанное позволяет соотнести философские раздумья Николая Бердяева и художественные откровения Сергея Рахманинова.

Необходима оговорка: рассматривая музыку Рахманинова, попытаемся исходить в основном из её нелокализованного, вневременного восприятия. Заметим, что для подавляющего большинства

слушателей давно уже не существует вопроса о так называемой традиционности рахманиновского стиля и найдётся немало почитателей, которые вслед за Георгием Свиридовым могли бы сказать: «Русская музыкальная школа выдвинула в XX веке лишь одного подлинно великого композитора – С. В. Рахманинова» [12, с. 259].

Итак, *русский путь*... В произведениях Рахманинова находим множество соприкосновений с данным феноменом. Внешне эти соприкосновения весьма различны, однако в них без труда улавливается некий доминирующий «обертон». Позволим себе несколько конкретных семантических расшифровок на этот счёт:

- тема главной партии I части Второй симфонии, наследуя от развёрнутого вступления то-скливо-тягостную настроенность, экспонирует мотив жизненного движения в ощущениях подневольности, с щемяще-исповедальной интонацией, вызывающей к сочувствию;

- в симфонической поэме «Остров мёртвых» почти всё воспринимается как олицетворение бесконечных тягот существования и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря, в волнах которого неотвратимо гибнут любые надежды и упования;

- в погребальных звонах финала «Колоколов», кроме всего прочего, заложен и обобщённый образ гнетущего, безрадостного жизненного пути, что выражается через давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений и через горечь разуверенности;

- в фортепианных концертах благодаря участию *solo* многое перемещается в плоскость индивидуально-личностного восприятия, и появляются несколько иные акценты. Так, в I части Второго концерта при всей сумрачности и отягощённости чувствуется внутренний нерв сурово-мужественного жизнеотношения, а в основной теме Третьего концерта – в высшей степени проникновенная нота сугубо лирического повествования.

Что касается отмеченного выше «обертон», то он чаще всего сопряжён с печальными раздумьями, с обременённостью нескончаемыми заботами и тяготами, наполнен извечной тоской. Это неизменно крестный путь России, путь горестный, безотрадный.

Разумеется, в бесконечно разматываемой ленте национального бытия то тут, то там мелькают мгновенья душевной отрады, а порой возникают целые оазисы света и благодати. Более

того, в ходе развития той или иной крупной художественной концепции композитор настойчиво утверждает идею преодоления, нередко венчая целое скерцозно-героическим финалом.

Тем не менее в сознании в качестве определяющего неизбежно закрепляется исходный, «титульный» образ с такими его родовыми чертами, как сумрак, идущий изнутри драматизм и широкий спектр соответствующих эмоциональных «резонаторов» (от различных оттенков русского *lamento* до скорбных состояний откровенно пессимистического наклонения).

Таким «слышится» Рахманинову *русский путь*, и если припомнить основные вехи отечественной истории, то придётся признать, что вряд ли композитор был далёк от истины. Очевидно, точно так же нужно довериться его конкретно-художественным осмыслениям *русской идеи*. Судя по произведениям Рахманинова, она базируется на принципе крайностей, поляризованных сущностей, образующих в своём разбросе тютчевское «умом Россию не понять».

Бердяев высказывается на этот счёт со всей определённой ясностью: «Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей... Природа русского человека очень поляризованная» [2, с. 5–6].

Выше уже говорилось о сумрачном колорите музыки Рахманинова. Его называли элегическим певцом уходящей России, что с точки зрения ситуации рубежа эпох вполне отвечало действительному положению вещей. Но вместе с тем в его элегичности было высвечено и нечто вневременное, извечно свойственное русской натуре. Амплитуда проявлений этого качества предстаёт у композитора почти необъятной: различные градации грусти и меланхолии, ностальгия по несбывшемуся и несбыточному, мучительный комплекс неудовлетворённости сущим, наплывы депрессии и отчаяния, подводившие к грани трагизма (из разноплановых образцов – романсы «Не пой, красавица», «Отрывок из Мюссе», «Всё отнял у меня», Музыкальный момент *h moll*).

И в то же время Рахманинову с не меньшей выразительностью удалось раскрыть светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Достаточно напомнить хрестоматийно известные «весенние мотивы» его творчества. Программно заявленные в кантате «Весна» и романсе «Весенние воды», они широко разлились и по бессюжетным инструментальным произведениям (Музыкальный мо-

мент *C dur*, Прелюдия *B dur*, Этюд-картина *Es dur* op. 33 № 7 и т. д.). Ярко выраженная жажда обновления, половодье раскрепощённых чувств, бурное воодушевление и радостная окрылённость приобрели в них поистине гимническое звучание.

Теперь – о другом примере поляризованных контрастов, по поводу которых Бердяев отмечал следующее: «Русский народ не знал меры и легко впадал в крайности. Противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государственности и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; индивидуализм, обострённое сознание личности и безличный коллективизм; искание Бога и воинствующее безбожие; рабство и бунт» [2, с. 7].

Рахманинов пусть изредка (в отличие от своих младших современников – И. Стравинского и С. Прокофьева), но затрагивал «брутальные» стороны русской природы. Своё наиболее отчётливое преломление они получили в III части вокально-симфонической поэмы «Колокола». По отношению к её музыке мыслимы всевозможные ассоциации: гроза, буря, бушующий водоворот, адская метель, вулканическое извержение, но, пожалуй, самая близкая из них – сбивающий с ног «*Дикий ветер*» (если воспользоваться названием стихотворения А. Блока примерно того же времени).

В любом случае это – буйствующая слепая стихия, необузданная и неуправляемая. Нетрудно уловить демонический оттенок, однако ещё более примечательна открыто скифская окраска (известно, что композитор обдумывал в те годы замысел балета «Скифы»). В целом образность III части предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, угрожающей и зловещей. Её экспансия несёт с собой смуту мятежей и пожарищ (согласно пушкинскому определению русского бунта).

И рядом с подобной варваристикой русско-го «максимализма» (кстати, в «Колоколах» это действительно совсем рядом – в предыдущей II части) находим высоты духовности, возвышенный строй помыслов, чувств и стремлений, что так ярко обозначилось у поколения Серебряного века, которому принадлежал Рахманинов (кстати, по некоторым данным, понятие *Серебряный век* ввёл в обиход именно Бердяев).

Высоты духовности, связанные с утверждением нравственного императива, предполагали благостную отрешённость человека, склоняющегося перед извечным, отвергающего тлен и суетность «пены дней» (сакральность такого



рода породила два выдающихся монумента музыкального православия – «Литургию Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение»).

Отсветы «божественного» можно уловить и в столь свойственном музыке композитора приподнятом тоне художественного высказывания. Хорошо ощутимо это в таком примечательном явлении его наследия, как возвышенно-одухотворённая лирика. Имеется в виду круг эмоций, возникающих, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасно в природе, чем дополнительно подчёркивается красота внутреннего мира человека (фортепианные пьесы типа Музыкального момента *Des dur*, романсы «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо», медленные части ряда симфоний и фортепианных концертов).

И не случайно подобная образность расцвела именно в той стране, где Фёдор Михайлович Достоевский отважился утверждать, что мир может спасти только красота.

Теперь вдумаемся в такое наблюдение Бердяева: «В русском человеке всегда есть устремлённость к чему-то бесконечному. У русских всегда есть жажда иной жизни, иного мира» [2, с. 223]. Чтобы ощутить эту устремлённость к *нездешнему* (любимое слово поэтов Серебряного века), достаточно вслушаться в рахманиновский «Вокализ». Эта музыка побуждает ещё раз обратиться к столь кардинальному для творчества Рахманинова качеству, как элегичность. Русское искусство и искусство Рахманинова в особенности представляют элегичность важнейшим свойством русской природы.

У Рахманинова это качество нередко выступает в сопряжении с *мотивом жизненного пути* в его всевозможных метаморфозах. Одна из таких метаморфоз определена у Бердяева понятием странничества. «Странничество – очень характерное русское явление. Странник ходит по необъятной русской земле, ищет правды, ищет Царства Божьего, он устремлён в даль... Есть не только физическое, но и духовное странничество. Оно есть невозможность успокоиться на чём-то конечном, оно есть устремлённость к бесконечному» [2, с. 223].

Прекрасной иллюстрацией сказанного может служить тема главной партии Третьего концерта. Вслушиваясь в подобный мелос, мелос удивительно пластичный, свободный и поистине бескрайний, приходится признать справедливость и другого наблюдения Бердяева (он использует при этом редкое слово *безгранность*,

то есть – без границ, без членения на грани): «Русская культура соответствовала огромности России, она могла возникнуть лишь в огромной стране с необъятными горизонтами... Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремлённость в бесконечность, как и в русской равнине» [2, с. 6].

*Русский путь* – это путь нескончаемых исканий, что нашло своё средоточие у мыслящей части русского народа, у порождённой им интеллигенции. Рахманинов и Бердяев принадлежали тому её поколению, которое можно назвать *чеховским*. И это поколение рубежа эпох навсегда останется для нас мериллом и эталоном представлений о русской интеллигенции.

Чтобы почувствовать модус, свойственный интеллигенту чеховского поколения, можно ещё раз обратиться к I части Второй симфонии Рахманинова. Здесь находим один из замечательных примеров соединения в музыкальной образности таких категорий, как *русский путь* с его нескончаемыми исканиями, *элегичность* (это тип мировосприятия, тип жизнеотношения) и *лиризм*, через который передаются столь свойственные русской душе сочувственность, сострадательность, горячее биение сердца.

Разумеется, искания, о которых идёт речь, неизбежно связаны с высоким духовным напряжением. Искания русского человека отличает подчёркнуто проблемный настрой, русский интеллект ворочает «мировыми проблемами», подчас сгибаясь под их непомерной тяжестью.

Такой *русский путь* – путь трудный, мучительный, наполненный сумраком и тяжкими внутренними борениями, поистине крестный путь напряжённейших духовных исканий. Всё это превосходно представлено в произведении, где Рахманинов, пожалуй, впервые обрёл соответствующую, неповторимую интонацию, в произведении, которое стало своего рода визитной карточкой композитора, – Прелюдии *cis moll*.

Драматизированное ощущение жизненного пути идёт и от того, что, по Бердяеву, «у русских... всегда есть недовольство тем, что есть» [2, с. 223]. Но философ настойчиво апеллирует и к суждению своего далёкого предшественника, первого русского эмигранта Александра Ивановича Герцена: «Прошлое русского народа темно, его настоящее ужасно, остаётся вера в будущее». По мнению Бердяева, «это мотив, который будет

повторяться на протяжении всего XIX века» [2, с. 74]. А для нас ясно, что этот мотив подтверждал свою актуальность и впоследствии, вплоть до нынешних дней.

Если же взять время Рахманинова, время трёх революций (Первая русская, Февральская, затем Октябрьская) и трёх войн (Гражданская и две мировые), то можно понять восприятие композитором русского пути как пути трагических испытаний. Вот откуда такие мрачные страницы его творчества, как Музыкальный момент *h moll*.

Исторические реалии подталкивали и к тому, чтобы субъективно ощущать происходящее как давно предвещаемый *конец времён*. Однако с точки зрения русского сознания в подобных запечатлениях естественнее усматривать не просто некий апокалипсис, а то, что Бердяев многократно называл *эсхатологической устремлённостью*. И суть такой эсхатологии отнюдь не во вселенской катастрофе.

«Русская идея не есть идея цветущей культуры и могущественного царства, русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божьего», – пишет Бердяев. И далее: «В русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению» [2, с. 283]. В таком случае упоминавшийся уже рахманиновский «Остров мёртвых» воспринимается не только как всепоглощающая стихия фатальности, но и как «предыкт» к иным историческим перспективам.

Россия, при всех изъянах и пороках её истории и бытия, всегда оставалась для рахманиновского художественного мира главной опорой и подлинной святыней. Уникальная мелодическая пластика, бескрайняя кантилена порождают ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением речных вод, с тропой, вьющейся в полевом раздолье (эта чарующая картина родной земли с её неброской красотой своё высшее воплощение получила в медленных частях Второго концерта и Второй симфонии).

Претворённое композитором сыновнее чувство бесконечной нежности, благоговения и почитания – из самых замечательных приношений на алтарь того, что именуется Отечеством. Ближайшую аналогию этому художественному открытию в понимании России находим в поэзии Александра Блока, с которым Рахманинова роднит и акцент на женственности образа России, раскрываемого прежде всего через лик её невест и матерей (блоковское «*О, Русь моя! Жена моя!*»).

В отношении данного образа необходимо затронуть ещё два специфических штриха. Поч-

ти трюизмом может показаться упоминание о столь важной для музыки Рахманинова колокольности. Однако стоит подчеркнуть, что до него этот яркий звуковой символ национального бытия использовался главным образом во внешнем, красочно-декоративном плане (М. Глинка, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков).

У Рахманинова колокольная звонность обрела внутреннее и, можно сказать, сокровенное качество, став знаком русской ментальности в её духовной ипостаси (зачин Второго концерта иллюстрирует это наилучшим образом). Такой множественности семантического спектра колокольности не было ни у кого ни до, ни после, и её самая необходимая функция состояла, пожалуй, в стремлении «достучаться» до человеческих душ, взывая к их глубинной сути.

Другой специфический штрих связан с восточным элементом, зримо и незримо витающим над целым рядом сочинений композитора. И стоит заметить, что восходя к большой традиции в русской музыке (начиная с Глинки, затем – наиболее ярко – у Бородина и Римского-Корсакова), у Рахманинова «ориент» не имеет ничего общего с красочной экзотикой или этнографическим подходом. Для него это нечто внутренне необходимое, органически входящее существенной составляющей в комплекс представлений о России как стране, исторически находящейся на перекрестке Европы и Азии, Запада и Востока.

Именно об этом говорил и Бердяев: «Противоречивость и сложность русской души может быть связана с тем, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Востоко-Запад, она соединяет два мира. И всегда в русской душе боролись два начала, восточное и западное» [2, с. 6].

Размышляя о неповторимости облика Отечества, вновь вернёмся к памятному стихотворению Фёдора Тютчева:

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить:  
У ней особенная стать –  
В Россию можно только верить.

В этом – один из ключей к пониманию нашей страны и её исторической судьбы. Другой ключ Бердяев находил в духовных откровениях Достоевского. Он с явным сочувствием напоминает о том, что писатель «верил в великую богоносную

миссию русского народа, верил, что русскому народу надлежит сказать своё новое слово в конце времён» [2, с. 282].

Развивая мысль Достоевского о том, что русский народ – народ-богоносец, Бердяев даёт следующий комментарий: «Русский народ – религиозный по своему типу и по своей душевной структуре. Религиозное беспокойство свойственно и неверующим. Русские люди, даже когда они ушли от православия, продолжали искать Бога и Божьей правды, искать смысла жизни» [там же].

Представляется, что именно об этом написано «Всенощное бдение» Рахманинова. Звучание этой музыки подводит нас к одному из центральных воззрений Николая Александровича Бердяева, которое он унаследовал от основоположника славянофильства Александра Степановича Хомякова, – *соборность*.

В толковании Бердяева, «это и есть русская коммунитарность, общинность, хоровое начало» (*коммунитарность* – используемый Бердяевым особый термин-неологизм, который является производным от слова *коммуна*). Философ подчёркивает, что понятие *соборность* непереводаемо на иностранные языки: «Христиане Запада не знают такой коммунитарности, которая свойственна русским. Русская идея есть идея коммунитарности и братства людей и народов» [2, с. 187].

Именно *соборность* как высшее единение национального духа позволяет русскому человеку вознестись в божественные выси. Целый ряд таких идеальных мгновений воссоздан Сергеем Васильевичем Рахманиновым в «Литургии», и они позволяют утверждать следующее: каким бы трудным, противоречивым и болезненным ни был *русский путь*, какой бы туманной, труднообъяснимой и загадочной ни была *русская идея* и каким бы изменчивым ни представал лик России, всегда в этом

лике была, есть и будет такая грань: *Русь святая*.

И в качестве «постскриптума». В сердце композитора неискоренимо жила вера в неисчерпаемость и неодолимость *Третьего Рима*. Чрезвычайно симптоматичны написанные им последние такты, которые можно воспринимать как своего рода завещание. Имеется в виду кода финала «Симфонических танцев» (1940).

Её исконно национальная тема построена на интонациях знаменного распева, от неё веет праведной истовостью и могуче-богатырским размахом. В сопоставлении с предшествующим повествованием эта музыка звучит пророчеством грядущей спасительной миссии России в предстоящем развороте военной эпопеи. И вспоминается высказанная несколько позже А. Н. Толстым мысль: если от России останется хотя бы один уезд, то она и тогда непременно возродится.

Как можно было убедиться, *русский путь* и *русская идея* представляли у Сергея Васильевича Рахманинова не в виде умозрительно-философических построений, а через образы-обобщения, наполненные реальной жизненной плотью и конкретно-чувственной осязаемостью. И переданы эти истины естественным, «человеческим» языком. А то, что это истины, гарантируется не только выдающимся талантом высказавшего их композитора, но и временем, когда они формировались.

И понятно, что в начале XX века, на резком изломе истории, на пике эпохальных сдвигов, национальный тип мироощущения и национальный характер обнажили свою суть с невиданной явственностью и остротой. Как бы ни оценивать сделанное композитором в данном направлении, для нас бесконечно драгоценно то, в чём усомниться не может никто, – гениальное музыкальное воплощение того, что навсегда закреплено пушкинской строкой «Здесь русский дух...».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Сергей Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. М.: Музгиз, 1954. 254 с.
2. Бердяев Н. А. Русская идея. М.: АСТ, 2007. 286 с.
3. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
4. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2017. 276 с.
5. Демченко А. И. Сакральные монументы С. В. Рахманинова // Обсерватория культуры. 2013. № 5. С. 72–77.
6. Демченко А. И. Сергей Рахманинов. Звёзды и тернии «русского пути». Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2013. 140 с.
7. Демченко А. И. Творчество Рахманинова и магистрали художественного процесса его времени // Демченко А. И. Избранные статьи о музыке. Саратов, 2005. Вып. 4. С. 157–166.
8. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 742 с.



9. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2013. 184 с.
10. Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. М.: Классика-XXI, 1993. 208 с.
11. Рахманинов и мировая культура / сост. И. Н. Вановская. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2014. 294 с.
12. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.
13. С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России / сост. И. Н. Вановская. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2016. 220 с.
14. Сергей Рахманинов. История и современность / ред.-сост. А. М. Цукер, Н. В. Бекетова. Ростов-на-Дону: РГК, 2005. 488 с.
15. Скворцова И. А. Принципы модерна в творчестве Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 111–119.
16. Цукер А. М. Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 20–27.

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



## REFERENCES



1. Alekseev A. D. *Sergey Rakhmaninov. Zhizn' i tvorcheskaya deyatel'nost'* [Sergei Rachmaninoff. Life and Creative Activity]. Moscow: Muzgiz, 1954. 254 p.
2. Berdyaev N. A. *Russkaya ideya* [The Russian Idea]. Moscow: AST, 2007. 286 p.
3. Bryantseva V. N. *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 645 p.
4. Val'kova V. B. *S. V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. V. Rachmaninoff: Chronicle of Life and Creativity]. Tambov: Publishing House of R. V. Pershin, 2017. 276 p.
5. Demchenko A. I. Sakral'nye monumenty S. V. Rakhmaninova [Sacred Monuments of S. V. Rachmaninoff]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2013. No. 5, pp. 72–77.
6. Demchenko A. I. Sergey Rakhmaninov. Zvezdy i ternii «russkogo puti» [Sergei Rachmaninoff. The Stars and Thorns of the “Russian Path”]. Tambov: Publishing House of R. V. Pershin, 2013. 140 p.
7. Demchenko A. I. Tvorchestvo Rakhmaninova i magistrali khudozhestvennogo protsessa ego vremeni [The Musical Output of Rachmaninoff and the Magistrals of the Artistic Process of His Time]. Demchenko A. I. *Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected Articles about Music]. Issue 4. Saratov, 2005, pp. 157–166.
8. Keldysh Yu. V. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and His Time]. Moscow: Muzyka, 1973. 742 p.
9. Lyakhovich A. V. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova* [Symbolism in the Later Works of Rachmaninoff]. Tambov: Publishing House of R. V. Pershin, 2013. 184 p.
10. Nikitin B. S. *Sergey Rakhmaninov* [Sergei Rachmaninoff]. Moscow: Klassika-XXI, 1993. 208 p.
11. *Rakhmaninov i mirovaya kul'tura* [Rachmaninoff and World Culture]. Comp. by I. N. Vanovskaya. Tambov: Publishing House of R. V. Pershin, 2014. 294 p.
12. Sviridov G. V. *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny]. Comp. by A. S. Belonenko. Moscow: Molodaya gvardiya, 2002. 800 p.
13. *S. V. Rakhmaninov i problema istoricheskoy pamyati Rossii* [S. V. Rachmaninoff and the Problem of the Historical Memory of Russia]. Comp. by I. N. Vanovskaya. Tambov: Publishing House of R. V. Pershin, 2016. 220 p.
14. *Sergey Rakhmaninov. Istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff. History and Modernity]. Ed., comp. by A. M. Tsucker, N. V. Beketova. Rostov-on-Don: RГK, 2005. 488 p.
15. Skvortsova I. A. Printsipy moderna v tvorchestve Rakhmaninova [The Principles of the Style Modern in the Music of Rachmaninoff]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2014. No. 3, pp. 111–119.
16. Tsucker A. M. Rakhmaninov v mire massovoy muzykal'noy kul'tury [Rachmaninoff in the World of Mass Musical Culture]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2013. № 2, pp. 20–27.

*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





**А. П. ДЕДЮРИН**

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

*ORCID: 0000-0003-3128-9612, dedyurinalexis@yandex.ru*

## **Особенности переложения для баяна произведений с насыщенной фактурой (на примере «Вокализа» С. В. Рахманинова)**

Создание транскрипций и переложений тесно связано с интерпретацией музыкального произведения. Подобное свойство переложений особенно очевидно в случае переработки сочинений, имеющих в оригинале насыщенную сложную фактуру. Адаптация к новым инструментальным условиям нередко предполагает существенное переосмысление оригинала и свободную трактовку авторской нотной записи.

В статье рассматриваются два варианта переложения для баяна «Вокализа» С. В. Рахманинова, выполненные В. А. Семёновым (баянистом, профессором Российской академии музыки имени Гнесиных) и Д. Е. Степановым (лауреатом международного конкурса, преподавателем Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова). Сравнение показывает различный подход к приспособлению для баяна фактуры «Вокализа», что обусловлено задачами, поставленными авторами работ.

В версии Степанова прослеживается стремление сохранить все детали сложной фактуры, тесситуру голосов, показать красоту полифонической ткани, выявить ценность каждого голоса, трактуя их равноправно. Семёнов же смело жертвует деталями фактуры, акцентируя главный голос; он функционально разделяет клавиатуры баяна, применяет различные приёмы с целью более рельефного показа формы. Проведённый анализ убеждает, что за любым переложением и транскрипцией стоит музыкант, имеющий свою исполнительскую концепцию произведения. В результате разного подхода к процессу переложения одно и то же сочинение, не меняя принципиально своего содержания, в исполнительском плане приобретает различные оттенки.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, «Вокализ», переложение для баяна, транскрипция, фактура.

**ALEXEI P. DEDYURIN**

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

*ORCID: 0000-0003-3128-9612, dedyurinalexis@yandex.ru*

## **The Particularities of Transcriptions for Accordion of Musical Compositions with Rich Textures (on the Example of “Vocalise” by Sergei Rachmaninoff)**

The creation of transcriptions and arrangements is closely connected with interpretation of musical compositions. A similar feature of arrangements is particularly apparent in the case of arranging musical compositions which in the original formats possess rich complex textures. Their adaptation to new instrumental conditions often involves a rather significant rethinking of the original music and a free reinterpretation of the composer's musical notation.

The focus of the article is on two transcriptions for accordion of Sergei Rachmaninoff made by Vyacheslav Semenov (accordionist, professor at the Russian Gnesins' Academy of Music) and Dmitri Stepanov (winner of international competitions, faculty member of the Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory). The comparison shows two different approaches to adaptation of the texture of the “Vocalise” for the accordion, stipulated by the individual challenges that each of the composers of the arrangement placed before him.

Stepanov's version demonstrates the urge to preserve all the details of the complex textures and tessitura voices, to show the beauty of the polyphonic fabric, to reveal the value of each voice, by treating them equally. Semenov boldly sacrifices the details of the texture, focusing on the main voice; he functionally separates the different keyboards of the bayan and applies various techniques in the different sections of the composition for the purpose of demonstrating more clearly the form of the composition. The carried-out analysis convinces that at the core of every arrangement



or transcription stands a musician who possesses his own concept of performance of the music. As the result of different approaches towards the process of arrangement, the same composition, without changing its content in principle, acquires various tints in the sphere of the performance of the music.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, “Vocalise,” arrangement for bayan, interpretation, texture.

Современное профессиональное обучение направлено на воспитание разносторонне развитого, глубоко чувствующего и понимающего музыку исполнителя. Поэтому образовательный процесс как в среднем, так и в высшем звеньях в равной степени ориентируется и на оригинальный репертуар, и на произведения классики. Если современные оригинальные сочинения для баяна открывают новый музыкальный язык и возможности инструмента, то переложения и транскрипции образцов музыкальной классики способствуют повышению общей музыкальной культуры исполнителей-баянистов. В связи с этим транскрипции и переложения не утрачивают своих позиций.

Создание любого переложения или транскрипции тесно связано с проблемой художественной интерпретации, суть которой заключается в придании онтологического бытия «потенциальной музыке», зашифрованной в нотах [4]. Художественное воплощение произведения – интерпретация – зависит от психологических и профессиональных качеств музыканта: его музыкально-слуховых представлений, интеллекта, темперамента, эмоциональной отзывчивости, музыкального опыта, исполнительской выдержки, концентрации внимания, способности контролировать свою игру [6]. В задачу транскриптора также входит умение отличать характеристики, определяющие сущность произведения (его структуру, колорит, смысловое содержание), от тех, в которых отражена его внешняя связь с эпохой. Перед автором переложения встают высокие требования: он должен не только владеть баяном, но и иметь навыки композиции, а также способности интерпретатора, быть всесторонне знакомым со спецификой и техническими возможностями различных инструментов [3, с. 211].

Жанр переложений и транскрипций для баяна имеет определённую историю. В ходе его развития взгляд на переложения менялся. Ранние образцы (П. Гвоздева, Г. Тышкевича, А. Иванова и др.) тяготели к детальному сохранению нотного текста и всех обозначений оригинала (хотя

это не всегда гарантировало сохранение образного содержания). Более поздние (Ф. Липса, В. Семёнова, В. Зубицкого) стремились запечатлеть и передать средствами баяна сущность музыкального произведения при более свободной трактовке авторской нотной записи.

По мнению Б. Б. Бородина, техника создания транскрипций базируется на четырёх принципах. Это *адаптация* – техническое и акустическое приспособление произведения для исполнения на другом инструменте; *редукция* – изъятие отдельных составляющих формы или фактуры оригинала; *амплификация* – разрастание фактуры, а иногда и формы подлинника (свойство виртуозных образцов транскрипций); *наконец, конверсия* – имитация специфических звуковых и технических характеристик определённых инструментов при помощи устойчивых, не ограниченных индивидуальным стилем, приёмов, принадлежащих арсеналу возможностей инструмента, для которого пишется транскрипция [2].

Б. М. Страннолюбский в своём пособии по переложению музыкальных произведений предлагает выделять в любом из них три основных элемента: мелодический, гармонический и фактурный. Первые два не подлежат изменениям и должны оставаться в первоизданном виде. Переработке подвергается в основном третий элемент – фактурный, под которым подразумевается сама музыкальная ткань<sup>1</sup>, определяемая характером движения, фигурацией, ритмом и т. д. [5, с. 4]. Позже Н. А. Давыдов свяжет два первых элемента с «относительно стабильной» группой средств музыкальной выразительности, а фактуру, наряду с тембром, артикуляцией, агогикой, отнесёт к «относительно подвижным» сторонам музыки [3, с. 17]. Именно они, и в первую очередь фактура, подвергаются преобразованиям при переложении. Переосмысление фактуры целиком или её отдельных компонентов, с одной стороны, определяется необходимостью сохранить реальное звучание произведения в новых инструментальных условиях. С другой, – все фактурные изменения зависят от творческой

инициативы и уровня композиторского мастерства автора переложения.

Объектом внимания в настоящей статье стали произведения, имеющие в оригинале насыщенную сложную фактуру. Их переложение для баяна порой выходит за пределы исполнительских ресурсов одного инструмента и предполагает существенную переработку оригинала. Она выражена в широком применении купюр, смещений, октавных переносов, расширении или сужении диапазона, изменениях ритмики, применении разнообразных средств инструментального перевоплощения [3, с. 14]. Все эти приёмы могут быть использованы не только в вынужденных условиях, при невозможности исполнить всю фактуру, но и в целях художественно-выразительных, для более точной передачи музыкального образа. Следовательно, процесс адаптации произведений с насыщенной фактурой имеет свои особенности.

Неизбежность редуцирования определённых составляющих фактуры ставит автора переложения перед выбором: что главное, а что второстепенное; какие элементы произведения подвергнуть трансформации, а какие оставить неизменными, чтобы не нарушить композиторский замысел. Каждый транскриптор решает эти вопросы по-своему, ориентируясь на собственную исполнительскую концепцию. Детали процесса раскрываются при сравнении вариантов переложений одного сочинения, сделанных разными авторами. В качестве примера предлагаем остановиться на двух баянных переложениях «Вокализа» С. В. Рахманинова. Первое из них выполнено лауреатом международного конкурса «Кубок Севера» (2004), преподавателем Петрозаводской государственной консерватории Д. Е. Степановым. Другое принадлежит известному отечественному баянисту, композитору, педагогу, профессору Российской академии музыки им. Гнесиных В. А. Семёнову. Сразу же отметим: оба переложения в разное время исполнялись на международных конкурсах, в концертных программах и получили признание публики.

Выбор рахманиновского «Вокализа» в качестве примера для обсуждения вызван тем, что опус имеет сложную насыщенную фактуру, кроме того, он получил большое число переложений, включая и баянные. Интерес к «Вокализу» исполнителей-баянистов обусловлен природой звукообразования, отчасти сходной с человеческим голосом. Помимо того, фактура сочине-

ния организована так, что позволяет раскрыть разные возможности инструмента: его ресурсы в исполнении и широкой кантилены, и богатой полифоническими подголосками ткани. Пьеса насыщена «поющими» мелодическими линиями, интонационно родственными основной теме.

Уже беглый взгляд на нотный текст показывает: переложения, выбранные для сравнения и анализа, отличает разный подход к адаптации оригинального текста к новым условиям. В версии Степанова прослеживается стремление сохранить все детали сложной фактуры, тесситуры голосов, показать красоту полифонической ткани, выявляя ценность каждого голоса, трактуя их равноправно. Семёнов же смело жертвует фактурными деталями, стремясь выделить главный голос – вокальную партию. Он разделяет клавиатуру баяна функционально, применяет различные приёмы в разделах сочинения с целью более рельефного показа формы. Рассмотрим эти варианты более подробно.

Лишь начало пьесы (т. 1–4) оба автора решают примерно одинаково. Задумчивая, словно льющаяся мелодия сопрано поручается правой руке, а размеренные и спокойные аккорды роля – левой.

А далее (с т. 5) переложения имеют свои нюансы. Степанов для передачи тембровой краски октавных удвоений использует басы (которые в силу конструктивных особенностей инструмента также имеют удвоения) (пример № 1). Подголосок *fis-e-dis-cis* (т. 6), звучащий в малой октаве, переносится в партию правой руки, что позволяет выделить его динамически. Обращает на себя внимание выбранный способ записи – на четырёх нотных станах. Баян здесь трактован как камерный ансамбль. Такая запись позволяет избежать большого количества добавочных нотных линейек и помогает исполнителю лучше осознавать организацию полифонической ткани.

#### Пример № 1

С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 5–7).

Переложение для баяна Д. Е. Степанова

The image shows a musical score for a bayan arrangement of the first part of Rachmaninoff's 'Vocalise'. The score is written for two staves: the upper staff is for the right hand (Прав.) and the lower staff is for the left hand (Лев.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lentente. Molto cantabile'. The right hand part features a melodic line with some trills (tr) and a dynamic marking of '(p)'. The left hand part consists of a bass line with chords and a dynamic marking of '(p)'. The score includes some performance instructions like 'B' and 'S' below the left hand staff.

Семёнов предлагает другое видение данного фрагмента. Он отказывается от октавных удвоений басового голоса и смещает его на октаву вверх (3-я и 4-я доли т. 1, пример № 2). Также применяется редукция – пропуски отдельных аккордовых звуков и подголоска *fis-e-dis-cis* в малой октаве. Использование этих приёмов продиктовано не только желанием обеспечить удобство исполнения, но и стремлением максимально разгрузить фактуру сопровождения, сделать общее звучание более прозрачным. В данном случае автор переложения стремится сосредоточить внимание слушателя на выразительности основного мелодического голоса, жертвуя элементами фактуры (пример № 2).

Пример № 2 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 5–7).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова



Во втором предложении «Вокализа» к вокальной мелодии присоединяются два подголоска в партии фортепиано, изложенные в виде дуэта-диалога. Степанов подчёркивает этот диалог: благодаря исполнению в разных клавиатурах они получают и различные тембры, что способствует вынятности произнесения многоголосной фактуры (пример № 3).

Семёнов оставляет все три мелодические линии в правой руке, а левой отводит аккомпанирующую роль. В данном эпизоде он также следует по пути редукции, применяя пропуски (бас, т. 2–3 примера № 4), смещения голосов на октаву вверх (бас, т. 1 и нижний из голосов партии фортепиано, т. 3). Транскриптор намеренно избегает нижнего регистра, не использует «рычащие» басы, сужает общий диапазон, приберегая эти средства выразительности для кульминации произведения (пример № 4).

Первая часть произведения завершается партией фортепиано и строится на мотиве основной темы. Степанов благодаря аппликатурным находкам, использованию первого пальца левой руки даже на втором ряду, сохраняет всю фактуру оригинала полностью (пример № 5).

Пример № 3 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 7–9).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова



Пример № 4 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 7–9).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова



Пример № 5 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 17–18).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова



Семёнов решает этот фрагмент иначе. Он редуцирует нижний из трёх идущих параллельно голосов, а средний, движущийся терцией ниже, смещает на октаву вниз. Благодаря этому достигается прозрачность, камерность звучания, выявляется ясность голосоведения на динамике *p* (пример № 6).

Пример № 6 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 17–18).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова





Начало второй части произведения (т. 20) отличается большей насыщенностью фактуры, заметной визуально, что определяет кульминационное содержание этого фрагмента. Оба подголоска фортепианной партии сливаются в плотный «хор», развивающий главный мотив параллельным движением интервалов. Напряжённые уменьшённые аккорды сопровождения дополняются «колокольными» ходами басов.

Степанов вновь находит возможность сохранить все элементы фактуры. Чтобы не отказываться от «колокольных» ходов баса, ему приходится перенести часть аккордовых звуков в правую руку, что не очень благотворно сказывается на выделении мелодии из общего контекста (ход  $his^1-dis^2$  заглушается нижними звуками) (пример № 7).

Пример № 7 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 19–22).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова

Семёнов иначе переосмысливает фактуру данного фрагмента, впервые применяя басы. В отличие от предыдущего варианта переложения, здесь басовая партия не столь детальна: вместо «колокольного» хода – выдержанный бас, выполняющий роль педали; уменьшённые аккорды пульсируют на протяжении всего такта. Мощное заполнение нижнего диапазона объясняет отказ от октавного удвоения второго голоса. Кроме того, длительность терции  $fis^1-a^1$  на первых долях (т. 2–3, пример № 8) сокращена в три раза (восьмая вместо четверти с точкой), что помогает выделить мелодический ход  $his^1-dis^2$  в вокальной партии.

В кульминации «Вокализа» (т. 27–28) ярким выдержанным высоким звуком вокалиста противопоставляется насыщенный низкий регистр аккомпанемента фортепиано. Степанов сохраняет октавное удвоение контрапункта в низком регистре, что придаёт ему на баяне густой «виолончельный» тембровый окрас (пример № 9).

Пример № 8 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 19–22).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова

Пример № 9 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 27–29).  
Переложение для баяна Д. Е. Степанова

Семёнов в этих же тактах отдаёт предпочтение вокальной партии, усиливая её октавным удвоением. Контрапункт же, напротив, представлен без удвоений, причём из октавы выбран верхний голос. Такое решение, с одной стороны, помогает выделить вокальную партию, а с другой, – лишает контрапункт тембровой густоты и мощи звучания (пример № 10).

Пример № 10 С. В. Рахманинов.  
«Вокализ» (т. 27–29).  
Переложение для баяна В. А. Семёнова

Наиболее значительны расхождения в трактовке коды сочинения (т. 33–41). Здесь фортепиано повторяет первое предложение темы I части, на её фоне у вокалиста звучит свободный подголосок. Д. Степанов поручает исполнение темы и подголоска правой руке, а левой отдаёт аккомпанемент (пример № 11). Благодаря этому тема и подголосок звучат на одном динамическом уровне.

Семёнов вновь отдаёт предпочтение мелодической линии, поручая её правой руке, а «свободный подголосок», имеющийся в партии сопрано, он маскирует в аккордах сопровождения, которые перенесены на октаву выше (пример № 12). Такое смещение придаёт особый колорит звучанию: сопрановый подголосок словно перетекает из правой руки в левую, из одной октавы в другую, он оказывается на заднем плане, звучит завуалированно, уступая место основной теме. Кроме того, таким вариантом изложения Семёнов добивается прозрачности, камерности звучания фактуры, что подчёркивает контраст крайних разделов произведения мощному звучанию середины.

## Пример № 11

С. В. Рахманинов.

«Вокализ» (т. 33–36).

Переложение для баяна Д. Е. Степанова



The musical score for Example 11 is written for piano and left hand. It begins with a tempo marking of [a tempo]. The right hand part starts with a melodic line in G major, marked with a crescendo (cresc.). The left hand part provides a rhythmic accompaniment with chords, marked with a piano (p) dynamic.

## Пример № 12

С. В. Рахманинов.

«Вокализ» (т. 33–36).

Переложение для баяна В. А. Семёнова



The musical score for Example 12 is written for piano and left hand. It begins with a tempo marking of [a tempo]. The right hand part starts with a melodic line in G major, marked with a piano (p) dynamic. The left hand part provides a rhythmic accompaniment with chords, marked with a piano (p) dynamic.

Рассмотренные варианты адаптации музыкального произведения к новым инструментальным условиям показывают: переложение – это творческий процесс, близкий по своей сути к процессу создания и исполнения музыки; за любым переложением и транскрипцией стоит музыкант, имеющий своё «слышание» произведения и его исполнительскую концепцию. Благодаря разному подходу к направленности переложения одно и то же произведение, не меняя своего содержания принципиально, приобретает различные оттенки в исполнительском плане.

Стремление сохранить фактуру целиком – ведущее в первом варианте переложения (Д. Степанова), с одной стороны, помогает передать определённые тембровые краски. Сохранение текстурного положения голосов способствует внятности их произнесения. С другой стороны, такой подход создаёт дополнительные сложности для исполнителя (большая растяжка, неудобные позиции в левой руке), а также вынуждает переносить часть аккомпанемента из одной руки в другую, что отрицательно сказывается на выделении мелодических линий.

В другом переложении (В. Семёнова) автор смело смещает и редуцирует голоса, уменьшает диапазон, особенно в крайних частях, использует педализацию и амплификацию в кульминационной части. Сужение общего диапазона звучания приводит к значительному сближению мелодических линий, что негативно влияет на их тембровую индивидуальность. Вместе с тем В. Семёнову удастся разграничить две клавиатуры инструмента функционально (правая – мелодии, левая – аккомпанемент). Тем самым данный вариант переложения более удобен для исполнения.

Два наблюдаемых подхода к фактуре «Вокализа», по сути, продолжают опыт работы с ней, начатый уже самим композитором. Как известно, Рахманинов сделал оркестровое переложение сочинения, которое предназначалось в оригинале для голоса (сопрано или тенора) и фортепиано и замыкало цикл романсов ор. 34. Оркестровая версия, рассчитанная на многотембровый состав, позволила озвучить все потенциальные мелодические линии, которыми богата фортепианная партия. Это сделало полифонизированную гомофонную ткань оригинала в полной мере полифонической. Уже в рахманиновском прочтении музыкальная мысль в двух вариантах раскрывается по-разному. В одном случае её развитие связано с регистровым перемещением мелодической линии – движением вниз во II части и возвращением в исходную тесситуру в коде. В другом оно определяется фактурной модуляцией от гомофонной фактуры (первое предложение I части) к полифонической (2 предложение I части и далее)<sup>2</sup>.

Сказанное делает вполне закономерными фактурные особенности двух переложений, рассмотренных в настоящей статье, и позволяет

увидеть в каждом из них органичный и целостный взгляд на воплощение художественного замысла такого шедевра русской музыкальной классики, которым является рахманиновский «Вокализ».

Сравнение различных интерпретаций одной пьесы является действенным средством систематизации того опыта, который к настоя-

щему моменту накоплен в области адаптации различных типов инструментальной фактуры к условиям баяна. Подобная работа открывает путь для поиска новых интерпретаций шедевров классической музыки – интерпретаций, способных в будущем пополнить баянный репертуар.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Связь понятий «музыкальная фактура» и «музыкальная ткань» обсуждается многими авторами. По мнению И. В. Алексеевой, в контексте разрозненных и системных представлений о критериях, принадлежащих музыкальной материи, научная мысль движется от метафорического понятия «музыкальная ткань» с её неотчётливым описанием графики фактуры к организованному смыслом понятию «музыкальный текст» [1, с. 111].

<sup>2</sup> Предложенные самим С. В. Рахманиновым варианты подхода к фактуре «Вокализа» подтолкнули к многочисленным переложениям этого сочинения, как оркестровым (помимо рахманиновской версии в концертах звучат переложения М. Гулда, К. Зандерлинга, В. Кина), так и предназначенным для солирующего инструмента (для флейты, скрипки, виолончели, трубы и т. д.) с сопровождением.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 434 с.
3. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М.: Музыка, 1982. 173 с.
4. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация» // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2014. № 11. С. 37–40.
5. Страннолюбский Б. М. Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна. М.: Музгиз, 1962. 86 с.
6. Томский И. А. Творческая интерпретация музыкальных произведений в вокальном исполнении // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 1. С. 90.

*Об авторе:*

**Дедурин Алексей Петрович**, доцент кафедры народных инструментов, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-3128-9612**, [dedyurinalexis@yandex.ru](mailto:dedyurinalexis@yandex.ru)



## REFERENCES



1. Alekseeva I. V. Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Borodin B. B. *Fenomen fortepiannoy transkripsii: opyt kompleksnogo issledovaniya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Transcription: the Experience of Complex Research: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2006. 434 p.
3. Davydov N. A. *Metodika perelozheniy instrumental'nykh proizvedeniy dlya bayana* [The Methodology of Transcriptions of Instrumental Works for the Accordion]. Moscow: Muzyka, 1982. 173 p.
4. Kolesnik E. S. O znachenii ponyatiya «Khudozhestvennaya interpretatsiya» [On the Meaning of the Concept “Artistic Interpretation”]. *Zhurnal nauchnykh publikatsiy aspirantov i doktorantov* [Journal of Scholarly Publications of Post-Graduate and Doctoral Students]. 2014. No. 11, pp. 37–40.
5. Strannolyubskiy B. M. *Posobie po perelozheniyu muzykal'nykh proizvedeniy dlya bayana* [A Manual on the Arrangement of Musical Works for the Accordion]. Moscow: Muzgiz, 1962. 86 p.
6. Tomskiy I. A. Tvorcheskaya interpretatsiya muzykal'nykh proizvedeniy v vokal'nom ispolnenii [Creative Interpretation of Musical Compositions in Vocal Performance]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Scholarship and Education]. 2014. No. 1, p. 90.

*About the author:*

**Alexei P. Dedyurin**, Associate Professor at the Department of Folk Instruments, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3128-9612**, [dedyurinalexis@yandex.ru](mailto:dedyurinalexis@yandex.ru)







**Г. В. АЛЕКСЕЕВА**

*Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета  
г. Владивосток, Россия*

*ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru*

## **К изучению процессов трансляции византийской церковной певческой традиции в искусстве России и Кореи**

Статья демонстрирует авторскую базовую методологию византийско-русских сравнительных исследований и даёт представление о новом ракурсе, в котором рассматриваются подходы к изучению распространения церковного пения в православной традиции Кореи. Материалом исследования византийско-русской части являются многочисленные рукописные источники певческих книг и учебных пособий по церковному пению Византии и Древней Руси с XI по XIX век (более 450 рукописей). Процесс адаптации изучался автором диахронно в трёх аспектах: сохранение гомилетики текстов, адаптационные процессы в терминологии певческих руководств, метатекст систем византийского ихоса и русского гласа, позволяющий яснее проявлять мелодическое творчество. Сравнительный анализ догматика «Всемирную славу» в византийской, русской и корейской православной традициях отражает изоморфизм текстов, их гомилетики, музыкальной структуры и мелодических окончаний строк при трансляции генетически изначальной византийской традиции в другие земли. Мелодическое своеобразие нуждается в дальнейших исследованиях.

**Ключевые слова:** методология адаптационных исследований, гомилетика текстов, терминология певческих руководств.

**GALINA V. ALEKSEEVA**

*School of Arts and Humanities of the Far-Eastern Federal University  
Vladivostok, Russia*

*ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru*

## **Concerning the Study of the Processes of Transmission of the Byzantine Tradition of Church Singing in the Art of Russia and Korea**

The article presents a summary of the main conclusions of the author's basic methodology of comparative research of Byzantine and Russian music and sheds light upon their new perspective, which helps examine approaches to study of dissemination of church singing in the Orthodox Christian tradition in Korea. The material for research of the Byzantine-Russian part is presented by numerous manuscript sources of church singing books and textbooks of church singing of Byzantium and Ancient Rus from the 11th to the 19th century (over 450 manuscripts). The process of adaptation was studied by the author diachronically in three aspects: the preservation of the homiletics of the texts, adaptational processes in the terminology of church singing texts, the metatext of the systems of the Byzantine Echos and the Russian Glas, which make it possible to reveal more lucidly the melodic artistry of the music. A comparative analysis of the hymn to Mary the Theotokos "Worldwide Glory" in the Byzantine, Russian and Korean Orthodox Christian tradition reflects the isomorphism of the texts, their homiletics, the musical structure and the melodic endings of the respective lines upon the transmission of the genetically original Byzantine tradition into other lands. The melodic peculiarity of the traditions is also present, but is in need of further research.

**Keywords:** the methodology of adaptational research, homiletics of texts, terminology of guidebooks of church singing.

**М**етодология исследования адаптации византийского искусства в славянских землях, по мнению автора данной работы, имеет несколько аспектов. Это адаптация, во-первых, текстов, во-вторых,

– напевов, а в-третьих, – манеры пения. Церковное пение в странах, придерживающихся православия, при канонической общности служебного порядка имеет свой национальный колорит.



Автором статьи в 1983 году определены принципы организации знаменного распева на материале 900 песнопений русской певческой книги Октоих XIV–XIX веков (см. монографию: [2]). Были изучены гомилетика текстов и строение песнопений, сформулировано понятие гласа. Авторское понятие «строки» знаменного распева закреплено в «Музыкально-энциклопедическом словаре» [6].

Определение гласа автор далее уточнял. Сопоставление высотных уровней мелодико-графических формул с системой их функционирования в форме песнопений определённого гласа дало возможность в 1996 году определить *глас как систему организации песнопений со следующим комплексом качеств:*

1. *Определённым составом мелодико-графических формул и способами их соотношений.*

2. *Ладовой организацией как ладовой системой, в которой устои выражены конечными мелодико-графическими формулами, побочные опоры – предконечными формулами, неустои – звуками, которыми не заканчивается ни одна формула гласа.*

3. *Подчинением мелодики формул принципам опорности миксодиадонической ладовой системы гласа* [4, с. 126; 1, с. 234].

Автор поставил задачу изучения сравнительного аспекта: адаптации византийского пения на Руси через раскрытые ранее параметры. Были исследованы труды византийских учёных XI–XVI веков Михаила Пселла, Георгия Пахимера, Николы Григоры, Мануила Вриенния, Иоанна Плусиадина, Мануила Хрисафа, иеромонаха Гавриила, Иоанна Кукузеля, трактат «Агиополит», византийские пападики. Рассмотрение византийской музыкальной теории показало, что европейская теория музыки XIX–XX веков не

вполне уяснила особенности структуры византийского ихоса, считая его звукорядом с несколькими опорами и не более. Сами же авторы византийских трактатов и прежде всего авторы «Агиополита» понимали ихос комплексно: учитывали и набор музыкальных формул, и систему их опор в песнопении ихоса, и ладовое наклонение сопряжений опор [13, с. 43–44]. Нами были обнаружены термины, раскрывающие обозначенные параметры. В итоге была сформирована объединённая модель гласа-ихоса [4, с. 266], более подробно описанная в монографии 2007 года [1, с. 234] (см. таблицу 1).

Типологически близкие структуры ихоса и гласа дали разный мелодический результат при сопоставлении певческой традиции Византии и Древней Руси в том виде, в каком мы её представляем сейчас. В 1996 году комплекс изменений в музыкальном языке средневековья при переходе от византийской к русской знаменной нотации был показан через изучение систем ихоса и гласа. При сравнении песнопений службы великомученице Варваре в 12 византийских списках с XI по XIV век и в 24 русских списках с XI по XVIII век диахронно в ретроспективной партитуре от слога к слогу и от знака к знаку были показаны сужения и растяжения певческих строк, константные для каждой из изучаемых традиций. Была показана и специфика графики знаков нотации, закрепляющая «свою» формульность с самых первых известных источников службы, сделаны выводы о высокой степени самостоятельности русской мелодической традиции при сохранении структурного канона песнопений службы.

Последующие исследования автора позволили углубить изучение процессов адаптации терминов пения русских азбук и отчасти дают

**Таблица 1. Совмещённая система гласа-ихоса**

ИХОС		
«ГНОРИСТИКИ» ИДЕИ		«ДИЛОТИКИ» ИДЕИ
<i>опорно-звукорядная подсистема</i>	<i>формульная подсистема</i>	<i>подсистема ладовых наклонений</i>
месос, тетрафония, наос в ихосе	ихиматос (ихимы, енихимы + епихимы = апихимы), апофесеис	натяжение вида апихим, дорийские, фригийские и т. д. тропы
ГЛАС		
объём звукоряда, устои, побочные опоры, неустои в гласе	попевки, фиты, лица согласно композиционным функциям	большие, малые или укоснённые лады согласно теории С. Смоленского

представление о мелодике напевов<sup>1</sup>. В музыкальной теории пения существует терминология, позволяющая проследить процессы адаптации самих напевов и их наименований, тесно связанные с языковыми процессами, тщательно изученными Е. Верещагиным и другими лингвистами. В связи с этим исследовались процессы взаимодействия «горнего» и «дольнего» в терминологии Согласника, рукописи Библиотеки Российской академии наук (32.16.18) XVII века. Опубликован целый ряд статей<sup>2</sup>.

Установлено, что адаптация терминов теории пения связана с четырьмя процессами: использованием византийского термина как кальки; передачей интонационного византийского содержания славянскими понятиями; использованием слов-гибридов; созданием собственно славянских терминов. Проиллюстрируем данные процессы на примере конкретных терминов:

а) заимствование термина (калька) – хелемеоса, кулизма;

б) передача греческой фонетикой, записанной русскими буквами, ментальных мыслеформ интонируемого византийского смысла (калькирование смысла) – кизма (в переводе с греческого – обвивающая), удра (зачерпывание воды), лацега (звук мерного падения воды), муча (предвосхищение мучения), пецега (конец), цагоща (сильный плач) (см. ил. 1 из Азбуки Библиотеки Российской академии наук, рукопись 32.16.18, л. 314);

в) использование слов-гибридов – кололоелеос (кололо – русский корень, елеос – греческий);

г) создание собственно русских терминов – рутва (рычать), переключие (переключка), щадра (щадить) [3; 10].

На глубинном уровне певческой традиции тройственный изоморфизм – этимология (происхождение) термина + характер распева + содержание текста – обеспечивал не просто синтез элементов православной певческой традиции в богослужбном действе, а *продвижение музыкального образа-парадигмы в истории духовной традиции. Изоморфизм художественных средств выводил стилевой канон традиции на уровень метатекста последней.*

Ещё один путь изучения процесса адаптации – сравнительный анализ текстов в разных традициях согласно их гомилии. Это важно при изучении движения традиции православия в другие земли. Так, после попыток создания

православной миссии русскими в Корее в 1897 году, перехода этой миссии «из рук в руки» (французы, американцы, японцы, русские, греки), в 2004 году наконец была образована Корейская митрополия. Решением Священного синода Константинопольской православной церкви приходы были созданы не только в Сеуле. На сегодня в Корее известно 7 церковных общин, 25 церквей, действует женский монастырь. В успехе распространения христианства важную роль сыграл перевод Библии на корейский язык (1887). Пэк Хынджун и Со Саннюль, опираясь на китайский перевод Библии, выполнили перевод на корейский язык, а шотландцы Росс и Макинтайр сличили перевод с оригиналом на греческом языке [8]. В 2017 году исполнилось 110 лет со дня основания Российской Духовной миссии в Корее.

Автору статьи посчастливилось получить ноты музыкального материала корейской православной церкви из рук руководителя церковного хора православного храма святого Николая в Сеуле, находящегося под юрисдикцией Константинопольского патриархата. Руководитель церковного хора сольно исполнил догматик «Всемирную славу». Его аудиозапись осуществила О. В. Раповка, методист кафедры истории искусства и культуры Морского университета имени Г. И. Невельского.

В конхе апсиды храма Святого Николая в Сеуле видим Богородицу Оранту Знамение – с распростёртыми руками и младенцем Иисусом в медальоне на груди, – которую можно также назвать Великой Панагией, защитницей православной веры (см. фото 1). Ниже Богородицы по обе стороны находятся 12 апостолов: по правую руку от Богородицы первым стоит Пётр, а слева первым – Павел. Однорядная алтарная перегородка не закрывает от нас конху и наполняет храм светом. Здесь, в корейском храме, повторена типичная иконография апостолов. Надписи сделаны на корейском языке. Предлежащая икона святого Николая выполнена в традиционном поздневизантийском стиле. В иконе нет индивидуализации образа, каковая была характерна для местных традиций разных стран после падения Византии. Отражена лишь назидательная и проповедническая идея образа. В то же время имеется икона святого Николая, помещённая в алтарный иконостас по правую руку от Богородицы Знамение и вслед за ней же в иконостасном ряду.



Фото 1. Храм Святого Николая в Сеуле  
(фото: О. Раповка)

Иконостас – однорядный, облегчённый, в нём Христос Пантократор расположен слева от полукрытых царских врат, а рядом с ним – Иоанн Предтеча и архангел Михаил. Справа от царских врат – Богородица Агиосоритисса, а за ней – Иоанн Златоуст (либо святой Николай), вслед за которым – архангел Гавриил. Иконостас отражает установки именно этого храма и его управителей. Интересно, что аллегория Святого Духа в соответствующий праздник в корейском храме присутствует в виде скульптур голубя на древках-опорах, в том числе и расписанных иконографически. В этом заключается своеобразие интерьера.

Внешний вид сооружения отражает принципы центрального храма. Наружные аркады апеллируют как к историческим корням церковных сооружений, так и к современному конструктивизму. Цветовое решение интерьера акцентировано на высших пределах пурпу-

ра и голубого: пурпур скорее амарантовый, чем просто пурпур, а цвет трансцендентных сфер – голубой, граничит с изумрудным и становится бирюзовым (фото 2).



Фото 2. Внешний вид храма Святого Николая в Сеуле (фото: О. Раповка)

Автором данной статьи проведено сравнение текстов догматика «Всемирную славу» в византийских, русских и корейских православных источниках: в 4-х византийских списках (XIII–XIX вв.), 16-ти списках в русской знаменной традиции (XIV–XIX вв.) и нотной версии корейской православной церкви Святого Николая в Сеуле. Как видим, структура текста сохранена (таблица 2).

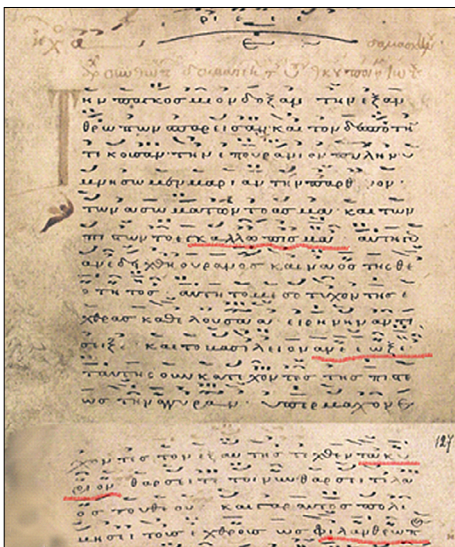
Гомилетика текста песнопения выделена пробелами. Первый раздел: зачин и предложение, второй – изложение, третий – нравственное приложение и четвёртый – заключение. Наблюдается известная логика музыкального высказывания, которая в окончаниях всех этапов гомилии

Таблица 2. Сравнительная таблица структуры текстов трёх версий

Греческий текст	Русский текст	Корейский текст
<p>Τὴν παγκοσμίον δόξαν (πα) τὴν ἐξ ἀνθρώπου σπαρείσαν καὶ τὸν δεσποτὶν τεκοῦσαν (πα) τὴν ἐπουρανίον πύλιν (πα) μνησόμεν Μαρίαν τὴν Παρθένον (πα) τὸν ἀσώματον τὸ ἀσμά καὶ τῶν πιστῶν τὸ ἐγκαλλοπισμά (πα)</p> <p>αὐ τὴ γὰρ ἀνεδείχθη οὐρανοῦ (πλ δ) καὶ ναὸς τῆς θεότητος (πα) ἀντὶ τὸ μέσο τεῖχον τῆς ἐχθρῶν καθελοῦσα εἰρήνην ἀντίσειξε (πα) καὶ τὸ Βασιλεῖον ἠνεώξε (πα)</p> <p>ταυτὴν οὖν κατεχόντες τῆς πίστεως τὴν ἀγκυραν (πα) ὑπερμάχον ἐχομεν τὸν ἐξ αὐτοῦ τεξθέντα Κύριον (πα)</p> <p>θεραπεῖτω τοῖνον (πα) θεραπεῖτω λαὸς τοῦ Θεοῦ (πα) καὶ γὰρ αὐτὸς πολεμήσει τοὺς ἐχθρούς ὡς παντοδύναμος.</p>	<p>Всемирную славу / от Владыку прозябшую / и Владыку рождную, / Небесную дверь / воспоим, Марию Деву, / Бесплотных псень и верных удобрение:/</p> <p>Сия бо явися небо и храм Божества; / Сия преграждение вражды разрушивши, / мир введе и Царствие отверзе. /</p> <p>Сию убо имуще веры утверждение, / Поборника имамы, из Нея рождагося Господа. /</p> <p>Держайте убо, держайте, людие Божии, / ибо Той победит враги, / яко Всесилен.</p>	<p>영광이 성부와 성자와 성신께 이제와 항상 대대로 있나이다. 아멘/ 주님을 낳으신 분이시요, 하늘의 문이신 동경녀 마리아를 찬양할지어다. 천사들이 찬미하는분 신자들의 자랑이신 그분을</p> <p>찬양할지어다. 그분은 천국에서 신성의 성전이 되셨나이다 그분은 반목의 장벽을 무너뜨려, 평화를 가져,</p> <p>오시고 천국의 문을 열으셨나이다 이 믿음의 닷을 잡고 그분이 낳으신 주님을, 수호자로 갖게</p> <p>하느님의 백성들이여, 전능하신 주님은 /우리, 적들과 싸우시리니, 용기를 낼지어다.</p>



в русской версии первого гласа имеет одну и ту же формулу окончания: кулизму, или килизму, согласно византийскому принципу калькирования этого термина. Богородичен «Всемирную славу», записанный средневизантийской нотацией и хранящийся в фонде Севастьянова (270 IA № 44, 1, л. 126 об. – 127) Российской государственной библиотеки (ил. 1), действительно позволяет выявить килизму в окончаниях всех обозначенных этапов гомилетики песнопения.

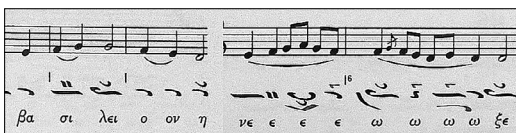


Ил. 1

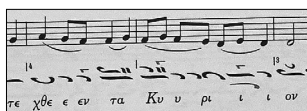
Расшифровка этих этапов разворачивания гомилии текста в современной греческой версии выглядит следующим образом<sup>3</sup>:



Ил. 2 а. Этап 1 гомилии текста



Ил. 2 б. Этап 2 гомилии текста

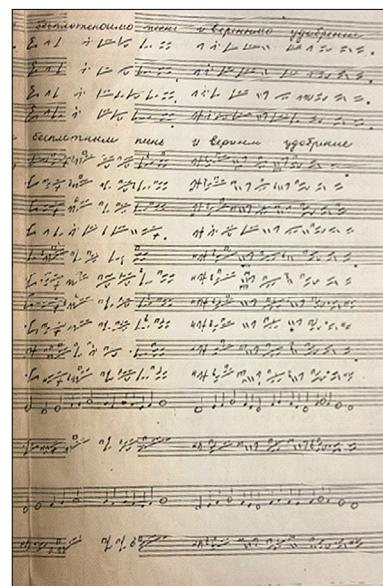


Ил. 2 в. Этап 3 гомилии текста

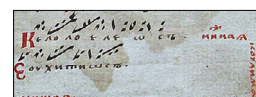


Ил. 2 г. Этап 4 гомилии текста

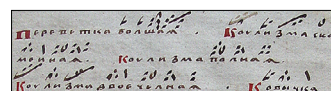
В современной греческой версии видим один такт дополнения к роспеву окончания, расширяющему мелодические краски напева (ил. 2 г). Русские варианты догматика во всех 16 списках из рукописей Октоиха XVI–XIX веков в этих же точках текста имеют, как уже указывалось, кулизму (см. ил. 3). Специфика ритмики русской кулизмы, как известно, заключена в синкопировании, выделении синкопой опорного тона *соль*. В Согласнике 32.16.18 (на л. 320 и 320 об.) видим кулизму с подтекстовкой, выделяющей агогически именно третий с конца (чаще всего) знак знаменной нотации – статью с подчашием или с подвёрткой: «кололоелеос», «кулизма полная», «кулизма двоячая» (ил. 4 и 5).



Ил. 3. Ретроспективная партитура догматика «Всемирную славу», строки 6 и 7, завершающие этап 1 гомилии текста



Ил. 4. Согласник 32.16.18, л. 320



Ил. 5. Согласник 32.16.18, л. 320 об.



Второй, а чаще третий с конца слог в названии формулы выделен статьёй с подчашием и распеваётся синкопой.

В греческом тексте мы наблюдаем этот же силлабический слогиоисчислительный принцип, однако в примерах нет синкоп.

Корейская версия догматика даёт окончания всех этапов вновь на близкой по мелодической волне формуле (ил. 6). При этом формула более походит на византийский первоисточник, нежели на русскую синкопированную кулизму. Близость обнаруживается в стремлении сохранить интонационную волну и высотные уровни окончаний строк. Очевидна прямая координация с греческой версией богородична: повторы окончаний строк на *re*, один и тот же интервальный объём строк. Корейская версия текста, более пространного, чем греческий, претерпевает вариантное певческое преобразование, согласующееся с системой акцентности корейского языка. Но уже сегодня понятно, что в условиях отправления православной службы на корейском языке в храме Святого Николая в Сеуле адаптация византийской певческой традиции в новых условиях получает новую жизнь.



Ил. 6. Нотация корейского догматика на текст «бесплотных песнь и верных удобрение» (окончание этапа 1 гомилии)

Процессы преемственности в передаче церковной традиции в разных культурах отражены в этих примерах. Была выполнена сравнительная партитура претворений текста богородична в разных традициях. Совершенно ясно, что продвижение нотации догматика и до сегодняшнего дня сохранило стремление к калькированию окончаний. Византийскую первую строку завер-

шает дуо апострофос с класмой; русскую версию первой строки завершает хамила, близкая по начертанию. Разная ментальность приводит к разным внутренним наполнениям строк, однако наглядно обнаруживается желание сохранить ладовое наклонение песнопения во всех версиях (повтор строк на *re* и окончание песнопения на *re*), близкий амбитус строк (особенно греческой и корейской), указание на первый ихос или первый глас, устойчивое сохранение кульминационных точек текста.

Что касается завершения первого этапа гомилии текста догматика, – последние три строки раздела на слова «воспоим Марию Деву, / бесплотных песнь / и верных удобрение» во всех трёх традициях имеют окончания на одних и тех же опорах: *re*, *соль*, *re*. Анализ предшествующих строк первого раздела в греческой, русской и корейской версиях показал, что на текст «Владыку рождшую» греческая и корейская версии догматика имеют окончание на *фа*, в то время как русская – на *ми*. Ихос «протос» в византийской традиции, судя по работам Хуго Тилльярда, Григория Статиса [14, р. 24], имел две главные опоры на *re* и *ля*. Русский первый глас никогда не имел опоры *фа* в ладовом наклонении (см. работы автора данной статьи). Корейская версия к тому же распекает текст в более просторном стиле, чем это происходит в греческих и русских источниках. Поиски другой, более краткой корейской версии пока не дали результатов.

Таким образом, даже первоначальный анализ выявляет разные музыкальные версии одного и того же догматического текста, сохраняющего и текстовую, и музыкальную структуру как канона христианской традиции, но обеспечивающего её национальное своеобразие. Оформление храма согласуется с иеротопией религиозного искусства, формирующей, согласно работам А. Лидова<sup>4</sup>, общие принципы организации сакрального пространства, выражаемые в синергии всех искусств в богослужебном действе.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Работа с певческими азбуками продолжается и сегодня. В 2017 году опубликован коллективный труд, посвящённый электронной азбуке знаменного пения [7].

<sup>2</sup> См. работы: Алексеева Г. В. Дискурс понятий: византийский «Агиополит» и русская теория музыки // Этот многообразный мир музыки. Приношение Марку Генриховичу Арановскому: сб. ст. К 80-летию

М. Г. Арановского. М., 2010. С. 102–114; Алексеева Г. В. Сакральный след греческого имени в интонации русской знаменной попевки: новые подходы в изучении вопроса адаптации певческой традиции (на материале русской певческой азбуки XVII века из Библиотеки Академии наук 32.16.18) // Коммуникации в искусстве и науке: сб. материалов конф. из цикла «Григорьевские чтения». М., 2010. С. 69–84; Алексеева Г. В. Сосуществование певческих терминов Византии и Древней Руси в русской певческой азбуке XVII века // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. ст. М., 2011. С. 131–151; Алексеева Г. В. Дыхание Византии в русской певческой традиции: к вопросу о семантике наименований музыкальных формул // Учёные записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н. Г. Чернышевского. 2012. № 4 (45). С. 7–13; Алексеева Г. В. Ещё раз к вопросу об адаптации византийской певческой традиции в Древней Руси: новые научные подходы (на материале певческой азбуки – согласника БАН 32.16.18) // Вестник Орловского государственного университета (серия Новые гуманитарные исследования). 2012. № 1 (21). С. 256–259;

Алексеева Г. В. Новые методологические подходы к исполнению знаменной монодии через прочтение сакрального смысла этимологии терминов // *Theorie und Geschichte der Monodie. Festschrift für Bozhidar Karastoyanov anlässlich seines 70. Geburtstags*: Wien, 2012. S. 15–23; Alekseeva G. Earthly and Divine in the «Soglasnik» from the Russian Singing ABC Book of the XVII Century from the Library of Academy of Science 32.16.18 // *The 3rd International Conference on Orthodox Church Music “State, Church and Nation in Orthodox Church Music”*, Joensuu, Finland. 8–14 June, 2009. The International Society for Orthodox Church Music. 2010, pp. 276–287; Alekseeva G. Die Anklänge byzantinischer Deutungen in der Theorie der russischen Monodie (Anhand der Azbuken aus der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften 32.16.18) // *Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der International Tagung Wien 2010*. Brno, 2012. S. 11–33.

<sup>3</sup> Автор благодарен Иммануилу Гианнопоулосу за предоставленный нотный источник: [12, с. 113–116].

<sup>4</sup> Алексей Лидов сформировал особый подход к синтезу компонентов сакрального пространства, см.: [9].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография: исследование. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 368 с.
2. Алексеева Г. В. Древнерусское певческое искусство (музыкальная организация знаменного распева): монография. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1983. 172 с.
3. Алексеева Г. В. Комплексное восприятие механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: современные методологические подходы // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 81–94.
4. Алексеева Г. В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси: монография. Владивосток: Дальнаука РАН, 1996. 380 с.
5. Алексеева Г. В. Семантика «имён попевок» и их музыкальное наполнение в контексте сравнительных византийско-русских исследований // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 16–20.
6. Алексеева Г. В. Строка // Музыкально-энциклопедический словарь. М., 1990. С. 525.
7. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н., Шиндин Б. А. Электронные азбуки для нотолинейной реконструкции знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 14–21. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.014-021.
8. Ким Г. Н. Рассказы о религиях Кореи. 2014. URL: <https://koryo-saram.ru/kim-g-n-rasskazy-o-religiyah-korei/> (Дата обращения: 01.02.2018).
9. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. URL: [http://hierotopy.ru/ru/?page\\_id=244](http://hierotopy.ru/ru/?page_id=244) (Дата обращения: 01.02.2018).
10. Alekseeva G. Der Anpassungsschlüssel der byzantinischen Gesangstradition in der russischen Tradition durch Isomorphismus der Gestaltungsmittel // *Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der International Tagung Wien 2012*. Band 1. Brno, 2014. S. 13–25.
11. Alekseeva G. Mechanisms of the Byzantine Culture Adaptation in Russia: Singing, Miniature, Church Service // *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies*. Sofia, 22–27 August, 2011. Volume 3. Abstracts. Sofia, 2011, pp. 271–272.
12. Psarianos Dionisios L. Ecclesiastical Hymns in Byzantine and European Notation. Athena, 2004. 230 p.
13. The Hagiopolites. 1983 – The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary / Edition by J. Raasted; Cahiers de l'Institut du Moyen Age, Grec et Latin, 45. Copenhagen, 1983. 114 p.





14. Σταθη. Γρ. Θ. Τα χειρογραφα Βυζαντινης Μουσικης. Αγιον Ορος. Καταλογος περιγραφικος των χειρογραφων κωδικων Βυζαντινης μουσικης των αποκειμενων εν ταις βιβλιοθηκας των ιερων μονων και σκητων του Αγιου Ορους. Τ. IV, Αθηνα. 2015. 994 Ρ.

*Об авторе:*

**Алексеева Галина Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства, Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета (690091, г. Владивосток, Россия), **ORCID: 0000-0001-6733-9429**, alexglas@mail.ru

## REFERENCES

1. Alekseeva G. V. *Vizantiysko-russkaya pevcheskaya paleografiya* [The Byzantine-Russian Church Singing Palaeography]. St. Peterburg: Dmitriy Bulanin, 2007. 368 p.
2. Alekseeva G. V. *Drevnerusskoye pevcheskoe iskusstvo (muzykal'naya organizatsiya znamennogo rospeva)* [The Early Russian Art of Church Singing (The Musical Organisation of the Znameny Chant)]. Vladivostok: Far-Eastern State University Press, 1983, 172 p.
3. Alekseeva G. V. Kompleksnoe vospriyatie mekhanizmov adaptatsii vizantiyskogo iskusstva v Drevney Rusi: sovremennye metodologicheskie podkhody [The Complex Perception of the Mechanisms of Adaptation of Byzantine Art in Ancient Rus: Contemporary Methodological Approaches]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A. Vaganova. 2014. No. 4 (33), pp. 81–94.
4. Alekseeva G. V. *Problemy adaptatsii vizantiyskogo peniya na Rusi: monografiya* [The Problems of Adaptation of Byzantine Singing in Russia: a Monograph]. Vladivostok: Dalnauka RAN, 1996. 380 p.
5. Alekseeva G. V. Semantika «imen popevok» i ikh muzykal'noe napolnenie v kontekste sravnitel'nykh vizantiysko-russkikh issledovaniy [The Semantics of the “Names of the Popevkas” and Their Musical Content in the Context of Comparative Byzantine-Russian Research]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 1 (8), pp. 16–20.
6. Alekseeva G. V. Stroka [The Musical Line]. *Muzykal'no-entsiklopedicheskiy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1990, p. 525.
7. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N., Shindin B. A. Elektronnye azbuki dlya notolineynoy rekonstruktsii znamennogo raspeva [Electronic Alphabets for Reconstruction of the Znamenny Chant in Staff Notation]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 14–21. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.014-021.
8. Kim G. N. *Rasskazy o religiyakh Korei*. 2014 [Stories about the Religions of Korea]. URL: <https://koryo-saram.ru/kim-g-n-rasskazy-o-religiyah-korei/> (01.02.2018).
9. Lidov A. M. *Ierotopiya. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kul'ture* [Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture]. Moscow: Design. Information. Cartography, 2009. URL: [http://hierotopy.ru/ru/?page\\_id=244](http://hierotopy.ru/ru/?page_id=244) (01.02.2018).
10. Alekseeva G. Der Anspassungsschlüssel der byzantinischen Gesangstradition in der russischen Tradition durch Isomorphismus der Gestaltungsmittel [The Adaptation Key of the Byzantine Singing Tradition in the Russian Tradition through Isomorphism of the Means of Design]. *Theorie und geschichte der monodie. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2012* [Theory and History of the Monody. Report of the International Conference Vienna 2012]. Part 1. Brno, 2014, pp.13–25.
11. Alekseeva G. Mechanisms of the Byzantine Culture Adaptation in Russia: Singing, Miniature, Church Service. *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine studies. Sofia, 22–27 August 2011*. Volume 3. Abstracts. Sofia, 2011, pp. 271–272.
12. Psarianos Dionisios L. *Ecclesiastical Hymns in Byzantine and European Notation*. Athena, 2004. 230 p.
13. *The Hagiopolites. 1983 – The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary*. Edition by J. Raasted; Cahiers de l'Institut du Moyen Age, Grec et Latin, 45. Copenhagen, 1983. 114 p.
14. Σταθη. Γρ. Θ. Τα χειρογραφα Βυζαντινης Μουσικης. Αγιον Ορος. Καταλογος περιγραφικος των χειρογραφων κωδικων Βυζαντινης μουσικης των αποκειμενων εν ταις βιβλιοθηκας των ιερων μονων και σκητων του Αγιου Ορους. Τ. IV, Αθηνα. 2015. 994 Ρ.

*About the author:*

**Galina V. Alekseeva**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Art, School of Arts and Humanities of the Far-Eastern Federal University (690091, Vladivostok, Russia), **ORCID: 0000-0001-6733-9429**, alexglas@mail.ru





**И. Н. ШКРЕДОВА, М. М. ЧИХАЧЁВА, Л. Д. ЭКАРД**

*Красноярский государственный институт искусств, г. Красноярск, Россия*

*ORCID: 0000-0001-6343-7814, irina.shcredova@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0002-6448-1427, mgokhfeld@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0001-8540-5901, larisag1971@mail.ru*

## **Обряды и песни жизненного цикла в Енисейском районе Красноярского края (по результатам фольклорных экспедиций Красноярского института искусств)\***

Енисейский район Красноярского края, где основу крестьянского населения составляли поморы, является одним из самых ранних по заселению в Сибири. Обряды жизненного цикла традиционной культуры Поморья (рождение, вступление в брак и смерть) играли большую роль и оформлялись ритуалами переходного типа. В статье рассматривается их место в рамках «корневой» культуры, а также в свете разрушения фольклорной традиции XX – начала XXI века.

Обряды жизненного цикла Енисейского района находятся на периферии исследовательского внимания. Исключение составляет музыкальный материал традиционных собраний молодёжи, зафиксированный в наиболее полном виде. В фольклоре Енисейского района закреплены элементы ритуалов переходного типа как на уровне обрядовых действий, так и на уровне функционирования жанров музыкального фольклора. Так, характер заговоров и бытование колыбельных песен, имеющих охранительную функцию, свидетельствуют о приближённости ребёнка к «тому свету» и подверженности его влиянию. Наличие брачных элементов в традиционных собраниях молодёжи довоенного времени указывает на их инициационную направленность. Особенности свадебного обряда позволяют отнести его к типу «свадьба-похороны», характерному и для «корневой» культуры Поморья. Авторы показывают, что традиционная свадьба Енисейского района исчезла в послевоенное время. Похоронный обряд исследуемого региона сохранил своё значение как оформление благополучного перехода человека с «этого» света на «тот», при этом закрепился и музыкальный компонент ритуала, представленный жанром причитаний.

**Ключевые слова:** фольклор Сибири, фольклорно-этнографические экспедиции, вечёрки, обряд перехода, колыбельные, свадебный обряд, причитания.

**IRINA N. SHKREDOVA, MARIA M. CHIKHACHYOVA, LARISA D. EKARD**

*Krasnoyarsk State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russia*

*ORCID: 0000-0001-6343-7814, irina.shcredova@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0002-6448-1427, mgokhfeld@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0001-8540-5901, larisag1971@mail.ru*

## **The Rites and Songs of the Life Cycle in the Yenisey Area of the Krasnoyarsk Region (based on the Results of the Folk Music Expeditions of the Krasnoyarsk Institute of Arts)**

The area adjoining the Yenisey River in the Krasnoyarsk Region, in which the basis of the peasant population is comprised of the Pomors, has been among the earliest settled regions of Siberia. The rites of the life cycle of the traditional culture of Pomorye (birth, marriage and death) played a crucial role and were formed by rituals

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, Правительства Красноярского края, Красноярского краевого фонда поддержки научной и научно-технической деятельности в рамках научного проекта № 17-14-24601.



of transitional types. The article examines their place in the “primary” culture, as well as in light of the destruction of the folklore tradition in the 20th and early 21st centuries.

The rites of the life cycle of the Yenisey area are situated on the periphery of attention of researchers. An exception of this is provided by the musical material of traditional gatherings of youth recorded in the fullest manner. In the folk music of the Yenisey area the elements of rituals of the transitional period are anchored – both on the level of ritual acts and on the level of the functioning of genres of folk music. Thus, the character of exorcism and the prevalence of lullabies possessing a protective function bear witness to the child’s proximity to the “other world” and the amenability towards its influence. The presence of marital elements in the traditional gatherings of young people in the pre-war time indicates at their initiatory directedness. The peculiarities of the wedding rite make it possible to relay it to the type of “wedding-funeral,” which is also characteristic to the “root” culture of Pomorye. The authors demonstrate that the traditional weddings of the Yenisey area disappeared in the post-war era. The funeral rite of the studied area has preserved its significance as an arrangement of the successful transference of humans from “this” world to the “next” one, at that, the musical component of the ritual, demonstrated by the genre of lamentations, has also been preserved.

The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research, Government of Krasnoyarsk Territory, Krasnoyarsk Region Science and Technology Support Fund to the research project №17-14-24601.

**Keywords:** folk music of Siberia, folklore-ethnography expeditions, evening gatherings, rite of transition, lullabies, wedding rites, lamentations.

Обряды жизненного цикла являются важной составляющей традиционной культуры, поскольку социально-возрастной статус каждого члена сообщества определяет для него нормы обрядового и бытового поведения.

Народная культура Енисейского района Красноярского края относится к фольклорным традициям вторичного формирования, но при этом данный регион является одним из самых ранних по заселению в Сибири: многие деревни и посёлки Енисейского района ведут свою историю с первой трети XVII столетия. В составе русских колонистов, заселявших Енисейский район, преобладали переселенцы из Северного и Центрального Поморья; в меньшей мере среди пришлых людей встречались выходцы из других частей страны. Исследователи сибирского музыкального фольклора отмечают преимущественную роль севернорусских традиций в процессе формирования старожильческой культуры, в том числе опираясь на материалы Енисейского района Красноярского края [5; 6; 8].

В «корневой» для Енисейского района культуре Поморья обряды жизненного цикла имели огромное значение: помимо ритуалов, связанных с рождением ребёнка, здесь существовала развитая система колыбельных песен и песен, сопровождающих период детства. Свадебный обряд был одним из центральных, а похоронно-поминальный обрядовый комплекс сопровождался обязательным исполнением причитаний. Однако в Сибири традиционная культура переселенцев с течением времени развивалась, преобразовалась под влиянием различных факторов

и, как следствие, приобрела самобытный облик. В связи с этим представляется важным проанализировать, какое место занимали обряды жизненного цикла в культуре Енисейского района и какими жанрами был представлен музыкальный компонент этих обрядов.

Обряды жизненного цикла в Енисейском районе находились на периферии исследовательского внимания, поскольку не были столь развиты, как другие области традиционной культуры. Исключением являются только традиционные собрания молодёжи и их музыкальный материал, зафиксированный в наиболее полном виде [5].

Фольклорно-этнографические экспедиции Красноярского института искусств на территории Енисейского района Красноярского края проходили трижды: в 1989 и 1990 годах, а затем, после значительного перерыва, – в 2017 году. Работа экспедиций 1989–1990 годов велась в таких деревнях, как Ворожейка, Маковское, Малая Белая, Мариловцево, Никулино, Новошадрино, Ялань, а также в селе Ярцево. В 2017 году преподавателями Красноярского института искусств в рамках проекта «Фольклорно-этнографическая экспедиция по Енисейскому району Красноярского края» были обследованы города Енисейск (основан в 1619) и Лесосибирск (основан как деревня Маклаков Луг в 1640), посёлок Усть-Кемь (основан около 1620), сёла – Чалбышево (основано в начале XVII века), Плотбище (основано в 1664), Потапово (основано в 1670-х годах), Погодаево (основано в 1640–1650 годах). Однако если во время экспедиций 1989–1990 годов ис-

следователи отметили высокую степень сохранности фольклора в Енисейском районе, то результаты экспедиции 2017 года свидетельствуют о стремительном разрушении традиционной культуры. Тем не менее в ходе последней экспедиции были записаны сообщения о функционировании некоторых семейных обрядов, а также зафиксированы несколько образцов музыкального фольклора.

Информации о музыкальном фольклоре, связанном с детством, участниками экспедиции было собрано мало, и дело не столько в особенностях памяти носителей традиции, сколько в условиях их жизни периода детства и молодости, где не оказалось места ни колыбельным песням, ни потешкам, ни играм с детьми. Но тем более ценными становятся обнаруженные свидетельства бытования этих жанров в Сибири, особенно в свете того, что данные песни практически не фиксировались и не описывались исследователями. Во время экспедиции 2017 года в Енисейском районе Красноярского края были записаны образцы колыбельных песен – основного песенного жанра, сопровождавшего ребёнка на протяжении первых двух лет жизни. Записи сделаны в селе Чалбышево от А. И. Кривоносой (1932 года рождения) и в селе Плотбище от Н. С. Телеутовой (1936 года рождения).

Колыбельные, зафиксированные в Чалбышево и Плотбище, построены по принципу исполнения разных сюжетов на один напев, что является типичным для функционирования жанра. В колыбельной, исполненной А. И. Кривоносой, объединяются текстовые блоки с угрозами («колотушек надаю» и «ты не бегай на лужок»), с обращением к Угомону, сюжет с обещанием покупок, рассказ о Пелагеюшке, обращение к Буке (пример № 1).

В колыбельной Н. С. Телеутовой (пример № 2) аналогично чередуются три сюжета: о сереньком волчке, о покупках и о распределении хозяйственных обязанностей в семье («Пошёл отец за рыбою...»).

## Пример № 1

## Колыбельная (с. Чалбышево)

♩ = 65

Ба - ю, ба - юш - ки, ба - ю, ко - ло - ту - шек на - да - ю,  
Ко - ло - ту - шек два - дцать пять, бу - дет Во - ва креп - ко спать.

1. Баю, баюшки, баю,  
Колотушек надаю,  
Колотушек двадцать пять,  
Будет Вова крепко спать.
2. Вова спи да Вова спи,  
Угомон тебя возьми.  
Угомон, угомон,  
Пусть приснится сладкий сон.
3. Байки-побайки  
Куплю тебе китайку.  
А Намарю бедному  
Табакерку медную.
4. Ты мой сладкий да баской  
Пошёл по воду с доской.  
Нашёл денежку –  
Купил девушку.  
Купил девушку –  
Пелагеюшку.

5. Пелагеюшка моя,  
Выйди взамуж за меня.  
Ты, татарин-бусурман,  
Посадил её в карман.  
Она плачет да ревёт –  
Татарин за уши дерёт.
6. Баю, баюшки, баёк,  
Ты не бегай на лужок,  
Тебя мышки съедят  
Или ящерки.
7. Баю, баюшки, бай-бай,  
Пойди, Бука, под сарай  
Пойди, Бука, под сарай,  
Овцам (коням) сена не давай.
8. Овцы сена не едят,  
Тебе спатеньки велят.  
Тебе спатеньки велят,  
Крепко глазоньки зажать.  
Засыпай, засыпай,  
Крепко глазки зажимай.

## Пример № 2

## Колыбельная (с. Плотбище)

♩ = 90

1. Ба - ю, ба - ю - шки, ба - ю, не ло - жи - ся на кра - ю,  
При - дёт се - рень - кай вол - чок, те - бя схва - тит за бо - чок.  
2. Бай - ки - по - бай - ки, ма - те - ри - ки - тай - ки,  
А от - цу - под - ле - цу - свет - лу пу - го - ви - цу.

1. Баю, баюшки, баю,  
Не ложися на краю,  
Придёт серенькай волчок,  
Тебя схватит за бочок.
2. Байки-побайки  
Матери – китайки,  
А отцу-подлецу –  
Светлу пуговицу.

3. Баю-баю, зыбаю,  
Пошёл отец за рыбою,  
Мать пошла коров доить,  
Отец пошёл свиной кормить.

Данные колыбельные обнаруживают черты сходства с севернорусскими байками, описанными в работе Б. Б. Ефименковой «Северные байки» [3]. Общность проявляется в строении колыбельных – поэтическом (свободное чередование нескольких сюжетных мотивов) и музыкальном (напевы колыбельных песен Енисейского района, как и большинство образцов, опубликованных Ефименковой, относятся к разряду цезурированных временников с восьмивременными формулами слогового ритма). Круг сюжетов, охваченных в приведённых колыбельных, также типичен для севернорусских баек. Даже название старинной русской колыбельки – «люлька», «зыбка» – может указывать на общие корни енисейской и севернорусской фольклорных традиций.

Помимо колыбельных, в селе Плотбище от Н. С. Телеутовой были записаны две потешки, обе – на один напев, опирающийся на ритмический тип «Камаринской»: «Растатуриха телегу продала, / На телегу балалайку завела, / Балалаечка наигрывает, / Растатуриха наплясывает, / Своей задницей натряхивает», «Запрягу я кошку в ложку, а котёнка – в тарантас, / Повезу свою растрёпу в Красноярск да на показ».

Жанры колыбельной и потешек относятся к материнскому фольклору, тогда как собственно детский фольклор в экспедиционных записях по Енисейскому району представлен жанрами колядки, тропаря и заклички. Во время обхода дворов на Святки дети пели колядки, совершали обряд высеваания («посевания»), поздравляя хозяев специальной колядкой с текстом «Сею, вею, посеваю». В ходе экспедиций 1989 и 1990 гг. записан и рождественский тропарь, который при обходе дворов дети пели наряду с колядками.

Ещё один жанр детского фольклора – закличка дождю – был записан в экспедиции 1989 года в селе Нижнешадрино и в деревне Малая Белая. По словам информаторов, закличку с текстом «Дождик, дождик, перестань» пели, рассчитывая на обратный произносимому тексту эффект, когда дождь начинался после засухи: «Дождь, дождь, перестань, / Я поеду в Нарастань / Богу молиться, Христу поклониться / Ключиком-замочком, шёлковым цветочком». Данная закличка исполнялась в манере ритмизованного скандирования.

В ходе экспедиций 1989 и 1990 года был собран обширный материал о проведении вечёрок, в том числе о песнях, звучащих во время со-

браний молодёжи. Традиция енисейских вечёрочных песен получила научное осмысление в работах О. В. Крахалёвой [5]. Исследователь отмечает брачную направленность собраний молодёжи 14–16 лет, на которых все вечёрочные песни заканчивались «поцеловками».

В военные и послевоенные годы произошла трансформация вечёрочной традиции, вызванная рядом причин, среди которых значимым стало резкое изменение пропорций в соотношении женского и мужского населения, в том числе среди молодёжи (послевоенное общество стало преимущественно женским). Особенности возрастнo-половой структуры сельского населения способствовали исчезновению возрастной дифференциации собраний молодёжи, отмеченной в ходе экспедиций прошлых лет. Так, в экспедициях 1989–1990 годов были зафиксированы сведения о дифференциации вечёрок довоенного времени по возрасту участников на собрания группы 10–13 лет с ведущей ролью игрового элемента в вечёрках и собрания группы 14–16 лет, включающие множество «поцелуйных» игр. По сведениям, полученным в ходе экспедиции 2017 года, на вечёрки военного и послевоенного времени собирались девушки от 13–14 лет и юноши – мальчики с 10 лет и старше, а также могли прийти молодые замужние женщины с мужьями (как правило, те, у кого ещё не было детей). Вероятно, именно с нивелированием возрастных ограничений связаны такие изменения в ходе проведения вечёрок, как частичная замена хороводно-игровых песен детскими играми и усиление роли игрового начала в целом, а также ограничение или полное отсутствие «поцелуйных» игр. Но если традиционные собрания молодёжи в Енисейском районе сохранялись до 1950–1960-х годов, то традиционный свадебный обряд исчезает уже в военное время.

Сибирский свадебный обряд (в том числе его музыкальное наполнение) неоднократно оказывался в центре внимания исследователей. Так, в различных публикациях на примере отдельных традиций описаны состав и порядок обрядовых действий, приводятся тексты и напевы свадебных песен. При этом отмечается, что по многим параметрам сибирская свадьба обнаруживает типологическое родство с севернорусским свадебным обрядом [1]. В настоящее время традиционный свадебный обряд Красноярского края целостно представлен в публикациях только одной традицией – свадьбой деревни Быстрая



Минусинского района края [10]; свадебные песни Енисейского района представлены в публикациях единичными примерами, ход енисейского свадебного обряда также не был описан.

В записях экспедиций КГИИ 1989–1990 годов информация об особенностях и ходе свадьбы фиксировалась в каждой деревне. Сопоставление этих данных (зачастую обрывочных) позволяет отнести обряд Енисейского района к севернорусскому типу «свадьба-похороны». В данном типе свадьбы доминирующей является линия инициационного перехода невесты из группы девушек в группу замужних женщин. В связи с этим наиболее развёрнутыми в структуре обряда становятся этапы, проводимые в доме невесты, во время которых происходит постепенное её отчуждение от своей семьи и социокультурной группы. Так, в Енисейском районе во время подготовительного периода и в канун свадебного дня невеста проводила всё своё время с подружками, навсегда прощаясь с ними и со своей прежней жизнью. Расплетание косы, которое повсеместно осуществлялось в свадебный день (в некоторых сёлах – до приезда женихов, в других – во время застолья в доме невесты), всегда сопровождалось плачем невесты. В некоторых сёлах (село Маковское, деревня Ворожейка) сохранился обряд прощания с красотой, который включал в себя не только расплетание косы, но и дарение лент подружкам: «Возьмите, подружки, мою красоту, больше мне не красоваться».

Отличительной особенностью свадьбы-похорон на Русском Севере являлась ритуальная баня, куда невесту водили в канун свадьбы и где невеста окончательно теряла («смывала» с себя) признаки своего прежнего статуса. В деревне Никулино зафиксирован рассказ о свадебной бане, где подружки не только мыли невесту, но и гадали о будущем замужестве, а также пели песни эротического содержания: «Мойся, усок, / Промывайся, усок, / Тебе завтра, усок, / Дадут мяса кусок». Аналогичные рассказы о бане и об исполнении подобных песен фиксировались и в других сибирских традициях [9].

Венчание, строго закреплённое в структуре севернорусского обряда, в Енисейском районе также являлось обязательным. Как правило, сразу после венчания невесте делали новую – женскую – причёску: заплетали две косы, укладывали их вокруг головы, а поверх повязывали платок. Следующий этап свадьбы – центральное

застолье – традиционно проходил в доме жениха. Во время экспедиций 1989 и 1990 года было записано несколько свадебных песен, в основном включаемых в довенечные этапы свадьбы. Это прощальные свадебные (исполнялись в доме невесты, например: «Взойду я на гору», «Не спущу эту красоту») и поезжанские песни (сопровожающие движение свадебного поезда, например: «Не было гостей, да вдруг наехали», «Ой, сватушка, ой, батюшка»).

Как следует из современных опросов, в военное и послевоенное время в Енисейском районе свадьбы перестали играть вообще, даже регистрацию брака в сельсовете могли отложить до рождения первого ребёнка. Только сватовство оставалось формальным этапом, после которого «сходились и жили». Таким образом, на наш взгляд, местная свадьба со всей её спецификой в этот период была утрачена.

Вновь свадьбы начали играть с 1960-х годов, но это был уже другой обряд. В современной свадьбе акцентируются обменные отношения между стороной жениха и стороной невесты, выражением которых становится язык купли-продажи. При сватовстве невесту выторговывают. В день свадьбы участникам свадебного поезда приходится откупаться, чтобы попасть в дом невесты, где её необходимо выкупить. После регистрации брака, когда молодые катаются, им перегораживают дорогу и, опять же, проезд необходимо оплатить. Что уж говорить о застолье в доме жениха, во время которого продают блины, пельмени, посуду, место жениха и невесты и т. д. Помимо торгов и выкупов в ходе свадьбы, важное значение имеют деловые встречи (сватовство), совместные застолья, взаимные одаривания, встречи и проводы участников обряда при их переездах с одного места жительства на другое.

Таким образом, вместо ориентации на севернорусскую традицию с преобладанием инициационного плана ритуала в современной свадьбе реализуется лишь коммуникативно-обменная линия, что в большей степени характерно для свадьбы восточнославянского Запада. Однако в отличие от западной свадьбы и даже в отличие от свадьбы, записанной в 1989 году, современный обряд свадебных песен не содержит.

Похоронный обряд, завершающий земной путь человека, является наиболее консервативным среди обрядов жизненного цикла. При сравнении описаний похоронного обряда



в Енисейском районе, зафиксированных от стариков и от достаточно молодых жителей, обнаруживается, что за последние 60–70 лет он не претерпел существенных изменений. Поскольку похоронный обряд на всей русской этнической территории типологически однороден, остановимся лишь на его отличительных особенностях. Региональные различия похоронного обряда связаны с наличием и развитостью традиции похоронных причитаний.

На Русском Севере причётная традиция была наиболее развита, что нашло отражение в сибирских старожильческих обрядах. Исследователи сибирского фольклора отмечают, что в прошлом традиция причитания во многих регионах Сибири имела устойчивый характер [9]. Но опубликованные причёты представляют Дальний Восток и Западную Сибирь, в то время как Енисейский район и красноярские причёты до сих пор не были введены в научный обиход. При этом в Енисейском районе Красноярского края похоронные причитания звучат в некоторых сёлах до сих пор.

От жительницы села Чалбышево А. И. Кривоносовой (1932 года рождения) участники экспедиции узнали, что совсем недавно в этом селе ни одни похороны не обходились без причитаний. Отсутствие причитаний на похоронах осуждалось, говорили: «Что это за похороны – даже не попрочитали». Причитать начинали сразу после смерти близких. При этом в рамках похоронно-поминального обрядового комплекса причитать можно было только до похорон; на поминках причитать было нельзя. Однако традиция причитаний не исчерпывается похоронным обрядом; причитать можно было в любое другое время, причём как на кладбище, так и дома. «Шибко обидно тебе, шибко горе большое – бегут на кладбище и причитают», – говорят в селе. Александра Ильинична привела пример начала такого причёта: «Ой, родимая моя мамонька, ой, ничего-то ты не знаешь-то, как-то мне больно-досадно-то...».

Исходя из приведённых данных, можно предположить, что в Чалбышево преобладали причитания импровизационного характера, типичные для функционирования этого жанра в похоронном обряде. Что же касается причитаний «в любое другое время», то их можно разделить на поминальные и так называемые причитания «на случай», причём по манере исполнения они не различались между собой.

После вопроса собирателей о существовании традиции свадебных причётаний Александра Ильинична рассказала, как её односельчанка однажды «во всё кладбище» причётала по дочке, собирающейся выйти замуж. Однако нет оснований предполагать, что этот причёт был частью свадебного обряда; обстоятельства возможного замужества скорее свидетельствуют о причётании «на случай». Мать невесты была настроена против жениха и всячески препятствовала этому браку. Однажды жених приехал и увёз её дочь к себе домой. После этого мать и голосила на всё кладбище.

Почти все, кто умел причётать, в настоящее время покинули Чалбышево: кто уехал, а кто ушёл в мир иной. Молодёжь о существовании причётов знает, поскольку неоднократно слышала их на кладбище, но традицию у стариков никто не перенял.

В других обследованных населённых пунктах Енисейского района нам также сообщили, что на кладбище нужно причётать, но для этого женщин, владеющих традицией (плакальщиц), приглашали из других сёл. Плакальщица на похоронах причётала так, что невозможно было не заплакать, независимо от того, насколько близким был умерший. Причитать можно было только днём, ночью не причётали. По свидетельству Раисы Ивановны Немчиновой (1933 года рождения), переехавшей в город Лесосибирск в 2001 году, в соседнем Казачинском районе, где она прожила всю жизнь, также причётали на похоронах и на кладбище, а кто не умел – нанимали плакальщиц.

Таким образом, на данный момент известно о существовании живой причётной традиции в Енисейском районе Красноярского края. Однако записать причёт в ходе экспедиции 2017 года (как и ранее, во время экспедиций 1989–1990 годов) не удалось, поскольку этот жанр существует в трёх разновидностях: одна из них – похоронный причёт – используется только в традиции похоронного обряда, две другие (поминальный причёт и причётание «на случай») имеют приуроченность к одной и той же локации, а именно, исполняются преимущественно на кладбище. Соответственно, возможность записать причётания может представиться собирателям либо на похоронах, либо при совпадении сроков экспедиции с поминальными днями – всеобщим Родительским днём (Радуницей) или Троицей (в некоторых случаях – Троицкой родительской субботой).

Анализ сведений, полученных в ходе экспедиций разных лет, показал, что структура и наполнение обрядов жизненного цикла в Енисейском районе претерпели по отношению к «корневой» культуре сильные изменения, усугубившиеся на протяжении XX века. Возможно, в исследуемом районе существовала развитая родильная обрядность, хотя данные о ней не были зафиксированы. Колыбельные песни сохранили признаки северной байки, но сейчас традиция находится на стадии исчезновения. Обряд инициации был воплощён в свадьбе севернорусского типа и предшеству-

ющих ей традиционных собраниях молодёжи. Однако в военное время, когда свадьбы перестали играть, традиция оказалась утраченной, а из вечёрок исчезла именно брачная направленность. Похоронно-поминальный цикл не претерпел изменений, при этом до настоящего времени сохранились причитания, однако и они находятся на грани исчезновения. Столь развитой причетной традиции, какую зафиксировали исследователи на Русском Севере в XX веке, в Енисейском районе, по всей видимости, не было; центр жанровой системы здесь составили вечёрочные песни.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ефименкова Б. Б. Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение: введение в проблематику. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 62 с.
2. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. М.: Советский композитор, 1980. 392 с.
3. Ефименкова Б. Б. Северные байки. М.: Советский композитор, 1977. 80 с. (Из коллекции фольклориста).
4. Косырева С. В. Причитания вепсов: проблемы изучения музыкального языка // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 35–44. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.035-044.
5. Крахалёва О. В. Структура и драматургия енисейской вечёрки // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 30. С. 68–75.
6. Мехнецов А. М. Народно-песенная культура русского старожильского населения Западной Сибири. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. 208 с.
7. Музыкальная культура Сибири. Т. 1, кн. 2: Традиционная культура сибирских переселенцев. Новосибирск: НГК, 1997. 157 с.
8. Русские лирические песни Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск: Наука, 1997. 524 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 14).
9. Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск: Наука, 2002. 551 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 22).
10. Чайкина В. В. Сибирская свадьба как синтез особенностей двух типов русского свадебного обряда: на примере свадебных ритуалов д. Быстрая Минусинского района Красноярского края и Приангарья // Художественная культура России в региональном аспекте: вчера, сегодня, завтра. Красноярск, 2014. С. 33–42.
11. Чихачёва М. М., Экард Л. Д., Шкредова И. Н. Детский игровой фольклор Туруханского района Красноярского края (по материалам фольклорно-этнографической экспедиции 2016 г.) // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 12–2. С. 183–186.
12. Koskinen I. At Least Two Concepts of Culture // Folklore. Vol. 125, November 2014, pp. 267–285. DOI: 10.1080/0015587X.2014.947858.

*Об авторах:*

**Шкредова Ирина Николаевна**, старший преподаватель кафедры истории музыки, Красноярский государственный институт искусств (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6343-7814**, [irina.shcredova@yandex.ru](mailto:irina.shcredova@yandex.ru)

**Чихачёва Мария Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Красноярский государственный институт искусств (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-6448-1427**, [mgokhfeld@yandex.ru](mailto:mgokhfeld@yandex.ru)

**Экард Лариса Давыдовна**, доцент кафедры хорового дирижирования, Красноярский государственный институт искусств (660049, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-8540-5901**, [larisag1971@mail.ru](mailto:larisag1971@mail.ru)



**REFERENCES**

1. Efimenkova B. B. *Vostochnoslavjanskaya svad'ba i ee muzykal'noe napolnenie: vvedenie v problematiku* [The Eastern Slavic Wedding and its Musical Content: an Introduction to the Problematics]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 2008. 62 p.
2. Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet'* [Incantation of the Russian North]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 392 p.
3. Efimenkova B. B. *Severnye bayki* [Northern Tales]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 80 p. (Iz kolleksii folklorista [From the Collection of the Folklorist]).
4. Kosyreva S. V. Prichitaniya vepsov: problemy izucheniya muzykal'nogo yazyka [The Incantations of the Veps People: Issues of Studying a Musical Language]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 35–44. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.035-044.
5. Krakhaleva O. V. Struktura i dramaturgiya eniseyskoy vecherki [The Structure and Drama of the Yenisei Evening Musical Performances]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2008. No. 30, pp. 68–75.
6. Mekhnetsov A. M. *Narodno-pesennaya kul'tura russkogo starozhil'cheskogo naseleniya Zapadnoy Sibiri* [The Folk-Song Culture of the Russian Old-Timer Population of Western Siberia]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2012. 208 p.
7. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri. T. 1, kn. 2: Traditsionnaya kul'tura sibirskikh pereselentsev* [The Musical Culture of Siberia. Vol. 1, Book 2: Traditional Culture of Siberian Migrants]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, 1997. 157 p.
8. *Russkie liricheskie pesni Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Russian Lyrical Songs of Siberia and the Far East]. Novosibirsk: Nauka, 1997. 524 p. (Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka; T. 14 [Monuments of Folklore of the Peoples of Siberia and the Far East; Vol. 14]).
9. *Russkiy semejno-obryadovyy fol'klor Sibiri i Dal'nego Vostoka* [The Russian Family and Ritual Folklore of Siberia and the Far East]. Novosibirsk: Nauka, 2002. 551 p. (Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka; T. 22 [Monuments of folklore of the Peoples of Siberia and the Far East; Vol. 22]).
10. Chaykina V. V. Sibirskaya svad'ba kak sintez osobennostey dvukh tipov russkogo svadebnogo obryada: na primere svadebnykh ritualov d. Bystraya Minusinskogo rayona Krasnoyarskogo kraja i Priangarya [The Siberian Wedding as a Synthesis of the Peculiarities of Two Types of Russian Wedding Rite: on the Example of Wedding Rituals in the Village of Bystraya in the Minusinsk District of the Krasnoyarsk Territory and the Angara Region]. *Khudozhestvennaya kul'tura Rossii v regional'nom aspekte: vchera, segodnya, zavtra* [The Artistic Culture of Russia in the Regional Aspect: Yesterday, Today, Tomorrow]. Krasnoyarsk, 2014, pp. 33–42.
11. Chikhacheva M. M., Ekard L. D., Shkredova I. N. Detskiy igrovoy fol'klor Turukhanskogo rayona Krasnoyarskogo kraja (po materialam fol'klorno-etnograficheskoy ekspeditsii 2016 g.) [The Children's Play Folklore of the Turukhansk District of the Krasnoyarsk Territory (Based on Folklore and Ethnographic Expedition of 2016)]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal* [International Research Journal]. 2016. No. 12–2, pp. 183–186.
12. Koskinen I. At Least Two Concepts of Culture. *Folklore*. Vol. 125, November 2014, pp. 267–285. DOI: 10.1080/0015587X.2014.947858.

*About the authors:*

**Irina N. Shkredova**, Senior Faculty Member at the Department of Music History, Krasnoyarsk State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6343-7814**, irina.shkredova@yandex.ru

**Maria M. Chikhachyova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Krasnoyarsk State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-6448-1427**, mgokhfeld@yandex.ru

**Larisa D. Ekard**, Associate Professor at the Choral Conducting Department, Krasnoyarsk State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-8540-5901**, larisag1971@mail.ru





**А. В. ГУЧЕВА***Северо-Кавказский государственный институт искусств, г. Нальчик, Россия  
ORCID: 0000-0001-8683-9189, anggucheva@mail.ru*

## **Песни в честь бога грома и молнии в адыгском обряде «Шчыблэ удж»**

«Шчыблэ удж» (песня-танец в честь Шибле) – кульново-обрядовое действо адыгов, которое посвящено богу грома и молнии Шибле, распоряжающемуся жизнью и смертью людей. Обряд совершался независимо от пола, возраста и социального положения участников. Обращение к божественной силе, наделённой могуществом, происходило через песни-моления, танец и сопровождалось жертвоприношениями. Шибле – неперсонифицировано-зримое божество и не имеет завершённого визуально-определённого образа или символа. Олицетворяя таинственную силу стихии природы, оно получило лишь словесное описание в песнях-молениях, ему предназначенных. В песнях возникает и мифологический образ двойника Шибле – Ела (имя Ильи-пророка).

В статье рассматриваются песни, исполняемые в обряде адыгов «Шчыблэ удж» – «Елэ», «Уо Елэ, уо Елэ, Елэри-цоппай!», «Елэ, Ёлэ...», которые являются прямым обращением к божеству и выполняют функцию ритуального очищения. Определяются стабильные признаки их исполнения, драматургия обряда, состав участников и т. д. Изучены маркированные функции песен, адресованных богу Шибле, а также трансформация и бифункциональное значение песен в обряде вызова дождя «Хьэнцэгуашэ».

**Ключевые слова:** музыкальный фольклор адыгов, Шибле, Ела, Елари-цоппай, Ханцэгуаша, адыгские обряды, адыгский обряд вызова дождя.

**ANGELA V. GUCHEVA***Northern-Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russia  
ORCID: 0000-0001-8683-9189, anggucheva@mail.ru*

## **Songs in Honor of the God of Thunder and Lightning in the Adyghe Ritual “Shchyble Udzh”**

“Shchyble udzh” (dance in honor of Shible) is a cult-ritual act of the Adyghe devoted to the god of thunder and lightning Shible commanding people’s lives and death. The ritual was performed by everybody regardless of their sex, age or social position. Addressing the divine force endowed with might passed through the supplication songs and dances and was accompanied by sacrificial rites. Shible, a divinity regarded in a non-personalized way, does not possess a finished visually determinate image or symbol. Personifying the mysterious force of elemental nature, it received merely a verbal description in the prayer songs designated for it. In the songs the mythological image of Shible’s double, Yela, makes its appearance, as well as the name of the prophet Elijah.

The article examines songs performed in the rites of the Adyghe, “Shchyble udzh” – “Yeleh,” “Uo Yeleh, uo Yeleh, Yelerytsoppai!”, “Yeleh, Yoleh...”, which appeared as a direct address to the divinity and carried out the function of ritual purification. The stable indications of their performance, the dramaturgy of the ritual, the makeup of its participants, etc. are determined. The marked functions of songs addressed to the god Shible, as well as their transformation and bifunctional significance in the rite of invocation of rain “Hyentseguasheh” are studied.

**Keywords:** folk music of the Adyghe, Shible, Yela, Yelari-tsoppai, Khantseguasha, the Adyghe rite in honor of the god of thunder and lightning, the Adyghe rite of the challenge of rain.

Обряд для многих народов являлся символом установленных обоженных социальных взаимоотношений, но не в сакральном, а в обыденном понимании с ориентацией на настоящее и будущее. Его можно рассматривать как жёстко запрограммированную возможность перевода священного на общедоступный язык звуков, движений, слов, посредством которых простые свойства и действия преобразуются в символы, тем самым теряя пространственную и временную закреплённость. Для обряда характерна неизменность воспроизведения определённых ритуалов, танцев, песен, но при этом – с большими импровизационными возможностями внутри каждого из них. Обряд имеет единый «код», в свою очередь разделяющийся на несколько совокупных «кодов». Ими могут являться инструментальный наигрыш, песня, танец, жертвоприношение, пиршество и т. д.

В данной статье рассматривается культово-обрядовое действие адыгов «Шыблэ удж» (досл. «удж<sup>1</sup> в честь бога грома и молнии») – обращение к богу грома и молнии Шибле посредством песни. Согласно классификации адыгских песен С. Хан-Гирея [17] и Н. Дубровина [11], песни в честь богов, звучащие во время праздников, составляют группу *религиозных песен*. У Хан-Гирея встречается понятие *тхьэпцыло орэд* (песня в честь верховного бога/божества), под которым он подразумевает «песни, исполняемые при пиршествах в честь Шибле, на языческих празднествах и на прочих жертвоприношениях» [17, с. 113]. Культовые обращения *тхьэпцыло орэд* исполнялись как гимн богам или дифирамб; они должны были убедить силы природы принести общине благополучие и удачный год. В указанных работах подмечены характер и манера исполнения – «почтительно, с открытыми головами» [там же, с. 112], как и во время праздников в честь других языческих богов. Песня имеет различные локальные названия. Так, С. Аутлева песню в честь божества называет «Сыблэ уэрэд» (песня в честь Сыбле) [1, с. 150], Д. Гулиа приводит название *airǰ аща* и *airǰ 'a* (песня в честь грозы) [5, с. 5–6].

Как свидетельствуют фольклорно-этнографические материалы, ритуальная песня «Елэ»<sup>2</sup> исполнялась при ударе молнии или на могиле убитого молнией и, что самое важное, пиршество и танцы всегда начинались словами, «обращён-

ными к богу Шибле... и оканчивались припевом песен “Ой Еле, ой Еле”» [3, с. 114]. В опубликованных источниках представлен лишь один образец данного жанра – «Уо Елэ, уо Елэ, Елэри-цоппай!»<sup>3</sup> («Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов», т. 1 [14]). Это «О Ела, о Ела, Ела-цоппай!» – круговой танец моздокских кабардинцев, исполняемый вокруг убитого молнией [там же, с. 81–84]. В адыгской же традиции зафиксировано несколько вариантов «Шыблэ удж», каковыми являются «Елэри цоппай!», «Елэ, Ёлэ...» и другие, хранящиеся в научном архиве Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований<sup>4</sup>.

Представленные образцы относятся к наиболее древним жанрам обрядовой песенной традиции черкесов (адыгов). Традиционно песни исполняют запевала и группа певцов (*ежу, ежью*), где доминирующим является хоровое начало. Примечательная особенность первого образца связана с тем, что песня начинается женским хором *ежу* (о народном многоголосии см.: [2, с. 88–89]). Устанавливается определённое ритмоинтонационное звучание, где поэтический текст состоит из одной повторяющейся фразы «О Ела, о Ела, Ела-цоппай!», восхваляющей божество. Многократный её повтор создаёт эффект заклинания, звучание *ежу* при этом носит волевой, торжественно-величественный характер.

Контраст образует вступление солиста с последовательным динамическим и мелодическим спадом. Партия солиста является прямым обращением, лишённым сложной композиции и поэтической формулы, где славят и величают Елэ: он велик, могуч, грозен, нет ему равных («Елэр, ялейс...»). После каждого стиха следует рефрен с неизменной нисходящей фразой, исполняемой одновременно солистом и хором («Уо Ела, уо Ела, Ела-цоппай!»), повторяющейся дважды. Универсальным приёмом различных фольклорных текстов от коротких вербальных форм до заговоров является повтор определённых фрагментов три, семь или девять раз. Для песен «Елэ» характерен повтор ближайших фрагментов текста два и три раза. С его помощью создаётся особый ритм – один из важных элементов сакрализации действия. Партии солиста и *ежу* составляют мотивные ячейки, построенные в однотипном ритме, что имеет двоякое значение. Репризное повторение партии *ежу*, с одной стороны, придаёт черты

замкнутой симметричности, а с другой, – содержит импульс для дальнейшего развития. Рефрен становится зачином песни (пример № 1).

Пример № 1 «Уо Елэ, уо Елэ, Елэри-цоппай!»  
Круговой танец моздокских кабардинцев  
вокруг убитого молнией<sup>5</sup>

Музыкальный пример № 1 представляет собой фрагмент песни «Уо Елэ, уо Елэ, Елэри-цоппай!». Он состоит из нескольких систем, каждая из которых включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Темп обозначен как  $\text{♩} = 60$ . В начале каждой системы указывается название исполнителя: «Ежэу (Все)», «Кызыздыдэж (Заповедь)» и «Жызу (Все)». Лирические тексты на русском языке включают: «Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «1. Е - лэ - ри - ош... Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «2. Е - лэ - ри гуг - шэс... Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «3. Е - лэ - ри шы - фэ - тэр! Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «4. Е - лэ - ри шы - фэ - тэр! Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «5. Е - лэ - ри шы - фэ - тэр! Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «6. Е - лэ - ри шы - фэ - тэр! Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!», «Уо Е - лэ, уо Е - лэ, Е - лэ - ри - цоп - пай!».

Под звуки песни «Уо Елэ, уо Елэ, Елэ-цоппай» («О Ела, о Ела, Ела-цоппай») исполнялся непосредственно и танец «Шыблэ удж».

Особое мифологическое значение имели темп исполнения, определённая интонация, громкость и т. д. Песни величания Елэ звучали на одном дыхании, в полный голос, так как считалось, что только при таком условии воззвание будет услышано. При семиотической нагрузке, направленной на голос, человек пытался соединить небо (божество) и землю (человека), чтобы начать отсчёт сакрального времени для общения с божеством.

В указанных песнях ни разу не упоминается имя бога грома – Шибле (пример № 2). Из множества имён используется лишь христианский вариант имени Илие или Елэ, а также «имена

Пример № 2

«Елэ, Ёлэ... Ела, Ёла...  
Псыгоцахь ордэ».

Шапсугская песня-обращение  
к покровительнице воды при вызове дождя<sup>6</sup>

Музыкальный пример № 2 представляет собой фрагмент песни «Елэ, Ёлэ... Ела, Ёла... Псыгоцахь ордэ». Он состоит из нескольких систем, каждая из которых включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Темп обозначен как  $\text{♩} = 72$ . В начале каждой системы указывается название исполнителя: «Кызыздыдэж (Заповедь)» и «Жызу (Все)». Лирические тексты на русском языке включают: «1. (Уэр) Е - лэ, Е - лэ, (уэр) Е - лоу, (роу)!», «Жызу (Все)», «Е - лэ, И - лэ, И - лэ, Е - лэ и - кю Е - лэ!», «Е - лэ, И - лэ, И - лэ, Е - лэ!», «2. (Уэ) Е - лау, Е - лэ, (уэр) Е - лоу, (роу)», «Е - лэ, (уэр) Е - лоу, (роу)», «(Уэ) И - лэ, Е - лэ, Е - лэ и - кю Е - лэ!», «Е - лэ, Е - лэ!», «Фы - го - жы - е, Е - лэ, псы шы - ма - лэ, Е - лэ!», «Е - лэ, Е - лэ!», «Кы - ты - ре - го - блэ - блэ, кы - ре - го - блэ - блэ - хы!», «Е - лэ, блэ - хы!», «3. (Уэр) Е - лоу, Е - лэ, (уэр) Е - лоу, (роу)», «Е - лэ, (уэр) Е - лоу, (роу)», «(Уэр) Е - лэ, Е - лэ, Е - лэ и - кю Е - лэ!», «Е - лэ, Е - лэ!».

некогда убитых молнией людей, клочки животных и названия поражённых ею предметов» [1, с. 150].

На страницах журнала «Westermanns illustrierte deutsche Monats-Hefte» (1868, № 24) встречаем интересные сведения с описанием состава исполнителей песни в честь бога грозы Афы (Afeу): «Все жители села собираются и приближаются к нему [убитому молнией. – А. Г.], танцуя, разделившись на два хора, один из которых поёт Voi-tha, а другой – Koi-tha»<sup>7</sup> [18, с. 602]. Похожие сведения встречаем в работах С. Т. Званба, где также все участники описываемого обряда условно делились на два хора, при этом «одна половина пела хором “Во-егла”, а другая “Чаупар-оу»» [12, с. 33].



Указанные песни звучали во время грозы и на пирах. В первом случае, как полагает этнограф С. Т. Званба, «песней выпросят у громоносного бога хорошую погоду; а на пирах благодарят его за дары, которыми пользуются... Тогда один из пирующих начинает песню словами: “Анчва дауква злыпха ххаура!”<sup>8</sup> (Боже великий, милосердный!)» [12, с. 33–34]. Солист постоянно поёт хвалебные слова, обращённые к Всевышнему: «“О, ты, который с громом с неба спускается, с молнией на небо поднимается; которому известно тело песка на дне морском” и т. п. Каждый куплет заканчивается словом “Ах-дау”<sup>9</sup> (владыко, Великий господин). Когда запевала пропоёт куплет, то хор, разделённый на две части, повторяет поочередно тот же куплет непременно по три раза» [там же].

Примечателен тот факт, что помимо обращения к Афе во время грозы, абхазы поют хвалебные песни в честь богини (музы) поэзии Анчвы-Нучвы (Anschwa-Nüchwa) и в них восхваляют хорошую погоду, «стремятся в данный момент порадовать бога грома» [18, с. 602].

Во время обряда старейшина неоднократно обращается с напоминанием к присутствующим, что «всё, чем мы наслаждаемся, есть благодать господня, и что за это мы должны благодарить его» [12, с. 33–34]. Восхваления в честь бога грома и молнии на этом не заканчиваются, так как на всех праздничных пиршествах самый старейший и уважаемый мужчина обязательно должен был напомнить гостям, что необходимо поблагодарить бога грома и молнии и богиню Анчву за все блага, которые они преподносят. После этого один из присутствующих начинает хвалебные речи в честь великого милосердного бога и обращается к нему со словами: «Ты, о Ты спускаешься с громом, Ты, о Господи, Ты поднимаешься с молнией, Ты, который знает каждую песчинку в море!». Каждый стих завершается словами: «Anschwa-Nuch (Анчва-Нуч), великий Бог!» (или Богиня), затем припев повторяется хором три раза [18, с. 602].

Драматургия звучания хора, по-видимому, связана с показом контрастных диалогов солиста и хора ежу или женского и мужского хоров. Форма изложения и развитие музыкального материала связаны с таким приёмом, как солирование одного или группы исполнителей, тогда как диалогичность обусловлена показом

обеими группами виртуозных возможностей исполнения. Данный тип способствовал развитию игровой логики, способности к импровизации и т. д., что делало не только эти песни, но и весь обряд не застывшей системой, а живым взаимодействующим организмом. Стабильными признаками оставались сочетание сольного и хорового пения, канонически устойчивый текст обращения к божеству во время обрядовых церемоний, а также диалоги-сопоставления между сольным/хоровым началом и мужским/женским звучанием.

Фольклор для так называемых младописьменных народов был до появления письменности своего рода устной летописью, в которой фиксировались особенности мировоззрения и миропонимания, менталитет того или иного этноса, его этический и эстетический идеалы. Не является исключением в этом отношении и традиционный для многих народов Кавказа эпос «Нарты», где в одном из вариантов пшинатля о Бадиноко (Пшибадыноко) нарты Сосруко, Хымыш и Бадиноко – главные герои – соревнуются в танце «Щыблэ удж» [15, с. 112]. Данный мотив в пшинатле обстоятельно разработан, и в нём отражён троекратный повтор как характерный приём исполнения в данном жанре. Следует обратить внимание и на то, что в пшинатле сохранилось название обрядовой песни «Елэ» («Ела»), что указывает на использовании нартами именно песни обряда «Щыблэ удж».

В обряде «Щыблэ удж» звучание песни, как и танца, выполняло функцию ритуального очищения. Считалось, что лишь исполнив танец и песню, человек мог очиститься, а «после религиозных церемоний по искуплению грехов разрешается поднять умершего и унести его для погребения» [18, с. 602]. Это в первую очередь связано с тем, что человек или животное, убитые молнией, считаются «собственностью властелина неба», и поэтому «не разрешается прикасаться» к ним [там же]. Место захоронения становилось родовой святыней, где давали клятвы и просили о ниспослании дождя.

Песни «Елэ» перешли и в обряд вызова дождя «Хьэңцэгуацэ»<sup>10</sup> и стали выполнять сложное бифункциональное значение, связанное с главной маркированной функцией величания божества в сочетании с функцией вызова дождя [13, с. 13]. Данная трансформация нашла



отражение и в поэтическом тексте: образ Елэ дополнился образом Ханцегуаши, а к мотиву изобилия, якобы приносимого с ударом грома, прибавился мотив вызова-заклипания дождя (примеры № 3, 4).

Пример № 3 «Хьэнцэгуащэ зыдошэрэ!»  
(«Ханцегуашу мы водим!»).  
Кабардинская песня вызова дождя<sup>11</sup>

Пример № 4 «Хьэнцэгуащэр зэтэщэрэ...»  
(«Ханцегуашу мы водим...»)  
Шапсугская песня вызова дождя<sup>12</sup>

Таким образом, песня обращения к божеству выступала важным фактором придания обрядовому ритуалу сакрального характера, в подобных обращениях отчётливо раскрывалось стремление человека приблизиться к божеству. В реальной действительности это было желание человека посредством коммуникативного акта сделать божество соучастником акта человеческой жизнедеятельности. Конечный же результат был направлен на достижение желаемого путём воздействия на космос силой ритуализированного слова, являющегося сакральным фоном всей обрядовой церемонии. Роль песен, исполняемых в обряде «Шыблэ удж», значительно шире, нежели озвучивание обрядового пространства: во-первых, песня выполняла сакральную роль общения с божеством; во-вторых, песня обладала очистительным свойством; в-третьих, своим устойчивым характером имела системообразующее значение для локальной группы.

Функция величания божества в песне со временем перешла в обряд вызова дождя, но при этом она не утратила троичного синкретизма благодаря ассоциативной связи дождя и грома [13]. Вследствие принятия христианства адыгами ритуальная песня «Шибле удж» была переадресована Илье-пророку. Известно, что горные шапсуги и сейчас во время засухи устраивают игрища в честь бога грома или грозы Шибле и одновременно в честь его христианского двойника Елэ – Ильи-громовержца, чтобы тот ниспослал людям дождь.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Удж – обрядово-ритуальный танец черкесов (адыгов), выполняющий функцию обращения к божествам, покровителям-тотемам рода и т. д. Танцоры – юноши и девушки, взявшись за руки, движутся по кругу против хода солнца под музыку либо без неё. В настоящее время удж потерял «сакральные функции как способ обращения к высшим силам и приобрёл игровые, развлекательные признаки» [10, с. 46]. Этот танец, оставшийся единым в движениях, имеет более 200 наигрышей, несколько разновидностей: «Тхашхо удж» («Тхьэшхуэ удж» – адыг.) – удж в честь верховного бога; «Шибле удж» («Шыблэ удж» – адыг.) – удж в честь бога грома и грозы; «Фарыудж» («Фэрыудж» – адыг.) – удж в честь повелителя оспы; «Удж хурей» («Удж хьурей» – адыг.) – круговой удж в честь невесты, исполняемый

с песней; «Гуаща удж» («Гуащэ удж» – адыг.) – удж в честь княгини или свекрови; «Ныса удж» («Нысэ удж» – адыг.) – удж в честь невесты; «Удж турыт» («Удж тIурытIу» – адыг.) – удж, исполняемый одной парой и др. [там же, с. 50–51].

<sup>2</sup> Елэ (Ела) – адыгская форма имени Ильи-пророка.

<sup>3</sup> Цоптай восходит к имени осетинского бога грома, значение которого утрачено.

<sup>4</sup> Фонотека Института гуманитарных исследований (ИГИ), № 38/9, № 139/10.

<sup>5</sup> Звукозапись и запись текста З. П. Кардангушева (1968) в хуторе Соколово Курского района Ставропольского края с голоса Таисии Васильевны Цикишовой – запевалы (р. 1901); партию ежу пела её младшая сестра Ксения Васильевна Ляпина (р. 1913). Фонотека ИГИ, 38/9. Нотация В. Х. Барагунова [14, с. 81–84].



<sup>6</sup> Звукозапись, запись текста произведены в ауле Куйбышевка Туапсинского района Краснодарского края (1972) с голоса Махмета Нагучева – запевалы (р. 1898); партию ежу пели Сули Шовотох (р. 1904), Харун Нагучев (р. 1898), Индрис Тифович Нагучев (р. 1905), Тайхач Куаджа (р. 1908), Ильяс Туко (р. 1907), Индрис Хутатович Нагучев (р. 1907), Бекир Куаджа (р. 1917), Михамкери Мафагел (р. 1902), Сагид Нагучев (р. 1888), Ильяс Нагучев (р. 1899). Текст записал Н. Р. Иваноков, нотация В. Х. Барагунова. Фонотека ИГИ, 139/10 [14, с. 85–86].

<sup>7</sup> Здесь и далее перевод автора статьи.

<sup>8</sup> *Anschwa* (Анчва) или *Anuschwa* (Анучва) является общим именем для божеств. *Amtza* (Амтца) – огонь.

<sup>9</sup> Точнее: *ax du*.

<sup>10</sup> *Хьэңцэгуащэ* (*хьэңцэ* – лопата, *гуащэ* – богиня, княгиня) – обряд вызывания дождя у адыгов. Ханцэгуаша мыслилась в женском облике и является единственным визуализированным божеством. Деревянную лопату наряжали в женскую одежду, взятую у одной из старейших женщин аула, или вместо лопаты делали чучело. На шею кукле вешали ожерелье – закопчённую цепь. Её старались взять в доме, где были случаи смерти от удара

молнией. Чучело называли *Хьэңцэгуащэ* (Княгиня-лопата) или «дождевая кукла». Обряд вызывания дождя проводили в пятницу, в нём участвовали дети и женщины, непременно все босые. *Хьэңцэгуашэ* брали под руки и начинали шествие по аулу. Останавливаясь во дворе того или иного дома, участники процессии пели песню, за что им давали различные кушанья и деньги, а также обязательно обливали водой. На заключительном этапе обрядового шествия все участники собирались на берегу реки, съедали кушанья, которые собрали при обходе дворов, после чего начиналось всеобщее (обязательное) купание, сопровождаемое весёлым визгом тех, кого бросали в реку. Купали всех в одежде, причём не только участников обряда, но и прохожих, независимо от пола, возраста и статуса.

<sup>11</sup> Звукозапись З. М. Налоева (1959) в Нальчике с голоса Зарамука Кардангушева (р. 1918). Текст записал З. П. Кардангушев. Фонотека ИГИ, № 46/14. Нотация В. Х. Барагунова [14, с. 78].

<sup>12</sup> Звукозапись З. П. Кардангушева (1969) в ауле Свобода Лазаревского района Краснодарского края с голоса Цых Хуштовой (1954–1970). Текст записал Н. Р. Иваноков. Фонотека ИГИ, № 5/8. Нотация В. Х. Барагунова [14, с. 80].



## ЛИТЕРАТУРА



1. Аутлева С. Фольклорная экспедиция в район Моздока и Малой Кабарды // Вестник КБНИИ. Вып. 3. Нальчик, 1970. С. 148–152.
2. Ашхотов Б. Г. Адыгское народное многоголосие. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых. 2009. 372 с.
3. Васильков В. В. Очерк быта темиргоевцев // Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа. Вып. 29, отдел 1. Тифлис, 1901. С. 71–122.
4. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература РАН, 1999. 198 с.
5. Гулиа Д. И. Божество охоты и охотничий язык у абхазов. (К этнографии Абхазии). Изд. Наркомпроса ССР Абхазии. Сухум, 1926. 20 с.
6. Гучева А. В., Гулиева (Занукоева) Ф. Х. Адыгский и карачаево-балкарский нартский эпос: традиционная одежда и обувь (с древнейших времён до средневековья) // История науки и техники. 2016. № 10. С. 69–79.
7. Гучева А. В., Гулиева Ф. Х. Структура и музыка черкесского (адыгского) похоронного обряда «Псыхэгъ» («Плач над водой») // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 20–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.020-026.
8. Гучева А. В., Гучева Ф. В., Марченко О. А., Жаппуева Л. Х., Мидова М. К., Шериева М. М. Обряд и ритуальная песня-пляска в честь бога грома и грозы – «Шыблэ удж» в контексте мифологических представлений похоронных обрядов черкесов (адыгов) // Музыка и время. 2016. № 7. С. 61–68.
9. Гучева А. В., Гучева Ф. В., Эфендиев Ф. С., Марченко О. А., Жаппуева Л. Х., Мидова М. К. Историко-культурная реконструкция обрядовой культуры черкесов (адыгов). Сакральная составляющая и этнические компоненты в звучании обряда (по письменным, фольклорным и этнографическим материалам) // Всеобщая история. 2016. № 1. С. 32–54.
10. Гучева А. В., Дзуганов Т. А., Бухуров М. Ф., Гучева Ф. В. «Удж» в традиционной музыкальной и танцевальной культуре в контексте мифологических представлений адыгов // Музыковедение. 2015. № 11. С. 45–51.
11. Дубровин Н. История войны и владычества русских на Кавказе. Кавказ. Т. 1, кн. 1. СПб., 1871. 656 с.
12. Званба С. Т. Абхазские этнографические этюды. Сухуми: Изд-во Г. А. Дзидзария, 1982. 90 с.

13. Налоев З. М. У истоков песенного искусства // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1980. Т. 1. С. 7–26.
14. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1980. Т. 1. 223 с.
15. Нартхэр. Адыгэ лыхъужь эпос. Нарты. Адыгский героический эпос. М.: Наука, 1974. 415 с.
16. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подг. текста, справ.-науч. аппарат, предисл., послесл. Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
17. Хан-Гирей С. Черкесские предания: избранные произведения. Нальчик: Эльбрус, 1989. 286 с.
18. Westermanns illustrierte deutsche Monats-Hefte. Braunschweig: Druck und Verlag von George Westermann, 1868. 24 Band. 676 S.

Об авторе:

**Гучева Анжела Вячеславовна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории музыки, Северо-Кавказский государственный институт искусств (360000, г. Нальчик, Россия), **ORCID: 0000-0001-8683-9189**, [anggucheva@mail.ru](mailto:anggucheva@mail.ru)

## REFERENCES

1. Autleva S. Fol'klornaya ekspeditsiya v rayon Mozdoka i Maloy Kabardy [A Folklore Expedition to the Region of Mozdok and Malaya Kabarda]. *Vestnik KBNII* [Bulletin of the Kabardino-Balkar Scientific Research Institute]. Issue 3. Nalchik, 1970, pp. 148–152.
2. Ashkhotov B. G. *Adygsкое народное mnogogolosie* [Adyghe Folk Polyphony]. Nalchik: Izdatel'stvo M. i V. Kotlyarovykh. 2009. 372 p.
3. Vasil'kov V. V. Oчерк byta temirgoevtsev [Essay on the Everyday Life of the Temirgoites]. *Sbornik materialov dlya opisaniya mestnostey i plemen Kavkaza* [Collection of Materials for Description of the Localities and Tribes of the Caucasus]. Issue 29, part 1. Tiflis, 1901, pp. 71–122.
4. Gennepe A. van. *Obryady perekhoda. Sistematischeskoe izuchenie obryadov* [Rites of Transition. Systematic Study of Rites]. Moscow: Vostochnaya literatura RAN, 1999. 198 p.
5. Gulia D. I. *Bozhestvo okhoty i okhotnichiyazyku abkhazov. (K etnografii Abkhazii)* [The Deity of Hunting and the Hunting Language of the Abkhaz People. (To Ethnography of Abkhazia)]. Edition of the People's Commissariat of Education of the SSR of Abkhazia. Sukhum, 1926. 20 p.
6. Gucheva A. V., Gulieva (Zanukoeva) F. Kh. Adygskiy i karachaevo-balkarskiy nartskiy epos: traditsionnaya odezhda i obuv' (s drevneyshikh vremen do srednevekov'ya) [Adyghe and Karachay-Balkarian Nart Epic: Traditional Clothing and Footwear (from Ancient Times to the Middle Ages)]. *Istoriya nauki i tekhniki* [History of Science and Technology]. 2016. No. 10, pp. 69–79.
7. Gucheva A. V., Gulieva (Zanukoeva) F. Kh. Struktura i muzyka cherkesskogo (adygskogo) pokhoronnogo obryada «Psyheg'e» («Plach nad vodoy») [The Structure and the Music of the Circassian (Adyghe) Funeral Rite «Psyheg'e» («Lamentation under Water»)]. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1 (26), pp. 20–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.020-026.
8. Gucheva A. V., Gucheva F. V., Marchenko O. A., Zhappueva L. Kh., Midova M. K., Sherieva M. M. Obryad i ritual'naya pesnya-plyaska v chest' boga groma i grozy – «Shchyblye udzh» v kontekste mifologicheskikh predstavleniy pokhoronnykh obryadov cherkesov (adygov) [Rite and Ritual Song-Dance in Honor of the God of Thunder and Thunderstorms – “Shchyblye Udzh” in the Context of Mythological Representations of Funeral Rites of the Circassians (Adyghe)]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2016. No. 7, pp. 61–68.
9. Gucheva A. V., Gucheva F. V., Efendiev F. S., Marchenko O. A., Zhappueva L. Kh., Midova M. K. Istoriko-kul'turnaya rekonstruktsiya obryadovoy kul'tury cherkesov (adygov). Sakral'naya sostavlyayushchaya i etnicheskie komponenty v zvuchanii obryada (po pis'mennym, fol'klornym i etnograficheskim materialam) [Historical and Cultural Reconstruction of the Ritual Culture of the Circassians (Adyghe). The Sacral Constituent and Ethnical Components in the Soundings of Rites (Based on Written, Folklore and Ethnographic Materials)]. *Vseobshchaya istoriya* [General History]. 2016. No. 1, pp. 32–54.
10. Gucheva A. V., Dzuganov T. A., Bukhurov M. F., Gucheva F. V. «Udzh» v traditsionnoy muzykal'noy i tantseval'noy kul'ture v kontekste mifologicheskikh predstavleniy adygov [“Udzh” in the Traditional Musical and Dance Culture in the Context of the Mythological Ideas of the Adyghes]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2015. No. 11, pp. 45–51.



11. Dubrovin N. *Istoriya voyny i vladychestva russkikh na Kavkaze. Kavkaz* [The History of War and Domination of the Russians in the Caucasus. Caucasus]. Vol. 1, book 1. St. Petersburg, 1871. 656 p.
12. Zvanba S. T. *Abkhazskie etnograficheskie etyudy* [Abkhaz Ethnographic Studies]. Sukhum: Izd-vo G. A. Dzidzariya, 1982. 90 p.
13. Naloev Z. M. U istokov pesennogo iskusstva [At the Sources of the Art of the Song]. *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov* [Folk the Songs and Instrumental Folk Tunes of the Adyghe]. Ed. by E. V. Gippius. Vol. 1. Moscow, 1980, pp. 7–26.
14. *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshy adygov* [Folk Songs and Instrumental Folk Tunes of the Adyghe]. Ed. by E. V. Gippius. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 223 p.
15. *Nartkher. Adyge llykh»uzh' epos. Narty. Adygskiy geroicheskiy epos* [Narther. Adyghe Heroic Epos]. Moscow: Nauka, 1974. 415 p.
16. Freydenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Preparation of the Text, Scholarly Apparatus, Foreword and Afterword by N. V. Braginskaya. Moscow: Labirint, 1997. 448 p.
17. Khan-Girey S. *Cherkesskie predaniya: izbrannye proizvedeniya* [Circassian Traditions: Selected Works]. Nalchik: Elbrus, 1989. 286 p.
18. *Westermanns illustrierte deutsche Monats-Hefte* [Westermann's Illustrated German Months Notebooks]. Braunschweig: Druck und Verlag von George Westermann, 1868. 24 Band. 676 S.

*About the author:*

**Angela V. Gucheva**, Ph.D. (Historical Sciences), Associate Professor at the Music Theory and History Department, Northern-Caucasus State Institute of Arts (360000, Nalchik, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-8683-9189**, [anggucheva@mail.ru](mailto:anggucheva@mail.ru)







**В. Н. ХОЛОПОВА**

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0003-3368-1503, v\_kholopova@mail.ru*

## **Современность Николая Попова: новизна музыки – новизна миропредставления**

Николай Попов – яркий российский композитор молодого поколения, произведения которого постоянно исполняются на родине и за рубежом. В его мировоззрении совмещаются самое древнее и самое современное. Объектами философского и музыкального мышления выступают Космос, физическое звучание мира, а в истории человечества – архаика и новые технологии. Музыкальный язык синтезирует классические тембровые звучания с электронными, а также с видеорядом. Н. Попов родился в Башкортостане, окончил Московскую консерваторию, участвовал в мастер-классах многих зарубежных композиторов-новаторов. Видеомузыкальные произведения он создаёт в содружестве с несколькими видеохудожниками. В статье выделяются сочинения 2013 года: «Песня Ульдры» по скандинавскому фольклору с видеорядом Э. Квинна, А. Скорняковой; «Артра» с видеорядом Т. Пожарева, Э. Квинна (и цитатой из «Плясок щеголих» И. Стравинского, услышанной на диске космического аппарата «Вояджер»); «Нибиру 20/13» по мотивам шумеро-аккадской мифологии с видеорядом А. Скорняковой, Э. Квинна. Решая вопрос о соотношении аудиального и визуального, Попов допускает и звучание без видеоряда. Таков один из вариантов его «Песни Ульдры», ранние сочинения для баяна, струнных, ударных. Для него особенно важен эмоциональный «посыл» музыки слушателю.

**Ключевые слова:** молодые композиторы России, электронная музыка, «Песня Ульдры», «Артра», «Нибиру 20/13», Т. Пожарев, А. Скорнякова, Э. Квинн, И. Стравинский.

**VALENTINA N. KHOLOPOVA**

*Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory  
Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0003-3368-1503, v\_kholopova@mail.ru*

## **The Modernity of Nikolai Popov: Novelty of Music – Novelty of his World View**

Nikolai Popov is a talented Russian composer of the younger generation, whose music is regularly performed in his native country and in other countries. His worldview combines together the most ancient and the most contemporary parameters. The objects of his philosophical and musical thinking are the cosmos, the physical sound of the world, and in the sphere of human history – antiquity and new technologies. His musical language synthesizes classical instrumental timbres with electronic sounds, as well as with video footage. Popov was born in Bashkortostan, graduated from the Moscow Conservatory, participated in the master-classes of many innovative composers from outside of Russia. He created video-musical multimedia compositions in collaboration with several video-artists. Especially noteworthy are his compositions from 2013 – “The Song of Uldra,” written in collaboration with Andrew Quinn and Alena Skorniyakova, based on Scandinavian folklore, “Artra,” written in collaboration of Todor Pozarew and Andrew Quinn with a quotation from the “Danses des adolescentes” from Stravinsky’s “The Rite of Spring” heard on a disc of the spacecraft Voyager, “Nibiru 20/13” together with Skorniyakova and Quinn, based on motives from Sumerian-Acadian mythology. For the most part finding solutions to the issue of correlation of the audio and the visual effects, Popov also admits pure sounds without video footage in some of his compositions. Such is one of the versions of his composition “The Song of Uldra,” as well as his early compositions for bayan, strings and percussion. The emotional “message” to the listener provides a specially important component for him.

**Keywords:** young composers of Russia, electronic music, “The Song of Uldra,” “Artra,” “Nibiru 20/13,” Todor Pozarew, Alena Skorniyakova, Andrew Quinn, Igor Stravinsky.



**Н**иколай Александрович Попов (р. 1986) принадлежит самому молодому на данный момент поколению российских композиторов. Наряду с А. Хубеевым, С. Маковским он уже обратил на себя внимание академических музыкантов яркой новизной музыкального языка. Н. Попов стал победителем композиторских конкурсов как в России, так и за границей. Его произведения исполнялись на фестивалях «Московская осень», «Московский форум», «Другое пространство», «Ударные дни Марка Пекарского», «Opus 52», «Экспозиция XXI», «Европа – Азия», «Фестиваль новой музыки Миланской консерватории», «Венецианская биеннале», фестиваль электроакустической музыки «EMUfest», «Гергиев-фестиваль – 2017», фестиваль новой музыки «геMusik» и др. Он избран «композитором в резиденции» Ансамбля «Галерея актуальной музыки» (ГАМ-Ансамбль) на 2015 год, резидентом Центра искусств и медиатехнологий в Карлсруэ (Германия) в 2017 году. Однако публикации, кроме справочных материалов и единичных интервью, где рассматривалось бы творчество Н. Попова, отсутствуют<sup>1</sup>.

Вокруг значительной музыки всегда существует значительная интеллектуальная аура – философские, эстетические, общехудожественные идеи и представления. Мировоззренческая позиция Попова своеобразна и отличается синтезом крайностей: самое древнее и самое современное. В отличие от поколения С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина, художественное мышление которых в значительной степени направлялось христианской религией, что привнесло в их музыку «крупность» образов и огромную эмоциональную силу, Попов никогда религией не вдохновлялся (имеются в виду традиционные мировые религии). Объектом его философского и музыкального мышления предстал весь Космос, вся Вселенная, также весь звучащий и резонирующий в физическом пространстве мир, а в истории человечества – архаика, древность, фольклор, язычество, научные открытия и новые технологии. При этом в мировосприятии осталась привязка к собственно человеческому, поскольку искусство творится человеком, благодаря чему особое значение в произведениях придаётся эмоциональному началу. Его взгляд на музыку имеет и ещё одну сторону – ощущение её таинственности и загадочности, невозможности когда-либо быть постигнутой до конца.

По характеру музыкального языка творчество Попова обладает тем арсеналом приёмов и средств, который присущ XXI веку (говорят о «третьем авангарде»), как у французской сатуральной школы (Ф. Бедроян, Я. Робен, Р. Сендо), у российских композиторов Ю. Каспарова, С. Маковского, Я. Судзиловского, А. Хубеева. Для них характерно не только почти полное избегание звучаний мажора-минора (которые ещё так важны для С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке, Р. Щедрина), но опора на новейшие способы игры на традиционных инструментах, «препарирование» этого инструментария. Принципиальную же новизну вносят два важнейших компонента: *электроакустические технологии и синтез с мультимедиа* (как у И. Кефалиди, А. Наджарова).

Каким путём Попов пришёл к освоению этих двух направлений творчества, получив стандартное образование в российском вузе? Учасье в Московской консерватории, параллельно учебному процессу он неоднократно слушал мастер-классы ряда современных зарубежных композиторов: М. Андре, Ф. Бедрояна, А. Госсена, Ф. Леви, Ф. Леру, Р. Сендо (Франция), М. Фургона (Бельгия), О. Бианки, И. Феделе, Ф. Филлидеи (Италия) и др., посещал международные летние курсы новой музыки в Дармштадте (Германия), участвовал в различных международных междисциплинарных лабораториях новой музыки (Германия, Италия, Россия). По этому поводу он говорит: «Композиторское образование в вузе отличается некой консервативностью, я думаю, с этим никто не станет спорить. Композитор получает базовые знания от “А” до “Я”, необходимые для его профессии. <...> Мне лично эти мастер-классы дали невероятный толчок к развитию» [3].

Что же касается выработки им собственной философской позиции, синтезирующей древность и современность, то к ней ведёт постоянный, упорный поиск нового знания. Обратим внимание на некоторые факты биографии композитора. Родился Попов в провинциальном башкирском городе Белебее, где и начал своё музыкальное образование в районной музыкальной школе в классе Е. Перепелицы. В Уфе окончил Средний специальный музыкальный колледж по классу баяна, занимаясь и композицией (класс баяна – Н. Махней, класс композиции – И. Хисамутдинов). Первый шаг к преодолению инерции сделал уже в баянном классе.

Баян тогда понимался только как народный инструмент, и репертуар был соответствующий. Не желая идти по этой линии, Николай отыскивал ноты произведений современных композиторов – Вл. Золотарёва, С. Губайдулиной – и исполнял их. Оригинально приобщился к музыке А. Шнитке: написал «Фантазию на темы А. Шнитке» для трёх баянов с цитатами из разных сочинений композитора. А необычные сочинения были не только новы по гармоническому языку, но и неслыханны по способам игры (например, у Губайдулиной – баянные «стоны» глиссандо, тяжёлые вздохи мехов инструмента). Позднее, испробовав свои силы в музыке для фортепиано, органа, струнных, он продолжал сочинять для баяна: «Эпитафия» (2005), Квинтет для баяна, двух скрипок, альты и виолончели (2006), Соната для баяна (2007). Прочувшись всего лишь год в Уфимской академии искусств, Николай Попов поступил в Московскую консерваторию (2006).

В этом прославленном вузе он определился в класс В. Агафонникова. Там, как и раньше, тоннами изучал партитуры Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского. А педагог давал ему множество профессиональных советов, за которые ученик всегда был и остаётся ему благодарен.

На начальных курсах консерватории Попов сочинял в духе Шостаковича и через какое-то время понял, что ему в этом стиле всё совершенно ясно и он не может просто повторять язык другого композитора. Осознал также окончание в мировой музыке огромного периода тональной системы. Ощувив потребность в чём-то совершенно новом, на III курсе консерватории пришёл в класс сочинения И. Кефалиди с целью освоить технику электроакустической композиции. Кефалиди же не только воспринял опыт отечественной электроники, но и работал в зарубежных электронных студиях – Франции, Германии, Бельгии, США. В дальнейшем в электронной технике Николай продвинулся столь далеко, что в настоящее время, работая в научно-творческом Центре электроакустической музыки Московской консерватории (ЦЭАМ, руководимом И. Кефалиди), стал ведущим «электронщиком», без которого не обходится ни один концерт этого рода в музыкальных залах Москвы.

Но и погружение в мир электронной музыки, который кажется беспредельным, Попову показалось недостаточным. Следующей ступе-

ню восхождения для него стало видео, точнее, мультимедиа, что в определённые годы предстало как нечто самое новое. А в мультимедиа – также необозримый мир: звучание, движущиеся фигуры, цвет, свет.

Какими же стремлениями направлялся этот неуклонный прогресс? Родившись в Башкирии (не будучи башкиром по национальности), он с детства интересовался незападными первоосновами культуры и мышления. Ему были открыты и язычество, и исламская религия. Большинство верующих башкир составляют мусульмане-сунниты. В народе же сохранились обряды от языческого прошлого. А по мнению Попова, старые культуры прорастают и в более поздние. Башкирский народ принадлежит к наиболее древним, его описывали Геродот и Птолемей. И вот эта древность истоков и увлекала Попова, он видел в ней путь к постижению Вселенной. При таком акценте в своём сознании на древности-Вселенной-Космосе, его не стали интересовать классические религии – ни ислам, окружавший со всех сторон, ни христианство. Он даже усмотрел в них способ управления людьми. В язычестве же автор новейшей музыки увидел путь возвращения к изначальному, первозданному, чистому. Сравним: и о русском язычестве исследователь О. Платонов писал, что «язычество для наших предков – скорее духовно-нравственная культура, чем религия» [4].

При этом им высоко ценится художественное наследие, порождённое, в частности, христианством. В таком отрешении от самих религий возникает любопытная параллель с одной из установок сегодняшнего дня: в великом и передовом во многих отношениях Китае правительство запретило религию для всех членов Коммунистической партии (мандат от 16 июля 2017 года). А численность членов КПК приближается к 90 миллионам человек.

Языческие башкирские элементы вызывают у Попова поэтическое восхищение. Он любит звучание курая, а это – языческий инструмент. Его восторгают народные легенды, например, как стоял тростник и от ветра запел. Всё это связано с кочевой жизнью древних башкир, степью, полем. И основы такого народного искусства – не европейские. Поэтому он спустя годы охотно принял заказ на балет «Аркаим», который вырос из его одноимённой мультимедийной композиции. Ему дорога гипотеза о том, что древнейшее городище Аркаим (III–II тысячелетия до н. э.)

могло быть прародителем башкирских поселений<sup>2</sup>. При этом экзотика фольклора впечатляет Попова и в русской народной музыке: он много ездил в экспедиции с В. Щуровым, слышал песни и северные, и южные. По его мнению, всё это – языки со своими сложившимися системами, и их опасно совмещать с другими системами: они тогда ломаются.

В оригинальную театральную постановку на 49 минут превратился «Аркаим» Попова при участии певицы М. Балашовой. Сочинение было названо «аудиовизуальным экспериментом» и исполнено в Приволжском филиале Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) «Арсенал» Нижнего Новгорода (2013). Символический сюжет обыгрывал вид городища Аркаим с его кольцами – внешним и внутренним – и эпизоды жизни древнего человека с его охотой (луки, стрелы, рога оленей), надеванием венка на девушку и т. д. Для совершения этих движений потребовались танцоры-мимы, один из которых воплощал мужчину в тибетской юбке-брюках. А лейт-героиней стала поющая девушка, поначалу совершающая омовение лица, а в конце застывающая в венке из лилий на фоне красного круга-солнца и чёрного круга-ночи. Главной музыкальной идеей стал синтез современности в виде электроники с архаикой как «вневременным» народным пением (М. Балашова), игрой солиста-перкуSSIONИСТА на шаманском бубне и других ударных. При этом звучания варгана и курая были обработаны в партии электроники. Кульминацией действия явился эпизод стонов и плачей (даже в электронной партии) с впечатляющим мимансом вокруг разбитого зеркала (вместо иконы). Художественным результатом стало втягивание слушателя-зрителя в некую магию в названных экзотически-языческих элементах и в фантастически-загадочной электронной партии. Сливаясь драматургически, обе стороны синтеза сохранили свою специфику, и народная лейттема никак не «сломалась» в столь новаторском окружении. Но и восприятие такого аудиовизуального «продукта» оказалось, как сказал бы Глинка, «равнодокладным знатокам и простой публике» [2].

Ещё один театральный проект, связанный с башкирским народным эпосом, – первый молодёжный национальный балет Республики Башкортостан «Водная красавица» («Хыу-хылыу»), написанный Поповым по заказу

Башкирского хореографического колледжа им. Р. Нуреева (2015). Хореографом выступил Р. Абушахманов.

Рядом с архаикой находится и мифология. Объединяет их манящая загадочность, таинственность. *Тайна* вообще должна считаться одной из эстетических категорий в искусстве. Автору статьи доводилось раскрывать эту идею в связи с творчеством С. Губайдулиной [7], которая, кстати, в своих взглядах на мир и искусство, будучи татаро-русской по национальности, выросшей в столице Татарии, заглядывала за пределы христианства в язычество и шаманизм, находя созвучие своему миропредставлению в творчестве любимого поэта – чуваша Г. Айги, в роду которого были шаманы.

Мифологическим сюжетом вдохновлено сочинение Попова «Песня Ульдры» для ансамбля (скрипка, флейта, кларнет, виолончель) и электроники (2013). Как чаще всего бывает в творческой жизни этого композитора, импульсом послужил определённый заказ. Ансамбль «Студия новой музыки» Московской консерватории осуществлял норвежский проект, где надо было отразить либо Норвегию, либо творчество Грига. Спонсором выступала норвежская нефтяная компания. С предложением создать музыку Студия обратилась к Попову. Тот сначала подумал о григовском материале, начал соответствующую работу, но она не пошла. Тогда он погрузился в скандинавский фольклор и там обнаружил фантастический персонаж, направивший его на тему ожидаемого произведения. Ульдра – красивая девушка, живущая в горах, вероломно заманивающая путников и убивающая их. В авторской аннотации к произведению Попов написал: «...говорят... в лесах и горах Норвегии слышатся порой гулкие и печальные звуки... Рассказывают... звуки эти возникают вместе с появлением красивого, в синем платье и с белой лентой в волосах существа по имени Ульдра – это её звуки... песни... Говорят, ... свою тайну она старательно скрывает от людей...»<sup>3</sup>. Но не контраст красоты и жестокости «заманил» здесь Н. Попова. В устном комментарии он дал другой вариант идеи произведения: «Когда я изучал эти истории, то наткнулся буквально на следующие слова: “Песни Ульдры – звуки, которые часто слышатся в горах. Они звучат тихо и печально”. Этот образ звуков в горах и стал отправной точкой для создания моей композиции» [3]. И добавил: «Как указано в мифах, она



одета в разноцветное платье, эти цвета как раз и отражены в нашей визуализации» [там же].

Чтобы говорить о художественном решении, необходимо принять к сведению вариативность данного произведения, что у Попова стало постоянной практикой в сочинениях с видео и электроникой. «Песня Ульдры» имеет варианты: с итальянским видеохудожником Э. Квинном, с московским видеохудожником А. Скорняковой, без видеоряда (как у Ансамбля современной музыки «Самрау», Уфа), с другим составом музыкантов, где вместо кларнета – саксофон (как в ГАМ-Ансамбле). Наибольшим приближением к мифу, на наш взгляд, становится вариант Скорняковой. Основным цветом выступает синий, от синего цвета платья Ульдры. Он сменяется промежуточным тёмно-зелёным и контрастным светящимся жёлтым. Далее снова возвращается синий со своим жёлтым контрастом. Такое возвращение отвечает музыкальной структуре произведения, имеющей чёткие трёхчастные очертания. Музыка начинается с тончайшего пейзажа гор, с тихих флажолетов скрипки и виолончели (пример № 1). Однако это совсем не тот образ нежного утреннего рассвета, какой мы знаем по пьесе Грига «Утро» из музыки к «Перу Гюнту». Здесь сразу же после начала раздаются тревожные постукивания, а затем и мрачнейшие вызывания виолончели в низком регистре (пример № 2). Пейзаж окрашивается ощущением недоброй странности происходящего. «Песни» же Ульдры звучат в виде развитой полифонии голосов ансамбля (пример № 3). Но голоса эти в середине пьесы переходят в явственные стоны у струнных инструментов (пример № 4). Заканчивается произведение растворением мифологической картины в долгих стихающих звуках.

Пример № 1 Н. Попов. «Песня Ульдры»

Пример № 2

Пример № 3

Пример № 4

Что же является ведущим в данной пьесе – зрительный или звуковой ряд? Несомненно, вся эмоционально-психологическая да частично и картинная сторона (горный пейзаж) выражены в музыке богатым разнообразием приёмов игры. Видеоряд, придуманный Скорняковой, лишь её дополняет, хотя и обогащает параллельным элементом сюжета – образом опасной красоты. Однако хорошо известный видеохудожник Квинн не посчитал необходимым идти по этому пути. Он привнёс лишь обособленные контуры струнных инструментов в виде деталей металлически-голубого цвета. Примечательно и то, что произведение оказывается состоявшимся вообще без видеоряда, как это продемонстрировал упомянутый уфимский Ансамбль современной музыки «Самрау».

Возвращаясь к целостной системе мышления Попова, ещё раз отметим, что древность, архаика, фольклор, легенды составляют в ней важный способ проецирования на самое крупное и необъятное, чем является Вселенная, Космос. Композитор вспоминает древних греков, соединявших в своем сознании музыку (интервалы), математику (числа) с соотношением планет, устройством мироздания (астрология). «Я уверен, что космос и музыка связаны непосредственно», – считает Попов. Думая о пракультурах, он позволяет себе такую метафору: «Космос – ещё большая пракультура, чем любая культура на Земле». И в то же время для человека XXI столетия Космос, естественно, наполняется знаниями, не ведомыми никаким древним эпохам.

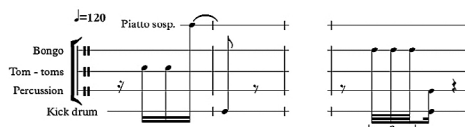
Произведения Попова, наиболее тесно связанные с космизмом, – это «Artra», «Nibiru 20/13» (оба 2013 года) и «NGC 300» (2014). Третье название относится, согласно Википедии, к ближайшему скоплению галактик, второе приписывают планете из шумеро-аккадской мифологии, первое придумано специально.

«Artra» («Артра»), мультимедийная композиция для ударных, электроники и видео, появилась благодаря предложению М. Пекарского создать пьесу для его ансамбля ударных в связи со 100-летием провала (именно так был озвучен заказ Пекарского) «Весны священной» Стравинского в 1913 году. Посвящена она известному перкуссионисту Д. Щёлкину. В названии сплелись несколько палиндромов со словом art – искусство: *art-tra* и *arts* как ракоход части фамилии Стравинский – *uksnivartS*. По мнению Попова, любой заказ можно насытить своими собственными идеями. И он решил обратиться не к партитурам Стравинского, а взять ту цитату его музыки, которая записана... на диске космического аппарата «Вояджер» (одного из двух), отправленного в 1977 году американцами за пределы Солнечной системы. Из позолоченного диска для инопланетян российский композитор отобрал два фрагмента: приветствие на 55 языках мира (там есть и русский) и отрывок «Плясок щеголих» из «Весны священной». При помощи электроники фразы на 55 языках он сжал в один комплексный звук, а основой партии ударных сделал ритмический повтор. Постепенно фигура ритмического повтора стала развёртываться в узнаваемую цитату из Стравинского: то, что казалось «нечитаемым», раскрылось как знакомое. Узнаваемые звуковые элементы «Плясок щеголих» прослеживаются в основном в партии электроники. Посмотрим на технику прорастания цитаты также и в партии ударных. Например, в т. 275–276, 280 проступают её ритмические мотивы как группы по 4 ноты. Хотя вычислены они сложнее: путём особой электронной модификации голоса человека (пример № 5). В т. 311 остаётся лишь один повторяемый аккорд из Стравинского (здесь на 5 шестнадцатых), а равномерный ритм литавры синхронно дублирует этот ритм (пример № 6). После этого явная цитата в электронном воспроизведении вступает в т. 321. Яркая тема из Стравинского в виде периодического ритма с резко аперiodическими акцентами составляет в результате тематический остов произведения. Оттеняется она

только пуантилистическим «пением» вибратона (пример № 7), подводящего к растворяющемуся завершению пьесы.

#### Пример № 5

«Артра»



#### Пример № 6



#### Пример № 7



Мультимедийная пьеса «Артра» имеет два варианта видеоряда: первоначально с сербом Т. Пóжаревым, много позже – с Э. Квинном. При создании произведения визуальная сторона закладывалась в него сразу же. Поэтому имеет смысл охарактеризовать решение Пожарева. Оно составляет параллельный ряд именно к преломлению Поповым музыки Стравинского. Сначала, когда цитата ещё скрыта, то и рисунок весьма абстрактен: поток мелких белых неровных кружков на чёрном фоне. А когда «Пляски щеголих» звучат уже совершенно явно, то свой «пляс» начинает и круг в центре экрана (фото 1). Динамически отмечены даже акценты у Стравинского: круг делает на них некие световые «выбросы». Неожиданно мелькает конкретика

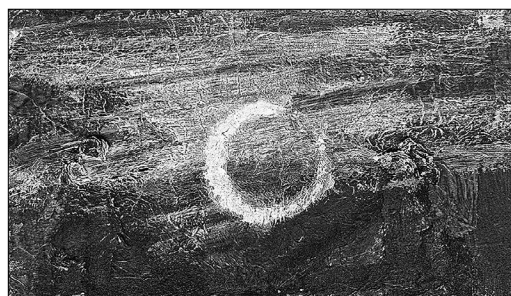


Фото 1. «Артра»

рисунка: нарочито примитивные изображения людей и животных, как в доисторических пещерных рисунках культуры (фото 2).

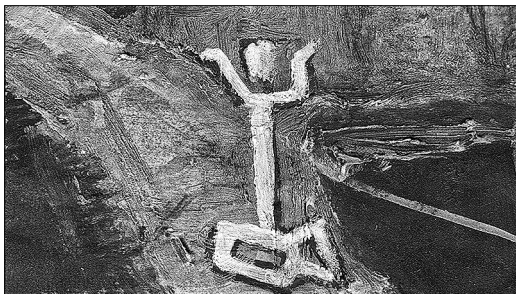


Фото 2. «Артра»

Появляются и древние орнаменты – геометрически-спиральные, цветочные. И это естественно отвечает эстетике Стравинского в его знаменитом балете. Ближе к концу Пожарев считает нужным замкнуть форму во времени и пространстве: устраивает репризу начального абстрактного потока с добавлением быстрого мелькания в нём моментов из середины. Отступая здесь от партитуры, он пополняет целое собственно музыкальной логикой. «Артра», задуманная как органичное аудиовизуальное единство, и оказывается высокохудожественным воплощением этой идеи, раскрывая тем самым заключённый в названии смысл: *art* – искусство.

В «Nibiru 20/13» («Нибиру 20/13») для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и электроники Попов по сюжету обращается к космологической мифологии. Нибиру – понятие шумеро-аккадской мифологии, в разных толкованиях – загадочная планета, которая, по представлениям древних, должна была врезаться в Землю и погубить её в декабре 2012 года. Произведение было создано по предложению Т. Гринденко для руководимого ею ансамбля «Orpus posth». Совместный проект ансамбля Гринденко и Центра электроакустической музыки Московской консерватории назывался «Постапокалипсис в майе» и осуществлялся в мае 2013 года, что отражено в названии сочинения, а в игре слов ещё содержался намёк на предсказание конца света племенем майя. Но в мае 2013 года было вполне ясно, что вселенской катастрофы не произошло, отсюда и идея «постапокалипсиса». Помимо Попова, в концерте участвовали композиторы И. Кефалиди, А. Наджаров, Х. Гроссман (США), Дж. Джули-

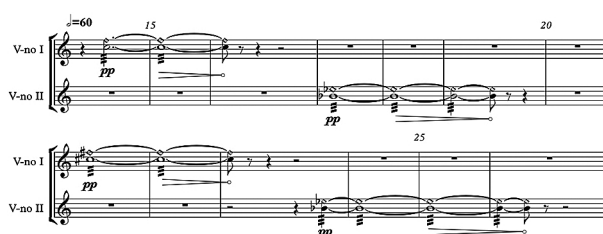
ано (Италия).

Что характерно для Попова, произведение имеет разные варианты. Один касается инструментального состава: вместо струнного квинтета участвует струнный квартет. Другой относится к видеоряду: помимо Скорняковой, своё представление о музыке показал Квинн. Оба видео были сделаны позже музыки и не имели прямого отношения к созданию пьесы. Однако в обоих наблюдаются идеи космизма.

В жанре мультимедийной композиции произведение не может не быть многослойным. Один слой «Нибиру» – музыка для струнного квинтета, записанная в обычной партитуре. Композиция имеет пятичастную концентрическую структуру A B C B1 A1 со связкой перед A1 и кодой. Тема A начинается высокими трепещущими флажолетами скрипок, рисующими небесное пространство (пример № 8). Тема B типа остранированного скерцо содержит как бы беспокойное движение жизни (пример № 9). Тема C с моноритмией голосов отдалённо напоминает некое подобие хорала, словно отпевания. Возглавляет тему даже трезвучие *c moll* (!), явно окрашивающее музыку в траурно-торжественный тон (пример № 10). В коде голоса струнных словно растворяются в безжизненном пространстве Вселенной (*ppp*, приём без вибрато у грифа). Но подлинная новизна сочинения начинается с композиционной активности электроники. Композитор разъясняет: «Изначально создаётся электронная часть партитуры, потом из неё как бы вынимаются некоторые голоса, которые в дальнейшем переоркестровываются в партии живых инструментов. Далее эти линии больше не звучат в электронике, а остаются только у акустических инструментов. Поэтому при исполнении сочинения создаётся впечатление, что электроника на них реагирует или продолжает их линии. При создании же всё идёт наоборот: идея – материал – электроакустическая композиция – ноты»<sup>4</sup>.

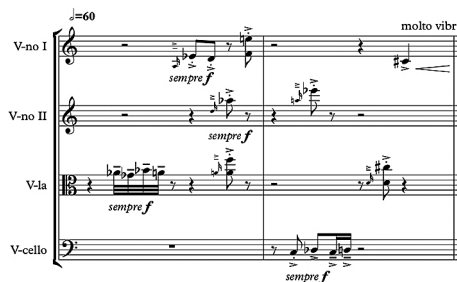
Пример № 8

«Нибиру 20/13»





## Пример № 9



## Пример № 10



Исходя из идеи, композитор получает в свои руки неслыханные по выразительности тембры. Благодаря им всё целое пронизывается экстраординарной тревогой и жутью. Так «срабатывает» легендарный сюжет. Уже начальное трепетанье тремоло не кажется спокойно-небесным. А странное «скерцо» наполняется апокалиптической тревогой. И здесь появляется самое невероятное: раздаётся некий страшный, пугающий голос – не человеческий, не звериный, не механический, а идущий неведомо откуда. Конечно, в нём как будто звучит сам апокалипсис. В звуковом отношении Попов его построил, соединив виолончель с преобразованным электроникой человеческим голосом. В партитуре он не записан. Концепция сочинения осуществляется только с привнесением электронной составляющей и показывает она новаторский, влекущий в далекие сферы экспрессии путь новейшей музыки.

Обратим внимание и на видеоряд, сочинённый Скорняковой. В нём в красках и рисунке прослеживается сюжет от чистоты неба к движению смертоносной планеты. Чистота неба передана светло-голубым цветом с потоком несущихся синих точек. Вскоре возникает рисунок обращённых друг к другу овалов и небольшой красный шар. Страшный голос изображён спо-

собом «взрыва» из единой точки во все стороны разных, но не светлых тонов. В коде красный шар становится угрожающе крупным, а в самом конце экран погружается в темноту. Таким образом, аудио- и видеоряды выдержаны в разных структурах: видео – в сквозной форме, аудио – в концентрической. Но непараллелизм составляющих в пьесах, созданных авторами разных специальностей, закономерен.

Новаторский поворот поколение российских 30-летних композиторов совершило и в такой совсем нетехнологической области, как музыкальные эмоции. Структурный прогресс послевоенного авангарда в своей кульминации у Булеза и во многом у Штокхаузена подвёл к отказу от тех миметических эмоций, которые вырабатывались в Европе, начиная с эпохи барокко, и насытил музыку исключительно эмоциями энергетическими<sup>5</sup>. А целая плеяда композиторов XXI века нашла необходимым вернуться именно к миметическим эмоциям, но придала им временами неслыханный облик. Показателем актуальности сделанного поворота может послужить, например, сочинение С. Маковского «Крик» (2014)<sup>6</sup>. В партитуре каждой нотной странице соответствует страница с названием одной из 12 эмоций, в которой должен исполняться нотный текст: гнев, апатия, эйфория и т. д.

Попов нигде не составлял каких-либо списков эмоций, но самому явлению эмоции он придаёт исключительное значение. На вопрос, намеренно ли он, как представитель своего поколения, сделал поворот, возвращающий музыке её природу, композитор ответил: «Не специально, но естественно». Ход его рассуждений таков: музыка произведена человеком, поэтому любое проявление человеческого в творчестве – сначала эмоция, потом музыка, но не наоборот. Наглядный пример для него – фольклорные плачи, когда народные мастера вселяют в своё пение чувство горя.

Однако сами типы эмоций для Попова вовсе не элементарны. По мнению композитора, если выразить в музыке стандартную радость, получится Кабалевский. Чуждыми ему оказываются и банальные грусть, тоска, веселье. Главную роль эмоций он видит в том, чтобы создать музыкальный посыл для встречной реакции человека. И эта реакция может быть различной в зависимости от восприятия индивида. Таким образом, диапазон эмоций в музыке настоящего



времени заметно шире, чем сохранила музыкальная традиция.

Если обратиться к показанным выше сочинениям Попова, то можно отметить следующие эмоциональные состояния. В представлении «Аркаим» исполняемая в народном стиле колыбельная полна глубокого спокойствия, окрашенного мягким, но по-фольклорному «нейтральным» тембром певицы, игра на бубне достигает большого возбуждения, а в драматической кульминации в звучании появляются стенания и натуралистический плач. В «Песне Ульдры» начальные тихо тянущиеся фоны быстро дополняются, как отмечалось, настораживающими ритмическими постукиваниями и мрачными взываниями в низком регистре, а в середине появляются фразы с очевидными вздохами и стонами. В «Артре» тихое, светлое начало сменяется напряжённо пульсирующим ритмом цитаты из Стравинского, а затем пополняется размягчающими певучими звукоточками вионофона. В «Нибиру» же все эмоции наделены остротой в связи с чрезвычайным мифологически-апокалиптическим сюжетом. Даже начальный «небесный» образ быстро проникается встревоженностью. Иронически беспокойно «скерцо», траурно-торжественен «хорал». Кроме того, как было особо подчеркнуто, найден уникальный по устрашающему эффекту некий неведомый голос, в котором акустические элементы – виолончель и человеческий голос – препарированы электроникой. Все данные примеры эмоций – миметические, но притом нетрадиционные, что говорит о новом завоевании молодых композиторов по сравнению с насаждением энергетических эмоций у структуралистов, новаторов XX века. Их ответственность по отношению к слушателю и определяется Поповым как «то главное, что он хотел бы сказать».

Попов сочинил к настоящему времени более четырёх десятков произведений (включая ранние), в списке его опусов видны определённые предпочтения и избегания исполнительских средств. Его пока не интересует самый массово-популярный тембр – вокал. В пении единственное исключение составляет стилизованный народный голос в представлении «Аркаим» (оттуда выделены в отдельные номера песни «Горе» и «Можно познати»). Погружён композитор исключительно в инструментализм со взаимодействием его с электроникой и мультимедиа.

Из инструментов весьма привычным становится баян (аккордеон), с которым связано его исполнительское образование, а тот, начиная с Губайдулиной, стал авангардным инструментом. Помимо ранней Сонаты для баяна, «Музыки» для баяна, струнных и ударных, Попов создал новаторскую «Биомеханику» для аккордеона, электроники, видео и света, а также «Martellato/2» для аккордеона, электроники и видео, «Н/5» для аккордеона и электроники, ввёл этот тембр в сочинения «Cantando ma non troppo» для флейты, баяна, саксофона, электроники, «Флаг молодых» с видео, «ANF-93» для ансамбля и электроники. Значительное внимание уделено ударным: «kraMP» и «Artra» для ударных и электроники, «Erwartung» для ударных, ансамбля, электроники и видео, «Duo-D» для ударных, электроники и видео. При этом в «kraMP», заказанном Марком Пекарским, имя исполнителя зашифровано в названии, в ракоходном порядке: P[ekarsky] Mark. Совершенно необходимыми, благодаря своей гибкости, выступают струнные: скрипка, виолончель (указывались флажолеты, *glissando*, кантилена в «Песне Ульдры» и «Нибиру»), также квинтет, как вариант – квартет струнных (в «Нибиру»). Пьеса «Espace a la S» для скрипки, электроники и видео выделяется тем, что в основу положены отрывки из Шести капризов С. Шаррино, в свою очередь отражающих капризы Паганини, и «цитирование» Попова заключается в воспроизведении скрипичных жестов в фактуре. Удивляет своей лиричностью ведущая тема виолончели в сочинении под названием (из-за случая в биографии) «KCI\_23/11» для виолончели, электроники и видео. Редкое обращение к фортепиано содержится в «SynchroSynth» для фортепиано, электроники и видео. В ансамбли вводятся и духовые с новейшими приёмами исполнения. Классический оркестр использован только в сравнительно ранних сочинениях: «Чудо-дерево» для чтеца и симфонического оркестра, симфонический фрагмент «Raggst» (дипломная работа в Московской консерватории, название – игра слов).

В связи со столь принципиальной ролью электроники перед композитором встала проблема *живого и неживого* (когда-то Губайдулина назвала так свою единственную электронную пьесу – «Vivente – non vivente», 1970). А эта проблема философична. Музыка как живое стала для Попова критерием также и в художественной оценке произведений: если он ощущает эту



«живость» в музыке какого-либо композитора, он готов её слушать, и наоборот. Электронные средства для него поделились на живые и мёртвые: всё, что звучит в реальном земном акустическом пространстве – живое, готовые звуки на компьютере – мёртвое. И к пространственно живому у него относятся звучание и комнаты или улицы, и скрип двери, и запускаемый мотор, и скрежет прессуемого металла (последнее использовано в «kraMP»). По его ощуще-

нию, шумы богаче «дистиллированного» звука. И здесь открывается секрет содержательности и экспрессии электронной «материи» композитора: она произведена от «живого» материала.

Миропредставление Попова универсально: его влекут Космос и легенды, звучание Земли и искусство людей, притом и незапамятных времён, и современности. Пронизанность же его художественного воображения «жизнью» всякий раз придаёт новизну музыке.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В данной статье использованы беседы автора с Николаем Поповым 20 апреля, 16 и 22 июня 2017 года.

<sup>2</sup> В научном мире до сих пор дискутируется вопрос о связи культуры Аркаима с разными ныне существующими культурами и языками. Общность с Башкирией выражается в принадлежности башкирского языка, как и слова «аркаим», тюркской лингвистической группе, где «аркаим» означает «спина», «хребет». А в четырёх километрах от городища расположена ещё и гора Аркаим. Кроме того,

на юго-востоке Башкортостана были найдены поселения типа городища Аркаим.

<sup>3</sup> Архив Студии новой музыки при Московской консерватории.

<sup>4</sup> Ответ на вопрос автора статьи от 10 октября 2017 года.

<sup>5</sup> Миметические эмоции – подражающие человеческим чувствам, энергетические – обладающие только напряжениями и разрядами, подъёмами и спадами. Введение понятий см. в кн.: [6, с. 77–78].

<sup>6</sup> Его анализ дан в кн.: [1, с. 199–203].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Купровская Е. На пределе звука. Эстетика перенасыщения в музыке XXI века. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2016. 207 с.
2. Лыскова С. Путь к граду Аркаиму: аудиовизуальный эксперимент. 11.10.2013. URL: <http://stnmedia.ru/?id=6362> (Дата обращения: 31.07.2017).
3. Николай Попов: «Для меня работа с видеохудожником – невероятный процесс» / материал подготовила Е. Кравцун. 20.09.2013. URL: [www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808](http://www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808) (Дата обращения: 29.07.2017).
4. Платонов О. Русская цивилизация: энциклопедия. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian\\_hystory/924](http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_hystory/924) (Дата обращения: 31.07.2017).
5. Попов Н. Электроакустическая композиция. URL: [http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik\\_Popov\\_text-1.pdf](http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik_Popov_text-1.pdf) (Дата обращения: 29.07.2017).
6. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. М.: Альтекс, 2012. 348 с.
7. Холопова В. Н. «Тайна» как несформированная категория теории искусства и её присутствие в творчестве Софии Губайдулиной // Софии с любовью: к 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной. М., 2014. С. 32–48.
8. Шорникова А. В. О взаимодействии аудио- и видеорядов в сочинении «Три истории» Стива Райха – Берил Корот // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3 (28). С. 20–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.020-026.

*Об авторе:*

**Холопова Валентина Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3368-1503**, [v\\_kholopova@mail.ru](mailto:v_kholopova@mail.ru)

## REFERENCES

1. Kuprovskaya E. *Na predele zvuka. Estetika perenasyshcheniya v muzyke XXI veka* [At the Limit of Sound. Aesthetics of Saturation of Music in the 21st Century]. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2016. 207 S.
2. Lyskova S. *Put' k gradu Arkaimu: audiovizual'nyy eksperiment* [The Path to the City of Arkaim: Audiovisual Experiment]. 11.10.2013. URL: <http://stnmedia.ru/?id=6362> (31.07.2017).
3. Nikolay Popov: «Dlya menya rabota s videokhudozhnikom – neveroyatnyy protsess» [Nikolai Popov: “For Me, Working with a Video Artist is an Incredible Process”]. The material was prepared by E. Kravtsun. 20.09.2013. URL: [www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808](http://www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808) (29.07.2017).
4. Platonov O. *Russkaya tsivilizatsiya: entsiklopediya* [Russian Civilization: Encyclopedia]. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian\\_hystory/924](http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_hystory/924) (31.07.2017).
5. Popov N. A. *Elektroakusticheskaya kompozitsiya* [Electroacoustic Composition]. URL: [http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik\\_Popov\\_text-1.pdf](http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik_Popov_text-1.pdf) (29.07.2017).
6. Kholopova V. N. *Muzykal'nye emotsii* [Musical Emotions]. Moscow: Al'teks, 2012. 348 p.
7. Kholopova V. N. «Tayna» kak nesformirovannaya kategoriya teorii iskusstva i ee prisutstvie v tvorchestve Sofii Gubaydulinoi [“Mystery” as an Unformed Category of the Theory of Art and its Presence in the Works of Sofia Gubaidulina]. *Sofii s lyubov'yu: k 80-letiyu Sofii Asgatovny Gubaydulinoi* [To Sofia with Love: Towards the 80th Anniversary of Sofia Asgatovna Gubaidulina]. Moscow, 2014, pp. 32–48.
8. Shornikova A. V. O vzaimodeystvii audio- i videoryadov v sochinenii «Tri istorii» Stiva Raykha – Beril Korot [About the Interaction of the Audio and Video Elements in the Composition “Three Tales” by Steve Reich and Beryl Korot]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 3 (28), pp. 20–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.020-026.

*About the author:*

**Valentina N. Kholopova**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3368-1503**, [v\\_kholopova@mail.ru](mailto:v_kholopova@mail.ru)



**В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ, Л. А. МИРСКАЯ***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова**Южно-Российский гуманитарный институт**г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0001-7937-9436, urgi@urgi.info**ORCID: 0000-0002-8043-5068, lymirskaya@yandex.ru***Контркультура и визуальная аура рок-музыки**

Рок-музыка, родившаяся в середине XX века, сопровождалась духом бунтарства и скандалами. Для воплощения протестных настроений понадобился особый графический язык, нарушавший правила типографики в оформлении альбомов, плакатов, флаеров и журналов, фэшн-фотографий и концертов музыкантов. Сложилась общие закономерности: вписывание материала в основные художественные течения и специфические особенности, продиктованные идеями дизайнеров и музыкантов. Среди направлений «классического рока» наибольший графический эффект получил стиль психоделик (psychedelic) с радужными цветами и арабесками. Рок-группы создавали собственный имидж, визуализировали шоу световыми эффектами. К середине 1970-х графика психоделического стиля породила пласт андеграунда, противостоявший массовой культуре: панк-графику (punk graphic), гранж (grunge), андеграундную прессу (underground press), подпольный комикс (underground comics). В конце XX века в рок-музыке стал доминировать мейнстрим – безличная тенденция без ярко выраженных стилистических особенностей. В графическом дизайне возникли гетерогенные и фрагментарные тенденции, которые выразились в оформлении постеров и музыкальных альбомов. В целом графический язык рок-культуры связан не столько с направлениями рок-музыки, сколько с образно-смысловыми установками бунтарского духа.

Ключевые слова: рок-музыка, контркультура, психоделика, фэнзины, панк-графика, гранж, концертный постер, обложка альбома, дресс-код.

**VICTOR O. PIGULEVSKY, LIUDMILA A. MIRSKAYA***Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, South-Russian Humanitarian Institute**Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0001-7937-9436, urgi@urgi.info**ORCID: 0000-0002-8043-5068, lymirskaya@yandex.ru***Counterculture and the Visible Aura of Rock Music**

Rock music, which emerged in the mid-20th century, has always been surrounded by a spirit of rebellion and scandals. The manifestation of a protest language required a special graphical language transgressing the rules of typography in the formatting of albums, posters, fliers and magazines, fashion photographs and concerts of musicians. General recurring rules have emerged: inscribing the material into the main artistic trends and the specific peculiarities dictated by the ideas of designers and musicians. Among the trends of “classical rock” the greatest graphical effect was obtained by the psychedelic style with rainbow colors and arabesques. The different rock groups created their own personal images and virtualized their shows with lighting effects. By the mid-1970s the graphics of the psychedelic style generated a strata of the underground which withstood the mass culture: punk graphics, grunge, underground press and underground comics. At the end of the 20th century the mainstream began prevailing in rock music, presenting a faceless tendency without vividly expressed stylistic peculiarities. In graphic design there appeared heterogeneous and fragmentary tendencies, which were expressed in the formatting of posters and musical albums. In general, the graphic language of rock culture is connected not as much with the directions in rock music as with the image-related and semantic notions of the rebellious spirit.

Keywords: rock music, counterculture, psychedelics, funzins, punk graphics, concert poster, album cover, dress code.



**В**олна рок-музыки, родившейся из духа протеста, сопровождалась её обсуждениями в прессе, рекламой и скандалами. Для воплощения энергии протестных настроений, царящих на концертах рок-групп, понадобился особый графический язык, который стал нарушением правил типографики. Речь идёт о визуально-графическом окружении и сопровождении рока и контркультуры, о своеобразной «ауре» рок-музыки. Новый графический язык, сформировавшийся в анархически-бунтарском духе, – психоделика (*psychedelic*), панк-графика (*punk graphic*), гранж (*grunge*) – становится важным аспектом коммуникации информационной эпохи. Визуально-графическая презентация рок-музыки реализуется в сценическом оформлении концертов, плакатах и флаерах, в уважаемых музыкальных журналах и фэнзинах (*fanzine*), фэшн-фотографиях музыкантов, в дизайне конвертов для винила, фильмах и видеоклипах.

В массиве текстов и графических образов можно выделить общие закономерности – вписывание материала в основные художественные течения, а также специфические особенности, продиктованные идеями дизайнеров и музыкантов [19]. Однако вопрос графического языка – это проблема визуальной выразительности конкретного концерта, песни или инструментального произведения. Иначе говоря, это вопрос, чем является «аура»: простым наложением художественного стиля на произведение или особым языком коммуникации, соответствующим направлению рок-музыки.

Рок-музыка возникает в русле субкультуры битников (*beat generation*). Все, кто манифестировали свою индивидуальность, двигаясь против течения уважаемого общества, использовали жаргон, называли себя хипстерами, битниками, джазниками, бопниками, одержимыми, танцевали рок-н-ролл, носили неряшливые джинсы и ковбойки. «Дух ярмарки», рождённый субкультурой, был воспринят рок-музыкой [12].

Средоточием культурной жизни в первой половине 1960-х годов становятся Лондон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, в которых формируется «бит» как более жёсткий вариант рок-н-ролла, ритм-энд-блюза и соула. Возникает движение хиппи с идеологией Великого отказа, бродяжничества и свободной любви. Складывается контркультура – культура, построенная на отрицании, состоящая из различных субкультур протеста.

Облик хиппи (расклешенные джинсы, бусы, браслеты, пояса, длинные волосы и сарафаны) свидетельствует, что принципу производительного труда – Прометею – противопоставляется дух игры и наслаждения – Орфей и Нарцисс: «Орфический Эрос преобразует бытие: он укрощает жестокость освобождением. Его язык – песня, его труд – игра. Жизнь Нарцисса – это красота и созерцание. Эти образы указывают на эстетическое измерение как основу их принципа реальности» [3, с. 183]. Бродяжничество по Индии и Афганистану приносит в западную культуру увлечение наркотиками, сари и яркими батиками. Способами освобождения личности от пут корысти, ханжества и лжи общества объявляются свободная любовь, наркотический транс и рок-музыка. Как разновидность оргиастически-экстатической практики рок-музыка даёт выход бунтарским настроениям и становится стимулом «психоделической революции».

Свобода, понятая как расширение сознания путём приёма галлюциногенов, стирающих границы между людьми, воплощается в психоделическом стиле с его яркими, радужными цветами и арабесками. Первые волны психоделического рока складываются под влиянием фолк-рока, этнической музыки (раги) и использования инструмента ситара (1965–1966). В Америке хитом становится «Eight Miles High» рок-группы THE BYRDS, в Британии распространяются композиции групп THE BEATLES, YARDBIRDS, THE KINKS. Среди направлений «классического рока» (1966–1973), таких как бит (*beat*), поп-рок (*pop rock*), фолк-рок (*folk rock*), прогрессив (*progressive*), блюз-рок (*blues rock*), южный рок (*southern rock*), мягкий рок (*soft rock*), тяжёлый рок (*hard rock*), пожалуй, наибольший графический эффект получает психоделический стиль.

Воплощением психоделического стиля являются концертные плакаты к фестивалям любви, авторами которых становятся дизайнеры Майкл Инглиш (Michael English), Виктор Москоко (Victor Moscoso), Мартин Шарп (Martin Sharp), Роберт Уесли (Robert Wesley), Рик Гриффин (Rick Griffin), Найджел Уэймут (Nigel Wymouth) [17, p. 1242–1265]. Символическим элементом, выражающим настроение «детей цветов», становятся пёстрые цветы на плакате Милтона Глейзера (Milton Glaser), посвящённом Бобу Дилану (1967), и на конверте альбома от Энтони Келли (Anthony Kelly) и Стенли Мауса (Stanley Mouse) для «American Beauty»

(1971) группы GRATEFUL DEAD. Рупорами психоделической музыки выступают журналы «OZ», «IT» и «Gandalf's Garden» в Лондоне, «East Village Other» в Нью-Йорке, «San Francisco Oracle» в Сан-Франциско [2].

Основные черты психоделики – это избыточность и буйная фантазия, эклектика, тяготеющая к ребусам, изошрённые арабески и витые буквы, этнические мотивы, пёстрые краски сияния дневного света *day-glo* [16, p. 334–335]. Однако важна не формальная сторона стиля, а его смысл: «Наши плакаты – всего лишь первая маленькая ступенька на пути к массовому просветлению» (Найджел Уэймут); речь идёт о духовном освобождении от репрессивных оков цивилизации [4, с. 69–75]. Особое значение приобретают конверты для винила, первыми из которых становятся альбом THE BEATLES «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967), оформленный Питером Блейком (Peter Blake), и фотоколлаж для альбома THE DOORS «Strange Days» (1967) от Джоэла Бродски (Joel Brodsky).

В ряде случаев концерты рок-музыки тяготеют к театральности, группы стремятся создать собственный имидж и визуализировать шоу. Разумеется, используются световые эффекты, которые позволяют акцентировать ритмическую структуру музыки. Знаменитым кутюрье заказываются сценические костюмы, из которых стоит упомянуть комбинезон Дэвида Боуи (David Bowie) от Йоджи Ямамото (Yohji Yamamoto), корсет Мадонны от Жана-Поля Готье (Jean-Paul Gaultier), пелерину Мэрилина Мэнсона (Marilyn Manson) от Гарета Пью (Gareth Pugh).

Дэвид Боуи становится своеобразным генератором имиджей и стилей. Он каждое десятилетие меняет образы, сценарии. Как на концертах, так и на плакатах и альбомах использует фантазийные костюмы и макияж: образ инопланетянина в «The Rise and Fall of Ziggy Stardust» (1972), альтер-эго музыканта в «Aladdin Sane» (1973), праздного аристократа в «Station to Station» (1976) и другие.

Однако дело не просто в «постановке» костюмированного шоу, а в отрицании традиционной религии, ханжества и морали. Субкультуры увлекаются нетрадиционными религиями, начиная от дзен-буддизма до оккультизма. В концерты рок-музыки вплетаются мистика, фантастика, сатанизм, создаётся атмосфера макабра и ужаса (BLACK SABBATH, KISS, THE WHO, LED ZEPPELIN, GRATEFUL DEAD, ALICE

COOPER и др.). Рок провозглашается «сатанинской музыкой», но настоящий хоррор воспринимается с долей юмора.

К началу 1970-х психоделический стиль в культуре и музыке иссякает, оставив радужную графику. На этой почве складывается пласт андеграунда, противостоящий мейнстриму и массовой культуре, – гаражный рок (*garage rock*), а также подпольный комикс (*underground comics*) и андеграундная пресса (*underground press*). В духе контркультуры формируется подпольный комикс с чёрным юмором, пошлыми и остроумными историями, садизмом и сексуальными непристойностями. Художник Роберт Крамб (Robert Crumb) начинает выпускать «Zap Comix» (1968), редакция «IT» издаёт журнал «Cyclops» и печатает серию «Nasty Tales» (1972). Особую популярность приобретают комиксы ужасов – «Skull» (1970), «Bogeyman» (1969), «Fandagor» (1970), «Incest Fear» (1970), «Up from the Deep» (1971), «Death Rattle» (1972), «Gory Stories» (1972), «Deviant Slice» (1972), «Two Fisted Zombies» (1973). Иллюстраторы Джон Холмстром (John Holmstrom), Легс Макнил (Legs McNeil), Роберт Крамб, Арт Шпигельман (Art Spiegelman), Гилберт О'Салливан (Gilbert O'Sullivan), Гилберт Шелтон (Gilbert Shelton), Гэри Пантер (Gary Panter), Билл Гриффит (Bill Griffith) формируют уродливого персонажа, способного гримасами и несуразным поведением шокировать публику. Конверты в духе скандального комикса для своих альбомов заказывают: Роберту Крамбу – Дженис Джоуплин (Janis Joplin) («Cheap Thrills», 1967), Ниону Парку – Фрэнк Заппа (Frank Zappa) («The Mothers of Invention», 1970), Кевину Рейгану – SONIC YOUTH («Goo», 1990). Изменения в контркультуре выражаются в нарастании непристойного поведения, а в графике – в росте значения гротеска и чёрного юмора.

Во второй половине XX века контркультура развивается в ситуации постмодерна, которая характеризуется потерей центрирующих идеологий и разочарованием в больших мироустроительных проектах. Осознание того, что в культуре всё «уже сказано», приводит к цитированию прошлого, эклектике, радикальному плюрализму, иронии и деконструктивизму. Потому в начале 1970-х годов в контркультурном движении и рок-музыке доминирует мейнстрим – безличная, всеядная тенденция без ярко выраженных стилистических особенностей и чётко очерчен-

ных границ. Исключением, пожалуй, является прогрессив-рок (*progressive rock*) – YES, PINK FLOYD, GENESIS, KING CRIMSON, но в целом яркий индивидуализм представителей первой волны теряется [5]. Можно отметить доминирование хард-рока, в котором ведущую роль играют группы DEEP PURPLE, LED ZEPPELIN, GRAND FUNK RAILROAD, URIAH HEPP. Соответственно, в графическом дизайне возникают гетерогенные и фрагментарные тенденции, которые выражаются в оформлении постеров и музыкальных альбомов.

Дизайн конвертов для винила становится полем экспериментальной типографики, здесь наблюдается как взаимодействие с большими художественными стилями, так и оригинальное решение конкретных сборников музыки [1; 10; 14]. Сохраняется негативное отношение к политике, социальной жизни и морали. В русле мейнстрима для оформления конвертов начинает применяться аэрография, создающая безукоризненное гламурное изображение [9, р. 36], а также используется международный швейцарский стиль – концертные плакаты THE VELVET UNDERGROUND (1970), DAVID BOWIE AND SPIDERS FROM MARS (1972), IGGY POP WITH RAMONES (1977), THE CLASH (1981), DEAD KENNEDYS (1985), PIXIES (1986). Но ни техника аэрографии, ни рационализм швейцарского стиля не соответствуют дионисийской энергии рок-музыки. Своеобразным противопоставлением основному тренду становится дизайн для «интеллектуального» рока, в котором присутствуют элементы абсурда – это работы Сорма Торгерсона (Storm Thorgerson), который для каждого альбома PINK FLOYD создаёт особый визуально-графический концепт [7, р. 251–261]. Впрочем, решения в духе поп-арта выбиваются из мейнстрима – таковы конверты Энди Уорхола (Andy Warhol) для THE VELVET UNDERGROUND AND NICO (1967) и THE ROLLING STONES «Sticky Fingers» (1971).

Стремление оскорбить обывателя, нарушить социокультурные нормы – это сексуальные провокации, которые никак не соотносятся с музыкой: обложки Ника де Вилля (Nike de Ville) для альбома ROXY MUSIC «Country Life» (1974), Нормана Сиффа (Norman Siff) – для Карли Саймон (Carly Simon) «Playing Possum» (1975), Питера Севиля (Peter Seville) – для PULP «This is Hardcore» (1998). Радикальное нарушение табу – это фотографии несовершеннолетних на конвер-

тах SCORPIONS («Virgin Killer», 1976), BLIND FAITH («Blind Faith», 1969), Малькольма Макларена («Bow Wow Wow, See Jungle!», 1981). Отрицание хорошего вкуса, хорошего дизайнера, хорошей формы – новая волна в графическом дизайне, сопровождающем рок-музыку. Стоит отметить реакцию на избыточность стилей и направлений, попытку устранения значимого и создания «пустого» образа, который вообще не ассоциируется с музыкой: «белый альбом» Ричарда Гамильтона (Richard Hamilton) для THE BEATLES (1968), корова Сорма Торгерсона у PINK FLOYD («Atom Heart Mother», 1970), радиоволны Питера Севиля – JOY DIVISION («Unknown Pleasures», 1979).

Обложка для винила, а затем и для CD является для дизайнера проблемой поиска ответа на вопрос, чему должна соответствовать графика альбома. Музыке? Художественному тренду? Или?.. Дело не только в том, что музыкальный и визуальный дискурсы имеют разную чувственную модальность, но и в том, что порой музыкальный альбом представляет собой конгломерат стилей. Так, например, альбом THE CLASH «London Calling» (1979) сочетает в себе ритм-энд-блюз, ска, рокабилли и пр. В оформлении конверта использована фотография Пола Симонона, разбивающего гитару на концерте, а оформление заимствовано с первого альбома Элвиса Пресли (1956). Получилась эклектика с эффектом «истерии» рок-музыки, монтаж, который имеет мало общего с представленными на грампластинке стилями. Как правило, в презентации рок-музыки всё сводится к динамике – энергии, воплям, ритмам, истерии, скандалам и провокациям. В этой «контркультурной» атмосфере разнообразных нарушений правил типографики и моральных норм, в аполитичности и анархическом хаосе никто не ищет визуальный эквивалент рок-музыки, неизменна лишь рекламная функция – создать привлекательный образ. Через экспериментальные обложки, фэнзины, комиксы, прессу андеграунда и обыгрывание художественных стилей поп-арта, абсурда, сюрреализма и психоделики формируется новый язык коммуникации.

Порой песни и рок-баллады посвящены людям странным, чужакам и отщепенцам, тем, кого отторгает общество, а также злым, эгоистичным и ненормальным. И новый толчок контркультуре даёт панк-рок. Молодёжное панк-движение образовано прежде всего музыкой. В Британии



панк-рок носит аполитичный характер, в США остаётся сугубо стилистическим протестом. У панков вызывают ненависть разбогатевшие рок-группы, политическая система, социальная несправедливость и безработица, ложь, подаваемая телевидением и глянцевыми журналами, буржуазные ценности богатства и гражданского конформизма. Эстетика насилия рок-музыки провоцирует агрессивные настроения молодежи.

Как известно, в Британии панк-революцию начинают SEX PISTOLS с песней «Anarchy in the UK» и THE DAMNED с «New Rose» (1976); настроение подхватывают THE CLASH, THE EXPLOITED, BUZZCOCKS, THE JAM и др. В Америке выходит одноимённый альбом RAMONES (1976), за которым следует волна брутальной и необузданной музыки MC5, PATTI SMITH GROUP, VELVET UNDERGROUND, BAD RELIGION, RICHARD HELL, IGGY POP & THE STOOGES и др. Панк-рок упрощает музыку до трёх аккордов, но приносит драйв, быстрый и жёсткий саунд с подрывными и язвительными текстами [6; 18].

Противостояние индустрии звукозаписи с её массовым распространением грампластинок, коммерциализацией музыкальной культуры и культурной монополии рождает в Британии и США практику *do it yourself* (DIY, «сделай сам») – каждый издаёт свой журнал, каждый играет и записывает свою музыку, каждый пытается стать графическим дизайнером. Антипотребительская практика домашних поделок (*home taping*) – это переписывание с диска на аудиокассеты и распространение фэнзинов путём ксерокопирования. «Самиздат», который нельзя приобрести в ближайшем музыкальном магазине, является нонконформистской реакцией на большие лейблы, массовую культуру, официальную прессу и потребительские грёзы глянцевых журналов. Бурная творческая жизнь выплёскивается в хаотический поток музыкальных фэнзинов, сделанных «от руки», но весьма эмоциональных, ломающих любые правила типографики. Первые «самиздаты» – «Punk Magazine» в Нью-Йорке и «Sniffin'Glue» в Лондоне (1976) – обсуждают группы RAMONES, PATTI SMITH GROUP, SEX PISTOLS и др. Графический язык фэнзинов рассчитан не столько на передачу информации, сколько на вопль, скандал, экспрессивное выражение эмоций, соответствующее энергии рок-музыки [5, с. 90–95].

Противостояние субкультуры панков мейнстриму выражается не только в лозунгах «сделай сам», «секс, наркотики и рок-н-ролл», но и в костюмированной атрибутике, призванной возмущать обывателя, – это пирсинг, ирокез, шипы, тату, нашивки, значки, кожаные браслеты, ошейники, одежда с монстрами, черепами и культовыми музыкантами. По сути, в панк-движении формируется дресс-код, что воспринимает каждая последующая субкультура, создавая свои знаки идентификации, жесты и костюмы, соответствующие тому или иному направлению рок-музыки. В отличие от интеллектуального андеграунда, панк отстаивает филистерство «пустого поколения» (*blank generation*), направленное против претенциозности и самодовольства массовой культуры. Новая волна панк-рока – это американский хардкор (*hardcore*) 1980-х годов, который отличается ускоренным темпом, агрессивными риффами, брутальностью и необузданностью (DEAD KENNEDYS, THE REPLACEMENTS, SONIC YOUTH, MEAT PUPPERS, FUGAZI). Группы VELVET UNDERGROUND, MC5, STOOGES, DISCHARGE демонстрируют жёсткое звучание, зловещий саунд, бесчинствуют на сцене и культивируют безобразное [11]. Воплощением хардкора, или анархо-панка, становятся группы THE CARE, JOY DIVISION, DEAD KENNEDYS, BAD BRAINS, MINOR THREAT, D.O.A., BIG BOYS и THE OFFSPRING. Песни создаются аполитичные, антибуржуазные, отрицающие даже свободную любовь, поскольку ненависть к обществу потребления пронизывает всё.

Панк-культура разворачивается в ситуации постмодерна, а потому цитирование стилей и радикальный плюрализм характерны для визуально-графической ауры рок-музыки. Графический дизайн альбомов, постеров, концертных флаеров и футболок – это обыгрывание разных художественных стилей, жанров и образов. Эkleктика позволяет охарактеризовать эту графику как «искусство грабежа» [8, р. 198]. В панк-дизайне конвертов для винила можно заметить влияние прессы андеграунда: фэнзинов, наложение обрывков текстов и фотографий – THE CLASH «City of the Dead» (1977); применение комиксов – SONIC YOUTH «Goo» (1990), DOOKIE «Green Day» (1994); чёрно-белой фотографии – JOY DIVISION «Closer» (1980), THE REPLACEMENTS «Sorry Ma, Forgot to Take Out The Trash» (1981), DISCHARGE «Punk And



Destroy» (1993), RANCID «...And Out Come the Wolves» (1995); вплоть до концептуализма сплошного текста на конверте группы ХТС «Go 2» (1978).

Несмотря на постмодернистскую всеядность панк-графики, субкультура вносит нечто новое в язык коммуникации. Речь идёт о конверте альбома SEX PISTOLS «Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols» (1977) и плакате «God Save the Queen» Джейми Рида (Jamie Reid). В работах использован трафаретный шрифт, с точки зрения типографики наименее удобочитаемый и бесчувственный. Применённый как «прыгающий текст» этот шрифт, с одной стороны, отвечает анархической энергетике панк-рока и принципу DIY-фэнзинов, а с другой стороны, способ «вырежи и наклей» напоминает анонимные записки преступников из детективов. Такой шрифт, нанесённый на фотографию королевы, становится умалением и оскорблением власти уважаемого общества. Не случайно Невилл Броуди (Nevill Brody) перепечатал плакат в журнале «The Face 42» (1983), в котором среда общения создаётся путём смешения писем фанатов и статей редакции, рекламы и дизайна, вручную сделанных заголовков и скандальных изображений.

Графика, разработанная в фэнзинах, альбомах и плакатах, начинает развиваться в направлениях метал (*metal*), готик (*gothic*) и гранж (*grunge*). Если говорить о субкультурах, их имиджах и пристрастиях, то направлению тяжёлый рок (*hard rock*) сопутствует движение рокеров, хэви-метал (*heavy metal*) и трэш (*trash*): BLACK SABBATH, JUDAS PRIEST, IRON MAIDEN, MOTORHEAD, MANOWAR, RAINBOW, VAN HALEN, METALLICA, SLAYER, MEGADETH, PANTERA. Металлисты и готы привержены чёрному дресс-коду. Однако различаются менталитетом. Если металлисты отстаивают культ сильной личности и придерживаются агрессивного и мрачного облика, то готы более романтичны, сумрачный дух меланхолии они черпают в эстетике фильмов ужасов и готических романов. В области графического дизайна и то, и другое направление использует образы монстров, вампиров, черепов, скелетов. Происходит гротескное преувеличение ужаса, которое достигается средствами комикса, с применением ярких контрастов психоделики. Стоит упомянуть монструозные плакаты Джеффа Гейзера (Jeff Gaither), обложки альбомов Дерека Риггса

(Derek Riggs) для IRON MAIDEN и Джеффа Камминса (Jeff Cummins) для MEGADETH [15, с. 166–167]. Всё это не более чем вариации панк-графики, ничего нового. Поэтому лучшими конвертами признаны образы, далёкие от монстров *gothic* и *metal*, – например, фотографии детей, сделанные Стивом Эврилом для альбома U2 «War» (1985) и Робом Фишером для «Nevermind» (1991) от NIRVANA [15, р. 152–153, 198–199]. Имидж гота ярко воплощается в изданиях для молодёжи, интересующейся музыкой и уличным стилем. В журнале «The Face» публикуются фотосессии «Apparitions» (1984), «Veiled Threats» (1985), «Taste of Arsenic» (1996), «The Clinic» (1997), в журнале «Dazed & Confused» – «Neverland» (1996).

Другое направление – гранж – становится прямой демонстрацией постмодернистской графики. Родиной стиля *grunge* оказывается вариант альтернативного рока, родившийся в Сиэтле в середине 1980-х годов. Для групп NIRVANA, ALICE IN CHAINS, DINOSAUR, SOUNDGARDEN, SKIN YARD, PEARL JAM, THE SMASHING PUMPKINS характерны небрежность и безалаберность, обилие дисторшна, контрастные чередования «громко-тихо», пессимистичные тексты на тему одиночества, апатии и отчуждения. Этот стиль становится прямым противовесом стилю диско с его яркими красками и радостными мелодиями, он выражает ненависть к роскоши и гламуру. В моду стиль гранж входит благодаря лидеру NIRVANA Курту Кобейну (Kurt Cobain), который появляется на сцене в чём попало и поёт о людской тупости, безысходности и скуке. Несмотря на то, что к концу 1990-х музыка гранж иссякает, она рождает моду, в которой начинают использоваться дыры, потёртости в одежде, безразмерные рубашки и поцарапанная обувь. Молодёжь относится иронически к элите, моде «от кутюр» (*haute couture*) и социальной жизни, используя эклектику, несовместимые цвета и фактуры. Благодаря коллекции в уличном стиле Марка Джейкобса (Mark Jacobs) (1993), гранж входит в моду, заполняет гляцевые журналы как «маргинальный шик».

Благодаря панк-графике фэнзинов и под влиянием музыки гранж возникает запутанный и усложнённый стиль в графическом дизайне. Этот стиль разрабатывается Дэвидом Карсоном (David Carson) в музыкальном журнале «Raygun» (1992–1995). Приглушённые тона,



потёртые текстуры, пятна, кляксы, царапины, дыры, обрывки слов и букв, псевдограффити и ретрофутуризм – словом, «грязная графика» становится способом оформления журналов и концертных постеров рок-музыки. Стиль журнала отличается деконструкцией, искажениями и наслоениями, травматизмом визуальных элементов под влиянием эмоциональной аффектации рок-музыки [13, p. 192–193].

В ситуации постмодерна, когда информационная среда перегружена потоками новостей, рекламой, кодированными текстами и массой банальностей, стиль гранж обретает двойной смысл. Во-первых, это способ перенести внимание читателя с текста на графику в случае, когда эти тексты пусты и банальны. Именно с таким положением дел читатель сталкивается в журналах о моде, музыке и культуре. Дэвид Карсон (David Carson) делает интересным журнал за счёт графики и «игры текста против смысла», в котором присутствуют банальные диалоги музыкальных фанатов. Во-вторых, «грязная графика» позволяет использовать

человеческую слабость – рассматривать детали и разгадывать ребусы сложного и запутанного текста. На эту особенность восприятия обращает внимание Эйприл Грейман (April Grayman), представив проект вкладыша к журналу «Design Quarterly» и статью «Есть ли смысл?» (1986). По сути, гранж становится способом создания гибридной образности, технологией фьюжн (*fusion*), монтажом текста, картинок, диаграмм, рисунков с разной глубиной прочтения.

Итак, контркультура способствует формированию нового графического языка из «духа музыки», из разных направлений рока – психоделики, панк-графики и стиля гранж. Однако оформление постеров и конвертов для винила весьма мало связано с направлениями рок-музыки. Образно-смысловым содержанием постеров, конвертов и рекламы становится бунтарский дух – коллаж стилей и текстов, искусства и каракулей, порнографический эпатаж и ирония, а также дресс-код фанатов того или иного направления рок-музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ганкин Л. Дизайн рок-музыкальных альбомов 1960–70-х гг.: Семантика, стилистика, структура // Звуки.ру. URL: <http://www.zvuki.ru/R/P/22772/.html> (Дата обращения: 27.12.2017).
2. Кузьмина В. А. Психоделическое искусство. Между архаикой и современностью. М.: ГИИ, 2003. 202 с.
3. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. М.: Ермак, 2003. 312 с.
4. Мирская Л. А. Дискурс «ночного» желания // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. М., 2008. С. 69–75.
5. Савицкая Е. А. Прогрессив-рок. Герои и судьбы. М.: Rock-express, 2015. 304 с.
6. Сыров В. Н. Стилистические метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород: Нижегородский ун-т, 1997. 209 с.
7. Alleyne M. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover // Rock Music Studies. 2014. Vol. 1, No. 3, pp. 251–261.
8. Aynsley J. A Century of Graphic Design. Mitchell & Beazley: L., 2001. 256 p.
9. Benedict B. Phonographies: Contemporary Album Cover Art & Design Text. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977. 137 p.
10. De Ville N. Album: Style and Image in Sleeve Design. Mitchell & Beazley: L., 2003. 256 p.
11. Easley D. B. Riff Schemes, Form, and the Genre of Early American Hardcore Punk (1978–83) // Society for Music Theory. 2015. Vol. 21, No. 1, pp. 13–24.
12. Heetderks D. J. Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock // Society for Music Theory. 2015. Vol. 21, No. 2, pp. 3–11.
13. Heller S., Ilic M. Icons of Graphic Design. Thames & Hudson: L., 2008. 224 p.
14. Marsh G. The Blues Album Cover Art Text. Collins and Brown: L., 1996. 111 p.
15. Miles B., Scott G., Morgan J. The Greatest Album Covers of All Time. Collins & Brown: N. Y., 2005. 256 p.
16. Moist K. M. Special Issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture // Rock Music Studies. 2016. Vol. 3, No. 3, pp. 334–335.
17. Moist K. M. Visualizing Postmodernity: 1960s Rock Concert Posters and Contemporary American Culture // Journal of Popular Culture. 2010. Vol. 43, No. 6, pp. 1242–1265.

18. Seiler B. *The Album Cover Art of Punk Text*. Collins & Brown: L., 1998. 120 p.  
 19. Spicer M. (Per)Form in(g) Rock: A Response // *Society for Music Theory*. 2011. Vol. 17, No. 3, pp. 7–15.

*Об авторах:*

**Пигулевский Виктор Олегович**, доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-7937-9436**, [urgi@urgi.info](mailto:urgi@urgi.info)

**Мирская Людмила Анатольевна**, доктор философских наук, проректор по научной работе, профессор, Южно-Российский гуманитарный институт (344082, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8043-5068**, [lymirskaya@yandex.ru](mailto:lymirskaya@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Gankin L. Dizayn rok-musykal'nikh al'bomov 1960–70-kh gg.: Semantika, stilistika, struktura [Design of Rock-Music Albums 1960–70: Semantics, Styling, Structure]. *Zvuki.ru*. URL: <http://www.zvuki.ru/R/P/22772/>.html (27.12.2017).
2. Kuz'mina V. A. *Psikhodelicheskoe iskusstvo. Mezhdru arkhaykoy i sovremennost'yu* [Psychedelic Art. Between Archaism and Modernity]. Moscow: GII, 2003. 202 p.
3. Markuze G. *Eros i tsivilisatsiya* [Marcuse G. Eros and Civilization]. Moscow: Ermak, 2003. 312 p.
4. Mirskaya L. A. Discourse nochnogo zhelaniya [Discourse of Night Desire]. *Noch, rituality iskusstvo, razvlecheniya* [Night: Rituals, Art, Amusement]. Moscow, 2008, pp. 69–75.
5. Savitskaya E. A. *Progressiv-rok: Geroy i sud'by* [Progressive Rock. Heroes and Fates]. Moscow: Rock-express, 2015. 304 p.
6. Syrov V. A. *Stilisticheskie metamorfozy roka, ili Put'k «tret'ey» muzyke* [Stylistic Metamorphoses of Rock, or the Path to the “Third” Music]. Nizhny Novgorod: University of Nizhny Novgorod, 1997. 209 p.
7. Alleyne M. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover. *Rock Music Studies*. 2014. Vol. 1, No. 3, pp. 251–261.
8. Aynsley J. *A Century of Graphic Design*. Mitchell & Beazley: L., 2001. 256 p.
9. Benedict B. *Phonographies: Contemporary Album Cover Art & Design Text*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977. 137 p.
10. De Ville N. *Album: Style and Image in Sleeve Design*. Mitchell & Beazley: L., 2003. 256 p.
11. Easley D. B. Riff Schemes, Form, and the Genre of Early American Hardcore Punk (1978–83). *Society for Music Theory*. 2015. Vol. 21, No. 1, pp. 13–24.
12. Heetderks D. J. Hipster Harmony: The Hybrid Syntax of Seventh Chords in Post-Millennial Rock. *Society for Music Theory*. 2015. Vol. 21, No. 2, pp. 3–11.
13. Heller S., Ilic M. *Icons of Graphic Design*. Thames & Hudson: L., 2008. 224 p.
14. Marsh G. *The Blues Album Cover Art Text*. Collins and Brown: L., 1996. 111 p.
15. Miles B. Scott G., Morgan J. *The Greatest Album Covers of All Time*. Collins & Brown: N. Y., 2005. 256 p.
16. Moist K. M. Special Issue of Rock Music Studies: Global Psychedelia and Counterculture. *Rock Music Studies*. 2016. Vol. 3, No. 3, pp. 334–335.
17. Moist K. M. Visualizing Postmodernity: 1960s Rock Concert Posters and Contemporary American Culture. *Journal of Popular Culture*. 2010. Vol. 43, No. 6, pp. 1242–1265.
18. Seiler B. *The Album Cover Art of Punk Text*. Collins & Brown: L., 1998. 120 p.
19. Spicer M. (Per)Form in(g) Rock: A Response. *Society for Music Theory*. 2011. Vol. 17, No. 3, pp. 7–15.

*About the authors:*

**Victor O. Pigulevsky**, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social-Humanitarian Disciplines, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-7937-9436**, [urgi@urgi.info](mailto:urgi@urgi.info)

**Liudmila A. Mirskaya**, Dr.Sci. (Philosophy), Pro-rector for Research, Professor, South-Russian Humanitarian Institute (344082, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8043-5068**, [lymirskaya@yandex.ru](mailto:lymirskaya@yandex.ru)



**Е. Э. ЛОБЗАКОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0002-0502-0954, lel-22@mail.ru*

## **Анализ музыкального произведения и проблемы рецепции**

В связи со значительным интересом различных областей гуманитарного знания к процессам восприятия и интерпретации текстов культуры в последние десятилетия всё большую популярность приобретает теория рецепции и рождённый ею новый междисциплинарный метод исследования. Статья освещает некоторые аспекты актуализации в музыковедческих исследованиях методологии рецептивной эстетики, обладающей значительным потенциалом в отношении анализа музыкального произведения. Его предлагается выстраивать в совокупности изучения текстуальной знаковости, с одной стороны, и механизмов смыслового кодирования и декодирования смысла в процессе создания и восприятия текста, – с другой. Анализируя музыкальное сочинение через ряд его конкретных социально-исторических, групповых и индивидуальных восприятий, рассматривая его в исторической развёрнутости, музыковед-исследователь активно вовлекает новые понятия в осмысление природы текста. Тем самым реализуется идея человекомерности: субъект и личность, интенция, понимание, интерпретация, интерпретативная программа и пр. Рассматриваются два устоявшихся в эстетике и литературоведении подхода к трактовке рецепции: как формы художественного восприятия и как формы межкультурного взаимодействия, – и выявляются некоторые стратегии изучения проявлений рецепции в отношении музыкальных феноменов.

Ключевые слова: междисциплинарный подход, методология, музыкальный текст, рецепция, музыкальная коммуникация.

**ELENA E. LOBZAKOVA**

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

*ORCID: 0000-0002-0502-0954, lel-22@mail.ru*

## **Analysis of a Musical Composition and the Problems of its Reception**

In connection with the considerable amount of interest on the part of various branches of humanitarian knowledge in the processes of perception and interpretation of texts of culture during the last few decades a great amount of popularity has been gained by the theory of reception and the new interdisciplinary method of research generated by it. The article illustrates certain aspects of actualization in musical research works of the methodology of receptive aesthetics which possess significant potentials in regard to analysis of musical compositions. It is proposed to array it together with study of textual significance, on the one hand, and the mechanisms of semantic coding and decoding of meaning in the process of creation and perception of the musical text, on the other hand. In analyzing a musical composition through a number of its concrete social-historical, group and individual perceptions, examining it in historical unfolding, the musicologist-researcher actively involves new concepts in the comprehension of the nature of the text. Thereby the idea of human measure is realized: the subject and the personality, intention, understanding, interpretation, interpretative programs, and the like. Two approaches towards the interpretation of reception, long-standing in aesthetics and literary criticism, are examined: as forms of artistic perception and as forms of intercultural interaction. Certain strategies of study of manifestations of reception in regards to musical phenomena are demonstrated.

Keywords: interdisciplinary approach, methodology, musical text, reception, musical communication.



Осознание обусловленности феноменов музыки универсалиями, лежащими за пределами имманентных законов музыкальной организации, побуждает учёных к синтезу методологий, заимствованных из разных сфер научного знания. Музыковеды стремятся усовершенствовать научный и понятийный инструментарий, предпринимают попытки создания новых методов анализа – семиотических, феноменологических, герменевтических, социологических и др. И как показывает практика, возникновение новых и оригинальных подходов в исследовании объектов музыкальной культуры не приводит к вытеснению традиционных концепций, а способствует умножению многомерности науки о музыке и органичному её включению в сложную и мобильную структуру современного гуманитарного знания. В связи с этим, несмотря на значительный опыт междисциплинарных контактов (среди которых лидируют союзы музыкознания и филологии, музыкознания и философии, музыкознания и социологии), вопрос о междисциплинарности и методологических поисках по-прежнему актуален.

Каждая новая методологическая парадигма, присутствующая в конкретном научном изыскании, отвечает за свой «предмет» общего «поля» исследования. В музыкознании таким «полем» является вся художественно-музыкальная практика, сводящаяся по крайней мере к трём основным аспектам изучения: самому музыкальному произведению, процессу его создания и его последующему бытию в культуре, что и обеспечивает включение в науку о музыке смежных дисциплин. Таким образом, в итоге все отрасли науки о музыке оказываются обращёнными к одному основному объекту – музыкальному опусу, в котором, «как в узловом пункте, пересекаются пути любой практической деятельности в области музыки, любой музыкальной науки» [3, с. 6].

Не отвергая справедливого высказывания музыковеда А. Буцко, отметим, что в практике научного и учебного музыковедческого анализа музыкального произведения как некоего текстового инварианта доминирует завершённая структура, обладающая смыслонагруженной и эстетически ценной внутренней организацией. Эта абсолютизация в музыкознании лишь одного из реальных свойств музыкального произведения неоднократно отмечалась исследова-

телями. Так, Г. Орлов, например, считал основным заблуждением «видеть в партитуре точный и полный графический эквивалент музыки – её объективный и самодостаточный аналог» [8, с. 190], а М. Арановский подчёркивал, что «даже в культуре письменной традиции музыкальный текст только начинается с нотного текста, но далеко выходит за его пределы» [1, с. 7].

При таком аналитическом подходе музыкальное произведение воспринимается как некая стабильная текстуальная знаковость, программирующая художественное восприятие смыслового ядра сочинения и окутывающая это ядро устойчивыми смысловыми слоями. За гранью остаётся понимание того, что художественный смысл и ценность музыкального произведения не тождественны его знаковой форме и не поддаются прояснению только с помощью методологии структурного анализа. В полной мере система предметных значений, смыслов и образов, закреплённых в конкретном знаковом слое, обнажается только в процессе многовариантного взаимодействия автора и слушателя; музыкальный опус приобретает новый онтологический статус – статус художественного произведения – и становится объектом рецепции. Если классическое музыкознание исходит из оценки произведения с точки зрения формального анализа, а смысл его интерпретируется исходя из авторского замысла или критического взгляда учёного-музыковеда, то рецептивная эстетика подходит к искусству со стороны процесса художественного восприятия, «разгерметизирующего» исторически меняющийся смысл и ценность произведения.

Сложность и многоаспектность феномена реципиента, воспринимающего музыкальный текст, невыявленность его присутствия в тексте, его роли в конструировании произведения актуализируют обращение к этой проблеме. При таком ракурсе музыкального анализа в центре внимания оказывается не персона слушателя или интерпретатора и не объективная материя, а их диалог как взаимодействие двух мощных смысловых структур. Понимание важности такого разворота музыкознания в сторону рецептивной научной парадигмы, позволяющей исследовать процессы взаимодействия художественного текста, с одной стороны, и сознания, мышления реципиента (а также целого ряда других факторов), – с другой, прослеживается в ряде современных исследований. Музыковед А. Хохлова

считает, что «выстраивание смысла художественного текста на заре третьего тысячелетия детерминируется личностью познающего субъекта, что свидетельствует о значительном усилении роли *человека интерпретирующего*» [9, с. 6]. Этому подходу созвучна и позиция Т. Букиной, которая ратует за свершение революции в музыкознании, базирующейся на метаморфозе статуса слушателя в музыкальной науке «от абстрактного реципиента, условно существующего за гранью анализируемого текста, – к конкретному, исторически изменчивому персонажу, играющему активную, если не определяющую роль в культурном производстве» [2, с. 83].

Популярность рецептивистики как нового междисциплинарного метода исследования в последние десятилетия быстро набирает обороты на волне особого внимания гуманитарных наук к процессам восприятия и интерпретации текста культуры. Инструментарий рецептивного анализа используется в научных изысканиях представителей социологии, истории права, философии и, в наибольшей степени, филологии – науки, к настоящему моменту уже экстраполировавшей этот инструментарий в культурологию, теорию и историю искусства, а также в музыкознание<sup>1</sup>.

Многочисленные культурологические, искусствоведческие, литературоведческие исследования, посвящённые изучению рецепции, демонстрируют разнообразие подходов к пониманию этого явления. Но в итоге все они раскрывают суть, заключающуюся в понимании текста культуры не как единой сложившейся данности, а как открытого явления, художественная ценность и смысловое поле которого исторически мобильны и поддаются переосмыслению в процессе восприятия<sup>2</sup>.

При анализе конкретных музыкальных произведений могут быть использованы две стратегии рецептивного подхода, сложившиеся в гуманитарных науках. Во-первых, *рецепция как форма восприятия художественного текста* (художественная рецепция), обусловленного воздействием эпохи, национальной культуры, психологических особенностей реципиента. Именно такова основная идея родоначальников рецептивной эстетики В. Изера [4] и Х. Яусса [11], выдвинувших читателя как смыслоопределяющего субъекта, актуализирующего смысловые значения, заданные текстом под воздей-

ствием контекста восприятия (в первую очередь, социально-культурно-исторического). В этом аспекте использование инструментария рецептивного подхода могло бы способствовать:

- анализу специфики восприятия тех или иных музыкальных текстов слушательской аудиторией на разных исторических и культурно-социальных этапах развития общества;
- изучению эволюции исполнительских интерпретаторских стратегий;
- описанию функционирования языковых компонентов и возможностей слушательского отклика на них;
- исследованию структурных слоев рецепции – памяти, представления, ожидания, воображения;
- взаимодействию опыта жизненного и заложенного автором в текст художественного произведения – с опытом интерпретатора и др.

Во-вторых, *рецепция как форма межкультурного взаимодействия*, в процессе которой происходит «культуросообразное обращение к признанному классическим наследию с целью культурного освоения, восприятия» [6, с. 309], сформировалась в рамках концепции диалога культур, разработанной М. М. Бахтиным. Однако если понятие «межкультурный диалог» проясняет общие законы взаимодействия культур, то понятие «рецепция» «позволяет обозначить конкретные процессы восприятия наследия иной культуры и бытования этого наследия в инокультурной среде на уровне многочисленных микродиалогов» [10, с. 19–20]. При таком ракурсе анализа в фокусе оказывается рецепция *как адаптация текста культуры* в новых социально-исторических условиях в форме пересоздания на его основе ещё одного эстетического объекта, когда творческий читатель выходит за рамки только восприятия претекста и обращается к со-творчеству. Этот аспект понимания термина выводит на первый план проблему интерпретации текста-образца при его переосмыслении в процессе нового творческого акта.

В этом отношении рецептивный подход мог бы быть полезен при освещении таких проблем, как:

- определение ценностно-смысловых доминант того или иного культурно-исторического периода, специфики их «прорастания» в современной музыкальной культуре, а также трансформации под их воздействием ценностного содержания последней;

– выявление генезиса, целей и методов рецепции тех или иных культурных феноменов в музыке;

– установление причин устойчивости и популярности тех или иных текстов культуры в музыкальном времени и пространстве;

– рассмотрение специфики пересоздания на основе рецепируемых текстов культуры новых художественных объектов композиторами, принадлежащими к различным эпохам и стилистическим направлениям, и др.

Оба обозначенных подхода к анализу музыкального произведения ставят во главу угла идею субъектности – «человеческого измерения» текста и, в отличие от его традиционного восприятия как некоей самодостаточной знаковой реальности, актуализируют процессы текстопорождения и текстовосприятия как определяющие факторы ценностно-смысловой программы сочинения.

Внимание исследователя фокусируется на взаимосвязях:

– текста и коммуникантов художественно-музыкального процесса (с одной стороны, творца-автора, а с другой – со-творца-исполнителя/слушателя/другого автора, интерпретирующего текст-первоисточник);

– текста и историко-социокультурного контекста.

В тексте выявляют способ воплощения индивидуально-авторской картины мира как системы, позволяющей делать выводы о своеобразии восприятия, познания и оценки композитором не только созданного им художественного, но и реального пространства. Неповторимость отображаемого в тексте мировосприятия композитора находит отклик в извечно актуальной в музыкознании теме индивидуально-авторского стиля и других понятиях, ассоциирующихся с работой творческого сознания (авторская интенция, авторская интонация, авторская семантика, авторская картина мира, образ автора и др.). Если метод вычленения компонентов, маркирующих авторскую индивидуальность на уровне лексической, синтаксической и композиционной организации музыкального текста, давно освоен музыкознанием, то сама фигура композитора, его индивидуально-авторское мировидение, как пишет Л. Казанцева, по-прежнему «ускользает» от музыковеда-исследователя, а механизмы «его портретирования, его самовыражения в образно-художественной системе собственного про-

изведения» представляют очевидную сложность. Во многом, как считает исследователь, это обусловлено тем, что «в сравнении с литературой и другими искусствами автор как художественный компонент музыкального произведения обладает и иной специфичностью: в отличие от определённости и локализованности в слове или портрете, он не столь конкретизирован, а более абстрагирован, порой даже эфемерен и “расплывчат”... Всё это, разумеется, делает затруднительной его атрибуцию слушателем и музыковедом-исследователем» [5, с. 20].

Музыкальное произведение исследуется как средство коммуникации личностей композитора и реципиента, каждый из которых обладает субъективным видением мира и отличается формирующими это видение значениями и ценностями. В осмысление текста активно вовлекаются не только анализ его объективной материально-звуковой стороны, но и процессы субъективного кодирования и декодирования смысловой программы сочинения в контексте внешних связей произведения с реальностью и культурой современной исторической эпохи, с предшествующей и последующей художественной и общекультурной традицией, с общественным мнением, оценкой музыкальных критиков и пр. Конечно, для музыковеда, не имеющего фактических сведений о конкретной авторской интенции и специфике восприятия реальной слушательской аудиторией, эти субъекты художественного процесса становятся предполагаемыми сущностями, наделяемыми не уникальными индивидуально-личностными, а групповыми характеристиками. Однако такое упрощение коммуникативной ситуации тоже продуктивно, так как позволяет выделить общие законы и механизмы рецепции, которые могут стать универсальными для различных слушательских сообществ.

Таким образом, оценка музыкального произведения как объекта художественной рецепции создаёт принципиально новые методологические и концептуальные основы для его анализа и позволяет выявить подвижный, «пульсирующий» характер его многомерной смысловой структуры при многочисленных переходах от замысла к художественному высказыванию, овеществлённому в музыкальном тексте, от текста к произведению, воспринимаемому слушателем, а затем и к новому эстетическому объекту, создаваемому на его основе другим автором.



## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> В той или иной степени процессы рецепции исследуются, например, в диссертационных работах: «Моцарт в зеркале времени: текст в тексте (к проблеме интерпретации “чужого слова” в музыке)» В. Рогожниковой (М., 2008), «Рецепция немецкой музыкальной классики в русской литературе XIX века» И. Борисовой (Саратов, 2009), «Художественная рецепция григорианского хора в духовных сочинениях Мориса Дюруфле» Ю. Селифоновой (Казань, 2013), «Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре» М. Раку (М.,

2015). А также в статьях: «Рецепция Моцарта в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века» Е. Чигарёвой (Моцарт в России: сб. ст. Нижний Новгород, 2007), «Оперное “современничество” 1920-х годов и его рецепция» К. Учителя (Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014, № 11 (49), ч. 2) и других.

<sup>2</sup> Более подробно проблема адаптации термина «рецепция» в музыкознании рассматривается в статье автора: [7].

## LITERATURA

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Букина Т. В. Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса // Общество. Среда. Развитие (Terra humana). 2007. № 3 (4). С. 83–92.
3. Буцкой А. К. Структура музыкального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведений. М.; Л.: Музгиз, 1948. 260 с.
4. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.
5. Казанцева Л. П. Человек в музыке, музыковедении и музыкальном образовании // Успехи современного естествознания. 2011. № 2. С. 20–23.
6. Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308–310.
7. Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (7). С. 5–10.
8. Орлов Г. А. Древо музыки. М.: Советский композитор, 1992. 408 с.
9. Хохлова А. Л. Становление когнитивного подхода в музыкознании // Музыкальная наука в едином культурном пространстве: материалы IV международной интернет-конференции. Российская академия музыки им. Гнесиных, 2016. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/04/ChochlovaAL.pdf>.
10. Чиглинец Е. А. Рецепция античности в конце XIX – начале XXI вв.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Казань, 2009. 52 с.
11. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
12. Celestini F., Bohlman Ph. V. Musicology and the Discourses of Global Exchange // Acta Musicologica. 2014. LXXXVI, pp. 1–31.
13. Egermann H., McAdams S. Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. Vol. 31, No. 2. December, 2012, pp. 139–156.
14. Levinson J. Intention and Interpretation // Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology. Oxford, 2007, pp. 98–106.
15. Taruffi L., Allen R., Downing J., Heaton P. Individual Differences in Music-Perceived Emotions. The Influence of Externally Oriented Thinking // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. Vol. 34, No. 3. February, 2017, pp. 253–266.
16. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1. pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

*Об авторе:*

**Лобзакова Елена Эдуардовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-0502-0954**, [lel-22@mail.ru](mailto:lel-22@mail.ru)



## REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [The Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
2. Bukina T. V. Retseptivistika i muzykal'naya nauka na rubezhe tysyacheletiy: v poiskakh kompromissa [Receptivism and Musical Scholarship at the Turn of the Millennium: in Search of a Compromise]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)* [Society. Environment. Development (Terra Humana)]. 2007. No. 3 (4), pp. 83–92.
3. Butskoy A. K. *Struktura muzykal'nogo proizvedeniya: Teoreticheskie osnovy analiza muzykal'nykh proizvedeniy* [The Structure of the Musical Composition: Theoretical Foundations for Analysis of Musical Compositions]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1948. 260 p.
4. Izer V. Protsess chteniya: fenomenologicheskoy podkhod [The Process of Reading: a Phenomenological Approach]. *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya* [Contemporary Literary Theory. An Anthology]. Moscow: Flinta, Nauka, 2004, pp. 201–224.
5. Kazantseva L. P. Chelovek v muzyke, muzykovedenii i muzykal'nom obrazovanii [Man in Music, Musicology and Musical Education]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya* [The Successes of Modern Natural Science]. 2011. No. 2, pp. 20–23.
6. Levakin N. N. Khudozhestvennaya retseptsiya kak literaturovedcheskoe ponyatie (k voprosu ponimaniya termina) [Receptivity of Art as a Literary Concept (Concerning the Question of Understanding the Term)]. *Izvestiya Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. G. Belinskogo* [News of Penza State V. G. Belinsky Pedagogical University]. 2012. No. 27, pp. 308–310.
7. Lobzakova E. E. Retseptsiya v muzykoznanii: k voprosu ispol'zovaniya termina [Receptivity in Musicology: Concerning the Question of Applying the Term]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2015. No. 3 (7), pp. 5–10.
8. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1992. 408 p.
9. Khokhlova A. L. Stanovlenie kognitivnogo podkhoda v muzykoznanii [The Formation of the Cognitive Approach in Musicology]. *Muzykal'naya nauka v edinom kul'turnom prostranstve: materialy IV mezhdunarodnoy internet-konferentsii* [Musical Scholarship in a Single Cultural Space: Materials of the 4th International Internet Conference]. Russian Gnessins' Academy of Music, 2016. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/04/ChochlovaAL.pdf>.
10. Chiglintsev E. A. *Retseptsiya antichnosti v kontse XIX – nachale XXI vv.: teoretiko-metodologicheskie osnovy i kul'turno-istoricheskie praktiki: avtoref. dis. ... d-ra ist. nauk* [Reception of Antiquity from the Late 19th to the Early 21st Centuries: Theoretical and Methodological Foundations and Cultural-Historical Practice: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of History]. Kazan, 2009. 52 p.
11. Iauss Kh. R. Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [The History of Literature as a Literary Provocation]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 1995. No. 12, pp. 34–84.
12. Celestini F., Bohlman Ph. V. Musicology and the Discourses of Global Exchange. *Acta Musicologica*. 2014. LXXXVI, pp. 1–31.
13. Egermann H., McAdams S. Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 31, No. 2. December, 2012, pp. 139–156.
14. Levinson J. Intention and Interpretation. *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology*. Oxford, 2007, pp. 98–106.
15. Taruffi L., Allen R., Downing J., Heaton P. Individual Differences in Music-Perceived Emotions. The Influence of Externally Oriented Thinking. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 34, No. 3. February, 2017, pp. 253–266.
16. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

*About the author:*

**Elena E. Lobzakova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-0502-0954**, [lcl-22@mail.ru](mailto:lcl-22@mail.ru)





**А. Г. КОРОБОВА**

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского  
г. Екатеринбург, Россия*

*ORCID: 0000-0003-3115-4099, 2011korobova@mail.ru*

## **О старинной танцевальной музыке и возможностях её изучения в детской музыкальной школе**

Необходимым аспектом музыкального образования, начиная с его школьной ступени, является освоение самого «языка» музыки с его специфическими возможностями. В процессе этого освоения большого внимания заслуживают жанровые средства музыки, поскольку жанры, как правило, отличаются высокой степенью внутренней корреляции стилистических и содержательных признаков. Музыкальный язык обладает обширными и непрерывно обновляющимися фондами «лексики», богатство которой обусловлено не только собственно жанровым многообразием музыки, но и многообразием форм её воплощения в композиторском творчестве. Необходимой базой жанрового подхода является знакомство с самими жанрами и способность их непосредственного распознавания. Сквозь призму «жанровых основ» в детском восприятии обретают черты живой реальности и языковой конкретности все остальные стороны музыкального искусства. В статье данный тезис раскрывается на примере освоения «лексики» старинной танцевальной музыки (Ренессанса и Барокко). Предлагается адаптированная для начальной ступени образования методика творческой практической работы, в основе которой лежит деятельностное обращение к музыкальным «моделям»; однако принципы этой методики применимы и в контексте исторически ориентированных дисциплин среднего и вузовского звена, особенно по исполнительским специальностям.

Ключевые слова: музыкальное образование, жанр, жанровость, старинные танцы, сарабанда, композиционно-гармоническая формула.

**ALLA G. KOROBOVA**

*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia*

*ORCID: 0000-0003-3115-4099, 2011korobova@mail.ru*

## **About Historical Dance Music and the Possibilities of Studying it in Children's Music Schools**

An indispensable aspect of musical education, beginning with its school stage, is the mastery of the very “language” of music with its specific possibilities. In the process of this mastery greater attention must be bestowed on the genre-related means of music, since genres, as a rule, are distinguished by a high level of inner correlation of stylistic and content-based features. The language of music possesses broad and continuously renewable funds of genre-related “vocabulary” the wealth of which is stipulated not only by the genre-related diversity of music per se, but also by the variety of the forms of manifestation of the aspect of genre in musical compositions. An indispensable basis of the genre-related approach is the familiarization with the genres themselves and the ability to recognize them directly. Through the prism of “genre foundations” all the other sides of the art of music acquire features of living reality and contrast of language in the perception of children. In the article the given thesis is disclosed on the example of mastery of the “vocabulary” of historical dance music (from the Renaissance and Baroque periods). A methodology for creative and genre-related practical work, adapted for the elementary level of education, is proposed, at the core of which is a pragmatic approach to musical “models”: however, the principles of this methodology are also applicable in the context of historically oriented disciplines of high-school and higher educational levels, especially in studies of musical performance.

Keywords: musical education, genre, genre field, historical dances, Sarabande, compositional-harmonic formula.

**М**узыкальную школу в образовании музыканта нельзя назвать первой ступенью познания музыкальных реальностей мира, но это, может быть, первый этап её осознанного освоения. Зачастую это сопряжено с парадоксом: ДМШ для ребёнка – как врата в Храм Музыки, искусство которой он начинает постигать в меру прилежания и способностей, но при этом бытовая звуковая среда постепенно остаётся для него как бы за стенами этого величественного храма.

«Искусство», по определению, – это мастерство, искусность, но и искусственность – в отличие от «натуральности» того, что находится за пределами искусства в строгом смысле этого понятия. Между тем, как показывает история, высокое музыкальное искусство на протяжении своего существования активно подпитывалось многочисленными «музыками» окружавшей это искусство жизни. Понимание подобных связей насыщает восприятие музыки (даже отдалённых эпох) полнокровными красками и жизненными смыслами. Большую роль в размыкании своеобразного «академического изоляционизма», нередко присущего весьма трудоёмкому процессу музыкального образования, играет воспитание чуткости к жанровой стороне произведений.

Жанровые основы музыки – до сих пор наименее разработанный раздел музыкальной теории, особенно школьной<sup>1</sup>. Между тем жанровость имеет большое значение в комплексе выразительных средств музыки, а зачастую – детерминирующее, поскольку жанры, как правило, отличаются высокой степенью внутренней корреляции стилистических и содержательных признаков. Поэтому уже на начальном этапе музыкального образования важно уделять должное внимание жанровому воспитанию. На данном этапе (ДМШ, ДШИ) это, прежде всего, освоение самой жанровой «лексики» и постепенное расширение жанровой эрудиции (процесс, который, впрочем, не уходит из деятельности музыканта и в дальнейшем). Именно эта «лексика» насыщает композиторскую музыку многочисленными ассоциациями и смысловыми связями, сохраняя память о том контексте, в котором она сформировалась, и привнося соответствующее содержание в текст музыкального произведения. Последнее также требует внимания в музыкальном образовании: при восприятии музыки важно не только узнавание жанровых основ тематизма, но и осознание характера их

претворения в произведении, понимание разнообразных возможностей использования жанровых истоков композиторами. Сквозь призму *жанровой основы* в детском восприятии обретают черты живой реальности и языковой конкретности все остальные стороны музыкального искусства.

Одно из направлений музыкальной жанровости – *танцевальное*. В ДМШ знакомство с танцевальными жанрами разных эпох и народов чрезвычайно важно – и для освоения языка музыки разных эпох, и для понимания конкретных произведений, так или иначе связанных с танцевальной жанровостью. В данной статье речь пойдёт о старинных танцах в музыке Возрождения и Барокко.

Старинные танцевальные жанры могут осваиваться в ДМШ на разных предметах, среди которых: специальный инструмент (эту музыку часто включают в педагогический репертуар, начиная с младших классов), ритмика, музыкальная литература, музыкальная грамота и др. Такое освоение может носить как теоретический, так и практический характер<sup>2</sup>. Более целенаправленное ознакомление с материалом и моделями старинных танцев способствовало бы активному формированию музыкальной эрудиции и общему творческому развитию учащегося.

### **Танцевальные «характеры» и их влияние на музыкальный язык эпохи**

Танец – самостоятельная вселенная человеческой культуры. М. Волошин писал: «Мир, раздробленный гранёным зеркалом наших восприятий, получает свою вечную вневещную цельность в движениях танца: космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» [4, с. 395]. Танец – это и искусство, и развлечение, и общественный идеал, и общественный ритуал. В разные эпохи, в разной среде у танца могло быть различное предназначение: обрядовое, магическое, культовое, церемониальное, воспитательное, художественно-эстетическое. Многообразие танца огромно, если учитывать глубины истории и просторы географии, а также многослойность общественной стратификации.

В своё время танцевальная музыка сыграла значимую роль в становлении языка музыкального искусства на стадии его самоопределения



(эпоха Возрождения). Велико было в этом плане также значение многочисленных светских вокальных жанров, где музыкальная «лексика» формировалась под воздействием слова и того или иного к нему отношения; свой вклад вносили разнообразные обиходные жанры церковной музыки. Что касается танца, то важно учитывать: во времена Ренессанса и Барокко ещё не было принципиального различия между танцем бытовым и сценическим. Знарок историко-бытового танца М. В. Васильева-Рождественская пишет: «Хореография оперно-балетных представлений XVI, XVII и начала XVIII веков состояла из тех же танцев, которые придворное общество исполняло на балах и празднествах. Только в конце XVIII века происходит окончательное разграничение бытового и сценического танцев» [3, с. 69]. При различии маршрута движения, графического рисунка (часто более сложного на сцене) общими были шаги, положения головы и рук, поклоны, позы, манеры и т. д. Наблюдался постоянный взаимообмен: балетмейстеры аранжировали бытовые танцы для сцены, а сценические танцы могли переходить в бальные залы. Интересен в этом плане пример гавота. Он упоминается ещё в «Оркезграфии» (1588) Туано Арбо (Жана Табура), но в XVIII веке происходит второе рождение гавота, и при этом, как подчёркивает Васильева-Рождественская, «в дворцовые и бальные залы он приходит не с сельских праздников, а со сценических подмостков» [3, с. 94].

То же можно сказать о соотношении прикладной и неприкладной (то есть для слушания) танцевальной музыки. Танец в его разнообразных проявлениях был живым языком композиторского творчества. К танцевальным ритмам и характерности широко обращается инструментальная музыка, которая в это время интенсивно развивается и обогащается, что даёт основание для обобщения М. С. Друскина: «инструментальная музыка в своём развитии примерно вплоть до XVIII в. неразрывно связана с бытовым танцем», не исключая, что интересно, «музыку церковного обряда» [7, с. 28]. В пример учёный приводит произведение И. Маттезона, который, «не смутив религиозного благочестия современников, мог создать в 1739 г. из мелодий ряда хоралов сюиту, содержащую менуэт, гавот, сарабанду, бурре и полонез» [там же]. М. В. Иванов-Борецкий цитирует слова Л. Мерсье («Le tableau de Paris», 1772):

«Ныне в церквах в самые торжественные мгновенья арийки, сарабанды, менуэты и ригодоны на органе играют» [12, с. 284]. На то, что танцевальность проникала тогда в различные жанровые сферы, обращал внимание И. Ф. Стравинский, разъясняя свой метод работы над балетом «Пульчинелла»: «Инструментальная или вокальная, духовная или светская, музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой» [17, с. 172].

Танцы, которые широко бытовали в различной среде, представляли собой не просто движение под определённый ритм, – они заключали в себе, что свойственно жанру, типичное содержание и способы воплощения. В танцах запечатлевались также нормы поведения, типы коммуникации, а ещё – особого рода «характеры», как это тогда называли<sup>3</sup>. Таким образом, когда композиторы затем обращались к этим танцам, они, прежде всего, воспроизводили характер. То есть со временем, когда танцевальная музыка начала переходить из разряда музыки для движения к виду музыки для слушания (свободной от прикладной функции), она продолжала говорить тем же языком – живым, живущим. Исчезала только одна составляющая – хореографическая, да и то лишь внешне, продолжая подспудно «режиссировать» выразительность и содержательность звучания. Неприкладная музыка, отвлекаясь от хореографии и без её помощи, продолжала воспроизводить «характеры» танцев, которым уже были найдены чисто музыкальные эквиваленты. Это был один из путей формирования интонационного словаря той или иной эпохи, музыкальной лексики, которая получала в композиторском творчестве собственную жизнь. Некоторые исследователи даже утверждают, что до XIX века не было абстрактно-моторной музыки – вся моторика была жанрово либо программно конкретной. Об этом же пишет, например, В. Дж. Конен: «Для музыки XVII и XVIII столетий понятия танцевальности и моторности отождествлялись» [9, с. 287].

При этом сама танцевальная музыка была весьма востребована в то время. Так, Ж. Б. Ла Борд пишет в своём масштабном труде «Опыт о старинной и современной музыке» по поводу брошюры Бойе о музыкальной выразительности (1779): «Автор даёт предпочтение музыке танца перед всеми другими, и мы не знаем, вполне ли он неправ» (цит. по: [12, с. 35–36]). Поэто-



му столь важно для понимания музыки данной эпохи иметь представление об облике танцев той поры<sup>4</sup>. Это отмечали и сами современники. Например, ещё в 1687 году французский органист и композитор Андре Резон рекомендовал музыкантам при знакомстве с новыми пьесами обращать внимание, «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы» (цит. по: [6, с. 77]).

«Характер» танца – ключ к пониманию и исполнению тех произведений старинной музыки, которая с ним связана. Как известно, в старой нотации не выставлялись темпы, динамика, артикуляция, нюансы и т. д., что, конечно, затрудняет прочтение этих текстов. Но если в титуле той или иной пьесы было обозначение танца, оно определяло и темп<sup>5</sup>, и динамику, и приёмы артикуляции. А самое главное – тонус, энергетику и тот самый «характер» музыки, её эмоцию и интонацию, а это уже диктует исполнителю темп и характер звучания. Это весьма ценно, если учесть вообще свойственную музыкальной нотации (даже более полной в позднейшие эпохи) особенность: сама музыкальная интонация в полном объёме не может быть в ней зафиксирована, – в нотации даны лишь определённые «коды», которые ещё надо уметь расшифровать с позиций культуры, причём не только своей, но и того времени, которому данный нотный текст принадлежит. Таким образом, музыкальная интонация, по сути, идёт не от текста к исполнителю, а от исполнителя в текст. Поэтому надо воспитывать прежде всего культурного музыканта (и слушателя тоже), который, по словам В. В. Медушевского, способен «свободно читать историю человеческого духа по книге интонаций» [13, с. 243]. Этот процесс – научиться такому «чтению» – занимает у музыканта всю его жизнь, но к нему надо приступать как можно раньше.

Начиная с эпохи Возрождения танцу отводили достойное место в системе воспитания, он стал необходимым культурным навыком светского человека. На рубеже XV–XVI веков резко возрастает число учителей танцев, появляются специальные трактаты и то, что можно назвать учебниками. Танцевальная культура, как и музыкальная в целом, динамично развивалась. Появлялись всё новые танцы, видоизменялись старые, менялась мода. Это также следует учитывать при освоении старинной

музыки: один танец мог существенно трансформироваться в следующий исторический период, в другой стране. Весьма изменились характеры многих танцев – среди них павана, куранта, гавот, менуэт и другие (см., например: [8; 15]). Остановимся на примере сарабанды, которая претерпела значительные трансформации.

Сегодняшние представления о сарабанде по большей мере приписывают ей характер возвышенный, серьёзный – вплоть до трагического. В подтверждение можно привести не только соответствующие высказывания из музыковедческих работ и из учебников, но и целый ряд примеров использования этого жанра как прообраза тематизма в произведениях современных композиторов, в том числе симфонических. Это финал VII симфонии Шостаковича (ц. 179), III часть Пятой симфонии Прокофьева (ц. 67), Прелюдия 10 Второй симфонии Щедрина, Пятая симфония Канчели (ц. 3–4) и т. д. Всё это ощутимо разнится с ранними этапами истории сарабанды.

Первые упоминания о ней (в Испании, со второй половины XVI века) весьма негативны. Её осуждают моралисты, о её нечестивости пишут Мигель де Сервантес и Лопе де Вега. Её исполнение под страхом тяжёлого наказания запрещает королевский эдикт 1583 года, Кастильский совет в 1630 году. Сарабанду как непристойный (bawdy) танец дважды упоминает в своих пьесах английский поэт, драматург и теоретик Бен Джонсон. Вместе с тем этот танец закрепляется в английской инструментальной сюите – как правило, в качестве подвижного финала. Чарльз Коулман, служивший при дворе Карла II, в словаре «Новый мир английских слов» (Лондон, 1658) даёт сарабанде следующее определение (видимо, одно из самых ранних): «a kind of Lesson or Air in Musick going with a quick time [вид части или арии в музыке, идущей в быстром темпе]» (цит. по: [27]). Позднее Томас Мэйс в своей книге «Музыкальный памятник» (1676) пишет: «Serabands are of the Shortest Triple-Time; but are more Toyish, and Light, than Corantes; and commonly of Two Strains [Сарабанды – самого краткого трёхдольного размера, но они более несерьёзные и лёгкие, чем куранты, и обычно из двух мелодий]» [там же]. Считается, что «нобилизация» сарабанды в Англии началась с Франческо Корбетты, любимого гитариста Карла II (см., например, посвящённый



королю сборник «La guitare royale», 1671). На континенте традиция быстрой сарабанды прослеживается вплоть до Корелли и Вивальди, у которых она встречается наряду с медленной разновидностью.

В XVII столетии сарабанда проникает во Францию, где её дерзкий характер постепенно смягчается, а темп замедляется, иногда до *Grave*. «Благородную» сарабанду танцевал сам Людовик XIV. В сценической версии использовались оба типа – у Люлли, например. В барочной музыке закрепляются, таким образом, два вида сарабанды: быстрой испанской («*Zarabanda spagnola*») и медленной французской («*Sarabanda francesca*», исп. «*çaravanda francesa*»). В позднебарочных сюитах сарабанда становится, по словам Т. Н. Ливановой, «подлинным лирическим центром цикла» [11, с. 70]; тогда, видимо, и типизируется семантика жанра. Интересно, что в своём «Балете наций», завершающем комедию-балет «Мещанин во дворянстве» (1670), Люлли использует сарабанду для несколько комической характеристики испанцев. В «Эгмонте» Бетховена сарабанда, также являющаяся музыкальной характеристикой испанцев, обретает торжественный и даже грозно-величественный облик. Этот бетховенский символ оказал, видимо, существенное влияние на дальнейшую трактовку сарабанды в композиторской музыке. Что же касается самого танца, то ещё Ж. Ж. Руссо писал в своём «Музыкальном словаре» (1768) о сарабанде как об устаревшей и не используемой – «разве что в каких-то старых французских операх» (цит. по: [27]).

Подсказкой в освоении характеров старинных танцев может стать литература. Так, в произведениях Шекспира обнаруживается своеобразная антология танцевальных аллегорий. И необходимо знать характеры танцев, чтобы точнее понять, скажем, ироническую фразу сэра Тоби из пьесы «Двенадцатая ночь»: «Отчего ты не ходишь в церковь гальярдой и не возвращаешься домой курантой? Я бы иначе не ступал, как джиггой» и т. д. (3-я сцена I акта). Или каламбур Беатриче из пьесы «Много шума из ничего»: «Сватовство, свадьба и раскаяние похожи на шотландскую жигу, межер и синкпейс» (1-я сцена II акта). Если мы не знаем язык танцев, нам будет не понятно, что хотел сказать Шекспир, если знаем, – сможем лучше оценить игру слов и краски образов.

Подчеркнём ещё один момент: различали общественный (типовой) танец – и индивидуализированный «учёный» (танец знатока, сведущего в этом искусстве, не обязательно профессионала). Для этих двух видов танцев было характерно разное соотношение хореографии и музыки. В типовых на первом месте была хореография, которая осваивалась вместе с учителем; музыка здесь должна была просто соответствовать структуре движения. Именно эта ветвь прикладной танцевальной музыки породила «квадратный» период, строго симметричные синтаксические построения, составную повторность и т. п.; в ней раньше, чем в других областях ренессансной музыки, в эпоху господства полифонии и модальной гармонии начала проявлять себя гомофонная фактура и тональная функциональность. В «танцах учёных эволюций», как их тогда называли, – совсем иное: на первом месте была музыка, причём желательно как можно более изменчивая (меняла свой характер, размеры, темпы, ритмический рисунок), и танцор должен был уметь подстроиться под эту музыку. Понятно, что значительную роль здесь играла импровизация. Как писал Гульельмо Эбрео в «Трактате об искусстве танца» (1463): «Когда музыкант предлагает вам разные темпы и заставляет вас переходить от сальтареллы к бассдансу, а от бассданса к какому-нибудь другому танцу, вы всегда должны двигаться в согласии с его инструментом, потому что иначе будете танцевать в силу привычки, но никогда – по велению ума и рассудка» (цит. по: [10, с. 31]). Эту способность, кстати, Гульельмо обозначил понятием «ария».

Одни и те же танцы, таким образом, могли бытовать и как типовые бальные, и как индивидуализированные «учёные». Обратимся ещё раз к примеру сарабанды. В XVII столетии она стала бальным придворным танцем, но могла быть и предметом «учёных эволюций». Сохранилось ценное описание сарабанды, сольно исполняемой искусным танцором, сделанное аббатом Франсуа Помеем (1671). Это описание анализирует с позиций риторики Роза Прюксма [26]. Целиком текст описания приводится в монографии Л. Д. Пылаевой, мы же воспроизведём лишь отдельные отрывки, свидетельствующие как о характере танца, так и о моменте импровизационности: «Сначала он двигался под величественную и размеренную мелодию в медленном темпе, делая регулярные кадансы,

и танцевал с совершенно очаровательной грацией и с таким благородством, красотой, свободой, что, казалось, он обладал всем величием короля и имел столь же внушительный вид, сколь доставлял удовольствие. <...> Порой, в течение медленных и томительных единиц времени он посылал присутствующим нежные и страстные взгляды, а затем, казалось, устав быть любезным, он отводил свои взоры – как будто желая скрыть своё чувство, и порывистым движением словно отнимал дар, который прежде предлагал. <...> Время от времени в бурных и стремительных ритмах танцов выражал гнев и ярость, но потом вызывал ещё более сладостную страсть более умеренными движениями, вздыхая и словно замирая, в то время как взгляд его становился рассеянным. Несколько волнообразных движений его рук и корпуса – небрежных, несвязных, но по-прежнему страстных, делали его таким восхитительным и очаровательным, что в продолжение всего танца он завоёвывал столь же много сердец, сколь прельщал зрителей» [14, с. 210–211].

С исторической точки зрения важно отметить, что на ранней стадии формирования танцевального «репертуара» эпохи Возрождения собственно музыкальная составляющая танцев нередко была, видимо, достаточно нейтральной и обретала характерность именно в синтезе с тем или иным образом движения. Так, Туано Арбо, касаясь музыки, сопровождающей танцы, писал: «Исполнители-инструменталисты иногда играют павану менее тяжело, в более лёгком движении <...> и тогда она называется пасса-мечцо» (цит. по: [1, с. 17]). Недаром так широко была распространена у музыкантов практика «двойного употребления» танцевальных мелодий, когда одна и та же музыка, лишь с изменением темпа, сопровождала и танец спокойного шага, и быстрый прыжковый. Со временем, по мере формирования характера того или иного танца и под воздействием этого характера, кристаллизовался комплекс выразительных музыкальных средств, тесно связанных с ним.

#### **Практические аспекты освоения музыкального языка танцевальных жанров в ДМШ**

В ДМШ обращение к танцевальной музыке разных эпох может происходить во многих формах. Далее речь пойдёт о музыкально-теоретическом цикле. Например, в рамках таких дисциплин,

как «Слушание музыки», «Музыкальная литература», целесообразно уделить внимание знакомству с «характерами» старинных танцев и их распознаванию в композиторских произведениях, более того – выявлению смысла использования композитором данных жанровых истоков. В «Ритмике» есть свои возможности: от двигательной импровизации в духе стиля соответствующего произведения до освоения отдельных типовых па и фигур данного танца. На занятиях по импровизации на инструменте полезным представляется практическое приобщение к тем формам музыкальной деятельности, с которыми было связано функционирование старинной танцевальной музыки, – в частности, формам импровизационным: в духе того или иного танца по свойственным для него ритмическим рисункам и гармоническим моделям. Последние также могут помочь в освоении простейших аккордовых последований на занятиях по музыкальной грамоте или теории музыки – освоении не абстрактном, а связанном с живой музыкой.

Опираясь на собственный педагогический опыт, автор предлагает возможный метод для подобных творческих занятий.

*Этап первый.* Гармоническое содержание старинной танцевальной музыки, особенно в типовых танцах, было преимущественно формульным: это и отдельные устойчивые обороты, и целые последования (прогрессии), соответствующие по масштабам колону (фигуре) танца. При этом смена гармоний во многом детерминировалась танцевальным движением и была его отражением, а фразовые окончания музыки калькировали каденции танца. Таким образом, можно говорить не просто о гармонических, но о композиционно-гармонических формулах. Нередко они получали названия тех или иных танцев, хотя суть как раз в том, что они использовались в разных танцах. Память музыкантов хранила множество подобных формул, которые они применяли, комбинируя и трансформируя во время импровизационного аккомпанемента танцующим. Для освоения самого принципа такого рода импровизации – по готовым моделям – можно ограничиться несколькими формулами<sup>6</sup>. Важно, чтобы они заучивались сразу в чёткой форме: в данном случае, восьмитактного вторного периода с осознанной «рифмовкой» серединной и заключительной каденции.



**Таблица 1. Композиционно-гармонические формулы ренессансных танцев<sup>7</sup>**

FOLIA	1 V	1 VII	III VII	1 V'	1 V	1 VII	III VII	1 V I
PASSAMEZZO ANTICO	1 VII	1 V (VI)	III VII	1 V'	1 VII	1 V (VI)	III VII	1 V I
PASSAMEZZO MODERNO	I	IV	I	V'	I	IV	(I) V	I
ROMANESCA	III	VII	I	V'	III	VII	1 V	I

Приведённые четыре последования состоят только из трезвучий, взятых на той или иной ступени лада-модуса (понятие «тональности» к старинной музыке ещё не применимо). Каждое трезвучие обозначено порядковым номером ступени, на которой построено, при этом римская цифра обозначает мажорное трезвучие, арабская – минорное. Все трезвучия мажорны лишь в *пассамеццо модерно*, в остальных трёх формулах трезвучие первой ступени используется как в минорном, так и в мажорном вариантах. Заключительное трезвучие во всех формулах всегда мажорно. Как можно видеть, первые две, более длинные, формулы являются вариантом друг друга, различаясь лишь порядком чередования трёх аккордов в первых тактах каждого из повторных предложений: в *фолии* это трезвучия 1 – V – 1 – VII ступеней, а в *пассамеццо антико* 1 – VII – 1 – V (здесь во втором такте VI ступень вместо 1 является более характерным вариантом для испанской музыки). Романеска – это, по сути, сокращённый вариант *фолии* и *пассамеццо антико*: общих для них третьего-четвёртого и седьмого-восьмого тактов. Данная «комбинаторика», безусловно, облегчает запоминание.

*Задание этого этапа:* играть каждое из четырёх последований наизусть в чёткой форме периода как в двухдольном, так и в трёхдольном метре, быстрее или медленнее, в разных «тональностях».

*Этап второй.* Отбирается несколько пространственных в период Ренессанса – раннего Барокко танцев и составляется (при опоре на музыку, литературу, живопись соответствующей эпохи) своеобразный словарь их «характеров». Представим примерный ряд названий, для удобства запоминания и соотнесения танцев расположив их в виде таблицы. Все танцы условно разбиты на медленные и быстрые. Подобное определение темпа, конечно, относительно, но

всё же в левой половине таблицы сгруппированы танцы, медленные в большей (сарабанда, павана, пассакалия) или меньшей (особенно французская куранта) степени; тогда как в правой половине таблицы сконцентрированы танцы более или менее подвижные. В обеих группах танцы дифференцированы также по метру – двухдольные и трёхдольные<sup>8</sup>.

**Таблица 2. Ритмические характеристики танцев**

МЕДЛЕННЫЕ		БЫСТРЫЕ	
двухдольные	трёхдольные	трёхдольные	двухдольные
ПАВАНА	САРАБАНДА	САЛЬТАРЕЛЛО	СИЦИЛИАНА
ПАССАМЕЦЦО	ПАССАКАЛИЯ	ГАЛЬЯРДА	ГАВОТ
АЛЛЕМАНДА	КУРАНТА (французская)	КУРАНТА (итальянская)	БУРРЕ

*Задание этого этапа:* в процессе знакомства со старинной танцевальной музыкой по имеющимся нотным публикациям и аудиозаписям выявить самые типичные для каждого из данных танцев ритмоформулы (одну-две) и вписать в таблицу. Как и в случае с аккордовыми последованиями, выяснится, что эти ритмоформулы имеют сходство: как, например, в паване и пассамеццо, но с затактовой долей в последнем и без затакта в первой; одинаковая ритмоформула может быть в пассамеццо и аллеманде, но различие в чуть более подвижном темпе аллеманды. Ориентируясь на составленный словарь «характеров» и заполненную ритмическую таблицу, последовательно играть четыре выученные композиционно-гармонические формулы в ритме и – главное – характере двенадцати танцев.

*Этап третий.* Уже первые два этапа дают некоторое представление о самой технике импровизации по «готовым моделям» или «шаблонам». На следующем этапе добавляются навыки фактурного варьирования моделей или, в соответствующей эпохе терминологии, техники «диминуирования». В танцевальной музыке оно может быть ритмическим, мелодическим и гармоническим. В простейшем варианте – это ритмизация и небольшая мелодизация голосов фактуры в рамках заданной танцевальной модели и стиля эпохи. Начинать освоение



подобной техники и здесь уместнее с выявлением и заучивания повторяющихся в этой музыке «клише»: ритмических отбивок в каденциях, мелодических оборотов в середине построения, связок и т. д. Можно заготовить несколько стильных «виньеток» для украшения каденции, которые всегда были в арсенале музыканта того времени: разыгрываемые на завершающем аккорде или после него они обычно уже не мыслились в рамках хореографического периода, как и заключительный реверанс танцующих. Мелодизация голосов естественнее всего даётся в медленных танцах с характерной для них пластической кантиленой. Однако не стоит начинать диминуирование с первого такта, поскольку он должен наиболее точно обозначить ритм танца (такая рекомендация содержалась в трактатах). Благодаря диминуированию «квадратный» период может пропорционально укрупняться, когда, например, каждая гармония формулы *фолии* или *пассамеццо антико* разыгрывается на целый такт или даже два (таким, кстати, был один из путей возникновения старинной двухчастной формы, столь характерной для танцевальной музыки эпохи). Нередко на основе одной гармонической модели возникали небольшие танцевальные сюиты из двух-трёх контрастных танцев («практика двойного упо-

ребления»): при свободной ориентации в танцевальных «характерах» и владении практическими навыками импровизации музыканты могли одну и ту же гармоническую формулу разыгрывать сначала медленно и двухдольно, а затем быстро и трёхдольно, импровизируя музыку в конкретных танцевальных жанрах.

*Задание этого этапа:* импровизировать на основе каждой из выученных композиционно-гармонических формул различные варианты парных последовательностей медленного и быстрого танца: например, паваны и гальярды, пассакалии и сальтарелло, сарабанды и гавота и т. п.

Предложенная методика творческой работы в учебном курсе может быть применима не только на уровне начального музыкального образования (ДМШ и ДШИ), но и в контексте исторически ориентированных дисциплин среднего и вузовского звена (особенно по исполнительским специальностям). Конкретные методические разработки могут выполняться педагогами, ведущими тот или иной курс, и самими студентами. Задачей данной статьи было предложить подобное направление жанрово-практических изысканий, которое может стать и полезным, и поучительным, и увлекательно интересным.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В какой-то степени восполнить этот пробел призвано было учебное пособие, созданное на кафедре теории музыки Уральской консерватории «Школьное сольфеджио: теоретические основы практического курса» [5]. Преследуя целью заложить более полное и объёмное представление о самом устройстве музыки, авторы выстраивают систему знаний об этом «устройстве» по пяти главным параметрам, определяющим внутреннюю структуру всего школьного курса. Это такие организующие стороны музыкального искусства, как звуковысотная, временная, фактурная, формообразующая и, в качестве обобщающей, жанровая. Можно рекомендовать также связанное с темой данной статьи оригинальное учебное пособие для ДМШ, реализующее авторскую методику «интонационных этюдов» в форме ансамблевого музицирования, разработанное в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств: Шаймухаметова Л. Н., Трунина Л. С., Большакова Т. С. Рольевые игры в классе фортепиано. Сюжеты музицирования

в танцевальных пьесах западноевропейского барокко [21]. См. также очерк Д. И. Баязитовой: [2].

<sup>2</sup> Немалое внимание данному направлению уделяется в работах Л. Н. Шаймухаметовой и её единомышленников (см., например: [19; 20; 21]). Сущность методического подхода сами авторы определяют как «изучение интонационной лексики через активную “речевую” музицирующую деятельность» [20, с. 26] на основе фактурных, ритмических, гармонических инвариантов, формул-клише.

<sup>3</sup> Греч. *charakter* – отличительная черта, признак. Понятие «характера» восходит ещё к риторике и поэтике Античности, оно связано также с понятием этоса (*ēthos* с греческого – «характер», «нрав», «душевный склад»). У Аристотеля этос, среди прочего, трактуется как способ изображения характера человека через стиль его речи. Применялось это понятие и к искусству танцовщиков – «так как они именно посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия» (Аристотель. Поэтика, 1447 а).



<sup>4</sup> По отношению к музыке эпохи Людовика XIV см. об этом подробнее в статье Л. Д. Пылаевой [16].

<sup>5</sup> На сегодня в ситуации утраченной исполнительской традиции возможным путём реконструкции темпа произведения старинной музыки может стать хореографическая «апробация» этой музыки; об интересном эксперименте, в процессе которого во взаимодействии музыкантов и танцоров устанавливался оптимальный диапазон темпов для «исторически информированного» представления танцевальной музыки эпохи Барокко, см.: [22].

<sup>6</sup> См. о них, например, в статьях Р. Хадсона [24], Т. Б. Барановой [1], в соответствующих статьях «Музыкальной энциклопедии».

<sup>7</sup> Названия приведённых формул – *folia* (фолия), *passamezzo antico* (старинное пассамеццо),

*passamezzo moderno* (новое пассамеццо), *romanesca* (романеска) – связаны с «именами» реально бытовавших танцев, однако они столь часто использовались и в других танцах разного характера (а также в нетанцевальной музыке), что превратились в гармонические формулы общего порядка. Таким образом, следует различать, например, фолию как карнавальный «потешный» танец XVI в. и фолию как гармоническую (а нередко и мелодико-гармоническую) формулу в основе паваны, гальярды, вильянсико, фроттолы, арии и т. д.

<sup>8</sup> Двухдольных танцев в эпоху Ренессанса было меньше – возможно, ещё действовали средневековые представления о перфектном и имперфектном ритме, а танцы, как *art*, стремились к совершенству.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. М.: Музыка, 1982. Вып. 4. С. 8–36.
2. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. 39 с.
3. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. 2-е изд., пересмотр. М.: Искусство, 1987. 382 с.
4. Волошин М. А. Лики творчества / отв. ред. Б. Ф. Егоров, В. А. Мануйлов. Л.: Наука, 1988. 848 с.
5. Городилова М. В., Коробова А. Г., Шабалина Л. К., Шелудякова О. Е. Школьное сольфеджио: теоретические основы практического курса: учебное пособие по курсу «Методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин» для студентов музыкальных вузов. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2014. 133 с.
6. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков. М.: Музгиз, 1961. 284 с.
7. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Ленинградская филармония, 1936. 204 с.
8. Кириллина Л. В. Метаморфозы менуэта // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 133–136.
9. Конен В. Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 291 с.
10. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: от истоков до середины XVIII века. М.: Искусство, 1979. 295 с.
11. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2 т. Т. 2: XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1982. 622 с.
12. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. (Италия, Франция, Германия, Англия) / переводы с итал., фр., нем. и англ. под ред. М. В. Иванова-Борезкого. М.: Музгиз, 1934. 604 с.
13. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
14. Пылаева Л. Д. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики». Пермь: ПГПУ, 2010. 224 с.
15. Пылаева Л. Д. Французская куранта XVII века: к истории танца барокко // Старинная музыка. 2008. № 3. С. 16–21.
16. Пылаева Л. Д. Французский *danse chantée* и понятие «характер» в музыке эпохи Людовика XIV // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 374. С. 76–78.
17. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 415 с.
18. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2010. 608 с.
19. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1998. 265 с.

20. Шаймухаметова Л. Н., Гвоздева С. В. Переинтонирование как способ решения элементарных художественных задач в курсе гармонии // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. тр. / отв. ред.-сост. Ю. Н. Рагс, Л. Н. Шаймухаметова; Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 1993. Вып. 125. С. 26–47.
21. Шаймухаметова Л. Н., Трунина Л. С., Большакова Т. С. Ролевые игры в классе фортепиано. Сюжеты музицирования в танцевальных пьесах западноевропейского барокко: учеб. пособие для ДШИ с видеоприложением. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. З. Исмагилова, 2013. 28 с.
22. Coorevits E., Moelants D. Tempo in Baroque Music and Dance // *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 2016. Vol. 33, No. 5, pp. 523–545.
23. Gstrein R. Die Sarabande: Tanzgattung und Musikalischer Topos. Innsbruck: Studien-Verlag, 1997. 234 S.
24. Hudson R. The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century // *Acta Musicologica*. 1970. 42 Fasc. 3/4, pp. 163–183.
25. Hudson R., Little M.E. Sarabande // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: In 29 vol. Vol. 22. London; N. Y., 2001. URL: <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S24574.htm>.
26. Pruiksma R. Pomey Rewrites Scudéry: The Novel Source for Pomey's Rhetorical Sarabande Description // *Early Music*. 2015. Volume 43, Issue 3, pp. 383–395.
27. Stevenson R. (Übs.: Ch. Blume) Sarabande // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: [in 17 Bd.] / Hrsg. von F. Blume. Bd. 11. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1963 (CD-ROM).
28. Waxman D. Invitation to the Baroque Dance (The Repertoire of Baroque Keyboard Dance Music, Distinguishing the Minuet, the Gavotte and the Sarabande) // *Piano & Keyboard*. 2000. Jan.-Feb. (No. 202), pp. 42–47.

Об авторе:

**Коробова Алла Германовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), ORCID: 0000-0003-3115-4099, 2011korobova@mail.ru

## REFERENCES

1. Baranova T. B. *Tantseval'naya muzyka epokhi Vozrozhdeniya* [Dance Music of the Renaissance]. *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: sb. st.* [The Music and Choreography of the Contemporary Ballet: Collected Articles]. Issue 4. Moscow: Muzyka, 1982, pp. 8–36.
2. Bayazitova D. I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara: ocherk* [Semantic Figures of Plastic Etymology in the Musical Text of Pieces forming the Piano Repertoire of Children: an Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2007. 39 p.
3. Vasil'eva-Rozhdestvenskaya M. V. *Istoriko-bytovoy tanets* [Historical and Vernacular Dance]. 2nd edition, revised. Moscow: Iskusstvo, 1987. 382 p.
4. Voloshin M. A. *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Ed. by B. F. Egorov, V. A. Manuylov. Leningrad: Nauka, 1988. 848 p.
5. Gorodilova M. V., Korobova A. G., Shabalina L. K., Sheludyakova O. E. *Shkol'noe sol'fedzhio: teoreticheskie osnovy prakticheskogo kursa: uchebnoe posobie po kursu «Metodika prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin» dlya studentov muzykal'nykh vuzov* [School Solfeggio: Theoretical Foundations of the Practical Course: Textbook for the Course of "Methods of Teaching Music Theory Disciplines" for Students of Higher Musical Educational Institutions]. Ekaterinburg: Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2014. 133 p.
6. Druskin M. S. *Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii i Germanii XVI–XVIII vekov* [Keyboard Music of Spain, England, Netherlands, France, Italy and Germany from the 16th to the 18th Centuries]. Moscow: Muzgiz, 1961. 284 p.
7. Druskin M. S. *Ocherki po istorii tantseval'noy muzyki* [Essays on the History of Dance Music]. Leningrad: The Leningrad Philharmonic, 1936. 204 p.
8. Kirillina L. V. *Metamorfozy menueta* [Metamorphoses of the Minuet]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1998. No. 1, pp. 133–136.
9. Konen V. Dzh. *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii)* [The Theatre and Symphony (the Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony)]. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1975. 291 p.



10. Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: ocherki istorii: ot istokov do serediny XVIII veka* [Western European Ballet Theatre: Essays on the History: From the Origins to the Mid-18th Century]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 295 p.
11. Livanova T. N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: uchebnyy. V 2 t. T. 2: XVIII vek* [History of Western European Music up to 1789: A Textbook. In 2 vol. Vol. 2: XVIII]. 2nd Edition, revised and enlarged. Moscow: Muzyka, 1982. 622 p.
12. *Materialy i dokumenty po istorii muzyki. T. 2: XVIII vek (Italiya, Frantsiya, Germaniya, Angliya)* [Materials and Documents on the History of Music. Vol. 2: The 18th Century (Italy, France, Germany, England)]. Translations from Italian, French, German and English edited by M. V. Ivanov-Boretsky. Moscow: Muzgiz, 1934. 604 p.
13. Medushevsky V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki: issledovanie* [Intonational Form of Music: Research]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
14. Pylaeva L. D. *Stsenicheskiy tanets frantsuzskogo barokko: fenomen «bezmolynoy ritoriki»* [The Stage Dance of the French Baroque: the Phenomenon of the “Silent Rhetoric”]. Perm State Pedagogical University, 2010. 224 p.
15. Pylaeva L. D. Frantsuzskaya kuranta XVII veka: k istorii tantsa barokko [The 17th Century French Courante: on the History of Baroque Dance]. *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 2008. No. 3, pp. 16–21.
16. Pylaeva L. D. Frantsuzskiy danse chantée i ponyatie «kharakter» v muzyke epokhi Lyudovika XIV [The French *Danse Chantée* and the Concept of “Character” in the Music of the Age of Louis XIV]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University]. 2013. No. 374, pp. 76–78.
17. Stravinsky I. F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memoirs. Reflections. Commentaries]. Compilation, redaction and general edition of M. S. Druskin. Leningrad: Muzyka, 1971. 415 p.
18. Khudekov S. N. *Vseobshchaya istoriya tantsa* [General History of Dance]. Moscow: Eksmo, 2010. 608 p.
19. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1998. 265 p.
20. Shaymukhametova L. N., Gvozdeva S. V. *Pereintonirovanie kak sposob resheniya elementarnykh khudozhestvennykh zadach v kurse garmonii* [Re-Intonating as a Means for Solving Elementary Artistic Tasks in a Harmony Course]. *Voprosy optimizatsii uchebnogo protsessa v muzykal'nom vuze: sb. tr.* [Questions of Optimization of the Educational Process in Higher Musical Educational Institutions: Compilation of Works]. Issue 125. Responsible editors Yu. N. Rags, L. N. Shaymukhametova. Russian Gnessins' Academy of Music. Moscow, 1993, pp. 26–47.
21. Shaymukhametova L. N., Trunina L. S., Bol'shakova T. S. *Rolevye igry v klasse fortepiano. Syuzhety muzitsirovaniya v tantseval'nykh p'esakh zapadnoevropeyskogo barokko: uchebnoe posobie dlya DShI s videoprilozheniem* [Role-Playing Games in Piano Classes. Subjects for Music-Making in the Dance Pieces of the Western European Baroque: a Tutorial Manual for Children's Music Schools with Video Supplement]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2013. 28 p.
22. Coorevits E., Moelants D. Tempo in Baroque Music and Dance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 2016. Vol. 33, No. 5, pp. 523–545.
23. Gstrein R. *Die Sarabande: Tanzgattung und Musikalischer Topos* [The Sarabande: Dance Genre and Musical Topos]. Innsbruck: Studien-Verlag, 1997. 234 S.
24. Hudson R. The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century. *Acta Musicologica*. 1970. 42 Fasc. 3/4, pp. 163–183.
25. Hudson R., Little M.E. Sarabande. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 vol. Vol. 22*. London; N.Y., 2001. URL: <http://www2.ouk.edu.tw/yen/grove/Entries/S24574.htm>.
26. Pruiksma R. Pomey Rewrites Scudéry: The Novel Source for Pomey's Rhetorical Sarabande Description. *Early Music*. 2015. Volume 43, Issue 3, pp. 383–395.
27. Stevenson R. (Transl.: Ch. Blume) *Sarabande. Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [The Music in History and the Present]. In 17 Vol. Ed. by von. F. Blume. Vol. 11. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1963 (CD-ROM).
28. Waxman D. Invitation to the Baroque Dance (The Repertoire of Baroque Keyboard Dance Music, Distinguishing the Minuet, the Gavotte and the Sarabande). *Piano & Keyboard*. 2000. Jan.-Feb. (No. 202), pp. 42–47.

*About the author:*

**Alla G. Korobova**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-3115-4099**, 2011korobova@mail.ru





**Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА***Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-1355-9677, lab234nt@yandex.ru*

## **Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования**

Музыкальную культуру барокко отличают две первостепенные традиции: интерес к танцам и одновременно – к ансамблевому музицированию. Обе нашли отражение в многочисленных жанровых разновидностях клавирных танцевальных пьес, представляющих возможность вариантного исполнения их в двух разных сюжетах: танцевальном и представляющем сцены музицирования. Исполняемые в ансамблевой форме танцы предполагали вариантное развёртывание и многократное переизложение первоначального клавирного эскиза для меняющегося инструментального состава. Творческим результатом становилось преобразование свёрнутого в клавир эскиза в вариации, дубли, исполнительские переложения и аранжировки.

В дальнейшем при смене «танцевальной» доминанты и с расцветом сольного концертного исполнительства эта традиция утратила значение: двустрочные эскизы стали озвучиваться сольно (именно так, вопреки их предназначению, к примеру, исполняются сейчас «Инвенции» И. С. Баха, пьесы из «Нотных тетрадей» Анны Магдалены, Вильгельма Фридемана, «Нотные тетради» семьи Леопольда Моцарта и др.). Возрождение креативных ансамблевых форм бытовой музицирующей практики барокко реально возможно в современном преподавании фортепианного ансамбля при актуализации партитурных признаков клавирного текста путём его развёртывания в 4, 6, 8 рук, на двух роялях (в том числе с участием клавишного синтезатора). Подобная практика адекватно отражает традицию музицирования барокко как ансамблевой культуры и соответствует представленным во многих клавирных текстах признакам *quasi*-оркестровых звучностей. В статье показаны примеры адаптации технологии развёртывания клавирного текста в *quasi*-оркестровую партитуру на репертуаре начинающих пианистов из раздела программы «Полифонические произведения в форме старинных танцев».

**Ключевые слова:** старинные танцы, клавирная музыка барокко, ансамблевое музицирование, полифония в детской музыкальной школе.

**LIUDMILA N. SHAYMUKHMETOVA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-1355-9677, lab234nt@yandex.ru*

## **Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making**

The musical culture of the Baroque era is distinguished by two paramount traditions: interest in dance forms and simultaneously – ensemble music-making. Both found reflection in numerous diverse genres of dance pieces for clavier, presenting the possibility of variant performance of them in two different domains: the domain of dance and the one which presents images of playing musicians. Performed in the form of ensemble music, the dances presumed variant unfolding and repeated re-exposition of the initial keyboard sketch for a changing instrumental ensemble. The artistic result was the transformation of the sketch contained in the keyboard score into variations, doubles, performance transcriptions and arrangements. Hereafter, upon the change of the “dance-related” dominant idea and with the reviviscence of solo concert performance this tradition lost its meaning: the sketches notated on two lines started being sounded out in a solo manner (this is particularly how, for example, J. S. Bach’s Inventions, the pieces from the “Notebook of Anna Magdalena” and Wilhelm Friedemann, the “Notebooks” of the family of Leopold Mozart and other such pieces are presently performed, notwithstanding their primary purpose). The revival of creative ensemble forms of the everyday music-making practice of the Baroque period is tangibly feasible in present-day instruction of piano ensemble upon the actualization of the ensemble-related principles of the keyboard text by means of its unfolding into music for 4, 6 or 8



hands or for two pianos (including the participation of the keyboard synthesizer). Such practice reflects in an adequate manner the tradition of music-making in the Baroque period as a culture of ensemble music-making and corresponds to the features of quasi-orchestral sounds presented in many keyboard texts. The article demonstrates examples of adaptation of technology of unfolding of keyboard music into a quasi-orchestral score on the repertoire of beginning pianists from the section of the program “Contrapuntal Compositions in the Forms of Historical Dances.” In a number of cases there is a description provided of the possibilities of application of the keyboard synthesizer.

**Keywords:** historical dances, clavier music from the Baroque period, ensemble music-making, counterpoint in children’s music schools, keyboard synthesizer.

**В** практике обучения начинающих пианистов широко распространены и являются обязательными репертуарные списки, обозначенные в программах ДМШ как «Пьесы, написанные в форме старинных танцев». При изучении стилистики эпохи барокко используются танцы XVI–XVIII веков: сарабанда, жига, мюзет, ригодон, куранта, паспье, бурре, менуэт и др. Некоторые из них, имеющие «нетанцевальные» названия (например, «Ария» или «Пьеса»), также имеют устойчивые танцевальные признаки (менуэта, сарабанды, сицилианы). Содержание таких пьес обычно трактуется с точки зрения их танцевальной жанровой природы с акцентом внимания на различии танцевальных движений, особенностях темпа, ритма и размера. Однако танцы имеют не только различия, но и много общих черт: в мигрирующей из текста в текст повторяющейся интонационной лексике, а также в устойчивой, легко узнаваемой графике клише и акустических образов инструментального музицирования.

Иными словами, в клавирном тексте танцевальных пьес наряду с изображением танца (а иной раз и вместо него) присутствуют признаки неклавирной природы – «игры в ансамбле и оркестре». Решающим для выбора начинающим исполнителем динамического плана, выразительной артикуляции в подобных случаях является то, что главные герои таких пьес – не Танцоры, а Музыканты. При этом двухстрочник – редуцированная клавирная запись – сохраняет признаки *quasi*-партитуры и воплощает акустические образы различных инструментов: сольных и звучащих в ансамбле.

Отличительным признаком многих пьес барокко в отмеченных ситуациях является то, что в написанных для двух рук и исполняемых обычно на одном фортепиано пьесах имеется возможность развёртывания текста на одном фортепиано (в 4 руки) или на двух инструментах

(в 4, 6 и 8 рук) в *quasi*-ансамблевую и *quasi*-оркестровую партитуру. Участниками ролевых игр в таком случае являются несколько (минимально два) исполнителя, а творческим результатом ансамблевого музицирования становится преобразование первоначального сочинения в вариации, дубли, исполнительские переложения и аранжировки.

В предлагаемой статье представлены произведения композиторов эпохи барокко (либо их фрагменты), в которых авторами клавирных сочинений использовались сюжеты музицирования (игры на музыкальных инструментах – соло и в ансамбле). Это танцевальные пьесы И. С. Баха и его сыновей из «Нотных тетрадей», а также многочисленные, насыщенные пластической лексикой пьесы его современников.

Бытовое музицирование эпохи барокко – это преимущественно ансамблевая культура, поэтому в содержании клавирных танцевальных пьес постоянно появлялись образы музицирующих ансамблей, которые бытовали в самой музыкальной среде [2; 7–13]. В материале таких пьес просматриваются диалогические модели концертной практики барокко – *вертикальные и горизонтальные диалоги*.

В вертикальном диалоге реплики солиста и оркестрантов произносятся одновременно: *solo* / *continuo*; в горизонтальном диалоге *solo* – *tutti* они звучат поочерёдно. Важное значение имеет самостоятельная конструкция «дуэт солистов», представляющая не менее распространённую модель концертной практики. Они повсеместно встречаются в смысловой организации текстов клавирных сочинений и могут рассматриваться как сюжеты и сценарии для практического участия в инструментальном музицировании.

В музицировании участвуют один, два, три и более исполнителей (минимум – двое: учитель и ученик) разного возраста или уровня фортепианной подготовки. Задания выполняются

в ансамблевой форме в условиях чтения «с листа» клавирного двухстрочника путём его развёртывания в *quasi*-оркестровую партитуру. Приведённые ниже примеры такого развёртывания показаны на основе уртекста без применения редакторских указаний, что даёт возможность ученику под руководством учителя самостоятельно составлять динамический, темповый и артикуляционный план сочинения.

### Вертикальный диалог

Образы солирующих инструментов (*Solo*) и ансамбля низких музыкальных инструментов (*Continuo*) часто встречаются в клавирной музыке XVII–XVIII веков в вертикальных конструкциях. *Solo* (мелодия) располагается на верхней строке, символизируя акустические образы мелодических инструментов: скрипки, флейты, гобоя или их разнообразных сочетаний. Нижняя строка клавирного текста воплощает партию *Continuo* через акустические образы низких инструментов. Исполняют диалоги солиста и ансамбля участники ролевой игры в форме *интонационного этюда*, который служит упражнением для выполнения множества промежуточных заданий, возникающих на пути к конечной цели – озвучиванию смысловой партитуры произведения.

Для выполнения интонационных этюдов и исполнения пьес в ролевых играх произведения композиторов XVII–XVIII веков могут быть особым образом сгруппированы с разделением ролей на *солистов* и участников ансамбля *continuo*. При этом требуется учитывать тембровые особенности их звучания в имитации на современном фортепиано.

### Модель диалога $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$

Типовая конструкция диалога  $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$  мигрирует в клавирных произведениях из одного текста в другой и представляет собой знак музцирования ансамблевой культуры того времени.

В примере № 1 предложите ученику сыграть партию *Continuo* (басовую строку текста) на «виолончелях» с удвоением одногласной линии баса; верхнюю строку – *Solo* (мелодию) исполнит на «скрипке» партнёр. При повторе текста с переходом на вторую вольту можно заменить «скрипку» на «флейту»: для этого желательно сделать регистровку: исполнить мелодию с переносом её на октаву вверх.

Пример № 1 Менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV Anh.132



В примере № 2 при повторе с переходом на вторую вольту ученик может заменить «скрипку», прозвучавшую в первом варианте, на «флейту», добавив украшения в виде мордента на сильных долях каждого такта.

Пример № 2 Г. Бём. Менуэт



Обращая внимание на синтаксическое членение мелодии, предложите ученику расставить внутри неё смысловые лиги.

В примере № 3 мелодию можно исполнить с переносом на октаву вверх по фразам: в диалоге «скрипки» (такты 1–4 в первой октаве) и «флейты» (вторая фраза, такты 5–8 на октаву выше). Партия *Continuo* останется неизменной и её нужно сыграть на «двух виолончелях» или на «контрабасе и виолончели» в октавном удвоении.

Пример № 3 Я. Сен-Люк. Бурре



В детском фортепианном репертуаре в разделах программы «Полифонические произведения» часто встречаются сочинения без названий. Они обозначаются авторами и редакторами как «Пьесы». Такие произведения содержат загадку для исполнителя, который,



как правило, пытается разобраться в их содержании интуитивно. На основе анализа ключевых интонаций можно определить, какие герои участвуют в музыкальной пьесе и какие действия они выполняют (поют, играют, танцуют).

В примере № 4 написанная автором мелодия может быть поручена «двум флейтам», причём реплика-«эхо» прозвучит на октаву выше написанного. Партию ансамбля исполнит второй партнёр на «двух виолончелях», либо на иных низких инструментах эпохи барокко.

Пример № 4 Ж. Арман. Пьеса



В примере № 5 поручите ученику в партии *Solo* исполнить первые восемь тактов на «скрипке» – плавно, певуче, на легато (в первой октаве), а вторые восемь тактов – на «флейте» (во второй октаве). *Continuo* исполнит партнёр на «двух виолончелях» (в октавном удвоении). При повторе текста (знак репризы) партнёры могут поменяться партиями в зеркальном отражении: басовая строка прозвучит в верхнем регистре, верхняя строка – в нижнем. Чтение текста каждой строки происходит в ключах авторского оригинала.

Пример № 5 Г. Ф. Телеман. Пьеса



В примере № 6 предложите ученику преобразовать нижнюю строку и сыграть партию *Continuo*. Партия *Solo* прозвучит «на двух флейтах» с распределением реплик между разными руками по регистрам (такты 1–2: 1-я флейта, левая рука; такты 3–4: 2-я флейта, правая рука). Партия *Continuo* может быть украшена мордентом на сильных долях каждого чётного (при повторе – каждого нечётного) такта.

Пример № 6 № 24 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 128



При повторе текста *Continuo* (в этом и последующих примерах) исполнитель может преобразовать ритмический рисунок в другие ритмоформулы в пределах словаря интонационной лексики, присущей данному стилю. Наиболее распространены следующие танцевальные фигуры: ритмоформула дактилического шага, ритм шага, ритмоформула сарабанды [1; 2; 7; 8].

Не менее часто в тексте встречаются вертикальные (зеркальные) перестановки обозначенной конструкции, имеющей схему  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ ; а также приём *divisi* внутри каждой из них:  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ ,  $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo divisi}}$ ; либо зеркало той же схемы:  $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo divisi}}$ .

Модель диалога  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$

В танцевальных пьесах барокко с сюжетами музицирования у авторов часто встречаются зеркальные записи исходной диалогической модели в виде  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ , в которой за солистом закреплена нижняя строка, а за ансамблем – верхняя. В этом случае роли солирующих партий берут на себя низкие инструменты (пример № 7).

Из богатого арсенала инструментария барочной культуры в современном опыте начинающего музыканта вряд ли могут быть представлены все конкретные исторические разновидности инструментов. Но вполне востребованными могут оказаться «виолончели», которые в подобных примерах выполняют роль «зеркального соло».

Пример № 7 Менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 118





В примере № 7 предложите ученикам найти героев сюжета музицирования, распределить роли и исполнить пьесу несколько раз по-разному: 1) партию солиста – в диалоге «двух виолончелей»; 2) партию солиста – в тембре фагота с новой артикуляцией; 3) в музыкальном диалоге *Solo* и *Continuo*; 4) в музыкальном диалоге *Continuo* и *Solo* (в зеркальном отражении). Темп, динамика и артикуляция расставляются самостоятельно, в соответствии с избранными смысловыми структурами.

**Модель диалога**  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$

В сборниках бытовых танцев нередко встречаются образцы записи авторских преобразований первичной модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  в производную:  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ . Этой техникой, по всей вероятности, пользовались музицирующие любители ввиду простоты и результативности действий по преобразованию. В модели  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ , встречающейся во многих клавирных танцевальных пьесах, реплики солиста звучат в горизонтальном диалоге. Так, в примерах № 8, 10 (для сравнения с последующими преобразованиями в примерах № 9, 11) приводится первичный авторский текст. В примерах № 9, 11 видно, как партия солиста развёрнута самим автором в вертикальный диалог солистов по модели  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ .

Пример № 8 № 40 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 517



Пример № 9 № 40 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 517



Пример № 10 Ария из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 515a



Пример № 11 Ария из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 515b



В примерах № 9, 11 партию *Solo* в верхней строке, записанную в вертикальном диалоге, ученик будет исполнять двумя руками *divisi* – с разделением на партии на выбор – скрипки, флейты, гобой и флейта или скрипка и флейта. Роль *Continuo* в басовой дублировке с имитацией акустических образов двух виолончелей (или виолончели и контрабаса) исполнит партнёр.

В примере № 12 модель вертикального диалога может быть представлена более развёрнутой композицией с помощью зеркальной перестановки партий во время исполнения репризы. Басовая строка при её переносе в верхний регистр получит статус сольной партии в горизонтальном диалоге гобоя (такты 1, 5) и флейты (такты 2, 6) с последующим одновременным их звучанием (такты 3–4, 7–8).

Партии высоких инструментов при их переносе в нижний регистр способны преобразовать структуру первичной модели диалога, значительно расширив пространство в направлении объёмного стереозвучания. В условиях спокойного темпа и плавной артикуляции тембровая драматургия актуализирует заложенную в тексте идею пасторального сюжета.



## Пример № 12

Ф. Э. Бах.

Полонез из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh.123

Модель диалога  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$

Партия ансамбля во многих текстах также представлена *divisi*, в том числе одинаковых по тембру («две виолончели») инструментов. Во всех образцах первичной записи (примеры № 13, 14) партия *Continuo* записана композиторами двухголосно. Ученик будет исполнять её двумя руками на воображаемых инструментах из числа выбранных тембров, роль солиста сыграет партнёр. Во всех указанных примерах при исполнении репризы партнёры также могут делать зеркальные перестановки диалогических партий.

## Пример № 13

И. С. Бах. Менуэт II



## Пример № 14

Г. Пёрселл. Менуэт



Модель диалога  $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$

В следующих двух примерах (№ 15, 16) очевидна авторская запись уже упоминаемых выше зеркальных перестановок партий: *Solo*

расположено в нижней строке, *Continuo* (с делением на два инструмента) – в верхней. Предложите ученику выбрать роль и исполните следующие примеры в диалоге, предварительно обсудив и расставив в тексте темп, динамику и артикуляцию. Партия *divisi* исполняется двумя руками.

## Пример № 15

Итальянская ария из «Нотной  
тетради Вильгельма Фридемана Баха»

## Пример № 16

Из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV 512

Горизонтальный диалог  
солиста и оркестра: *Solo – Tutti*

В клавирной музыке XVII–XVIII веков встречается не только вертикальная, но и горизонтальная конструкция: модель диалога *Solo – Tutti*. В отличие от вертикального диалога, где реплики *Solo* и *Continuo* звучали одновременно, в горизонтальном диалоге реплики солиста (или группы солистов) и оркестра звучат поочередно.

Одним из наиболее распространённых видов горизонтального диалога был сюжетный тип «динамического диалога», создающего эхо-эффекты с обязательным чередованием *forte* и *piano*. Как и в предыдущих случаях, в каждом интонационном этюде участники ролевой игры будут исполнять на фортепиано роли флейты, скрипки, виолончели в виде *solo* или представлять ансамблевое целое – *tutti*, подчёркиваемое в процессе игры динамически.

Пример № 17 Мюзет из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 126

Пример № 18 Ф. Э. Бах.  
Полонез из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 125

### Дуэт – вертикальный и горизонтальный диалог двух солистов

В последующих примерах из танцевальных пьес Кребса, Кригера, Тюрка, И. С. Баха (№ 19–22) в авторском тексте представлен музыкальный диалог двух солистов. За первым солистом закреплена верхняя строка, за вторым – нижняя.

Во время исполнения интонационного этюда важно уделять внимание тембровой артикуляции – имитировать звучание воображаемого инструмента. Исполнителю предоставляется возможность выбора тембра, который регламентируется регистром и набором оркестровых инструментов, распространённых в музыке барокко. Важно внимание к правильной артикуляции и возможности зеркальных перестановок в результате смены ролей.

Во всех примерах с участием «дуэта солистов» возможны известные по предыдущим заданиям приёмы преобразования первоначального текста: регистровка, дублировка, зеркальная перестановка партий, украшения.

Пример № 19 И. Л. Кребс. Ригодон

Пример № 20 И. Кригер. Бурре

Пример № 21 Д. Г. Тюрк. Аллегро

Пример № 22 Менуэт из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 120



Итак, в процессе выполнения заданий возможно сформировать ряд уникальных и полезных для начинающего музыканта навыков, поскольку ученики осваивают нетрадиционные креативные формы работы с первоначальным авторским текстом:

1) участвуют в *диалогической* музыкально-речевой коммуникации, активно используя навыки преобразования (вертикальную зеркальную перестановку, регистровку, дублировку, украшение сегментов текста и др.);

2) учатся развёртыванию первоначального авторского текста (уртекста) в смысловую *quasi*-оркестровую и ансамблевую партитуру;

3) овладевают семантическими представлениями в диапазоне словаря мигрирующих интонационных формул барокко;

4) учатся грамотной и выразительной артикуляции текста на интонационно-образной основе;

5) учатся переизложению текста путём создания вариаций и иных традиционных барочных композиций, принятых в бытовом музицировании эпохи;

6) овладевают целостным «партитурным» видением смысловых структур, необходимых для чтения музыкального текста любого стиля (в том числе «с листа») на всех этапах его освоения;

7) изучают в течение короткого времени (в отличие от долговременного традиционного репертуарного подхода) большое количество музыкальных произведений, расширяя слуховые представления и приобретая опыт общения со стилем эпохи.

Перечисленные навыки, в итоге, актуальны как для грамотного (семантического, грамматического и синтаксического) восприятия текста, так и для креативного, творчески активного взаимодействия с ним начинающего исполнителя.



## ЛИТЕРАТУРА



1. Алексеева И. В. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере басса-остинатных жанров): очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. 28 с.
2. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ им. Загира Исмагилова, 2007. 42 с.
3. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 198–202.
4. Гордеева Е. В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
5. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004. С. 57–70.
6. Креативное обучение в Детской музыкальной школе: Научно-методический вестник Лаборатории музыкальной семантики: Приложение к российскому специализированному журналу «Проблемы музыкальной науки» / автор и руководитель проекта Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2008. № 3. 28 с.
7. Кузнецова Н. М. О семантических моделях музыкального диалога в инструктивных сочинениях И. С. Баха для клавира (на примере «Нотной тетради Анны Магдалены Бах») // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. Вып. 2 / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2015. С. 16–25.
8. Маргулис В. И. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха // Советская музыка. 1974. № 8. С. 68–72.
9. Мореин К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 98–102.
10. Пермякова С. Е. «Занимательная инструментовка» в фортепианном классе ДМШ. Вып. 5. Танцевальные пьесы барокко: метод. разработка для младших классов с мультимедийным приложением / под общ. ред. Л. Н. Шаймухаметовой. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ им. Загира Исмагилова, 2016. 16 с.
11. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 266 с.
12. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе фортепиано. Ролевые игры и задания по композиции (на материале клавирной музыки западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.). Уфа, 2002. 128 с.



13. Gareyeva Margarita A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance // *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. № 1. С. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.

14. Love Stefan C. Historical Hypermetrical Hearing: Cycles and Schemas in the String-Quartet Minuet // *Music Theory Online*. 2015. Vol. 21, Issue 3. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.love.pdf> (15.12.17).

15. McKee E. Influences of the Early Eighteenth-Century Social Minuet on the Minuets from J. S. Bach's 'French Suites, BWV 812-17' // *Music Analysis*. 1999. Vol. 18, Issue 2, pp. 235–260. DOI: 10.1111/1468-2249.00092.

16. Strohm Reinhard. Musical Migration in Renaissance and Baroque // *Österreichische Musikzeitschrift*. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.

Об авторе:

**Шаймухаметова Людмила Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, заведующая Лабораторией музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмаилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1355-9677**, [lab234nt@yandex.ru](mailto:lab234nt@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Intonatsionnaya leksika zapadnoevropeyskogo barokko (na primere basso-ostinatnykh zhanrov): ocherk* [Intonational Vocabulary of the Western European Baroque (on the Example of the Basso-Ostinato Genres): an Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of the Arts, 2002. 28 p.

2. Bayazitova D. I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara: ocherk* [The Semantic Figures of Plastic Etymology in the Musical Text of Pieces from the Piano Repertoire for Children: an Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of the Arts named after Zagir Ismagilov, 2007. 42 p.

3. Gordeeva E. V. *Muzykal'naya leksikografiya stsen i obrazov muzitsirovaniya v klavirnykh p'esakh «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha* [The Musical Lexicography of Scenes and Images of Musicianship in the French Suites by J. S. Bach]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2008. No. 1 (2), pp. 198–202.

4. Gordeeva E. V. *Praktika ansamblevogo muzitsirovaniya i klavirnyy tekst barokko* [The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Keyboard Musical Text]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.

5. Kirichenko P. V. *Tvorcheskoe vzaimodeystvie nachinayushchego pianista s klavirnym tekstem barokko* [Creative Interaction of the Beginning Pianist with the Keyboard Musical Texts from the Baroque Period]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [The Musical Text and the Performer: A Compilation of Articles]. Edited and Compiled by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2004, pp. 57–70.

6. *Kreativnoe obuchenie v Detskoj muzykal'noy shkole: Nauchno-metodicheskiy vestnik Laboratorii muzykal'noy semantiki: Prilozhenie k rossiyskomu spetsializirovannomu zhurnalu «Problemy muzykal'noy nauki»* [Creative Education in Children's Music Schools: Scholarly and Methodological Bulletin of the Laboratory of Musical Semantics: Supplement to the Russian Specialized Journal "Music Scholarship"]. Author and Project Manager L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2008. No. 3. 28 p.

7. Kuznetsova N. M. *O semanticheskikh modelyakh muzykal'nogo dialoga v instrukivnykh sochineniyakh I. S. Bakha dlya klavira (na primere «Notnoy tetradi Anny Magdaleny Bakh»)* [On the Semantic Models of Musical Dialogue in the Instructional Compositions of J. S. Bach for the Keyboard (on the Example of the "Notebook of Anna Magdalena Bach")]. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st. Vyp. 2* [From the Experience of the Music Teacher: A Compilation of Articles. Issue 2]. Academic editor L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2015, pp. 16–25.

8. Margulis V. I. *Ob ispolnitel'skikh ukazaniyakh v klavirnoy muzyke I. S. Bakha* [On Performance Instructions in the Keyboard Music by J. S. Bach]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1974. No. 8, pp. 68–72.

9. Morein K. N. *Klavirnyy urtekst kak ansamblevaya partitura v khudozhestvennoy kul'ture barokko* [The Keyboard Urtext as an Ensemble Score in the Practice of the Baroque]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 98–102.

10. Permyakova S. E. *«Zanimatel'naya instrumentovka» v fortepiannom klasse DMSH. Vyp. 5. Tantseval'nye p'esy barokko: metod. razrabotka dlya mladshikh klassov s mul'timedijnym prilozheniem* ["Entertaining Instrumentation" in



the Piano Class of the Music School. Issue. 5. Baroque Dance Pieces: Methodological Development for Junior Classes with a Multimedia Application]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2016. 16 p.

11. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1998. 266 p.

12. Shaymukhametova L. N., Kirichenko P. V. *Intonatsionnye etyudy v klasse fortepiano. Rolevye igry i zadaniya po kompozitsii (na materiale klavirnoy muzyki zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv.)* [Intonation Etudes in the Piano Class. Role-Playing Games and Tasks on Composition (Based on Clavier Music by Western European Composers of the 17th–18th Centuries)]. Ufa, 2002. 128 p.

13. Gareyeva Margarita A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.

14. Love Stefan C. Historical Hypermetrical Hearing: Cycles and Schemas in the String-Quartet Minuet. *Music Theory Online*. 2015. Vol. 21, Issue 3. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.love.pdf> (15.12.17).

15. McKee E. Influences of the Early Eighteenth-Century social Minuet on the Minuets from J. S. Bach's 'French Suites, BWV 812-17'. *Music Analysis*. 1999. Vol. 18, Issue 2, pp. 235–260. DOI: 10.1111/1468-2249.00092.

16. Strohm Reinhard. Musical Migration in Renaissance and Baroque. *Österreichische Musikzeitschrift* [Austrian Music Magazine]. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.

*About the author:*

**Liudmila N. Shaymukhametova**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Head of the Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1355-9677**, [lab234nt@yandex.ru](mailto:lab234nt@yandex.ru)



**Л. А. КУПЕЦ***Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова  
г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru*

## **Тексты о музыке для детей и юношества: С. Прокофьев в российских учебниках по музыкальной литературе 1970–1990-х годов**

Учебники по музыкальной литературе в СССР как обязательная часть образовательного процесса детских музыкальных школ и училищ появились в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Изначально они были связаны с идеологически-воспитательными функциями, что характерно для советского школьного образования, особенно в гуманитарной сфере. Учебники по литературе, вероятно, стали образцом методического подхода для учебников по музыкальной литературе. Это наиболее явно проявилось в блоке о советских композиторах: в стилистике текста, демонстрации произведений, подаче биографического материала, акцентировании важных в идеологическом плане ракурсов в советском каноне творца – современника и соотечественника.

Будучи безальтернативным и выходя огромными тиражами, учебник «Советская музыкальная литература» И. А. Прохоровой и Г. С. Скудиной (под редакцией Т. В. Поповой) создавал для начинающих музыкантов образ «советского композитора» Сергея Прокофьева. Учебник (под редакцией М. С. Пекелиса, позднее М. Э. Риттих) закреплял и фиксировал у молодых профессионалов идеологически корректный канон композитора с устойчивым репертуарным списком и определённым ракурсом для восприятия и исполнения его музыки.

Изменение идеологии в России повлияло и на «слово о музыке», но трансформации образа композитора в обновлённом школьном учебнике тех же авторов (активно тиражируемом до начала 2000-х) практически не произошло, как и в новом издании для музыкальных училищ (редактор-составитель Е. Е. Дурандина). При увеличении количества анализируемых сочинений вербальный образ Прокофьева остался в рамках советского музыкального канона, где декларировалась связь с композиторами «Могучей кучки» и преемственность с представителями венской классической школы.

**Ключевые слова:** Сергей Прокофьев, учебники, музыкальная литература, детские музыкальные школы, музыкальные училища.

**LYUBOV A. KUPETS***Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru*

## **Texts about Music for Children and Young Musicians: Sergei Prokofiev in the Russian Textbooks on Musical Literature of 1970–1990th years**

In the USSR, textbooks on music literature as an obligatory part of the educational process in children's music schools and colleges appeared in the late 1960s and early 1970s. Initially, they were associated with ideological and educational functions: the creation of the young musicians of the Soviet musical picture of the world already fixed in university textbooks with an invariable set of names, compositions and their verbal characteristics. All this formed the Soviet canon of the composer, which was contemporary and compatriot.

Being unique and distributed in huge circulations, the school textbook "Sovetskaya muzykal'naya literatura" ["Soviet Musical Literature"] by Irina Prokhorova and Henrietta Skudina (ed. Tatiana Popova) created for the beginning musicians the image of the "Soviet composer" – Sergei Prokofiev. The next level – the textbook for the college (editor-



in-chief Mikhail Pekelis, then Margarita Rittikh) – grounded in young professionals an ideologically correct canon of the composer with a stable repertoire and clear position: how to listen and play his music.

The change in ideology in Russia after 1991 influenced the “musical word,” but the transformation of the composer’s image practically did not happen – neither in the updated school textbook, nor in the new for Music College (ed. Elena Durandina). With the increase in the number of analyzed works, the verbal image of Prokofiev remained within the framework of the Soviet musical canon where the connection with The Mighty Handful was announced and continuity with representatives of the Viennese classical school.

**Keywords:** Sergei Prokofiev, textbooks, Soviet music literature, music schools, music colleges.

Известные строки «Евангелия от Иоанна» – «В начале было Слово...» – вполне уместны в качестве эпиграфа к отечественному музыкальному образованию. Как ни парадоксально звучит, но именно слово (название, жанр сочинения, его программа, слово учителя или же текст учебника по музыкальной литературе) лежит в основе формирования музыкальной картины мира у школьника. В современной научной интерпретации это можно назвать вербальной предустановкой, которая будет во многом влиять на собственный слушательский опыт молодых музыкантов: сначала начинающих, а потом уже сознательно избравших музыку профессией<sup>1</sup>.

Тексты о музыке (биографии композиторов, выбор сочинений и рассказы о них) всегда имеют связь с определённым культурно-историческим ландшафтом и идеологическим климатом страны<sup>2</sup>. Данный тезис убедительно доказала М. Г. Раку на примере формирования пантеона музыкальных классиков в раннесоветскую и сталинскую эпохи, когда отбор персон и интерпретация их жизни и творчества в вербальных текстах разных жанров стали базой для советской музыкальной картины мира [12]. Продолжая эту научную идею, осмысливаемую в рамках рецептивных исследований, попытаемся проанализировать иные тексты о музыке, а именно – учебники по музыкальной литературе для детских музыкальных школ (далее – ДМШ) и музыкальных училищ. Можно предположить, что, подобно иным аналогичным учебным изданиям в СССР, эти учебники были мощным инструментом, жёстко регламентирующим образ любого композитора и процесс слушания-понимания его музыки. Будучи безальтернативным и выходя огромными тиражами, школьный учебник создавал для начинающих музыкантов

«советского» Прокофьева<sup>3</sup>. А училищный учебник закреплял и фиксировал у молодых профессионалов идеологически корректный канон композитора.

### Канон композитора в советских учебниках

С 1970-х и вплоть до начала 1990-х годов С. С. Прокофьев фигурировал в *единственном учебнике для ДМШ*, выпущенном и функционирующем в рамках дисциплины «Советская музыкальная литература». Этим поистине бестселлером был учебник «*Советская музыкальная литература*» И. А. Прохоровой и Г. С. Скудиной (под редакцией Т. В. Поповой). Его первое издание вышло в 1972 году (М.: Музыка). До 1989 года опубликованы ещё девять изданий. Такая безальтернативность зафиксирована в общей идеологии советского образования и специфике советской музыкальной картины мира, которая должна была транслироваться и фиксироваться через учебные тексты. В качестве прогнозируемого результата именно таким способом должно было сформироваться единственно правильное видение/слышание музыкального текста у юного музыканта и не только у него.

Учебник уникален как по продолжительности его использования, так и по объёмам продаж. Он активно переиздавался вплоть до 1993 года достаточно большими тиражами: например, в 1984 году – 100 тысяч экземпляров с весьма скромной ценой в 25 копеек<sup>4</sup>. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что множество поколений профессиональных музыкантов и любителей музыки фактически до наших дней выросло именно на этом взгляде на Прокофьева.

Автором главы о композиторе была *Генриетта (Евгения) Семёновна Скудина (Скудина-*



*Карлинская*) (1931–1986). Обобщая её профессиональную биографию, можно констатировать весьма широкую сферу интересов в музыке: от раннего барокко до современности, обращение как к советским, так и западноевропейским авторам. Видны акцент на популяризаторском направлении в музыкальной деятельности и специализация на творчестве Прокофьева в этой сфере<sup>5</sup>.

Какие базовые элементы в конструировании образа Прокофьева заявлены ею в учебнике? Они фигурируют уже в основном лиде (своеобразной аннотации главы), а затем раскрываются в биографической главе и специальных разделах о сочинениях<sup>6</sup>:

- великий композитор-классик XX века;
- смелый художник-новатор, но имеющий крепкие преемственные связи с традициями музыки русской (Глинка, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков) и мировой (венские классики);
- беззаветная любовь к родине и некомфортность пребывания за её пределами;
- многогранность образная и жанровая (с доминирующей зримостью музыки);
- огромное влияние его музыки на многих композиторов (без уточнений фамилий);
- личные качества (подчеркнуты два: детскость/непосредственность и чувство юмора).

Мифологизированный образ Прокофьева предстаёт здесь в качестве культурного героя советской эпохи: *композитора-адепта родной истории и сказочного фольклора как сути русского/советского народа*. Фактически в доступной для юного возраста форме излагается миф о советском человеке с его патриотической доктриной, реализуемой как служение народу, жёсткой дихотомией добра и зла и определяющим оптимистичным мироощущением.

В качестве анализа выбраны исключительно историко-патриотические и сказочные сочинения Прокофьева: «Александр Невский», «Золушка» и Седьмая симфония. Причём приоритет в творчестве безоговорочно отдан советскому периоду как лучшему, хотя в биографии упоминаются и сочинения иных периодов с краткими характеристиками: Первый и Третий фортепианные концерты, Классическая симфония, «Гадкий утёнок». Пунктиром обозначены элементы версии о блудном сыне, но все они дезавуируются небольшими объёмами при упоминании этого времени и его негативной

оценкой. Употребляемая лексика самой главы имеет нарочито возвышенный и патетический тонус. Содержится много морально-нравственных отсылок.

Стандартный компактный проверочно-дидактический блок состоит из вопросов и заданий после каждой темы главы. Их целью является проверка точного запоминания информации: *расскажите биографию* (основные события жизни Прокофьева), *дайте общую характеристику творчества, назовите важнейшие сочинения композитора советского периода*. Все проверочные вопросы моделируют неизменяемый каркас учебного текста, недвусмысленно подталкивая учащегося к его механическому запоминанию. Вопросы не требуют поиска иного материала или ракурса: учащийся должен найти и максимально точно пересказать нужный фрагмент учебника, подтвердив задания практическими умениями и навыками – игрой на фортепиано основных тем сочинений (напечатанных в самом учебнике или хрестоматии к нему).

Множественные детальное описание сюжета-постановки и явная визуализация музыки даже в разделе о симфонии (несмотря на заявленную зримость как характерную черту музыки Прокофьева) являются ведущим элементом всего учебника (и не только этого) и в главах о других композиторах. Вероятно, это было связано, отчасти, как с недостаточной технической оснащённостью в СССР (только с 1976 года в стране массово стал производиться цветной телевизор «Рубин-714»), так и с особенностью программной политики на советском телевидении (преимущественно на всей территории страны было только два канала, где академической музыке отводилась символически-фоновая функция). Всё это вкупе провоцировало ситуацию, когда подавляющее большинство школьников могло увидеть/услышать оперу только через текст учебника. Тем самым учебник выступал в роли устного рассказчика – советского «Гомера».

В целом же этот учебник находился в общем тренде советских учебников по литературе, последнее поколение которых появилось как раз в начале брежневской эпохи. Можно наблюдать общую модель и подход. Так, согласно исследованию Е. Р. Пономарёва, для советских школьных учебников по литературе характерны следующие параметры:



– «Общая концепция этих учебников стала расплывчатой и эклектичной. Сохраняются патриотические интенции послевоенных лет... Мировое значение русской советской литературы по-прежнему организует все трактовки» [11];

– «Подменяет анализ развёрнутым и комментированным пересказом содержания... Пересказ создаёт иллюзию полноты и подробности рассмотрения, заполняя любое количество страниц» [там же];

– «Для патриотической концепции, выстраиваемой при помощи риторических конструкций, пересказ становится незаменимым» [там же].

Итак, Прокофьев предстаёт в учебнике для ДМШ как *советский творец музыкального искусства для широких масс, патриот-новатор, который целиком отстаивает идеи советского народа и верит в его прекрасное будущее*. Аналогичный советский канон звучит в отношении многих советских писателей и поэтов XX века (в случае с Прокофьевым – это Маяковский, упоминаемый прицельно в главе о композиторе)<sup>7</sup>.

В советской музыкальной педагогике настойчиво декларировался методологический принцип преемственности знаний: школа – училище. Весьма наглядно он применён в главе о Прокофьеве в первом выпуске единственного учебника для музыкальных училищ «Советская музыкальная литература» (под редакцией М. С. Пекелиса). Его первое издание вышло в 1963 году (пятое – в 1981). Эта преемственность оказалась связана, в первую очередь, с автором: практически вся глава о Прокофьеве была написана той же Г. С. Скудиной (за исключением параграфа о «Войне и мире», автором которого стала М. С. Брук, и отчасти о «Ромео и Джульетте» пера Р. К. Ширинян<sup>8</sup>). И если учесть, что учебник для музыкальных школ появился несколько позже, то можно допустить не только принципиально общий взгляд на образ Прокофьева и его трактовку<sup>9</sup>. Ощущается и схожий стиль изложения, использование одних и тех же стилистических оборотов и цитат, и даже выбор сочинений для анализа. Общими стали: «Александр Невский», Седьмая симфония, Третий концерт, «Война и мир», «Мимолетности», «Ромео и Джульетта». Новым было лишь включение Седьмой сонаты и, наоборот, отсутствие «Золушки».

Тем самым, в учебнике для училищ по-прежнему поддерживался принцип презен-

тации произведений исключительно советского периода (так, в начале параграфа о концерте подчеркнута, что большинство его тем было сочинено ещё в России, без уточнения, что это была не советская Россия). Все основные постулаты образа «советского Прокофьева» выдержаны и углублены за счёт цитат самого композитора и музыкальных авторитетов (например, Б. В. Асафьева и А. Онеггера). Собственно анализ музыки представляет собой описание её звучания с демонстрацией профессиональной терминологии: формы, принципов развития, тональности и др. Одновременно автор в полной мере использует художественные описания и эпитеты, и тогда раздел напоминает фрагмент романа, аннотации к грампластинке или даже рецензию на премьеру/постановку: «упругие квартовые шаги», «сокрушительный устремлённый мотив». Используется много закавыченных слов, которые придают этому тексту яркую эмоциональность и субъективность.

#### Новый/старый Прокофьев в постсоветское десятилетие

Изменение идеологии в России после 1991 года повлияло и на «слово о музыке». В 1993 году учебник для ДМШ был выпущен с иным вариантом названия – «Музыкальная литература советского периода» – и до 2001 года имел пять переизданий (1993, 1994, 1997, 1998, 2000). Выходя достаточно большим для того времени тиражом – 5 тысяч экземпляров, он, казалось бы, должен был стать первым представителем постсоветских учебников. Но все изменения в главе о Прокофьеве оказались ничтожны и коснулись исключительно замены прилагательного «буржуазный» на «западно-европейский» и изъятия нескольких советских клише – «страна советов», «высокие идеи», «классики марксизма-ленинизма»<sup>10</sup>. Правда, были и нововведения: в список основных сочинений зарубежного периода добавлены две оперы – «Мадалена» и «Огненный ангел». Неизменными остались и блоки вопросов, и даже нотные примеры, фотоматериалы и автограф рукописи первой страницы Седьмой симфонии. По-прежнему отсутствовал ракурс «композитор и политика» (с постановлениями 1948 и 1958 годов) и повторялся как аксиома пассаж «тоска по родине» в качестве основной причины возвращения композитора на родину, но уже в Советский Союз.

В 1996 году появился новый учебник для музыкальных училищ, название которого также трансформировалось в контексте иных социально-политических условий. Теперь этот учебник назывался «*Отечественная музыкальная литература*», и в его *первом выпуске* последняя (четвёртая) глава посвящена Сергею Сергеевичу Прокофьеву<sup>11</sup>. Авторами текста стали педагог Московского музыкального училища имени Гнесиных Ирина Авериевна Писаревская<sup>12</sup> (раздел о биографии композитора) и профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения Людмила Дмитриевна Никитина<sup>13</sup>. Материал *Мирры Семёновны Брук*<sup>14</sup> полностью перешёл из прежнего советского варианта учебника. *Что же изменилось?*

Первое принципиальное изменение – это увеличение произведений для анализа: добавлены сочинения как раннего русского периода – Классическая симфония, так и советского – Пятая симфония. Произошла перестановка и в композиции главы, то есть изменилась своеобразная иерархия сочинений: вместо вечного бестселлера – «Александра Невского» – на вершине появились «Ромео и Джульетта», соответственно ведущим жанром стала не кантата, а балет. В конце главы введён хронограф жизни и творчества композитора, список сочинений и литература о нём, где есть четыре эпистолярных источника, среди которых – и самое свежее издание 1991 года: «Сергей Прокофьев. Дневники. Письма. Беседы. Воспоминания».

Кардинально переработан биографический параграф, но выбранные цитаты самого Прокофьева и характеристики композитора – «художник-гуманист, сын своей родины» – странным образом создают тот же образ советского музыканта с его революционностью и любовью к массам слушателей. Стиль изложения биографии вновь напоминает художественный роман, где используются качественно-субъективные панегирические характеристики: С. Танеев – «чуткий», «добрый», «обязательный»; Р. Глизэр занимается с Серёжей (употреблена уменьшительно-ласкательная форма); А. Лядов – «добрый и остроумный»; дружба с Н. Мясковским – «прочная и светлая». Таков же подход и к характеристике сочинений: в «Воспоминаниях» – «хроматика вязкая», а в «Наваждениях» – «основная тема властвует», «вступительные такты затаённые»; за музыкой в пьесах опус 12 стоит «озорной, добродушно-ироничный Прокофьев».

Новшеством можно считать то, что фактически весь биографический параграф является неким дайджестом «Автобиографии» С. Прокофьева, то есть сам композитор создаёт свой абрис таким, каким хотел бы его видеть; плюс в поддержку берутся цитаты из газет и писем. Но самый сложный элемент биографии – причину возвращения в СССР – автор раздела объясняет практически так же, как и ранее Г. Скудина: тоска по родине. Даже упоминание о постановлении 1948 года и его дезавуировании в 1958 подано в учебнике вскользь как некая случайность, которая не слишком сильно повлияла на композитора.

Такая же *двойственность* свойственна и аналитическим параграфам. Например, в «Ромео и Джульетте» наряду с указанием на принципы киномонтажа и специфику пластического жеста, используя профессиональную лексику (кластеры, двенадцатитоновая диатоника) и резюмируя новаторские черты балета в конце главы, автор часто пересказывает сюжет, как это делала его старшая коллега двадцать лет назад. Или же в духе популярной рецензии на постановку сравнивает свои впечатления от шести картин балета с созерцанием «Сикстинской мадонны» или скульптур Микеланджело.

Без сомнения, новый тренд в осмыслении образа Прокофьева виден и в стремлении к объективизации за счёт включения композиторской вербальной рефлексии, введения большого массива ранее не упоминавшихся историко-культурных фактов – по зарубежному и советскому периодам, и даже за счёт впервые упомянутой жены Прокофьева – Лины. Изменяется и понимание анализа музыки: вместо квази-рецензий авторы пытаются объяснить композиторскую технику и логику музыкального мышления, употребляя специальные термины и стремясь к логичному – уже в научном плане – тексту: тезис – его развитие, детальный анализ, объяснение-причины, резюме-вывод. Несмотря на это, образ Прокофьева, отличаясь большей целостностью, объёмностью, рельефностью и фактологической достоверностью, остаётся двойственным. Биография композитора по-прежнему выдержана в панегирических тонах, а анализ музыкальных произведений балансирует между структурно-функциональным и художественным. Тот факт, что глава о «Войне и мире» оставлена без изменений, подтверждает предположение о сознательной



преимущества советского учебника, которая вольно или невольно прочитывалась и в новой версии конца XX века.

Вероятно, эту двусмысленность-переходность ощущали и сами авторы учебных изданий конца столетия, потому закономерным итогом начала XXI века стал выход целой линейки разных учебников для детей и юношества, которые по праву уже можно назвать постсо-

ветскими. Каким же Сергея Прокофьева и его музыку эти учебники предлагают видеть-слышать-понимать поколению next – полностью сетевому поколению? Ответ на этот вопрос – уже другая история текстов о музыке, которая во многом вписывается в область публичной истории<sup>15</sup> и функционирует, скорее всего, уже не по законам маклюэновской «Галактики Гутенберга».

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Подробнее о влиянии вербальной предустановки на формирование музыкальной картины мира у школьников см.: [18].

<sup>2</sup> О современном представлении по философии музыкального образования см.: [17]. Обзор музыкального образования в современной России см.: [20].

<sup>3</sup> О специфике советского учебника по русской музыкальной литературе для ДМШ см.: [6].

<sup>4</sup> В СССР 1984 года на 25 копеек можно было купить: 1 билет денежно-вещевой лотереи, 25 коробков спичек, 1 шоколадную медальку, 1 пачку «Русских пельменей», 5 поездок на метро, 1 билет в кино для взрослых, 1 городской батон (22 коп.), 1 пломбир (19 коп.), 12 штук школьных тетрадей (по 2 коп. за шт.).

<sup>5</sup> Подробнее об авторе см., например: [12; 13].

<sup>6</sup> Здесь и далее см.: [15].

<sup>7</sup> О советском каноне поэта в школе см.: [1; 10].

<sup>8</sup> О Рузанне Карповне Ширинян (1922–2009) – крупнейшем советском специалисте по творчеству

М. Мусорского см., например, на сайте Российской академии музыки им. Гнесиных [2].

<sup>9</sup> Здесь и далее см. главу о С. С. Прокофьеве: [16].

<sup>10</sup> Здесь и далее см.: [14].

<sup>11</sup> Здесь и далее см. главу о С. С. Прокофьеве: [8].

<sup>12</sup> См. персональную страницу И. А. Писаревской на сайте Музыкального училища имени Гнесиных [10], а также *memoiam* [4].

<sup>13</sup> Л. Д. Никитина (р. 1939) является автором первой и единственной российской монографии о симфониях М. Вайнберга.

<sup>14</sup> О М. С. Брук (1904–2001) как авторе первой советской монографии о Ж. Бизе см.: [5].

<sup>15</sup> Public History (публичная история) – достаточно новое направление в исторической науке, возникло в 1970-е гг. в США и Канаде, затем распространилось в Европе. В России появляется с 2012 года. Подробнее дискуссии и тематику этой дисциплины см.: [3; 19].

## LITERATURA

1. Бодрова А. С., Вдовин А. В. Лермонтов в советской школе (1953–1991): канон, идеология, педагогика // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2014. № 5. С. 33–53.

2. Вечер памяти Р. К. Ширинян. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5934> (Дата обращения: 12.08.2017).

3. Исаев Е. М. Публичная история в России: научный и учебный контекст формирования нового междисциплинарного поля // Вестник Пермского университета. История. 2016. Вып. 2 (33). С. 7–13.

4. Косарева К. Дело жизни // Трибуна молодого журналиста. 2011. № 8 (115). URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=3121> (Дата обращения: 12.08. 2017).

5. Купец Л. Жорж Бизе в отечественной музыкальной историографии 1930-х – 1980-х гг. // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 156–160.

6. Купец Л. Н. А. Римский-Корсаков как культурный герой (по материалам российских учебников второй половины XX – начала XXI века) // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков – окно в мир: сб. ст. СПб., 2016. С. 287–296.

7. Отечественная музыкальная литература: 1917–1985: учебник для муз. училищ. Вып. 1 / ред.-сост. Е. Е. Дурандина. М.: Музыка, 1996. 376 с.

8. Павловец М. Школьный канон как поле битвы. Ч. 1: историческая реконструкция // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2016. № 2 (106). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7308> (Дата обращения: 14.09.2017).



9. Писаревская Ирина Авериевна. URL: [http://www.gnesin.ru/otdely/teoria\\_muzyki/prepodavateli/pisarevskaya](http://www.gnesin.ru/otdely/teoria_muzyki/prepodavateli/pisarevskaya) (Дата обращения: 06.09.2017).
10. Пономарёв Е. Чему учит учебник. Учебник по литературе в рамках советской школы // Нева. 2010. № 1. С. 208–220.
11. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
12. Роднянская М. Каждый человек – драгоценен! // Дорога вместе: христианский журнал для молодых и не только. 2008. № 4. URL: [http://www.doroga-vmeste.ru/2008/2008\\_4\\_Kazhdyj\\_chelovek\\_dragocenen.shtml](http://www.doroga-vmeste.ru/2008/2008_4_Kazhdyj_chelovek_dragocenen.shtml) (Дата обращения: 12.09.2017).
13. Скудина Генриэтта Семёновна. URL: <http://www.biografija.ru/biography/skudina-genrietta-semenovna.htm> (Дата обращения: 12.09.2017).
14. Скудина Г. С. Сергей Сергеевич Прокофьев // Прохорова И. А. Скудина Г. С. Музыкальная литература советского периода. Для VII кл. ДМШ. М., 2000. С. 20–61.
15. Скудина Г. С. Сергей Сергеевич Прокофьев // Прохорова И. А., Скудина Г. С. Советская музыкальная литература: для VII кл. ДМШ. 7-е изд. М., 1984. С. 20–61.
16. Советская музыкальная литература: учебник для муз. училищ. Вып. 1. Изд. 4-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1977. 581 с.
17. Elliot D. J., Silverman M. Response to Commentaries on Music Matters: A Philosophy of Music Education, second edition // *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2015. Vol. 14. No. 3, pp. 106–130.
18. Kupets Lubov A. The Musical Weltanschauung through the Prism of Russian Textbooks on Music History // *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. № 3. pp. 73–80. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.073-080.
19. National Council on Public History: What is Public History? URL: // [ncph.org/cms/what-is-public-history/](http://ncph.org/cms/what-is-public-history/) (15.01.2018).
20. Orlov V. Russia: Music Education // *Education in Eastern Europe and Eurasia* / Ed. by N. Ivanenko. London, 2014, pp. 103–126.

Об авторе:

**Купец Любовь Абрамовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3344-2318**, [lkupets@yandex.ru](mailto:lkupets@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Bodrova A. S., Vdovin A. V. Lermontov v sovetskoy shkole (1953–1991): kanon, ideologiya, pedagogika [Lermontov in the Soviet School (1953–1991): Canon, Ideology, Pedagogics]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Bulletin of the Moscow State University. Series 9. Philology]. 2014. No. 5, pp. 33–53.
2. *Večer pamyati R. K. Shirinyan* [The Memorial Evening for R. K. Shirinyan]. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5934> (12.08.2017).
3. Isaev E. M. Publichnaya istoriya v Rossii: nauchnyy i uchebnyy kontekst formirovaniya novogo mezhdistsiplinarnogo polya [Public History in Russia: the Academic and Educational Context of the Formation of a New Interdisciplinary Field]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of the Perm University. “History” Series]. 2016. Issue. 2 (33), pp. 7–13.
4. Kosareva K. Delo zhizni [The Case of Life]. *Tribuna molodogo zhurnalista* [Tribune of the Young Journalist]. 2011. No. 8 (115), URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=3121> (12.08.2017).
5. Kupets L. Zhorzh Bize v otechestvennoy muzykal'noy istoriografii 1930-kh – 1980-kh gg. [Georges Bizet in Russian Musical Historiography from the 1930s to the 1980s]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. No. 1 (4), pp. 156–160.
6. Kupets L. N. A. Rimskiy-Korsakov kak kul'turnyy geroy (po materialam rossiyskikh uchebnikov vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka) [N. A. Rimsky-Korsakov as a Cultural Hero (on Materials of the Russian Textbooks of the Second Half of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century)]. *Triumf russkoy muzyki. Rimskiy-Korsakov – okno v mir: sb. st.* [Triumph of Russian Music. Rimsky-Korsakov – a Window to the World: a Collection of Articles]. St. Petersburg, 2016, pp. 287–296.



7. *Otechestvennaya muzykal'naya literatura: 1917–1985: uchebnik dlya muz. uchilishch* [Russian Musical Literature: 1917–1985: Textbook for Musical Colleges]. Ed. by E. E. Durandina. Issue 1. Moscow: Muzyka, 1996. 376 p.
8. Pavlovets M. Shkol'nyy kanon kak pole bitvy. Chast' pervaya: istoricheskaya rekonstruktsiya [The School Canon as a Battlefield. Part 1: Historical Reconstruction]. *Neprikosnovennyy zapas. Debaty o politike i kul'ture* [Emergency Ration. A Debate about Politics and Culture]. 2016. No. 2 (106). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7308> (14.09.2017).
9. *Pisarevskaya Irina Averievna* [Pisarevskaya Irina Averievna]. URL: [http://www.gnesin.ru/otdely/teoria\\_muzyki/prepodavateli/pisarevskaya](http://www.gnesin.ru/otdely/teoria_muzyki/prepodavateli/pisarevskaya) (06.09.2017).
10. Ponomarev E. Chemu uchit uchebnik. Uchebnik po literature v ramkah sovetskoy shkoly [What the Textbook Teaches. A Textbook on Literature within the Frameworks of the Soviet School]. *Neva* [Neva]. 2010. No. 1, pp. 208–220.
11. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical Classics in the Formation of Myths of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
12. Rodnyanskaya M. Kazhdyy chelovek – dragotsenen! [Every Person is Precious!]. *Doroga vmeste: khristianskiy zhurnal dlya molodykh i ne tol'ko* [The Path Together: a Christian Magazine for Young People and Not Only Them]. 2008. No. 4. URL: [http://www.doroga-vmeste.ru/2008/2008\\_4\\_Kazhdyj\\_chelovek\\_dragocenen.shtml](http://www.doroga-vmeste.ru/2008/2008_4_Kazhdyj_chelovek_dragocenen.shtml) (12.09.2017).
13. *Skudina Genrietta Semenovna* [Skudina, Henriette Semyonovna]. URL: <http://www.biografija.ru/biography/skudina-genrietta-semenovna.htm> (12.09.2017).
14. Skudina G. S. Sergey Sergeevich Prokof'ev [Sergey Sergeyevich Prokofiev]. Prokhorova I. A., Skudina G. S. *Muzykal'naya literatura sovetskogo perioda: dlya VII kl. DMSH* [Musical Literature of the Soviet Period: for the 7th Grade in Children's Music Schools]. Moscow, 2000, pp. 20–61.
15. Skudina G. S. Sergey Sergeevich Prokof'ev [Sergey Sergeyevich Prokofiev]. Prokhorova I. A., Skudina G. S. *Sovetskaya muzykal'naya literatura: dlya VII kl. DMSH* [Soviet Musical Literature: for the 7th Grade in Children's Music Schools]. Edition 7. Moscow, 1984, pp. 20–61.
16. *Sovetskaya muzykal'naya literatura: uchebnik dlya muz. uchilishch* [Soviet Musical Literature: a Textbook for Musical Colleges]. Issue 1. Edition 4, revised and enlarged. Moscow: Muzyka, 1977. 481 p.
17. Elliot D. J., Silverman M. Response to Commentaries on Music Matters: A Philosophy of Music Education, second edition. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2015. Vol. 14. No. 3, pp. 106–130.
18. Kupets Lyubov A. The Musical Weltanschauung through the Prism of Russian Textbooks on Music History. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 73–80. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.073-080.
19. *National Council on Public History: What is Public History?* URL: <http://ncph.org/cms/what-is-public-history/> (15.01.2018).
20. Orlov V. Russia: Music Education. *Education in Eastern Europe and Eurasia*. Ed. by N. Ivanenko. London, 2014, pp. 103–126.

*About the author:*

**Lyubov A. Kupets**, Ph.D. (Arts), Professor at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3344-2318**, [lkupets@yandex.ru](mailto:lkupets@yandex.ru)



**Н. Ю. КИРЕЕВА***Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова  
г. Саратов, Россия**ORCID: 0000-0001-7036-6508, sanata1004@yandex.ru*

## **Творческая активность личности и студентоцентрированное обучение**

Творческая деятельность является одним из наиболее действенных способов всестороннего развития личности, однако сегодня наблюдается дефицит творческого проявления человека. Скорректировать сложившуюся ситуацию поможет привлечение актуальных и эффективных методов творческого развития. Одним из самых важных является образовательная среда. Именно в условиях образовательного учреждения происходит развитие большей части людей – реципиентов искусства. Проблема творческого отношения к действительности – одна из обсуждаемых на ведущих научных Европейских форумах. Востребованной становится, в частности, концепция студентоцентрированного обучения, направленного на активное развитие чувства самостоятельности, рефлексивный метод учебного процесса. Подходящей для решения заявленной проблемы становится и концепция вовлечения студентов через призму сотворчества, где акцент ставится не на формальной её реализации, а на подлинном включении в сотворческий образовательный процесс. Данные критерии соответствуют позициям личностно-ориентированного подхода, в котором самыми главными становятся деятельностно-творческий метод и принцип природосообразности. Их осуществление играет решающую роль в процессе гармоничного развития личности. Автор статьи направляет внимание на творческую систему Болеслава Яворского, внёсшего существенный вклад в развитие музыкальной культуры и образования России. Актуализация образовательных принципов Яворского в новых социокультурных условиях даст возможность выйти на следующий уровень творческого развития личности.

**Ключевые слова:** творческая активность, музыкальная деятельность, природосообразное развитие, саморазвитие, студентоцентрированное обучение, личностно-ориентированный подход.

**NATALIA YU. KIREYEVA***Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0001-7036-6508, sanata1004@yandex.ru*

## **Creative Artistic Activity of Personality and Student-Centered Education**

Creative artistic activity is one of the most efficient means of an in-depth development of personality, however at the present time one may observe a deficit of creative manifestation of human beings. The current situation may be corrected by means of incorporation of relevant and effective methods of creative development. One of the most important of their types is the educational milieu. It is particularly in the conditions of an educational institution that the development of the majority of people – the recipients of art – take place. The issue of a creative attitude towards reality has been one of those discussed at one of the leading European forums. One of the sought-after conceptions, in particular, is that of student-centered education, directed towards an active development of the feeling of self-sufficiency and a reflexive method of the process of learning. Also appropriate for solving the declared problem is the concept of implicating the students through the principle of co-creation, where the accent is placed not on its formal realization, but on a genuine involvement in the co-creative educational process. The given criteria correspond to the positions of a personally-oriented approach, in which most important are the active-creative method and the principle of congruity with nature. Their actualization plays a decisive role in the process of harmonic development of personality. The author of the article directs her attention towards the creative system of Boleslav Yavorsky, who made a substantial contribution towards the development of musical culture and education in Russia. The actualization of the educational principles of Yavorsky in new sociocultural conditions presents the possibility of passing to the next stage of the creative development of personality.



**Keywords:** creative energies, musical activity, development in congruity with nature, self-development, student-centered education, personality-oriented approach.

Творческая деятельность человека – важнейший способ достижения целостного развития личности. Музыкально-театральное искусство является одним из наиболее увлекательных видов творческой деятельности, так как синтезирует в себе другие виды искусств. Это позволяет музыкальному театру сценически воплощать темы и идеи, которые могут преподноситься ярко и зрелищно. В содержании произведений этого жанра поднимаются самые глубокие проблемы любви и верности, жизни и смерти, смысла человеческого бытия. Вся палитра образов и чувств, заложенных в произведении, выражается посредством многогранного музыкального языка и использования всевозможных кинестетических средств выразительности. Богатство форм подачи материала, арсенал композиторских и исполнительских приёмов, запечатлённых в музыкальных произведениях, развивают душу, способствуют формированию восприятия мира во всей его красоте, сложности и многообразии проявлений. Однако способность к такому глубокому и всестороннему восприятию проявляется сегодня у немногих. Современные средства массовой информации транслируют упрощённые формы музыкального и театрального искусства, которые больше рассчитаны на развлекательность, а не на возвышение и развитие человека, в результате чего публика становится всё менее способна к восприятию высокохудожественных произведений. Но между простотой эстрадных представлений и простотой художественных творений – существенная разница. Так, некогда Б. Л. Яворский писал: «В художественном произведении важно, чтобы простота достигалась сложностью как замысла, так и техники. Произведения, которые просты по замыслу и проведению его, – не живут долго» [15, с. 3]. В значительном сочинении искусства заложено много смыслов, по необходимости они могут представлять в различных ракурсах, что позволяет сохранять актуальность произведения даже в самую отдалённую от времени его создания эпоху. Но в современной социокультурной ситуации очевидным становится то, что большинство слушателей теряет способ-

ность к восприятию глубины и сложности классических произведений.

Потеря многоуровневости восприятия отчасти связана и с утратой целостности личности, восстановление которой станет возможным при актуализации главного качества человека – творческой активности. Цельность мышления, опирающегося на общественную практику и на её осознание, Б. Л. Яворский считал требованием современного ему творчества. Одной из главных особенностей своего времени в сфере духовной жизни он считал стремление «преодолеть исторически образовавшийся разрыв между разумом, эмоциональностью и практической действенностью» [13, с. 23]. Скорректировать сложившуюся ситуацию поможет привлечение актуальных и эффективных методов творческого развития. Одним из самых действенных и всеохватных является, прежде всего, образовательная среда. Именно в условиях образовательного учреждения происходит развитие большей части людей – реципиентов искусства. По нашему мнению, формированию целостного мировосприятия личности способствует использование личностно-ориентированного подхода при взаимодействии людей в целом, а также, в частности, при взаимодействии педагога и ученика в системе образования.

Первостепенной задачей данной статьи становится рассмотрение некоторых принципов личностно-ориентированного подхода, а также исследование примеров практического применения данного подхода в творческой сфере известными зарубежными и отечественными мастерами. Центральное место занимает изучение системы Б. Л. Яворского, внёсшего существенный вклад в развитие музыкальной культуры и образования России. Сохранение и развитие такого подхода даст возможность усовершенствовать систему современного образования, в котором на первое место выйдет идея творчески активного, природосообразного развития человека.

На главной странице портала Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования (в разделе «Документы



для обсуждения») размещён документ «Развитие систем обеспечения качества в высшем образовании: европейский ракурс (на материалах Европейских форумов по обеспечению качества высшего образования 2013–2016 гг.)»<sup>1</sup>, в котором дан аналитический обзор исследовательских работ ведущих европейских учёных [8].

На Девятом форуме бесспорно лидирующей выступает концепция *студентоцентрированного обучения*, которое в условиях современного реформирования высшего образования возводится в ранг приоритетных. Однако формирование основ этого подхода происходит ещё в начале XX века в трудах Ф. Х. Хейворда (1905) с дальнейшим идейным претворением такими исследователями, как Д. Дьюи, К. Роджерс, Ж. Пиаже (развивающее обучение) и М. Ноулз (самоуправляемое обучение). При этом идейные истоки деятельностного подхода уходят корнями в далёкое прошлое. Так, древний философ и мыслитель Китая Конфуций говорил: «То, что я слышу – я забываю; то, что я вижу – помню; то, что я делаю – я понимаю»; или, например, у Аристотеля находим следующее: «Вещам, которые мы выучили до того, как мы их сделали, мы учимся, делая их». Немецкому поэту и мыслителю И. Ф. Гёте принадлежат слова из «Фауста»: «В Деянии начало Бытия». Мы видим, что значение деятельностного принципа по достоинству оценивается многими учёными в разные времена. Однако сегодня существует опасность потерять основу основ. Именно поэтому так важно актуализировать основополагающие действенные методы в новых социокультурных условиях.

Так, деятельностный метод становится одним из самых главных в студентоориентированном обучении, где современные исследователи выделяют следующие критерии: «Опора на активное, а не пассивное обучение; акцент на глубокое изучение и понимание; повышение ответственности и подотчётности со стороны студентов; развитие чувства самостоятельности у учащегося; взаимозависимость между преподавателями и учащимися; взаимное уважение в отношениях между учащимися и преподавателем; рефлексивный подход к учебному процессу со стороны и преподавателя, и учащегося» [8, с. 37]. Подчеркнём, что при таком подходе происходит не «простая передача студентам фактов» – пассивное информирование, а создание условий для аналитической, проблемно-поисковой рабо-

ты студента и педагога, дающей возможность всем участникам образовательного процесса осознать ответственность за дальнейший путь знаний. Более того, активный партнёрский контакт в процессе образовательной деятельности позволяет непосредственно привлекать ребят для решения вопросов по построению самой системы образования.

Но стремление идти за передовыми идеями западноевропейского образования зачастую приводит к тому, что в России вводятся новые стандарты без изучения основополагающих реформирующих принципов, то есть внедряются только внешние формы. Например, отечественный искусствовед А. И. Демченко отмечает, что новые инструментальные методы, призванные улучшить качество образования, нередко понимаются и истолковываются поверхностно, а, следовательно, и применяются весьма формально [5]. На это обращают внимание и западноевропейские исследователи. Рассмотрим в качестве примера «концепцию вовлечения». Т. Харрисон в статье «Создание концепции вовлечения студентов через призму сотворчества» ставит перед собой главную задачу: изложить концепцию вовлечения студентов и обозначить её в соответствии с определённой схемой. «Основываясь на *целостном подходе*, – считает исследовательница, – предлагаемая схема концептуализирует вовлечение студентов в *процесс сотворчества*, который включает в себя ряд ключевых аспектов, составляющих круг вовлечения студента...» [8, с. 23]. Автор опирается на исследования В. Траулер, в которых выделяются главные составляющие вовлечения студентов, как то: *«активное совместное обучение; участие в интенсивной академической деятельности; развивающее общение с профессорско-преподавательским составом; включённость в обогащение образовательного процесса; чувство признанности и поддержки со стороны образовательных сообществ университета... На первый план выходит не абстрактное вовлечение студентов, а то, как оно достигается и для чего оно необходимо [курсив мой. – Н. К.]»* [8, с. 93].

Наиболее важно в данной концепции то, что именно уровень подлинного вовлечения даёт возможность тесного и доверчивого контакта между учеником и педагогом, в противном случае происходит дискредитация данной системы, так как человек, не имеющий подлинного внутреннего стержня, способен лишь «играть



по правилам», нередко используя условия игры только в свою пользу. Причём в большинстве случаев подобная ситуация не может иметь ничего общего с настоящим контактом, поскольку исходит от формально построенного внешнего отношения к происходящему. Так, Т. Харрисон сравнивает внешнее формальное выполнение данных принципов и подлинное внутреннее преобразование, если данные принципы реализуются в полной мере: «В самом деле, акцент на чисто техническом/рациональном аспекте может противоречить нашему понятию вовлечения и побуждать студентов демонстрировать исключительно функциональное поведение, “играя по правилам”... Тогда желаемые результаты не будут достигнуты, даже с рациональной/технической точки зрения», – пишет она [там же].

В отечественных исследованиях сегодня становится всё более востребованным и личностно-ориентированный подход к развитию человека. Особенно он актуален для творческой деятельности, так как главным в его концепции становится деятельностно-творческий принцип. Деятельностный метод по-разному трактовался исследователями (С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев; Л. С. Выготский, П. П. Блонский и М. Я. Басов, Д. Б. Эльконин, П. Я. Гальперин и др.). Интересной представляется разработка принципа «единства сознания и деятельности», представленного С. Л. Рубинштейном в статье «Принцип творческой самодеятельности» (1922). Здесь учёный говорит о процессе познания именно как творческой деятельности. Творческая само-деятельность является главной основой для получения знания: «Субъект в своих деяниях, в актах творческой самодеятельности не только обнаруживается и проявляется; он в них создается и определяется... Лишь в созидании... этического, социального целого создается нравственная личность. Лишь в организации мира мыслей формируется мыслитель» [10, с. 106]<sup>2</sup>. То есть мысли и деятельность помогают реализации процесса самоопределения и самосозидания. Человек живёт не для того, чтобы думать, он думает для того, чтобы жить. Простое понимание информации коренным образом отличается от осознанного принятия фактов, позволяющего творчески действовать.

Выведем на первый план ещё одну важную идею, которую сформулировал Рубинштейн, – проблему осознанности и неосознанности действия. «Сознание – это осознанное бытие»,

– констатирует учёный. Не просто «понимаемое бытие», а осознанное, значит, не только мысленно, но и чувственно обогащённое. Между понятийным приращением смыслов и осознанным личностным деятельностным преобразованием имеется существенная разница. Учёный говорит о возможных влияниях на процессы подлинного осознания, которые возникают ввиду того, на что вынужден ориентироваться человек при социальной адаптации. Несмотря на то, что этим положениям почти сто лет, мы и сегодня не осознаём в полной мере справедливость и значимость данных суждений. Более того, эти постулаты претворяются в жизнь весьма неосновательно ввиду смещения акцентов в сторону материального и интеллектуального («умственное действие») развития, при котором происходит уже почти достигшее своего пика отчуждение от реальности и наблюдается детерминируемая этими процессами асимметрия развития личности.

Для достижения равновесия человеку необходимо развиваться с постоянным ощущением единства с подлинной Природой, а не противопоставления ей. В данном случае актуализируем понятие *природосообразности*. О природосообразном развитии человека говорили многие учёные и ранее, но, к сожалению, их утверждения остались только на уровне теоретического осмысления, не дойдя до стадии практических действий. Сегодня эта проблема стоит перед человечеством настолько остро, что оставить её только в теоретическом виде уже не представляется возможным. Важным становится анализ и переосмысление достижений учёных с последующим претворением в практической деятельности, в частности, в образовательной и культуроорганизующей.

Так, сегодня вновь возникает интерес к осуждению данной проблемы [1]. Подробному исследованию роли природосообразности в развитии личности посвящена работа Г. А. Харьковской [12]. Автор акцентирует внимание на том, что природосообразность имеет значение не столько как проявление витальных черт, сколько как ресурс, содержащий все предпосылки и возможности для реализации духовного потенциала личности. На наш взгляд, наиболее ясно и актуально сформулированы черты воспитательного процесса в концепции Ш. А. Амонашвили: человек – «высшее творение Природы и Космоса и несёт в себе присущие им черты могущества и безграничности»;

подлинное становление личности возможно лишь в условиях сохранения «целостности природы ребёнка»; образование является частью воспитания – это «единый процесс духовно-нравственного развития», которое осуществляется «с помощью самой жизни по законам гуманности» (цит. по: [12, с. 12]). Стоит подчеркнуть, что идеи ведущего российского педагога и психолога Ш. А. Амонашвили схожи с некоторыми позициями концепции знаменитого отечественного мыслителя и естествоиспытателя В. И. Вернадского, разрабатывавшего в первой половине XX века понятие ноосферы (сфера разума), которую, по его мнению, составляет в том числе и энергоинформационная оболочка Земли. На неё значительное влияние оказывают мысли людей, их действия и образ жизни. Если человек развивается гармонично, в соответствии со своей гуманистической духовной природой, то ноосфера насыщается положительной энергией [3]. Как только человек уходит от своего подлинного «я», он начинает борьбу не только с самим собой, но и с социумом, усиленно противопоставляя себя окружающему миру. Соответственно, происходит не только психоэмоциональный кризис, но и снижается морально-этический уровень состояния человека. Таким образом, принцип природосообразности играет важнейшую роль в формировании целостной личности, что позволяет человеку ощущать и осознавать себя не только гражданином общества, но и гражданином Вселенной. Первым показателем того, что принцип природосообразности реализуется в полной мере, является то, что с возрастом у человека всё больше раскрывается интеллектуальный и духовный потенциал, а также возрастает подлинный интерес к знаниям. Сегодня мы можем заметить, что в большинстве своём молодое поколение быстро теряет интерес к знаниям, духовный потенциал снижается, нравственный уровень падает.

Итак, идея природосообразности импонировала многим музыкальным деятелям, которые также обращались за идейным вдохновением к трудам известных учёных, в частности, к воззрениям И. Г. Песталоцци. Главные идеи были заложены в основу системы музыкального воспитания «Шульверк» (середина XX века) немецкого композитора и педагога Карла Орфа, который основное внимание уделял тем способам развития, которые имели своей целью раскрыть природный потенциал молодого человека.

Колоссальную роль в рассматриваемой системе играет *действенный метод*. Девизом орфовцев становится следующее изречение Песталоцци: «Каждый узнает лишь то, что сам пробует сделать». Немецкое название «Schulwerk» говорит само за себя: состоящее из двух частей, оно переводится как «Обучение действию». Соответственно, представители «Шульверка» нацелены на приобщение к активному творчеству, непосредственное включение ребят в театральномызыкальное действо. Самым главным становится именно *сам творческий процесс*, и лишь потом уже оценивается результат.

Методическая система Карла Орфа может быть перенесена на национальную почву любой страны, что позволяет найти интереснейшие элементы в народном достоянии и одновременно вдохнуть в него новую жизнь. Известны примеры адаптации метода «Шульверка» в странах Западной Европы, а также в Японии и США. На русский язык переведён первый том (редакция В. А. Жилина); некоторые методы Карла Орфа применяют Т. Э. Тютюнникова, Т. А. Боровик, Е. Г. Забурдяева, Н. Н. Перунова и др.

Одним из ярких примеров применения личностно-ориентированного подхода в отечественной педагогике и искусствоведении является деятельность Б. Л. Яворского. Определяя главный предмет его исследований, М. Г. Арановский даёт следующее обобщающее обозначение: «человек и музыка» [2, с. 43]. Болеслава Леопольдовича интересовали все вопросы, касающиеся значения и функционирования музыки, её онтологической укоренённости. Более того, можно с уверенностью утверждать, что начавшиеся когда-то поиски ответов на вышеуказанные вопросы до сих пор остаются открытыми, а следовательно и актуальными.

При передаче музыкального опыта главной своей задачей Яворский ставил воспитание творчески активной личности как по отношению к сочинительству и исполнительству, так и по отношению к восприятию художественных произведений. Трудно не согласиться со следующими словами великого учителя: «Педагог-музыкант должен не только обучать, но и воспитывать»; «необходимо вырабатывать из ребёнка не пассивного зрителя жизни, а её активного участника, творческого строителя будущего» [13, с. 132]. На творческую активность как одну из главнейших составляющих в исполнительской деятельности обращает внимание в своей



работе, посвящённой исследованию педагогических аспектов Яворского, Л. Г. Горлова [4].

Для Яворского при развитии музыкального мышления важно было не только усвоение именно музыкальных знаний, но и развитие активного эмоционального восприятия, то есть формирование гармонично развитой личности на основе единства рационального и эмоционального. В одном из писем к Д. Д. Шостаковичу Яворский пишет: «...я утверждаю, что эмоциональность может проявляться только вольно, импульсивно, при волевой свободе, при волевой самоорганизованности личности, при возможности её разумного волевого воздействия» [13, с. 607–608].

Для достижения основных образовательных целей Яворский также создавал достаточно масштабные коллективы – детский оркестр и хор, количество участников которых могло достигать 350, при этом ребята имели возможность сами управлять таким большим составом, причём не только на репетициях, но и на концертной эстраде. «Детей надо показывать как будущих взрослых, а не как самодовлеющие раритеты... Детство есть подготовка мужественности, а не кунсткамера», – утверждал учитель [там же, с. 591]. Он не только стремился к тому, чтобы дети качественно исполняли музыку, но и поощрял всякое их стремление к сочинительству и самостоятельным оркестровкам. Первостепенным в его системе было активное накопление музыкальных впечатлений. Через спонтанное выражение творческих проявлений он одновременно задействовал сенсорно-моторные, зрительные и речевые реакции. Для достижения этой цели привлекал такие средства выразительности, как создание оригинальных театрализованных композиций: музыкально-пластические действия, инсценировки фортепианных миниатюр и песен (Э. Грига, Ф. Шопена, Ф. Шуберта) с использованием костюмов и декораций. В музыкальных, двигательных и литературно-речевых выражениях также поощрялись инициативность в использовании выразительных средств и собственное импровизирование. Так, в значительной мере развивалось не только зрительно-ассоциативное мышление, но и весь комплекс творческих способностей: кинестетические, изобразительные, литературные образы способствовали появлению музыкальных и наоборот. Педагог очень тщательно отбирал высокохудожественный учебный ма-

териал, способный вызывать у учеников глубокие чувства и яркий эмоциональный отклик. Он старался приучить ребят к умственной дисциплине и осознанию происходящего, не просто научить предмету, а научить мыслить и создавать. С течением времени в творческой практике осуществлялось постепенное усложнение используемого материала, наращивание понятий и представлений. Музыкальная грамота входила в учебный процесс естественно и ненавязчиво, с её помощью систематизировались и уточнялись полученные ранее знания. Музыкальная речь, музыкальный язык трактовались как живое «средство общения, способ общения», с помощью которого следовало оформить творческое задание с сохранением принципов и специфики современного стиля, но «не жонглирование омертвелыми формулами несуществующей уже эпохи, несуществующего общественного процесса» [там же, с. 571].

Педагогическая система Яворского давала большие результаты и пользовалась колоссальным успехом. Многие воспитанники стали в будущем настоящими художниками и успешными профессиональными дирижёрами. Такая же установка давалась Яворским и более старшему поколению – воспитанникам консерваторий: «Консерватория сама должна быть гибким учреждением, и выпускаемые ею деятели и работники... должны суметь в любой момент поступательного движения искусства ориентироваться и находить то русло, по которому движется жизнь» [там же, с. 134]. По сути, Б. Л. Яворский «преодолевал» возрастную психологию и говорит о том, что важным является не только обогащение и развитие памяти посредством изучения и исполнения произведений музыкального искусства прошлого, но и освобождение интуиции, развитие пытливости в поиске новых проблем, методов развития личности. Историчность и основательность теории Яворского не только не устаревают, но и дают возможность совершенствоваться на той же принципиальной основе в обновлённых условиях. Например, вновь обращается к важнейшим выводам Яворского относительно образовательной деятельности современный педагог и исследователь Н. А. Корепина [6].

Итак, основной задачей современного музыканта является осознание того, что наряду с интеллектуальным развитием человека важно сохранить, не потерять то подлинное, что



составляет ресурс для полноценного творческого развития личности. Важным становится пересмотр методических основ преподавания музыкального искусства, в частности, переориентация человека в воспроизведении и восприятии музыкального творчества с оценки результата в сторону ценности самой деятельности. Это актуализирует деятельностный принцип, ставший главным в личностно-ориентированном подходе к художественной деятельности, который даёт безусловные результаты. Человек всесторонне развивается, у него раскрывается способность многоуровневого восприятия мира, что напрямую влияет на отношение к высокохудожественным произведениям. Применение личностно-ориентированного подхода в русле концепции студентоцентрированного музыкального обучения сегодня может создать новый уровень взаимодействия сторон. Это также даёт возможность открытия новых горизонтов функционирования музыкального искусства в пространстве социума, что непременно

но должно повлиять и на духовно-нравственное состояние российского общества в целом. Ведь как совершенно точно подчеркнула одна из исследователей З. В. Фомина, уже «на рубеже третьего тысячелетия стало очевидно, что техногенная цивилизация, постулирующая всеислие материально-преобразующей деятельности рационально-организованного человека, исчерпала себя... и никакие внешние способы решения не могут устранить недуги человечества, поскольку оставляют неизменной внутреннюю природу человека» [11, с. 3]. Человечество обязано осуществить сознательный переход в новую фазу развития, где определяющим станет потребность в подлинной реализации личности через активную творческую деятельность. Стоит добавить, что только в таких условиях станет возможным подлинный интерес к музыкальным произведениям, основанный на открытом творческом взаимодействии сторон коммуникации в пространстве художественного искусства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Дата размещения: 17.10.2017.

<sup>2</sup> Важно подчеркнуть, что это было сформулиро-

вано ещё до прихода Л. С. Выготского в науку, до его методологических разработок.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абдрахманова М. В., Валеева Р. Р. Разработка принципа природосообразности в современной отечественной педагогике // *Фундаментальные исследования*. 2015. № 2 (13). С. 2940–2943.
2. Арановский М. Г. Теоретическая концепция Б. Л. Яворского // *Искусство музыки: теория и история*. 2012. № 6. С. 41–60.
3. Вернадский В. И. Химическое строение биосферы Земли и её окружения. М.: Наука, 2001. 376 с.
4. Горлова Л. Г. Исполнительская деятельность в развитии творческой активности музыканта в теории Б. Л. Яворского // *Kant*. 2014. № 4 (13). С. 117–119.
5. Демченко А. И. Проект преподавания общих дисциплин в музыкальном вузе // *Проблемы музыкальной науки*. 2017. № 1 (26). С. 137–142. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.137-142.
6. Корепина Н. А. Историческое значение деятельности Б. Л. Яворского в период становления музыкального образования России // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 12/2 (62). С. 112–115.
7. Песталоцци И. Г. Избранные педагогические произведения. В 3 т. Т. 3. М.: Просвещение, 1965. 632 с.
8. Развитие систем обеспечения качества в высшем образовании: европейский ракурс (на материалах Европейских форумов по обеспечению качества высшего образования 2013–2016 гг.). М.: НИТУ «МИСиС». 2016. 248 с. // Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. URL: [http://fgosvo.ru/uploadfiles/metod/FULL%20TEXT\\_%20baydenko.pdf](http://fgosvo.ru/uploadfiles/metod/FULL%20TEXT_%20baydenko.pdf) (Дата обращения: 29.01.2018).
9. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2003. 713 с.
10. Рубинштейн С. Л. Принцип творческой самодеятельности // *Вопросы психологии*. 1986. № 4. С. 101–108.



11. Фомина З. В. Человеческая духовность: бытие и ценности: монография. 2-е изд., перераб. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. 232 с.
12. Харьковская Г. А. Природосообразность как теоретическая основа воспитания: исторический аспект: дис. ... канд. пед. наук. Пятигорск, 2003. 186 с.
13. Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи, переписка. Т. 1. М.: Советский композитор, 1971. 712 с.
14. Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. М.: Советский композитор, 1986. 358 с.
15. Яворский Б. Л. Лекции. Дирижёрство, слушание и фортепиано / Государственный музыкальный техникум. Саратов, 1925. 27 с. Рукопись хранится в Архиве Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.
16. Harrison T. Conceptualising Student Engagement: A Co-creation Perspective // Working Together to Take Quality Forward: a Selection of Papers from the 8th European Quality Assurance Forum, 2014. Belgium: European University Association ASBL, pp. 51–58.
17. Marschall B., Schulte C., Vorwalder S., Wagner F. (Hg.) Ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft (Kritische Kulturstudien). Berlin u.a.: LIT, 2014. 256 S.
18. Prchal M., Messas L. How to Make Quality Assurance Processes More Meaningful to Teaching Staff – a Proposal from the Field of Music // 11th European Quality Assurance Forum, 2016. URL: [http://eua.be/Libraries/eqaf-2016/papers/prchal\\_messas2016.pdf?sfvrsn=0](http://eua.be/Libraries/eqaf-2016/papers/prchal_messas2016.pdf?sfvrsn=0) (29.01.2018).
19. Straberger M. Kunst und Kultur ist uns im wahrsten Sinne des Wortes heilig 5 // SYN obszön. Variationen des Erregenden. 2014. No. 9, S. 47–57.
20. Vettori O., Loukkola T. Dealing with Engagement Issues – an Examination of Professionals’ Opinions on Stakeholder Involvement in Quality Assurance // Working Together to Take Quality Forward: a Selection of Papers from the 8th European Quality Assurance Forum, 2014. Belgium: European University Association ASBL, pp. 32–38.

Об авторе:

**Киреева Наталья Юрьевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0001-7036-6508**, [sanata1004@yandex.ru](mailto:sanata1004@yandex.ru)



## REFERENCES



1. Abdrakhmanova M. V., Valeeva R. R. Razrabotka printsipa prirodosobraznosti v sovremennoy otechestvennoy pedagogike [Development of the Principle of Naturalness in Modern Russian Pedagogy]. *Fundamental'nye issledovaniya* [Fundamental Researchs]. 2015. No. 2 (13), pp. 2940–2943.
2. Aranovskiy M. G. Teoreticheskaya kontseptsiya B. L. Yavorskogo [The Theoretical Concept of B. L. Yavorsky]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 6, pp. 41–60.
3. Vernadskiy V. I. *Khimicheskoe stroenie biosfery Zemli i ee okruzheniya* [The Chemical Structure of the Earth's Biosphere and its Environment]. Moscow: Nauka, 2001. 376 p.
4. Gorlova L. G. Ispolnitel'skaya deyatel'nost' v razvitiy tvorcheskoy aktivnosti muzykanta v teorii B. L. Yavorskogo [The Performing Activities in the Development of the Creative Activity of a Musician in the Theory of B. L. Yavorsky]. *Kant* [Kant]. 2014. No. 4 (13), pp. 117–119.
5. Demchenko A. I. Proekt prepodavaniya obshchikh distsiplin v muzykal'nom vuze [The Project of Instruction of General Disciplines at a Musical Institution for Higher Education]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1 (26), pp. 137–142. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.137-142.
6. Korepina N. A. Istoricheskoe znachenie deyatel'nosti B. L. Yavorskogo v period stanovleniya muzykal'nogo obrazovaniya Rossii [The Historical Significance of the Activities of Boleslav Yavorsky in the Period of Formation of Musical Education in Russia]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice]. 2015. No. 12/2 (62), pp. 112–115.
7. Pestalotsti I. G. *Izbrannyye pedagogicheskie proizvedeniya: v 3 t.* [Pestalozzi J. H. Selected Pedagogical Works in 3 Volumes]. Volume 3. Moscow: Prosveshchenie, 1965. 632 p.
8. Razvitie sistem obespecheniya kachestva v vysshem obrazovanii: evropeyskiy rakurs (na materialakh Evropeyskikh forumov po obespecheniyu kachestva vysshego obrazovaniya 2013–2016 gg.) [The Development of Systems of Provision of Quality in Higher Education: a European Perspective (on the Materials of the European Forums

on Quality Assurance in Higher Education 2013–2016)]. Moscow: NITU “MISiS”. 2016, 248 p. *Portal Federal’nykh gosudarstvennykh obrazovatel’nykh standartov vysshego obrazovaniya* [Portal of Federal State Educational Standards of Higher Education]. URL: [http://fgosvo.ru/uploadfiles/metod/FULL%20TEXT\\_%20baydenko.pdf](http://fgosvo.ru/uploadfiles/metod/FULL%20TEXT_%20baydenko.pdf) (29.01.2018).

9. Rubinshteyn S. L. *Osnovy obshchey psikhologii* [The Fundamentals of General Psychology]. St. Petersburg: Piter, 2003. 713 p.

10. Rubinshteyn S. L. Printsip tvorcheskoy samodeyatelnosti [The Principle of Artistic Amateur Performance]. *Voprosy psikhologii* [Questions of Psychology]. 1986. No. 4, pp. 101–108.

11. Fomina Z. V. *Chelovecheskaya dukhovnost’: bytie i tsennosti: monografiya* [Human Spirituality: Being and Values: Monograph]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2015. 232 p.

12. Khar’kovskaya G. A. *Prirodosoobraznost’ kak teoreticheskaya osnova vospitaniya: istoricheskiy aspekt: dis. ... kand. ped. nauk* [Congruity with Nature as a Theoretical Basis of Education: a Historical Aspect: Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. Pyatigorsk, 2003. 186 p.

13. Yavorskiy B. L. *Vospominaniya, stat’i, perepiska* [Memories, Articles, Correspondence]. Volume 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 712 p.

14. Yavorskiy B. L. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Volume 2, part 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 358.

15. Yavorskiy B. L. *Lektsii. Dirizherstvo, slushanie i fortepiano* [Lectures. Conducting, Listening and Pianoforte]. Gosudarstvennyy muzykal’nyy tekhnikum [State Musical College]. Saratov, 1925. 27 p. The manuscript is located in the Archive of the Saratov State L. V. Sobinov Conservatory.

16. Harrison T. Conceptualising Student Engagement: A Co-creation Perspective. *Working Together to Take Quality Forward: a Selection of Papers from the 8th European Quality Assurance Forum, 2014*. Belgium: European University Association ASBL, pp. 51–58.

17. Marschall B., Schulte C., Vorwalder S., Wagner F. (Hg.) *Ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft (Kritische Kulturstudien)* [An End to Art: Critical Theory, Aesthetics, Society (Critical Cultural Studies)]. Berlin u.a.: LIT, 2014. 256 p.

18. Prchal M., Messas L. How to Make Quality Assurance Processes More Meaningful to Teaching Staff – a Proposal from the Field of Music. *11th European Quality Assurance Forum, 2016*. URL: [http://eua.be/Libraries/eqaf-2016/papers/prchal\\_messas2016.pdf?sfvrsn=0](http://eua.be/Libraries/eqaf-2016/papers/prchal_messas2016.pdf?sfvrsn=0) (29.01.2018).

19. Straberger M. Kunst und Kultur ist uns im wahrsten Sinne des Wortes heilig 5 [Art and Culture is Sacred to Us in the Truest Sense of the Word 5]. *SYN obszön. Variationen des Erregenden* [SYN obscene. Variations of the Exciting]. 2014. No. 9, pp. 47–57.

20. Vettori O., Loukkola T. Dealing with Engagement Issues – an Examination of Professionals’ Opinions on Stakeholder Involvement in Quality Assurance. *Working Together to Take Quality Forward: a Selection of Papers from the 8th European Quality Assurance Forum, 2014*. Belgium: European University Association ASBL, pp. 32–38.

#### *About the author:*

**Natalia Yu. Kireyeva**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory of Performing Art and Musical Pedagogy, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0001-7036-6508**, [sanata1004@yandex.ru](mailto:sanata1004@yandex.ru)

